

AFA

ad fontes artis



3/2018

AFA 3/2018 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

REDAKČNÁ RADA

Vedúca redaktorka

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

glockova.maria@gmail.com

Členovia

RUMUNSKO



HAUSMANN KÓRÓDY Alice, PhD.

Universitatea Creștină Partium

Oradea

Facultatea de Arte, Catedra de Muzică



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof.AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor w Pułtusku

Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĎARSKO



Dr. VÁRADI Judit, PHD, Associate Professor

Debreceni Egyetem

Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék



doc. PaedDr. KODEJŠKA Miloš, CSc.

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Praha



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, PhD.

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava



prof. TETENSKAS Vytautas

Dean Academy of Arts
Klaipeda University
Litua



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

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

EDITORIÁL

V čase, keď som dokončovala toto číslo AFA, na českých verejnoprávnych staniciach TV išla séria filmových dokumentov, ktoré mapovali história Pražskej jari 1968 aj jej následných udalostí, ktoré vyvoleným komunistom priniesli roky rozkvetu, mnohým občanom Československa roky prenasledovania, duchovného azylu, emigrácie, aj názorovej dvojkoľajnosti. Doma hovor tak – oficiálne musíš inak. Lebo ... Z televíznych dokumentov najviac rezonovali:

- Manifest *Dva tisíce slov* Ludvíka Vaculíka adresovaný robotníkom, poľnohospodárom, úradníkom, umelcom a všetkým
<http://www.totalita.cz/vysvetlivky/2000slov.php>
- *Zrušenie cenzúry* Národným zhromaždením Československej socialistickej republiky
<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/1968-1969/zruseni-cenzury-narodnim-shromazdenim/>
- *100 rokov od vzniku prvej Československej republiky* pod egidou generála Milana Rastislava Štefánika a prvého prezidenta Tomáša Garrigua Masaryka
- *21. august 1968*
50 rokov od okupácie Československa bratskými vojskami Varšavskej zmluvy na čele so Sovietskym zväzom a bez vojakov Rumunska
- Výpovede politických väzňov a ich pozostalých

To sú iba momentky z „osmičkových“ udalostí, ktoré v tomto roku dominujú a niektorých „tlačia“.

Pri tejto príležitosti si spomínam na profesorku dejín hudby na košickom konzervatóriu, ako umne, kultúrne a nenútene nám odovzdávala tiež duálne informácie s dodatkom: „*Takto je to oficiálne a takto je to historicky správne.*“

Z mnohých pikantností mi utkvel argument, že „cár Igor“ skomponoval niekoľkominútovú omšu uvedomele, ako úskľabok odumierajúcej forme. To bola odpoveď pre maturitnú komisiu. Potom k tomu pani profesorka dodala, že „náš“ cár Igor zvolil preto „krátkosť“ liturgie, lebo – ako sa vyjadril –, Pána Boha sa dá osláviť aj za niekoľko minút, než je obligatná hodina. Osláviť Pána Boha? Preboha, len to nie!

Áno, hodbou sa vždy dá aj osláviť, hoci nie je ideologická, ale skladatelia socialistickej éry žili v ideologickej vyhradenej priestore a pochopiteľne – reagovali. Ak nie samotnou hodbou, tak transparentnosťou názvu diela určite. A nelámali si pritom hlavu, či v závere – povedzme Stalinovej kantáty – bude veľká alebo malá tercia. Hudba nepozná imperatív straníckosti, narába najmä s imperatívom kreatívnosti, kompozičnej poctivosti a presvedčivosti.

Aj preto som „vytiahla“ do tohto čísla reminiscenciu vlastného textu, ktorý je iba malou freskou spomínaných ideologickejých a historických udalostí, už aj s následkami pre slovenskú hudbu. Vybrala som aj texty dokumentujúce nepretržitú väzbu na českú kultúru, ktorej predstavitelia stáli pri nás, keď sme si vlastnú – slovenskú – iba formovali. Aj s budúcimi suchoňovcami, moyzesovcami a cikkerovcami. A v tomto čísle sú aj texty, ktoré sú dokladom európskej prepojenosti slovenskej kultúry s kultúrami iných národov.

Odkaz

- 2000 slov
- Vzniku republiky
- Okupácie
- Novodobej konsolidácii *je trvalý*

Prajem príjemné čítanie a leto 2018.

Mária Glocková

OBSAH

Mária GLOCKOVÁ	9
SLOVENSKÁ HUDBA V ZRKADLE HISTÓRIE	
Belo FELIX	27
POTREBUJE DIEŤA HUDBU?	
Jana ORECHOVSKÁ	44
MILOSLAV IŠTVAN: <i>Sonáta pro klarinet a klavír</i>	
Ján ZEMKO	71
O UMENÍ SPEVU	
Andrej SONTÁG	83
PROBLEMATIKA INTERPRETÁCIE BAROKOVÝCH DIEL PRE TRÚBKU (<i>výber</i>)	
Egli PRIFTI	102
HUDEBNÍ ŘEČ ALBÁNSKÝCH SKLADATELŮ	
Marek PASTÍRIK	118
ELISE HALL A SYMFONICKÉ DIELA SO SÓLOVÝM SAXOFÓNOM	

PRÁCE ŠTUDENTOV

Bc. Andrea STRAČINOVÁ	143
ERASMOVSKÉ REMINISCENCIE Z RAKÚSKEHO LINZU	
Mgr. Barbora ŠOBÁŇOVÁ	151
REFLEXE PROBÍHAJÍCÍ PEDAGOGICKÉ REFORMY	
V HUDEBNÍM VZDĚLÁVÁNÍ NA 1. STUPNI ZŠ V ČESKÉ	
REPUBLICE (<i>výsledky výzkumu</i>)	
Tamás SZALAI	164
THE ORFF SCHULWERK <i>A theoretical overview</i>	
Mgr. art. Michael BERKI	175
KLAVÍRNA TVORBA JOSEFA SUKA	
Bc. Veronika VEVERKOVÁ	213
ESTETICKÝ POHĽAD NA DIELO AGNUS DEI	
SKLADATEĽKY ANNY KUREKOVEJ	
Bc. Martin RUMAN	218
MORPHEUS	
Bc. Júlia LUČIVJANSKA	224
MIMORIADNY ZÁŽITOK S JÚLIOM FISCHER	

Bc. Ivo ZUGÁREK	228
KONCERT V JIŽNÍCH ČECHÁCH	
Bc. Pavol HORVÁTH.....	230
OBJEKTÍVNE O KAMARÁTOVI	
Bc. Frederika BABULIAKOVÁ	232
SAXOPHOBIA BRATISLAVA 2018	
Lenka KRÁĽOVÁ.....	235
STRETNUTIE S MARCOM SOCIASOM	
Tina GUBOVÁ	237
CIMBAL TOUR po Slovensku <i>Koncert v Michalovciach</i>	
FOTOREPORTÁŽ Z PREMIÉR LE NOZZE DI FIGARO	240
FOTOREPORTÁŽ Z KONCERTOV V ČÍNE	254
TIRÁŽ	258

AFA

AFA **ŠTÚDIE**

AFA **ANALÝZY**

AFA **NÁZORY**

AFA **POLEMIKY**

AFA **KRITIKY**

AFA **ROZPRAVY**

AFA **ROZHOVORY**

AFA **ESEJE**

AFA **RECENZIE**

Mária GLOCKOVÁ

SLOVENSKÁ HUDBA V ZRKADLE HISTÓRIE

Abstrakt: Autorka sa vo svojej úvahе snaží bilancovať plodné roky slovenskej hudby, reprezentujúce výnimočný historický experiment koncom 50. a začiatkom 60. rokov minulého storočia. Na výslnie a do európskej pozornosti sa dostala názorovo nová skladateľská generácia. Ideologickú „diskrétnosť“ nahradila ambicioznou umeleckou indiskrétnosťou. Cieľom skladateľov, na čele ktorých stál Ladislav Kupkovič, bolo prekonať izoláciu, v ktorej sa ocitla umelecká tvorba (aj) vplyvom totalitného režimu. Po pražskej *musica viva*, brnianskej *musica nova* vzniklo v Bratislave zoskupenie *muzika dneška*. Jej výsledky sú inšpiratívne aj v súčasnosti.

Abstract: The author tries to review the fruitful years of Slovak music that represent an exceptional historical experiment in the late 1950s and early 1960s. A generation of composers with new opinions came to light and captured the European attention. It replaced ideological "confidentiality" by ambitious artistic indiscretion. The aim of the composers, led by Ladislav Kupkovič, was to overcome the isolation in which the artistic creation found itself (also) due to the influence of the totalitarian regime. After Prague's *musica viva*, and Brno's *musica nova*, the ensemble *music of today* was established in Bratislava. Its results are inspirational even today.

Prepožičiam si na úvod citát výnimočnej osobnosti. Renesančný velikán *William Shakespeare* (1564 – 1616) v ňom povedal, že *umenie je zrkadlom aj kronikou svojej doby*. Jubileum vzniku Československej republiky túto možnosť poskytuje. Trebárs aj v histórii slovenskej hudby.

Koniec 50. a začiatok 60. rokov vyniesol na výslnie popri skladateľsky stíšenom prejave kritizovaných a opatríckom ostatných aj názorovo novú skladateľskú generáciu. Ideologickú „diskrétnosť“ nahradila ambicioznou umeleckou indiskrétnosťou. Cieľom bolo prekonať izoláciu, v ktorej sa ocitla umelecká tvorba (aj) vplyvom totalitného režimu. Po pražskej *musica viva*, brnianskej *musica nova* vzniklo v Bratislave zoskupenie *muzika dneška*.

Postwebernovský importovaný hudobný kapitál investovala skupina *Nová hudba* na Slovensku prostredníctvom svojich projektov s názvom *Hudba dneška*. K jej protagonistom patrili najmä *Ladislav Kupkovič* (1936 – 2016), *Roman Berger* (*1930), *Ilja Zeljenka* (1932 – 2007), *Peter Kolman* (*1937), *Jozef Malovec* (1933 – 1998),

Miroslav Bázlik (*1931) a *Ivan Parík* (1936 – 2005), ktorí akceptovali počiatočný kult svojského skladateľského *a-efektu* nielen z pocitu vyjadrovacej slobody, ale najmä kompozičnej novosti. V mnohých prípadoch bolo práve kritérium novosti aj zárukou umeleckej kvality. Problematika a problémy ich tvorby našli odraz aj v generáčne a názorovo spriaznenej skupine muzikológov a hudobných kritikov, boli to najmä *Peter Faltin* (1939 – 1981), neskôr *Igor Vajda* (1935 – 2001), *Juraj Pospíšil* (1931 – 2007), *Ladislav Mokrý* (1932 – 2000), *Marián Jurík* (1933 – 1999), *Juraj Hatrík* (*1941), *Lubomír Chalupka* (*1945), *Ivan Marton* (*1945), *Nad'a Hrčková* (*1939). Sériu článkov v odborných (aj nehudobných) periodikách publikovali najmä Peter Faltin a pišuci skladateľ Peter Kolman. Skupina *Hudba dneška* a séria koncertov Novej hudby, na ktorých odzneli hlavne diela nemeckých, poľských, amerických skladateľov, spôsobila sériu mnohých extrémnych názorov a polemík.

V krajinе „zázrakov“

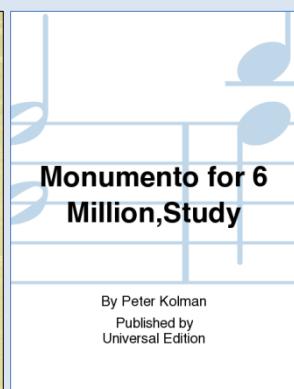
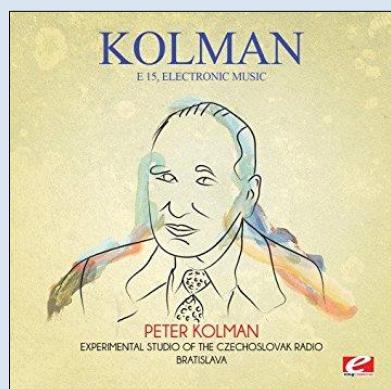
Diskusie o experimente síce akceptovali experimentátorské hľadanie novej zvukovej kvality a formy, prakticky však v ňom (najmä pohodlnnejší a alibistickejší) videli jánusovskú tvár a považovali ho za útočisko pre skladateľov bez tvorivej fantázie, vyzývali k nevšímavosti nadšenia mladých skladateľov, pre ktorých možnosti stechnologizovania tvorby znamenajú záchrannu pred neinvenčnosťou. Tento typ hudby „*je takmer výlučne v rukách západoeurópskej avantgardy [...] a jej životná filozofia a umelecký svetonázor je v antagonistickom rozpore s našim ponímaním funkcie hudobného umenia.*“¹

Peter Kolman v analýze **Normalizujme atmosféru!** argumentoval najmä nepriateľom času, ktorý ukázal, že nie je škodlivé poznávať hudbu súčasných skladateľov, ale naopak, je škodlivé ich tvorbu nepoznať.

Ďalej uviedol:

¹ Slovenská hudba 1962, č. 7, s. 194

„Mnohí sa s obľubou vyhovárajú na časy v 50-tych rokoch, na kult, na dogmatizmus ... toto je veľmi pohodlné a zjednodušujúce stanovisko. Ak dr. Nováček písal vo svojom Úvode do estetiky, že ‘Lisztova sýtosť’ oktávových zdvojení a rozloženia akordov sú koeficientom intenzívnej účasti pri prežívaní nového bohatšieho životného a vnútorného vývoja nemeckej buržoázie, že [...] impresionizmus je jasným vyjavením kozmopolitizmu a o Wagnerovi v roku 1952 písal ako o reprezentantovi nemeckej buržoázie, odvracajúc sa od skutočnosti, píše v roku 1963 o Wagnerovi ako revolucionárovi, bojovníkovi proti buržoáznej spoločnosti a o Súmraku bohov ako predzvesti zániku kapitalizmu. Nibelungovia sú podľa neho armádou pracujúcich ľudí a v ukradnutom rýnskom zlate vidí myšlienku odstránenia súkromného vlastníctva [...] teda vulgarizmy, frázy, ibaže z opačnej strany!... A čo si máme myslieť o človeku, ktorý v roku 1959 pre rozhlas v úvode k Nonovej skladbe napísal: ‘Bolestne som si uvedomil ako neľútostne bičuje táto hudba nervy, ako epidemicky sa výrobcovia tejto hudby nakazili desom a zúfalstvom, ako im úplne vyprchala podivuhodná sila hudby, ktorá pomáhala ľuďom v minulosti v najťažšej biede...’ a ten istý človek v úvodníku Hudebních rozhledov napísal v roku 1962: ‘Ako dostať do najlepšieho súladu najnovšie umelcové snaženia s danou etapou a živými ľuďmi. Napadá mi tu zemepisne vzdialený, ale nie bezvýznamný príklad. Tematická podnetnosť i bojová pestrosť vychádza napríklad z diel Luigiho Nona! Komentár je zbytočný.’“²



² Slovenská hudba 1964, č. 1, s. 10

Ladislav Mokrý v článku **Kríza, alebo boj o perspektívu?** napísal aj postoj k Novej hudbe, ktorú „[...] sme pred niekoľkými rokmi odbavili najprv posmeškami, potom kritikami a ako povedal s. Nováček, len teraz vidíme, že nikto zo zodpovedných pred ňou neunikne...“³

Ladislav Burlas v štúdii **Zrkadlo súčasnej slovenskej hudobnej tvorby** označil všetky tieto aktivity za obraz vývojového dynamizmu, v rámci ktorých medzi výrazné črty patrí zmena vnútorných proporcí v podiele jednotlivých skladateľských generácií na súčasnej tvorbe, pričom *obraz monoštýlového pohybu slovenskej hudby je neodvratne prekonaný a možno povedať, že je to symptomatický jav celosvetového vývoja hudby nášho storočia.*⁴

S aktivitami Novej hudby sa formovali aj predstavy spojené s využitím elektronických médií slovenskými skladateľmi a následnými elektroakustickými kompozíciami, ktorých zrod bol podmienený vznikom Experimentálneho štúdia Československého rozhlasu v Bratislave (1964). Obe mimoriadne aktivity sa mimoriadne premietli tak v analýze, ako aj v publicistike. Na stránkach Slovenskej hudby začala prevažovať kritika analytická, riešili sa problémy esteticko-kompozičné, koncepčné, pretlak monograficky koncipovaných informačných materiálov mal *svet dobiehajúci charakter* a dopĺňal dovtedy informačné vákuum, miestami aj dlhodobé informačné embargo. Dovtedy kritikou vyhľadávaný a pertraktovaný ústredný *problém národnosti* bol dočasne deponovaný. K jeho vykorenению však nedošlo nikdy (napokon nebola to ambícia žiadneho dovtedajšieho umeleckého zoskupenia), stal sa konštantne východiskovým a autochtonnym prvkom slovenskej hudby aj kritiky. Nenásilne, ale prioritne sa v kritike riešil staronový *problém svetovosti* (miestami pripomínal obhajovanie novej monoštýlovosti) v rámci experimentu, ako aj následné začlenenie slovenskej hudby do jeho kontextu.

³ Slovenská hudba 1965, č. 1, s. 6

⁴ Slovenská hudba 1963, č. 4, s. 97

Bez cenzúry

Druhá polovica 60. rokov ostala naďalej konfrontačná a silne poznamenaná výsledkami ideologicky uvoľňujúceho sa ovzdušia. Aj časť dovtedy váhavej a vyčkávajúcej zväzovej vrchnosti nateraz v tvorbe mladých nahlas oceňovala prvé úspechy (Berger, Zeljenka, Kolman) a akceptovala ich kompozičný *luxus*. V predjazdovom ovzduší sa deratizovalo (aj) spôsobom priznania omylov, ktoré *mali falošné tóny v harmónii snáh, ale boli znakom slobodnej diferenciácie myslenia a konania. Tradicionalisti, avantgardisti, ždanovovci, adornovci, starí, mladí, aké smiešne a žabomyšie tóny!*⁵ Marginálie mali často charakter kriticko-bilančných analýz, postupne sa odtabuizovávali informácie, necenzurovalo sa. Hudobná societa s módnou frazeológiou *kultizmu* (tradičná hudba) a *snobizmu* (nová hudba) primárne akceptovala vzájomné rozlišovacie znaky, často až s neprijemnými argumentáciami vis-à-vis.

Na kritický pranier sa dostala aj oblasť hudobnej kritiky. Licenčný šéfredaktorský autokritický materiál **Marginálie o slovenskej hudobnej publicistike**⁶ začal Oskar Elschek⁷ spochybnením existencie profesionálnej kritiky a následnou nemarginálnou argumentáciou príčin jej absencie. Elschek ju videl najmä v nedostatku publikačných možností, v nešpecializovanosti kritiky a publicistiky, v nízkej úrovni štylistiky a jazykovej kultúry, v diskontinuite a nesystematicnosti. Enumeračným spôsobom obhajoval zámery prelomenia izolacionizmu a rozšírenia zorného uhla časopisu. Štatisticky prešiel oblasť hudobnej tvorby, života a teórie. Najčastejšie sa pertraktovala informácia o tom, že časopis *Slovenská hudba* pôsobí dojmom, akoby ju monopolne ovládala len skupina ľudí a z časopisu sa stal mocenský nástroj jednej názorovej skupiny. Tieto

⁵ Slovenská hudba 1967, č. 2, s. 59

⁶ Slovenská hudba 1967, č. 2, s. 49 – 58

⁷ Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc. (*1931) je slovenský etnomuzikológ a systematik hudobnej vedy, v rámci ktorej vymedzuje aj miesto filozofie hudby. Viac na:
<http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=1114>

argumenty prišli v čase zdvojnásobenia (!) autorskej základne. Slovenská hudba nadálej prinášala v anketách verifikácie *verejných tajomstiev*, poskytovala priestor pre kritické, polemické aj analytické materiály, a to až do svojho zrušenia (1971) a v roku začínajúceho poaugustového normalizačného obdobia.

Absenciu aktuálnosti v hudobnom dianí na Slovensku mal v tom čase vyvažovať novo sa konštituovaný dvojtýždenník *Hudobný život* (1969). Rozhodujúcim a profesionálnym spôsobom zvládal problematiku aktuálnosti. Novinový charakter periodika ponúkal hlavne priestor pre širokú paletu malých novinových žánrov (glosy, poznámky, správy, fejtóny, ankety, reportáže a iné).⁸ Vzhľadom k aktualizačnému a popularizačnému charakteru novín nemala pevné zastúpenie forma analytickej kritiky, ani vedecké či iné muzikologické štúdie a úvahy. V druhej polovici 70. rokov (najmä po zániku periodika *Slovenská hudba*) sa stal *Hudobný život* jediným odborným periodikom, s postupným prechodom z novín na hudobnú revue.

Súčasťou hektického vývoja spoločnosti bol aj prudký pohyb v časti slovenskej hudby a publicistike. Politický dubčekovský odmäk revitalizoval úprimné snahy o kritickú otvorenosť, inicioval a kumuloval návrhy o nápravy a riešenia dlhodobo pertraktovaných problémov a chýb. Rekognoskácia spoločenského a kultúrneho terénu umožňovala (dovtedy až nebývalým spôsobom) pohyb smerom k slobode jednotlivca oslobodzujúceho sa z obručí totality, direktívnosti a netolerantnosti. Slovo demokraticosť sa stalo imperatívom dňa.

Úvodník Juraja Hatríka s dobovo aktuálnym titulkom **Z hlavy na nohy** kritizoval najmä netransparentnosť a prekomplikovanosť v štruktúre a konaní

⁸ Autorské zázemie, chronicky trpiace na disproporcionalitu v potrebe a ponuke, sa postupne vyprofilovalo na stabilne fungujúci kolektív slovenských kritikov, spolupracovníkov a dopisovateľov (Vladimír Čížik, Igor Vajda, Zuzana Marczellová, Marián Jurík, Terézia Ursínyová, Josef Tvrdoň, Naďa Hrčková, Ladislav Leng, Jaroslav Blaho a iní), teoretikov muzikológov (Ladislav Mokrý, Oto Ferenczy, Ivan Hrušovský, Ladislav Burlas), českých a zahraničných prispievateľov (Jiří Bajer, Josef Pilka, Václav Holzknecht, Josef Pospíšil, Jiří Vašut a iní), v neskoršom období aj o regionálnych prispievateľov (Dita Marenčinová, Eva Michalová, Anna Kováčová a iní).

umeleckého zväzu. Jemu vyhovujúcou nepružnosťou sa hazardovalo s iniciatívou mladých, mocenské sklony vytvárali nezdravé psychologické napätie, cítila sa úzkosť z nedocenia a nevyužitých príležitostí. Podporovalo sa vytváranie podhubia kuloárových pazvukov, ješitnosti, zlomyseľnosti a nemorálnosti.⁹

V kritickej reflexii **Ilúzie a skutočnosť** s kritickou pragmatickosťou poukázal Oskár Elschek nielen iba na niektoré vrchnostenské prejavy (zanedbanie hudobnej výchovy, organizácia a dezorganizácia v hudobno-amatérskej činnosti, riadenie činností a inštitúcií, umelecké školstvo s neodbornými predpísanými osnovami, zasahovanie do umeleckej tvorby straníckymi a štátnymi orgánmi, systém obsadzovania vedúcich osobností nomenklatúrnymi kádrami), ale autor apeloval predovšetkým za *nadobudnutie morálneho kreditu vo všetkých oblastiach spoločenského života*.¹⁰ Predzjazdový diskusný *Okrúhly stôl* (Elschek, Ferenczy, Očenáš, Nováček, Hatrík, Berger, Kolman, Faltin) bol špecifickou prezentačnou vzorkou ľudského a straníckeho konfesionalizmu.

Vtedy na Západe

Realizačnou platformou sa stali aj nekonformné *Medzinárodné semináre pre Novú hudbu* (1968 – 1971) v Smoleniciach,¹¹ ktoré spolu s Elektroakustickým štúdiom v Bratislave (1964) boli vyvrcholením počiatočného nadšenia a obdivu zo západoeurópskych kompozičných štýlov. Chronická diagnóza slovenského meškania za svetovým vývojom bola symptomatická aj pre tieto (staro) nové hudobné trendy. Predstavovali preto nielen silnú umeleckú transformáciu, ale aj approximovanie osobných iniciatív a snažení nadviazať v skrátenom termíne kontinuitu s európskym hudobným dianím. V časoch ždanovovskej kontaminácie prezentovali aktéri inovačných snažení popri klasických koncertoch aj netradičné

⁹ Slovenská hudba, 1968, č. 8

¹⁰ Slovenská hudba, 1968, č. 8

¹¹ Viac na: <http://www.sonicart.sk/archives/2591>

formy (happening, performance) a projekty často aj so škandalóznou a politickou príchuťou. Vtedajšia nováčkovská orientovaná kritika označovala ich pochybné umelecké aktivity za generačný boj. Opačná tvár kritiky videla v kupkovičovej skupine vyhranenosť, niekedy však s nadradenosťou štýlovej orientácie pred kvalitou predvedenia. Považovala ju za akúsi *rozwiedku* slovenskej hudby, ktorej chybou bolo iba to, že bola v tom čase jediná.

Dokladom spoločensky aktuálnej analýzy hudobného diela je aj dokument Juraja Hatríka na skladbu Ladislava Kupkoviča **Preparácia textu**.¹² Hatrík ju označil za pokus „*imputovať do organizmu overeného diela názor a postoj súčasníka*“.

V brilantnej recenzii o. i. napísal: „*Finále Beethovenovej IX. symfónie je základným textom, ktorý plynie v prirodzenom a nezmenenom čase. Sú z neho vymazané celé úseky, ktoré sú doplnené záznamami reči, pauzami, zvykmi domáčich zvierat, mixážou upravenej piesne 'Zhasněte lampióny' a na niektorých miestach sa naživo pripája veľký bubon a činel. [...] Výhradu mám k filozofii, ktorú skladba v transformovanej podobe nastoľuje. Je to, bergmannovsky povedané „negatívny odtlačok“ života, krutá konfrontácia krásy a humanizmu so „smetiskom“ našej dnešnej existencie, ktorá vrcholí zaradením autentického dialógu so sovietskym vojakom, ktorý na otázku, či je to správne, že prichádza na tanku do ČSSR, odpovedá „ja nemagu skazať“. [...] Táto konfrontácia nepostráda otriasnosť a v prvej chvíli si vynucuje i emocionálny súhlas: veru, kde je ľudstvo od ideálov bratstva a lásky a ked' pri slovách „objímte sa, milióny!“ zakrochká sviňa, obecenstvo sa smeje s husou kožou na chrbte.“ Napriek akceptácii aktuálnej ostrosti, Hatrík považoval dielo za filozofický naturalizmus (veľké diela nie sú nedosiahnuteľnou fikciou, ale reálnym zhmotnením veľkých ideálov!), ktorý nemá hĺbku skutočného poznania, ale iba prenikavý postreh.¹³*

Významným efektom Smolenických seminárov bol nielen bezprostredný kontakt so zahraničím a export slovenskej novej hudby, ale aj spätný intelektuálny import osobností (Stockhausen, Ligeti, Gorecki, Dahlhaus a iní), nové

¹² Odznela na Týždni slovenskej hudby v októbri 1968, už po augustovej okupácii.

¹³ Slovenská hudba 1969, č. 1, s. 23

konfrontačné možnosti a získavané skúsenosti. Priaznivá politická klíma zabezpečovala a priori pozornosť opusom s visačkou made in Československo. Na seminároch v Darmstadte (1968) sa stalo Československo hlavnou tému.¹⁴

Úspešnosť éry v atmosfére socializmu s ľudskou tvárou aj dubčekovsko-svobodovskej slobody poznačil aj obdobie bilancovania počas 3. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov (ZSS), kde sa zaujímalo aj stanovisko k Novej hudbe. Značný štýlovo-technický rozptyl hudobných skladateľov sa označil za veľký vklad.



Smolenické semináre 1969

György Ligeti: Poème Symphonique for 100 metronomes

*Zľava: Milan Adamčiak, Miloš Blha, Juraj Hatrík, Otto Bartoň, Jozef Malovec, Václav Ježek
a dirigent Ladislav Kupkovič*

¹⁴ Karl Heinz Stockhausen dokonca opustil pred prezentáciou pult dirigenta a osobne sa zvítal s prítomným Ladislavom Kupkovičom.



Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1967

Zľava: Ladislav Kupkovič, Karlheinz Stockhausen, Petr Kotík

Zdroj: archív Ladislava Kupkoviča a <http://hc.sk/galerie?n=&k=&s=31&t=3&vp-page=23>

Ladislav Burlas v úvahе **Nová hudba a historická dimenzia hudby** analytickým spôsobom vyčlenil z hľadiska historiografie klady aj negatíva Novej hudby, s vedomím nepresnosti označenia štýlových zlomov v chronológii, teritoriálne aj kultúrno-historicky. Za jednoznačné nórum Novej hudby označil jej *samointerpretáciu teoreticko-literárnu podobu*, pričom nešlo o vydávanie manifestov, ale v snahe odstrániť prieťaž medzi konvenciou v hudobnom myšlení a novou tvorbou, považovali autori za potrebné „*podat výklad svojej kompozičnej techniky, poskytnúť autentické informácie o svojej tvorbe v podobe analýz, rozboru uplatnenej technológie a pod.* Burlas ďalej tvrdil, že „*tzv. dejiny súčasnej hudby majú závažný handicap. Je to známy „terminus a quo“, ale chýba im „terminus ad quem“ – inými slovami, chýbajú im fakty, ktoré ešte len nastanú*“.¹⁵

Prichádza mráz z Kremla

Atmosféru spoločensko-politickeho uvoľnenia vystriedala mrazivá invázia augustovej obľudnosti sovietskych bratov (aj ostatných varšavsko-zmluvných

¹⁵ Slovenská hudba 1971, č. 8, s. 289 – 293

spolubratov). Začala sa diktatúra normalizácie. Na príkaz „zhora“ prestali semináre, časť aktérov Novej hudby emigrovala (Kupkovič, Faltin, Kolman), niektorí teoretici odišli zo zväzu, zanikol časopis Slovenská hudba. Nevýčisliteľná časť kultúrneho Slovenska sa dostala do duchovnej izolácie, stali sa umeleckými bezdomovcami a nedobrovoľnými väzňami vlastného (nielen) svedomia.

Ideologicky overený normovač **Zdenko Nováček**¹⁶ sa stal novou normalizátoriskou šéfredaktorskou akvizíciou *Hudobného života* (1973 – 1987). Pod jeho kuratelou sa síce preferovali všetky publicisticko-kritické žánre, avšak v staronovej (osvedčenej) mutačnej úprave forsírovania stranicky akceptovateľného kritizovania. Vycizelovaním „nováčkovín“ bol materiál **Za pevnosť marx-leninskej estetiky** s početnými seriálovými variáciami. V týchto intenciách „tancovali“ podľa potreby aj recenzenti všetkých mienkotvorných komunistických denníkov (*Pravda*, *Práca*, *Nové slovo* a iné). Tvrdé normalizačné a normalizované obdobie trvalo prakticky až do novembrových dní 1989.

Spoločenský kredit pôvodnej slovenskej hudobnej tvorby pripomínał miestami *horror vacui*. Proces devalvácie nevyplýval z nedostatku hudobnej aktivity v spoločnosti, ale z nekultúrneho prístupu k nej. Štátne a komunistické orgány transparentne „nasáčkované“ dominovali (aj profitovali) na všetkých medzinárodne sa profilujúcich uměleckých podujatiach. Formálne presviedčali domácu, neformálne najmä zahraničnú (West) spoločnosť o konfrontačnej sile a spôsobilosti ideologicky druhého (Ost) sveta. Výnimočné umělecké výkony spoza železnej opony (najmä v oblasti slovenského interpretačného umenia) sa automaticky ideologicky podsúvali ako výsledok dokonalej starostlivosti štátostrany o rozvoj a podporu mladých, socializmom odchovaných a socializmu veriacich talentov. Farizejsky fungujúci cirkus spôsobil zaujímavý spoločenský jav, oficiálne prezentovaný abráziou pamäti, s uvedomele aktívnu formou duchovnej

¹⁶ Zdenko Nováček (1923 – 1987) bol slovenský a československý hudobný teoretik, kritik a pedagóg, riaditeľ bratislavského konzervatória, predseda Zväzu československých skladateľov, politik Komunistickej strany a poslanec Snemovne národov Federálneho zhromaždenia za normalizácie.

schizofrénie. Latentné formy akejkoľvek oficiálne neuznanej propedeutiky a terapie boli preventívne „hospitalizované“ v undergrounde alebo zdiagnostikované v zoznamoch mocenského aparátu. Súčtom inaktívnych (pedagogicky pôsobiacich) a aktívnych (študentsky reflektujúcich) síl bolo intelektuálne podmanivé reštartovanie obnovy a sprístupnenie objavov, ktoré sa stratili bezplebiscitným povojnovým (duchovným aj hospodárskym) rozdelením Európy na West a Ost.

Ostrovom reziduálnej radosti bývalého prednormalizačného umeleckého pokroku (aj úspechov) sa stal v 80. rokoch Slovenský rozhlas, konkrétnie Štúdio elektronickej hudby. Skladateľ Vladimír Godár (*1956) vyslovil tvrdenie, že „[...] normalizačné snahy splodili na základe logiky paradoxu samotný fenomén slovenskej elektroakustickej školy, ktorej tvorba si napriek domácomu odporu získala práve v týchto rokoch mlčania úctu a záujem európskej hudobnej verejnosti.“¹⁷

Statoční a Márnootratní

Študentskými aktivitami a represívnymi antiaktivitami mocenských politických štruktúr sa začala 17. novembra 1989 historická revolúcia „v nežnom rúchu“. Charakteristické tlaky priebežne vyvolávali rôznorodé spoločenské aj politické echá, s jednoznačne pozitívou perspektívou detronizovať jedinú a neomylnú štátospranu. Súčasne intronizovali pocit demokracie a túžbu po totálnej rehabilitácii.

Vývinové tendencie a determinanty v hudbe aj analýze 80. a 90. rokov sa pohybovali v niekoľkých vlneniacach a osobnostných prejavoch. Muzikologička Zuzana Martináková, ktorá sa špecifikám vývoja slovenskej hudby systematicky venovala, ich nasledovne kategorizovala:

- na verejné a proti oficiálnosti namierené (Vladimír Godár, Martin Burlas, Peter Breiner),

¹⁷ Slovenská hudba 1996, č. 1 – 2, s. 120

- na neoficiálne – alternatívne (Martin Burlas, Peter Machajdík a iní),
- na nové neoficiálne verejné prozápadne orientované (Peter Zagar, Dušan Martinček, Alexander Mihalič, Ivan Burlas, Pavol Malovec, skupina VENI),
- na nekonvenčné (Milan Adamčiak, Martin Burlas, Daniel Matej, Marek Piaček, Peter Zagar, SNEH, Požon sentimental),
- na postmodernistické orientácie 90. rokov a na neo-retro-štýlové orientácie v najnovšej tvorbe.¹⁸

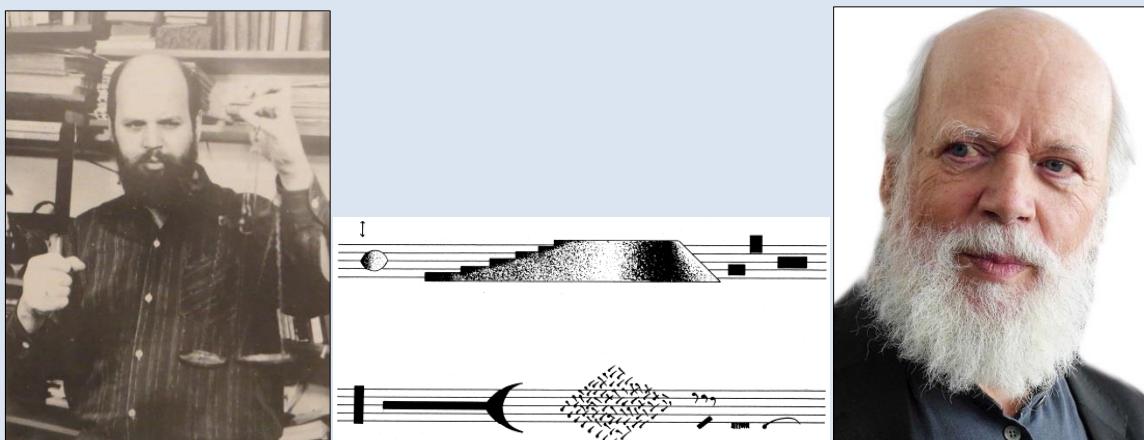
Väčšinou sú (boli) jednotliví reprezentanti autormi, estétmi, kritikmi aj popularizátormi vlastnej tvorby a štýlov. S lingvisticou aj odbornou vybavenosťou sa stali okamžite po novembri úspešnými reprezentantmi v postgraduálnych a grantových štúdiách v európskych, amerických aj ázijských kultúrnych centrách. S odstupom rokov akoby sa násilne devalvované paríkovsko-kupkovičovské snahy revitalizovali a reštruktúrovali v psychologicky opisateľnom stave „*déjà vu*“. Opäť (akoby) nastupovalo na scénu históriou staré známe nadväzovanie a búranie tradícií v mene zviditeľnenia slovenskej hudobnej tvorby a ambicioznych skladateľsky štartujúcich mien. Minoritne sa etablujúci sólo jedinci, neskôr názorovo vyhranené zoskupenia s výnimočným intelektuálnym faktorom, nehľadali (iba) roztrhnuté puto minulosti. Ferenczyovsky „otvorené okná do sveta“ spôsobili po Nežnej revolúcii nielen prieval názorov, aktivít, poslaní, ale aj zmätkov, nepresnosť a omylov.

Renesancia hektiky preporodila nielen „šesťdesiatosmičárov“, ale aj zaniknuté kvality. Revitalizoval a následne sa aj deetatizoval časopis *Slovenská hudba* (1989), z popola bývalého Zväzu slovenských skladateľov povstala *Slovenská hudobná únia* (1989), polyštýlovú pestrosť hudobného skladateľského spektra obohatil prezentačnými možnosťami festival súčasnej hudby *Melos-Étos* ako platforma konfrontácií slovenskej hudby s európskymi trendmi, HIS inicioval nový festival moderny *Večery novej hudby*, zabehnutý *Hudobný život* dostal nový

¹⁸ MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2002. *Slovak composers after 1900: formation and styles*

exteriér aj interiér (od roku 1999), v oblasti hudobného školstva vznikli nové stredné aj vysoké inštitúcie.

Nie všetky aktivity sa prijali hladko a sladko. Sila opakovacieho znamienka z vývojových poznaní sa síce prejavila v prirodzenej a zákonitej generačnej rozdielnosti názorovej plurality (aj sprievodného exhibovania), avšak s podstatným rozdielom. Autorská a skladateľská generácia (kedysi) *Statočných* už nekádrovala, nekategorizovala, neobviňovala. Sledovala. Akceptovala. Videla paralely, ale nerozdávala návody na použitie. Liberálne tolerovala, aktuálne nekritizovala. Vývojový boom ju však nenechal laxnou. Aktivizovala sa. Najprv prehovorili *Márnotratní* – vrátil sa Ladislav Kupkovič, duchovne Peter Faltin aj iní. Hudobný život aj ankety v Slovenskej hudbe podali obraz (aj ich) vývoja (vtedy) doma a (dnes) za hranicami.



Experimentálna notácia v kultovom diele Ladislava Kupkoviča: *Mäso kríža* (1961 – 1962)

Bývalý enfant terrible slovenskej hudby, domestikovaný Hannoverčan Ladislav Kupkovič sa vrátil bez manifestačných postojov a dokonca aj bez dresu reprezentanta avantgardných štýlov. V polovici 70. rokov dobrovoľne rezignoval na atonalitu a na „staré kolená“ okúsil tvrdosť poctivého skladateľského chlebíka. Oveľa dôležitejším bolo spoznanie duchovnej ekológie, princípov a zažitie slobody v tvorbe bez autoritatívnosti totalitného systému.

Skladateľský copyright generácie slovenských avantgardistov 60. rokov sa v modifikovanej verzii stal modelom pre © druhej vlny „privatizérov“ avantgardných svetových hudobných prúdení a snáh s následnou infiltráciou slovenskej hudby v poslednom štvrtstoročí minulého storočia. Spoločenská a kultúrna resuscitácia mala rôzne priebehy a formy prejavu. Skladateľská intelektuálna bulímia sa miestami striedala s mentálou anorexiou a v snahe zaujať a nič nezmeškať sa v názorovom liberalizme prvých rokov „Po“ akceptovali aj veci (v iných súvislostiach) neakceptovateľné. Reakciou na prejavy názorovej rôznorodosti bola aj (paradoxne) zoslabená referenčnosť či frustrácia z nepochopenia. Anketové (aj iné) snahy v publicistike boli často akoby repetovaním repertoáru známych skutočností bez invencie. Klasickým príkladom intelektuálneho zrkadlenia a dobovej reflexie boli odpovede na antibilancie reprezentantov z historicky rozdielnych a neporovnatelných zlomových situácií.¹⁹

Na Slovensku je to (aj) tak (to)

Snahy o aktuálnu publicistiku nastupujúcej skladateľskej reprezentácie prezentovala na stránkach Hudobného života (už v novom grafickom imidži) sarkasticko-satirickým perom najmä *Lýdia Dohnalová* (od roku 2002 šéfredaktorka), akceptujúca aj netradičné novinové žánre z ponuky samotných hudobných a skladateľských aktérov. Publicistické formy a žánre v komornom nasadení harmonizovali s atomizujúcimi sa prejavmi súčasnej hudby. Nezvyčajnosť a originalita vyjadrovacích a štylistických prostriedkov bola typickým aj charakteristickým symptomom obojstranných snáh. Názorová konfrontácia dvoch nových slovenských profilových festivalov súčasnej hudby (*Melos-Étos* a *Večery*

¹⁹ Jednotlivé čísla Slovenskej hudby najmä v 90. rokoch boli koncipované o. i. aj monograficky, monotematicky s aktuálne sa premietajúcimi tématami. Rôznosť výpovedných hodnôt poskytuje miestami aj nehodnotnú predstavu o hodnote obrazu spoločnosti a všetkých vývojových línií. Publicistický priestor nechal ventilovať aj nie nezaujímavé komplexy niektorých a poskytol aj krátkodobo ozdravujúci pohľad do „zákulisia“.

novej hudby) odmietala akúkoľvek spojitosť s tradíciou (najmä Smoleníc). Využívajúc argumentáciu ich bývalých proponentov, predstavovali Smolenické semináre aj pre súčasných mladých (bez priameho zažitia a skúseností) už iba mytológizovanú legendu a agendu. V kryštalizačnom procese festival Melos-Étos zotrval viac na platforme pokračovateľa súčasnej váznej hudby v kontextuálnych vzťahoch než Večery Novej hudby. Tie sa programovo zriekli hlavného prúdu a s kritickým konštatovaním na adresu konkurencie uviedli, že tam zaznelo *viac mizerných ako dobrých alebo výborných skladieb*.²⁰ Koncerty novej hudby prispeli do búrlivej spoločenskej atmosféry aj búrlivosťou osobných účastí búrlivákov novej hudby. Festival zdobili klenoty svetovej hudby,²¹ festivalovej reči nepochopiteľne nerozumeli mladí, koncerty nebojkotovali, ale nenavštěvovali skladatelia, absentovalo interdisciplinárne umelecké niveau.

Publicisticko-kritické entrée na tému kultúrnej (aj inej) erózie a dezilúzie viac ako len symbolicky začal Roman Berger. Podkladom k filozofujúcej kritickej impresii **Inventúra 1999** s podtitulom **Mr. Lynch či Herostratos** sa stal jubilejný, slávnostný a výnimočný koncert Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu s dirigentom Róbertom Stankovským (1964 – 2001), na ktorom neodznela skladba Mira Bázlika *Introitus*, pretože nedošlo k profesionálnej interpretácii. Podľa Bergera tak koncert skončil absurdne udalosťou, *verejnou popravou* skladby, ktorá nemá precedens v celých dejinách interpretácie. Na adresu dirigenta Roman Berger o. i. uviedol: „Nedirigoval a degradoval dirigovanie na odmávanie taktov. To nebolo všetko. Ked' sa „to“ skončilo (nehovorím: „ked' sa skladba skončila“, pretože tvrdím, že skladba neodznela!), nonšalantne zhodil partitúru z pultu na podlahu. Skutočne! Ale ani to nebol vrchol – povedal by som „vrchol pádu“: „maestro“ potom s úsmevom pozeral,

²⁰ Hudobný život 2000, č. 3

²¹ J. Cage osobne v roku 1992, E. Satie sprostredkovane a celosvetovo ojedinele v roku 1995, J. S. Bach spirituálne v roku 2000.

*ako autor zbiera partitúru zo zeme. (Aby absurdné divadlo bolo perfektné, Dr. Miroslav Bázlik potom podal dirigentovi ruku.) No comment.*²²

Kompletný materiál je cennou filozofickou megafreskou názorov na prapodstatu existencie kultúry aj konfrontácie obrazu dnešného sveta a skutočnosti s rešpektovaním morálno-etických zásad a princípov (obyčajnej) humanity. Výpoved' vyznieva ako spoved' (aj apel zároveň) intelektuála, ktorý stál pri zdrode (nielen názvu) Melos-Étos, aby sa vzápäť stal aj očitým svedkom jeho debaklu.

„Názov mal byť vyjadrením oných hodnôt, o ktoré nám v Novembri išlo“. V Novembri išlo o „transformáciu spoločnosti“, založenú na rehabilitácii Ducha, Pravdy a tým aj Étosu. Išlo o rehabilitáciu univerzálnych princípov a absolútnych hodnôt. Namiesto toho bola nastolená diktatúra relativizmu a pseudoliberalizmu.“

Duchovný rozmer posolstva Romana Bergera upozornil na historicky novú paradigmu, ktorú reprezentujú (spoločnosť výrazne polarizujúce) ekonomicke „džobové“ atribúty a kde je duchovná hodnota devalvovaná často až na úroveň pripomínajúcu (dočasnú) kapituláciu, prípadne na cynickosť podnikateľského úspechu, vyjadreného nie raz aj prostredníctvom terminológie slovníka „suterénu“.

²² Hudobný život 1999, č. 12, s. 20 – 24. K problematike Melos-Étos pozri Berger, R.: *Noli Tangere!* In: Kultúrny život, 1993, č. 5, s. 12



Festival Melos-Étos 2013

Peter Zagar s Romanom Bergerom

Foto Peter Brenkus

Zdroj: <http://hc.sk/galerie?n=&k=&s=21&t=3&vp-page=72>

PhDr. Mária Glocková, PhD.

vedúca Katedry teoretických predmetov FMU AU

publicistka a hudobná teoretička

glockova.maria@gmail.com

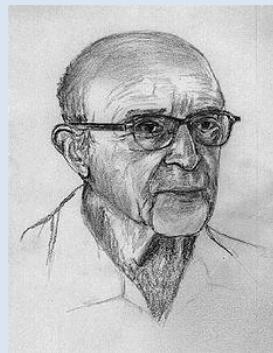
Belo FELIX

POTREBUJE DIEŤA HUDBU?

Abstrakt: Autor sa venuje vo svojom príspevku podmienkam vzdelania v oblasti hudobnej výchovy. Svoje dlhoročné skúsenosti z tejto oblasti odprezentoval mnohokrát, zdá sa však, že aj súčasná doba si žiada apelovať na niektoré podnety a poznania, pre mnohých často už aj neaktuálne. Hudba však patrí k celoživotnej potrebe človeka, a preto je nevyhnutné vedieť, čo nás na nej príťahuje a rozhoduje o láske aj neláske k nej. Ako a prečo deti potrebujú hudobnú výchovu – to je podstatnou reflexiou autora a hudobného skladateľa s adresátom – deti.

Abstract: In the paper, the author addresses the conditions of music education. His many years of experience in this field have been manifested many times, but it seems that also current time requires appealing to some impulses and cognitions, for many often already outdated. Music, however, is one of the person's lifetime needs, and it is therefore necessary to know what makes us attracted to it and what decides on loving or disliking it. How and why children need music education – this is an essential reflection of the author and the music composer with the addressee – children.

Začнем osobným zážitkom, stotožňujúc sa s myšlienkou amerického psychológika, predstaviteľa humanistickej psychológie **Carla Rogersa** (1902 – 1987):



„To, čo je individuálne, je súčasne to najvšeobecnejšie.“

Stalo sa to pred párom rokmi. Cestoval som z práce v preplnenom autobuse; v „preplnenom“ znamená, že my, dospelí sme stáli, a študenti, žiaci a deti zväčša sedeli. Vedľa mňa stála mladá mamička a na sedadle sedela – ako som neskôr dedukoval – jej asi 5-ročná dcérka. Atmosféra v autobuse zodpovedala tomu, že sa dospelí vracajú z práce, študenti a žiaci zo škôl: všetci zamknutí, zachmúrení, ponorení do seba.

Do toho ticha zrazu zazvonil hlások onoho dievčatka. Spieval o tom, čo jeho nositeľka zažila v škôlke:

„My sme sa dnes hrali s paní učiteľkou na schovávačku a mňa nikto nenašiel, lebo som sa skryla do prázdnego suda...“

V autobuse akoby vyšlo slnko. Tváre sa nám rozjasnili, starosti prežitého pracovného dňa kamsi odleteli a my sme s úsmevom očakávali pokračovanie tejto spontánnej detskej árie. Čakali sme však márne, zasiahla mamička:

„Budeš ticho!“, zahriakla malú speváčku, „nevyrúšuj dospelých, to sa nepatrí!“

Dievčatko stíchllo, slnko sa skrylo za naše zachmúrené čelá a v autobuse sa opäť rozhstilo mlčanie. Ale nie nadlho. Snaha podeliť sa s okolím o svoje zážitky prostredníctvom vlastnej hudby bola u tohto dievčatka prisilná a tak, tentoraz už iba akýmsi polohlasom, pokračovalo:

„A my sme dnes mali lekvárové palacinky, ja som všetky zjedla a paní učiteľka...“

Ale prísna mamička nám opäť znemožnila sledovať úžasnú detskú skladbu v interpretácii samotnej autorky hudby i libreta:

„Tak budeš už ticho?! Nehanbiš sa?!“

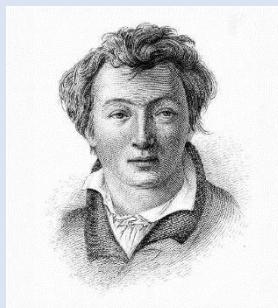
Dievčatko zmíklo, tentoraz definitívne. A ja som si pomyslel: Možno sme prišli o talentovanú hudobníčku, alebo aspoň o milovníčku hudby. Možno vyhasol plamienok tvorivosti...

Máme však právo túto, nesporne starostlivú a milujúcu mamičku odsudzovať? Ved' sa správala presne tak, ako často pristupuje k svojim žiačikom škola – ani tá zväčša nemá záujem o to, čo jej adepti prežili, ako sa cítili. Pekne to vystihol už spomínaný Carl R. Rogers:

„Zúfam si nad tým, ako je dieťa od útleho veku vzdelávaním rozdeľované; mysel' je v škole vítaná, telo si dieťa môže, akoby mimochodom, vziať so sebou, ale pocity a emócie môže voľne vyjadrovať a prežívať iba za školskou bránou.“

Ak je tému nášho zamyslenia hudba ako niečo, čo každý človek, a teda aj dieťa potrebuje, hudba ako priateľka na celý život, potom je legitímne pýtať sa:

Kedy sa človek prvý raz stretáva s hudbou? A čo je vlastne hudba? Nie, nechcem tu nikoho unavovať rôznymi, často protichodnými definíciami. Napokon to už dávno veľmi vtipne vyjadril veľký nemecký básnik **Heinrich Heine** (1798 – 1856):



„Hovoriť o hudbe je ako tancovať o architektúre.“

Našim úvahám o hudbe ako immanentnej súčasti ľudského života, priateľke na celý život mimoriadne konvenujú myšlienky, ktoré som našiel v skvelej knihe anglickej autorky **Sally Goddard Blythe** (*1957) *The Well Balanced Child (Movement and early learning)* – v slovenskom preklade *Dieťa v rovnováhe – pohyb a učenie v ranom detstve* (2013). Autorka tvrdí, že rytmus a zvuk – teda základné elementy hudby – vznikajú ako výsledok pohybu; pričom rytmus je sekvenciou pohybu v čase a zvuk je výsledkom vibrácií. Z toho jej plynie, že tam, kde je pohyb, tam je frekvencia a tam, kde je frekvencia, je aj zvuk. Zvuk je teda výsledkom čohokoľvek, čo sa hýbe. A pohyb je súčasne atribútom života. Každý z nás má v tele zabudovaný stroj, ktorý nám dáva impulzy, zdroj pohybu prenášajúceho sa do celého nášho organizmu – je to naše srdce. A frekvencia jeho impulzov určuje rytmus, pulzáciu, ktorá nás charakterizuje. Pokial' je pohyb, v zhode s Piagetom, základom rozvoja senzomotorickej inteligencie a prvou komunikačnou úrovňou dieťaťa, potom hudba je tou druhou. Ved' čo iné ako hudba je detské džavotanie, ktoré síce nemá ešte podobu slov, slabík, či hlások, ale má určitú výšku tónu, intonáciu, rytmus. Akoby si dieťa v ranom štádiu vývoja nacvičovalo melódiu nejakej piesne, ktorej text ešte nevie, melódiu materinskej

reči. Dávno pred sformovaním prvého slova má dieťa odpozorované intonačné modely, ktoré sú charakteristické pre konkrétny jazyk. Zdá sa, že má už vytvorenú akúsi matricu a jeho sluch je „vyladený“ na frekvenčnú krivku jazyka, ktorý bude neskôr pociťovať ako materinský. To, čo platí pre jazyk, môžeme analogicky preniesť aj na oblasť hudby.

Aj v hudbe má dieťa „naprogramované“ určité sledy intervalov, fragmenty motívov, ktoré vnímalu už v prenatálnom období – je to iba náhoda, že zvuky, ktoré v tomto štádiu počuje vo frekvenčnom rozsahu 40 – 4000 Hz sa zhodujú s ambitom väčšiny piesní?²³ Môžeme predpokladať, že už tu sa formuje niečo ako „hudobná materčina“ (L. Bernstein). Jej prostriedky (melódia, rytmus, metrum, tonalita, harmónia) určujú potom hudobné preferencie osobnosti. Významná česko-slovenská didaktička hudby **Libuše Kůrková** vo svojej knihe *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu* (1981) dokazuje na rozsiahлом výskume, že deti v predškolskom veku pri vlastnej tvorbe (zhudobňovanie textov detských riekaniek) nie sú vôbec ovplyvnené hudbou, ktorá prevláda v médiách i v ich domácnostiach, teda populárnu, resp. rockovou hudbou, ale vychádzajú z archetypov ľudových riekaniek (napr. Zlatá brána). Akoby sme to mali „vypálené“ v hard diskoch našej emocionálnej pamäti. Ale dajme ešte slovo Libuši Kůrkovej (1936 – 2015): „*Žasneme nad tou kontinuitou, ktorá spája hudobný prejav detí dávnej minulosti a súčasnosti, a uvedomujeme si, že v elementárnej umelcnej tvorbe sa v podstate začína stále rovnako.*“

Možno sa nám tieto argumenty zdajú príliš subjektívne. Takže aspoň jeden, ktorý zo subjektivity nemožno obviniť – poskytuje nám ho totiž výskum mozgu, neuroveda. O čo ide? Pravdepodobne ste už počuli o látke s názvom dopamín. Je to malá molekula zložená iba z 22 atómov – a napriek tomu má pre mozog mimoriadny význam: podielá sa na riadení bdelosti, zvyšuje zvedavosť,

²³ Piesne pre deti sa pohybujú zväčša v ambite c¹ (264 Hz) – c² (528 Hz). V uvádzanom rozsahu 40 – 4000 Hz je aj väčšina hudobných nástrojov, ktoré sú vhodné na sprevádzanie detského spevu (husle, flauta, klavír, gitara, zvonkohry, metalofón...)

schopnosť učenia, fantáziu, kreativitu. Dopamín je molekulou túžby. Táto látka ovplyvňuje mozog troma spôsobmi:

1. aktivizuje, prebúdza, upozorňuje na zaujímavé situácie;
2. stimuluje, motivuje mozgové bunky, aby si do pamäti vštepili pozitívne skúsenosti;
3. dáva signál svalom na vykonanie určitých činností, telo sa podriaďuje vôli.

Ako to súvisí s hudbou? Počúvanie hudby vo veľkej miere stimuluje tvorbu molekúl dopamínu. Dokonca také isté účinky má už predstava počúvania, či aktívneho vytvárania hudby spevom, hrou na hudobných (aj nehudobných) nástrojoch, komponovanie. Intuitívne sme to tušili, dnes nám však neuroveda poskytuje na toto tvrdenie exaktné dôkazy.²⁴

Ukončime tento teoretický exkurz a vráťme sa k hudbe ako celoživotnej potrebe a priateľke. Ak má takou byť, musíme predsa niečo o nej vedieť a, prirodzene, vedieť niečo o sebe.

- Prečo nás hudba príťahuje, ako na nás pôsobí?
- Prečo je to práve konkrétna skladba, skladateľ?
- Čo rozhoduje o našich preferenciách (lebo to platí aj o preferenciách detí)?
- A potrebujú vôbec deti hudobnú výchovu?

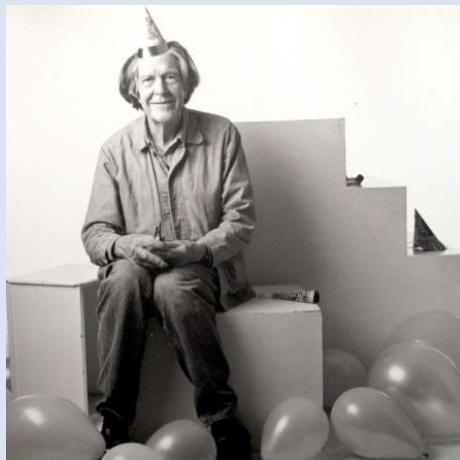
Ved' sme tu, síce na obmedzenom priestore, ale predsa len dokázali, že hudba je immanentnou súčasťou života každého jedinca už pred jeho narodením. Je pre človeka prirodzená, ako to hovorí jedno staré čínske príslovie: *Vietor fúka*,

²⁴ „Naše výsledky sú neurochemickým dôkazom, že intenzívna emocionálna reakcia na hudbu ovplyvňuje v mozgu známy proces odmeňovania,“ povedal Robert Zatorre z The Neuro. „Pokial vieme, ide o prvý dôkaz, že abstraktná vec, v tomto prípade hudba, môže viesť k uvoľneniu dopamínu. V našom svete sa často odmeňujeme nehmotnými príjemnými zážitkami a výskum môže byť krokom k pochopeniu významu tohto javu.“ Výskum pomocou kombinácie techník sledovania aktivity mozgu tiež odhalil, že uvoľnenie dopamínu spôsobuje aj predstava a očakávanie príjemného hudobného zážitku. Vedci zistili, že očakávanie a skúsenosť hudby riadia v mozgu dva odlišné obvody, jeden spojený s kognitívnym a motorickým systémom a druhý prepojený s limbickým systémom patriacim do emočnej časti mozgu.

vták lieta, človek spieva. Tak načo strácať čas s niečím, čo aj tak každý z nás má? Venujme sa radšej rozvíjaniu matematických predstáv, mediálnej výchove (to je teraz in!).

Je to, pravdaže, pochybná logika. Nebudeme sa zdržiavať jej vyvrátením, uvedieme jeden protiargument. V 90. rokoch minulého storočia na ZŠ ul. Kuzmányho v Banskej Bystrici sa realizoval projekt rozšírenej hudobnej výchovy. Deti mali týždenne 3 hodiny Hv, chodili do speváckeho zboru, popoludní do ZUŠ, často koncertovali, vystupovali, hrali hudobné divadlo na vysokej úrovni. Boli skutočne maximálne vyťažené a vzhľadom na to, že ich výber sa riadil čisto požiadavkami aspoň priemerných hudobných schopností, sa predpokladalo, že ich výsledky v ostatných predmetoch budú nanajvýš priemerné. No záverečný výskum v 9. ročníku prekvapujúco ukázal, že tieto deti mali okrem mimoriadne rozvinutých hudobných schopností nadpriemerné, ba vynikajúce výsledky aj v tzv. kognitívnych predmetoch – matematike, slovenskom jazyku, dejepise, fyzike, cudzích jazykoch.

Myslíme si, že sa už nemusíme navzájom presviedčať o potrebnosti hudby (nielen) pre deti. Skúsme teraz uvažovať nad tým, akú hudbu deti – v našom prípade predškolského veku – potrebujú a ako im ju sprostredkovať. Deti vyrastajú v akustickom prostredí, kde už nehovoríme o hudbe, ale o „hudbách“. Významný americký skladateľ **John Cage** (1912 – 1992) sa vyjadril na jednej rozhlasovej besede v roku 1992 o hudbe, ktorá v súčasnej dobe na nás pôsobí:



„Mám zato, že nežijeme v dobe jedného hlavného prúdu, ale mnohých prúdov, alebo, ak trváte na rieke času, potom sme sa dostali až do delty. A možno až za deltu k oceánu, ktorý sa tiahne až k oblohe.“

Bolo by teda nesprávne, ba naivné, ponúkať deťom len takú hudbu, ktorú my sami považujeme za umeleckú, a teda vhodnú na rozvoj ich osobnosti. Hudbu preferujúcu nižšie frekvencie (rock, techno, pop) vnímame viac ako vibrácie cez kožu a vyžaduje si reprodukciu s vyššou intenzitou. Beat nás núti hýbať sa, takáto hudba „*rozhoujdá naše boky a len málokedy prechádza hore nad pás*“.²⁵ Ľudová hudba, najmä predtonálne piesne, prebúdzajú tie najhlbšie vrstvy ľudskej fylogénézy, čo zabezpečuje uchovávanie a rozvíjanie nášho hudobného „materinského“ jazyka. Klasická hudba pracuje so širokým frekvenčným spektrom. Najmä vysoké frekvencie stimulujú bdelosť vo vyšších mozgových centrách spojených s pozornosťou, podnecujú fantáziu, obrazotvornosť, „denné snenie“, čo úzko súvisí s rozvíjaním tvorivosti.

Ale najdôležitejšia pre deti je – podľa nášho názoru – hudba, ktorú vytvárajú samy; či ako interpreti, aranžéri (tvoria rytmické i melodické sprievody k piesňam, predohry, intermezzá, dohry), dokonca ako skladatelia (melodizujú detské riekinky, básničky, vlastné texty). Dajme v tejto súvislosti ešte raz slovo Libuši Kůrkovej:

²⁵ Myšlienku z knihy Paula Madauleho *When Listening Comes Alive* (Keď nás počúvanie prebúdza) cituje Goddard – Blythe (2004).



„Keby sme zo sto pokusov vybrali len desať vydarených detských piesní, uvedomíme si, aký nedozierny a možno nikdy neobjavený poklad je skrytý medzi miliónmi detí, ktoré nikdy nedostali možnosť vytvoriť samy pesničku.“

Pravdaže, nejde tu zďaleka „iba“ o vytvorenie pesničky; dôležitejšie je, že takéto činnosti stimulujú v deťoch zvedavosť, túžbu hľadať a nachádzať vlastné riešenia úloh, čím rozvíjajú divergentné myslenie, tvorivosť, sebavedomie. Mali by sme si však spolu s francúzskym maliarom **Pierrom Bonnardom** (1867 – 1947) uvedomiť:



„Je príjemné jazdiť na detskom koníčku, len si nesmieme myslieť, že je to Pegas!“²⁶

Vzdelávací program pre materské školy vymedzuje obsah hudobných činností na tomto stupni edukácie, chýba však, podľa nášho názoru, to najpodstatnejšie – nikde nie je ani zmienka o prezívaní, zážitkovom učení. Pritom práve to má hudobná výchova (nielen) na tomto stupni deťom poskytnúť: Pocítiť

²⁶ Na rozhraní 80. a 90. rokov minulého storočia sme s PaedDr. Lýdiou Janákovou vo vtedajšom Mestskom dome detí v Banskej Bystrici robili podujatia *Maľovaná hudba – znejúci obraz*. Deti od predškolského veku po študentov, ale aj učitelia tam komponovali podľa obrazu a maľovali podľa hudby. Po jednej aktivite, v ktorej sme s deťmi vytvárali zvukový „obraz“ rieky (s využitím Orffových nástrojov, fláut, gitary, klavíra), sme im pustili ukážku zo symfonickej básne Bedřicha Smetanu *Vltava*. Deti počúvali a potom sa vyjadrili: „Ten ujo skladateľ vykreslil rieku tak ako my!“

radosť z hudby, na tvorení ktorej sa deti samy podieľajú ako interpreti i ako tvorcovia – a zdieľať tieto pocity s ostatnými. Tešíť sa na hudbu, z hudby, ale súčasne ju rozdávať aj iným, či už spolužiakom, ostatným deťom, rodičom, poslucháčom. Deti (a nielen deti) predsa nemotivuje k hudbe a k „muzicírovaniu“ to, že sa rozvíjajú ich hudobné schopnosti, zručnosti, ale že svojím spevom, či hrou na hudobných nástrojoch poskytujú radosť sebe i iným.

V hudbe – ako málokde inde – sa súčasne rozvíja asertivita a empatia. Dieťa sa, napríklad, v tvorivých inštrumentálnych činnostiach, učí obhájiť si svoj nápad, svoje riešenie; teda je asertívne, ale súčasne si uvedomuje, že jeho nápad je súčasťou celku a cíti potrebu prispôsobiť sa tomuto celku v dynamike, rytme i v trvaní. Alebo iný príklad: Každý z nás spieval aspoň krátke časy v speváckom zbere. Tam ste si museli ustrážiť svoj hlas, neprispôsobiť sa inému, teda byť asertívny. No súčasne ste museli počúvať ostatných, korigovať hlasitosť svojho spevu a možno aj výšku tónu, teda byť empatický. Paradoxne majú v tomto smere najmenšiu mieru empatie jedinci s extrémne vyvinutými hudobnými schopnosťami – napríklad s absolútnym sluchom. Pokiaľ sa nevedia prispôsobiť ani malým intonačným nepresnostiam ostatných, sú prakticky v speváckom zbere nepoužiteľní.²⁷

Myslíme si, že sme dostatočne dokázali potrebu hudby pre človeka v každom veku, a to prostredníctvom hudobnej percepcie alebo aktívneho muzicírovania. Aj keď už dnes nepovažujeme percepciu za pasívne vnímanie hudby, predsa len vidíme určité prednosti aktívneho kontaktu s hudbou spevom či hrou na hudobných nástrojoch. Pri týchto činnostiach sú okrem uvedomelého, cieleného vnímania, zapojenia krátkodobej pamäti a schopnosti anticipácie

²⁷ Môj učiteľ harmónie na vysokej škole Mirko Filip mal absolútny sluch. Tradovalo sa, že svoju prácu vo vynikajúcom sláčikovom triu KAF (Ladislav Kupkovič – husle; Ján „Hanzi“ Albrecht – viola; Miroslav Filip – violončelo) ukončil pre neustále diskusie so svojimi spoluhráčmi o ich (ne) ladení. Keď sme mali napísat recenziu na symfonický koncert v bratislavskej Redute, vyprevádzal nás z posluchárne radou: „A napište, že horny (lesné rohy) hrali falošne. Horný hrajú vždy falošne!“

(akéhosi „predvídania“ priebehu hudobnej skladby) potrebné ešte ďalšie zručnosti:

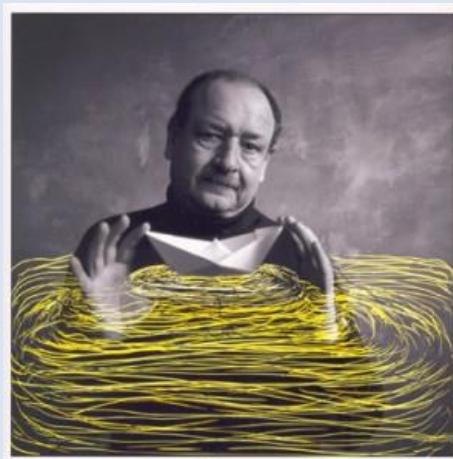
- Speváci si musia vo svojej mysli tón najprv predstaviť a až potom zaspievať. Vyžaduje to vizualizáciu výšky tónov, rozvíja vnútorné počutie, vnútorný sluch.
- Hráči na hudobných nástrojoch si pohyb, prstoklad či hmat musia tiež najprv predstaviť, vizualizovať, ale aby mohli súvisle hrať musia si určité pohyby, resp. ich sled zmechanizovať. Rozvíja to jemnú motoriku i pohybovú pamäť.
- Hra i spev v skupine vyžaduje rýchle reflexy, reakciu na spoluhráčov, iných spevákov, pokyny dirigenta. Rozvíja sa tu už spomínaná empatia a asertivita.
- Aktívny spev i hra na hudobnom nástroji predpokladá schopnosť odovzdať to, čo interpret prežíva, poslucháčom a tým hľadou komunikovať svoje emócie.

Za mimoriadne dôležité považujeme už v predškolskom veku improvizovanú hru na hudobných nástrojoch (tzv. Orffových alebo „normálnych“ – husle, klavír, gitara...). Pravdaže nie v zmysle klasického hrania z nôt (alebo symbolov, ktoré v tomto veku noty nahradzajú), ale tak, že sa z hudobných nástrojov stávajú akoby „dramatické postavy“; hrou na nich teda vyjadrujeme aj mimohudobný obsah: postavy, prírodné javy, zvieratká, obrazy.²⁸ Hudobné vyjadrenie (tempo, rytmus, výber tónov, dĺžka ich hudobnej „skladbičky“ – to všetko ostáva v rukách detí.

Pri takejto práci sa nám osvedčilo opustiť, pravdaže iba v našich predstavách, priestory školy a preniesť sa do krajiny fantázie. Prostriedkom na to

²⁸ Tento spôsob práce s deťmi od predškolského veku, ale i s dospelými sme s Dr. Janákovou rozvinuli už v spomínanom projekte *Maľovaná hudba – znejúci obraz*. Výsledky sme publikovali v knihe s rovnomenom názvom v roku 1992. Vychádzali sme pritom z metód tvorivej dramatiky, napr. z hry *Čo by bolo, keby bolo...* Premenu predmetov v pôvodnej hre sme transformovali na premenu mimohudobného významu tónov.

sa stala iniciačná pieseň na text Daniela Heviera *Krajina Zázračno*. Pozývam vás všetkých do tejto krajiny, kde si môžeme vytvárať vlastnú hudbu, kde sa hudobné nástroje zmenia na slniečko, dážď či vietor, potôčik, sneh, vianočný stromček... Hovoríte, že ste v takej krajine ešte nikdy neboli? Nuž, je najvyšší čas to napraviť!



Zdroj: <http://www.hevi.sk/>
foto Miriam Petráňová

Daniel Hevier: Krajina Zázračno

Sadnite si za mňa na mračno / Letím do krajiny Zázračno

Je to najkrajšia zem v celom svete / V očiach si z nej domov odnesiete

Deti sa vopred nezoznámia s textom, ani nenacvičujú melódiu. Simuluje sa tak prirodzený proces osvojovania si piesne; jednoducho ju opakujeme, najprv s chybami, s „výpadkami“ textu, potom sa postupne prednes spresňuje. V nijakom prípade deti neopravujeme, nedávame pokyny o správnom držaní tela, dýchaní, nasadení tónu a pod. Primárne nám totiž ide o navodenie atmosféry zázračnej krajiny, nie o nácvik ďalšej piesne!

V krajine Zázračno nás očakávajú rôzne hry s hudbou; napr. hra na premenu predmetu a zvuku *Čo by bolo, keby bolo...* Pracujeme s predmetom, ktorý má čo najmenej špecifických znakov; môže to byť, napríklad, palička, ktorou hráme na zvonkohre alebo na tympane, ceruzka, ihlica na pletenie... Tým, že

s predmetom urobíme určitý pohyb, môžeme ho v našej predstave premeniť, z paličky sa stane dirigentská palička, zobcová flauta, stierač auta... Palička putuje v kruhu a každé dieťa vytvorí jej pohybom nejaký obraz; pokiaľ nemá nijaký nápad, podá paličku ďalej. Dôležité je však predstaviť predmet, ktorý chceme meniť, v jeho pôvodnej funkcií. Podobne postupujeme pri premene zvuku; aj tu využívame jednoduchšie nástroje – triangel, tympan... Skúšame hrať na nich rôznymi spôsobmi, nielen tak, ako nám to „predpisujú“ metodické príručky. Vytvárame si tak s deťmi akýsi „slovník“ zvukov, z ktorého môžeme neskôr čerpať pri vytváraní hudobných príbehov. Pritom využívame aj hru na tele. Takým hudobným príbehom je, napríklad pieseň *Prší. Prší?*⁸

Pieseň – hra je sice v učebnici pre 1. ročník ZŠ, ale úspešne ju možno využiť aj v materskej škole. Ani tu nič vopred nenacvičujeme, ale „rozprávame“ hudbou príbeh a deti nám pritom pomáhajú:

Prší, prší, vietor fúka / nevyjdem von bez klobúka.

Na môj klobúk mäkko, zl'ahka / zabubnuje každá kvapka.

Ked' zahrní od lesa / každý rýchlo skryje sa!

Prší, prší, len sa leje... / v skutočnosti to tak nie je!

To spievajú v škole deti. / Lenže vonku slnko svieti.

Do spevu pridávame podľa potreby hru na tele: tlieskanie do dlane, plieskanie, fúkanie, dupanie... Môžeme sa pritom pohrať so zvukovým obrazom dažďa: skúšame tlieskaním vytvoriť rôzne dažďové kvapky – malé, veľké, nedočkavé, lenivé, zhovorčivé... Meníme intenzitu dažďa, vetra, hrmenia (dupanie)... Ak sa deťom hra páči, môžeme im navrhnuť predviesť ju pred inými deťmi alebo pred rodičmi. No potom musí nastúpiť fixácia – spresnenie rytmu, intonácie, výber vhodnej dynamiky... Chceme predsa, aby z našej piesne – hry mali radosť aj naši poslucháči. Keby sme spievali falošne a necitlivо, veľkú radosť by asi nemali. Môže nasledovať zábavná rozcvička spojená s reťazovou hrou (rozširovanie motívu), napríklad tou istou melódiou *e-d-c* (ale s rôzny-

rytmickým členením) „zhudobňujeme“ text: *Máme psa; máme doma psa; máme doma psíka; my máme doma psíka*, pričom tento motív posúvame ako v klasickej hlasovej rozcvičke (chromaticky aj diatonicky).

Na rozvíjanie vokálnej improvizácie je vhodná aj hra na stratenú melódiu, napr. na text Daniela Heviera Mačacia spolupráca:

Kocúr kúpil auto, auto mačičke. / Aké? Také. / Automatické.

Mačka na ňom chytá myši / pred všetkými sa ním pyši.

Dá všetko, čo uloví / kocúrovi Julovi.

Deti si hrou na ozvenu (imitáciou) najprv osvoja časti, ktoré si učiteľ/učiteľka „pamäťa“ a potom na základe daného harmonického sprievodu improvizujú časti, ktoré učiteľ/učiteľka „zabudli“, rozlišujú spev mačiek a myší a spoločne vytvárajú pieseň – príbeh, ktorý môžeme nahrať a umožniť tak deťom počúvanie a komentovanie svojej skladbičky. Pri miernom pozmenení textu môžeme s deťmi vyskúšať tvorenie otázky a odpovede: *Automatické? Automatické.* Vychádzame pritom z intonácie reči.

Vhodná báseň sa môže stať podkladom na spoločné zhudobnenie príbehu. Pritom na vytvorenie atmosféry môžeme využiť hru na tele i „dramatickú“ funkciu hudobných nástrojov. Nám sa osvedčila báseň Jiřího Žáčka (v preklade Daniela Heviera) *Dračie trampoty*:

Tento drak má sedem hláv –

Piata sa už vidí v kine

Je to rozhádaný dav.

Šiesta túži po zmrzline

Hlava s hlavou sa mu háda,

Siedma hlava z toho stonie

čo by ktorá hlava rada:

Dohodnú sa – alebo nie?

Prvá chce dnes čítať knihy

Je to ľažké, veru tak

Druhá chce ísť na dostihy

byť tak sedemhlavý drak!

Tretia spieva trala-la-la

Štvrtá by zas rada spala

Môžeme začať vytváraním zvukovej podoby jaskyne, v ktorej spí drak. Hlavy môžeme charakterizovať rôznymi zvukmi nástrojov, ale aj pohybom za pomoci zástupnej rekvizity (drevené doštičky – wood blocks). Pri melodizácii textu hláv môžeme využiť jednoduchý motív detskej riekkinky (*so-la-so-mi*) v kombinácii s diatonickým radom *d-r-m-f-s* vzostupným (hlava, ktorá spieva) a zostupným (hlava, ktorá chce spať). Motívy môžeme posúvať, meniť ich tempo – v súlade s „charakterom“ hláv a ich činností. Aj tu je pre deti veľkou motiváciou vytvorenie nahrávky, ktorú potom spoločne počúvame a komentujeme.

(hudobná ukážka: produkt z hudobnej dielne učiteľiek MŠ a 1. stupňa ZŠ v Liberci – Daniel Hevier: Ako vyzerá pesnička; Jiří Žáček: Podzim; ²⁹.

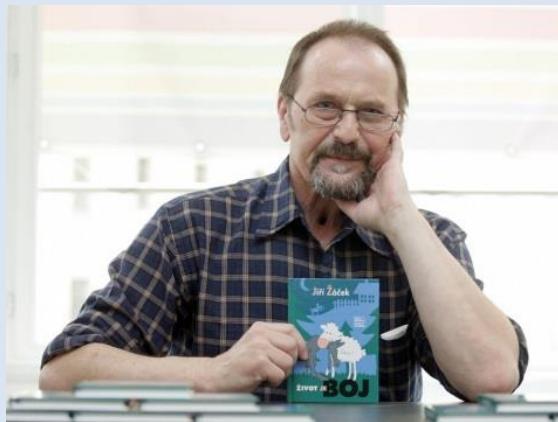
Daniel Hevier Ako vyzerá pesnička

Z pozlátenej trúbky / vyletela pesnička

Narastli jej zúbky, / očká, noštek / tvárička

Veselo sa rozosmiala / Trala la la la la

²⁹ Alebo priama práca s auditóriom: vychádzame z rytmizácie textov. Potom zvolíme modus – môže byť už „preparovaný“ na metalofónoch/zvonkohrách, napr. *a-g-e-d-c*. Pokiaľ chceme pracovať v skupine, treba si určiť tónový priestor, v ktorom budeme improvizovať. Pri individuálnej práci stačí deti „udomáčniť“ tónine/tonalite udaním základného tónu alebo tonického kvintakordu. Pri melodizácii Heviera (Ako vyzerá pesnička) môžeme napr. vychádzať zo vzostupného diatonického radu (... vyletela pesnička). Tu je ale hlavným cieľom hudobne vyjadriť zúbky, očká, noštek, tvárička. Hľadáme vhodné nástroje a vhodné hudobné vyjadrenie (napr. rozdielnoštek – nos). Ďalej je tu kontrast medzi prvým štvorverším a záverečným dvojverším (veselo sa rozosmiala...), kde by sme mohli pripojiť tanec (tra-la-la...) V Žáčkovom texte môžeme využiť zostupný rad tónov *a-g-f-e-d-c* na zvukové vyjadrenie padajúceho lístia. Pokúsime sa však prvotné nápady detí, keď všetky listy padajú rovnako (*a-g-f-e-d-c: Padá listí, padá*) individualizovať; vietor spôsobí, že niektoré listy padajú rovno k zemi, iné poletujú vo vzduchu. Tak mimovoľne vznikne trojhlas. I. *a-g-a-g-a-g* II. *a-g-f-e-f-e* III. *a-g-f-e-d-c*; 2. časť textu má inú rytmickú štruktúru, vznikne teda kontrastný diel. Dojem trojdielnosti dosiahneme opakováním 1. dielu.



Zdroj https://jablonecky.denik.cz/galerie/foto.html?mm=jiri_zacek_dra_3_&s=50

Foto Drahomír Stulík

Jiří Žáček Podzim

Padá listí, padá

Padá listí na zahrade / stromy mají o paráde

Ježek, ten je ale rád, / v zimě bude v listí spát.

Takýto prístup k hudbe a jej interpretácii ako k súčasti nejakého príbehu anticipuje už v tomto útlom veku v poslucháčoch schopnosť vnímať a chápať hudbu nie ako realizáciu súboru pravidiel, príkazov či zákazov o vedení hlasov, hudobných formách, inštrumentácií..., ale ako výpoved' o pocitoch, náladách, predstavách, túžbach, ktorú môže interpret (jedno či profesionál, amatér, dospelý či dieťa) preniesť na svojho poslucháča, alebo analogicky ju vnímať ako svoju autentickú skúsenosť. Popri reprodukcii založenej na imitácii prednesu učiteľky/učiteľa, ktorá je nevyhnutne potrebná pri nácviku nových piesní, uplatňujeme aj interpretáciu, kde dieťa môže prejaviť vlastný spôsob prednesu v súlade s jeho vnútorným zážitkom alebo príbehom, do ktorého je pieseň vsadená, a improvizáciu zameranú na tvorivé riešenie úloh. A pre nás učiteľov sú takéto postupy príjemnou terapiou pred tzv. syndrómom vyhorenia, pred rutinou, pred stratou toho nadšenia a zanietenia, ktoré nás stále – napriek všetkému a všetkým – drží pri deťoch a s deťmi.

Tvorivosť je krehký kvet. Ale kto k nemu raz privonia, celý život bude

vyhľadávať jeho omamnú vôňu. Učiteľ by však mal urobiť viac – pestovať v sebe kvet tvorivosti, zušľachťovať ho a jeho semienka odovzdávať svojim žiakom.³⁰

Želám vám, aby pozitívne vplyvy a krásne zážitky z takejto práce nekazil pohľad na vaše výplatné pásky.



Pedagóg, skladateľ, esejista a neúnavný inovátor **Belo Felix**

LITERATÚRA

- GODDARD BLYTHE, Sally. 2004. *Dieťa v rovnováhe – pohyb a učenie v ranom detstve*. IPS: Bratislava.
2. vydanie 2013. ISBN 978-80-97036-0-0
- KŮRKOVÁ, Libuše. 1981. *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu*. Praha: SPN,
- FELIX, Belo. 2013. *Hudobno-dramatické činnosti na základnej škole*. PF UMB: Banská Bystrica.
ISBN 978-80-557-0614-6
- FELIX, Belo – JANÁKOVÁ, Lídia. 1992. *Maľovaná hudba – znejúci obraz*. Bratislava NOC.
ISBN, 807121034X
- FELIX, Belo. 1996. *Druhá múza detského divadla*. Bratislava: NOC, 2. vydanie. ISBN 80-7121-101-X
<http://soullen.blog.cz/1003/latka-ktora-nas-pohana>
<http://www.itnews.sk/spravy/vyskum/2011-01-14/c137700-preco-je-pre-nas-hudba-dolezita>
- LAND, George. 2011. *The Failure Of Success*. TEDxTucson George Land The Failure Of Success,
prístupné na portáli YOUTube

³⁰ Najnovšie výskumy (Land, G. *The Failure Of Success*, 2011) uvádzajú, že najvhodnejšie obdobie na rozvíjanie elementárnej tvorivosti je vek 4 – 5 rokov, kde sa pri riešení figuratívnych testov ako kreatívne predstavuje 98 % detí. U 10-ročných je to len 30 %, u 15-ročných 12 % a u dospelých mizivé 2 % zo skúmanej vzorky.

Krajina Zázračno

Hudba: Belo Felix
Text: Daniel Hevier

The musical score consists of two staves of music. The first staff is in common time, major key, with lyrics in Czech: "Sad-ni-te si za mňa na mrač-no. Le-tím do kra-ji-ny Zá-zrač-no." The second staff begins with a change in key signature and time signature, with lyrics: "Le-tím do kra-ji-ny, do kra-ji-ny Zá-zrač-no. Ako znie krajina Zázračno?" The third staff starts with "Pomaly Em7" and lyrics: "Je to naj-kraj-šia zem v ce-lom sve-te, v o-čiach si z nej do-mov od-ne-sie-te." It includes a first ending section with "1. A7" and a second ending section with "2. A7 a tempo D.C. al Fine".

prof. Mgr. **Belo Felix**, PhD.,
emeritný profesor PF UMB
Banská Bystrica
befel1940@gmail.com

Jana ORECHOVSKÁ

MIOSLAV IŠTVAN:

Sonáta pro klarinet a klavír

(1954)

Abstrakt: Práce se zabývá osobností a tvorbou významného českého skladatele 20. století, Miloslava Ištvana (1928 – 1990). Kromě inspirace moravskou lidovou hudbou byl ovlivněn tvorbou Leoše Janáčka a Bély Bartóka, projevoval velký zájem o problematiku hudebního rytmu a preferoval zvukovou složku bicích nástrojů. Dopracoval se k vlastní kompoziční metodě – montáži izolovaných prvků v hudbě. V jeho rozmanité tvorbě nalezneme mimo jiné i *Sonátu pro klarinet a klavír* (1954), v dnešní době cennou skladbu všech klarinetistů.

Abstract: The thesis deals with personality and work of an outstanding Czech composer of the 20th century, Miloslav Ištván (1928 – 1990). Apart from inspiration by Moravian folk music he was influenced by works of Leoš Janáček and Béla Bartók, he was deeply interested in issues of musical rhythm and he preferred the sound element of percussions. He worked out his own composition method – montage of isolated elements in music. In his diverse creations we can find among others *Sonata for clarinet and piano* (1954), which is nowadays considered very precious by many clarinet players.

V roce 2018 by oslavil **Miroslav Ištván** 90 let od svého narození. Kromě profese skladatele byl považován také za teoretika, umělce a pedagoga, člověka poctivého a přísného nejen k druhým, ale i k sobě samému. Pro své studenty byl velkým vzorem a vzácným přítelem. Vždy mluvil pravdu, nepředstíral, že ví vše, netvrdil, že poznané je definitivní a navždy neměnné. Jeho teoretické názory se v průběhu tvůrčího zrání přirozeně vyvíjely a byly formulovány především s cílem podělit se o vlastní dosavadní zkušenosti s nastupující skladatelskou generací – se svými žáky.³¹

V kulturním životě naší země hrála Morava důležitou roli. Byla specifická svým osobitým zabarvením a nezaměnitelným přízvukem. V první polovině 20. století byla většina českých skladatelů ovlivněna Moravanem, *Leošem Janáčkem*

³¹ HALA, P. 2016. Kompoziční principy Miloslava Ištvana. s. 9 – 10

(1854 – 1928), jehož tvorba se pojila s moravskou lidovou písni, moravským tancem a moravskou řečí.³²

Historie Klubu moravských skladatelů se začíná odvijet společně se vznikem volného sdružení nazvaného Klub mladých skladatelů moravských. Toto sdružení se brněnskému publiku poprvé uvedlo písňovým koncertem z děl mladých brněnských autorů v roce 1920. Za hlavní postavy, které se po válce zabývaly myšlenkou nového uměleckého sdružení v moravské metropoli, byli *Vladimír Helfert, Vilém Petrželka a Václav Kaprál*. Velký přínos pro rozvoj hudebního života spatřoval Vilém Petrželka v pořádání večerů komorní hudby pod názvem *Intimní večery*. Tyto večery byly přímo předurčeny k uvádění novinek české moderny.³³

První tři roky relativní svobody po 2. světové válce vyvolaly u mnoha skladatelů nadměrný optimismus. Situace se radikálně změnila po komunistickém puči v roce 1948. Krátce po tom, co komunistická strana získala veškerou moc ve státě, začala silně ovlivňovat hudební skladatele i ostatní umělce. Podle sovětského vzoru byl stále intenzivněji vyžadován nový estetický přístup k umění. Nejvíce se situace zkomplikovala v době, kdy se i v české kultuře začala uplatňovat Ždanovova ostrá vystoupení proti veškerému modernímu umění. Někteří umělci, neochotní se přizpůsobit novým podmínkám, volili raději cestu do emigrace.³⁴

Brněnští skladatelé se nenechali tolík ovlivňovat komunistickou ideologií jako skladatelé pražské školy. Dílo autorů brněnské kompoziční školy bylo inspirováno spíš Novou hudebou než dobovou hudební estetikou. K prvním skladatelům této skupiny patřil i Miloslav Ištvan, geniální skladatel, řadící se k nejlepším. Svojí tvorbou, cílevědomostí a hudební invencí překryl všechny ostatní brněnské skladatele té doby. K dalším významným brněnským

³² Janáčkovými žáky, úzce spojenými s Moravou, byli mimo jiné Jan Kunc, Jaroslav Kvapil a Václav Kaprál.

³³ VOHNOUTKOVÁ EL ROUMHAINOVÁ, S. 2013. *Počátky Klubu moravských skladatelů (1919 – 1928)*. s. 17, 29, 31, 32. Diplomová práce

³⁴ ŠAFARÍK, J. 2006. *Dějiny hudby*, 3. díl (20. století). s. 222

skladatelům patří například *Alois Piňos, Ctirad Kohoutek, Jiří Matys, Dalibor Spilka, Evžen Zámečník, Miloš Štědroň, Arnošt Parsch* a další.

V 60. letech ovlivňovala brněnský koncertní život Státní filharmonie Brno, která od roku 1956 rozvíjela svoji činnost. Brněnská opera se především zaměřovala na produkci děl 20. století a přinesla premiéry oper Bohuslava Martinů a dalších. Od roku 1960 se brněnští skladatelé snažili jít s dobou a neustrnout. Vznikaly elektroakustické kompozice, multisetralismus atd. Všechno tohle úsilí však bylo v 70. letech přerušeno kvůli sovětské okupaci a následné normalizaci. Skladatelé se ale nevzdali, o to víc byli aktivní a snažili se vydobýt si své osobité místo.

SONÁTA PRO KLARINET A KLAVÍR (1954)

Sonáta pro klarinet je nepřetržitě v permanenci. Stala se samozřejmou součástí repertoáru klarinetistů na našich středních i vysokých hudebních školách, ale nejen tam. Hraje se často v zahraničí a někdy je zařazována jako povinná skladba do klarinetových soutěží. Důvod oblíbenosti skladby lze spatřovat v její hudební přitažlivosti a dále pak v nekomplikovaném a praktickém nástrojovém obsazení, v důstojném rozsahu sonáty a v technické i výrazové náročnosti klarinetového partu, která poskytuje klarinetistovi možnost prokázat své interpretační schopnosti. Také klavírní part je technicky náročný a nehraje druhořadou roli pouhého doprovodu, nýbrž se společně s klarinetem významně podílí na celkovém výrazu skladby. Je to přibližně patnáctiminutové dílo o třech větách – *Allegro drammatico, Andante senzibile, Presto*. 8. května 1955 zazněla premiéra této skladby v podání Zdeňka Horáka a Milana Máši.³⁵

³⁵ IŠTVAN, R. 2015. *Hudební skladatel Miloslav Ištván* (život, dílo, vzpomínky a fakta). s. 97 – 99

Hudební analýza první věty. *Allegro drammatico*

První věta tvoří efektní vstup do celého třívětěho sonátového cyklu, který je rozvržen na tradičním tempovém půdorysu rychle – pomalu – rychle. Věta je velmi dynamická a ve svém výrazu působí spontánní muzikalitou, při bližším pohledu však zjistíme, že dojem přirozeného hudebního pohybu a formální soudržnosti je výsledkem velmi sofistikované práce ve všech kompozičních složkách. Formální uspořádání je založeno na tradiční sonátové formě s expozicí (takty 1 – 57), provedením (takty 58 – 107) a reprízou (takty 108 – 157). Ohraničení jednotlivých částí sonátové formy v první větě je většinou vytvářeno současně několika hudebními parametry a není tedy diferencováno jen změnami tónin a uváděním stěžejních hudebních myšlenek, ale také například dynamikou nebo prací s nástrojovou sazbou. Zatímco formální uspořádání vychází z klasických proporcí úvodních sonátových vět, práce s tonalitou, harmonií a melodikou nás od počátku uvádí do hudebního světa 20. století. Rané kompoziční období Miloslava Ištvana, do nějž klarinetová sonáta náleží, sice zdaleka nemůžeme označit jako experimentální nebo avantgardní, ale i tak se v něm již začínají objevovat zárodky pozdějších originálních kompozičních přístupů a technik tohoto skladatele. V případě klarinetové sonáty jsou těmito moderními přístupy právě uvolněná práce s tonalitou, ostré harmonické zvraty nebo používání prvků modality. Základní tóninou první věty je As dur, tonální plán je však natolik pestrý a mnohdy nejednoznačný, že autor neuvedl žádné předznamenání a všechny posuvky vpisuje přímo do notového textu. Od prvních taktů je tak posluchač jasně identifikován se skutečností, že se setkává s hudbou sice tradičně formálně uspořádanou, vzniklou však evidentně v kontextu tvorby dvacátého století.

Expozice začíná rázným uvedením hlavního tématu v klarinetovém parti v tónině As dur. Jelikož je toto téma základním kamenem kompoziční práce

na většině plochy první věty, podívejme se na něj podrobněji (Obrázek 1). Téma je v základní podobě představeno na ploše čtyř taktů, ve fortissimu, za doprovodu důrazných akordických bloků klavíru. Jedná se o výraznou hudební myšlenku, složenou z jednotaktového, ostře rytmizovaného motivu se synkopickými prvky, jenž je vzápětí s dílčími změnami přenesen do nižší polohy a následně ještě doplněn o krátkou melodickou formuli, jíž se melodický oblouk uzavře a staticky setrvá až do čtvrtého taktu. Téma má převážně sestupný charakter, kdy z horní krajní polohy dvoučárkované oktávy postupně směruje až k dolnímu rozsahu oktávy jednočárkované. Ambitus melodie tak obsahne tercdecimu, přičemž opěrnými body jsou první tón *as*² a poslední tón *es*¹, tvořící přirozenou tónicko-dominantní osu melodie. Samotná intervalová struktura tématu přitom vykazuje silně modální prvky, charakterizované především mixolydickou malou septimou, doplněnou ojedinělým užitím lydické kvarty hned v prvním taktu tématu. Melodie má tedy latentní dominantní harmonický charakter, definovaný právě opakovaným zazněním malé septimy. Naproti tomu doprovodný klavírní part představuje čistě tonální akordické pásmo, včetně použití durové velké septimy v taktu 3, čímž od samého počátku vytváří kontrast k sólovému parti a rozostřuje charakteristiky exponované v klarinetu.



Obrázek 1 Uvedení hlavního tématu

Počínaje taktem 5 je celé čtyrtaktové téma s malými změnami přeneseno o malou sekundu výše do ostře kontrastní tóniny A dur, s akordickým podkladem tóniky A dur ve tvaru sextakordu (Obrázek 2).



Obrázek 2 Transpozice hlavního téma

Po této transpozici následuje v dalších taktech mírná evoluční práce s jednotlivými segmenty téma (Obrázek 3), jejíž hlavní podstatou je uvést jiné instrumentační a tonální schéma a připravit poslední uvedení hlavního téma před nástupem spojovacího dílu. V taktech 9 – 13 proto skladatel uvádí další tóniny B dur, des moll a opět B dur, vždy s akordickým podkladem ve tvaru sextakordu nebo kvartsextakordu. Zároveň pracuje s odlišnou barevnou škálou, neboť sólový part se přesouvá do nejnižšího klarinetového rejstříku, dostává se pod výškovou hladinu klavírního doprovodu, a teprve následně stoupá zpět do původního rejstříku ve dvoučárkované oktávě.



Obrázek 3 Evoluční práce s částmi téma

V taktu 14 se tak opět setkáváme s hlavním tématem v původní nástrojové sazbě, na podkladu kvartsextakordu B dur, přičemž v klavírním partu se začíná objevovat doprovodná figura rytmicky odvozená právě z hlavního téma. V taktu 16 se oblast hlavního téma uzavírá a následuje několikataktová

spojovací část, jež nás zavede do kontrastní tóniny s vedlejším tématem. Tato mezivěta, takty 17 – 22, je založena na rytmické figuře z hlavního tématu (Obrázek 4), která se krátce předtím začala objevovat v klavírním partu, a v mezivětě ji převezmou obě ruce klavírního partu i sólový nástroj a v syrytmickém pohybu nás přivádí do dominantní tóniny Es dur.



Obrázek 4 Syrytmický pohyb v mezivětě

Vedlejší téma nastupuje v taktu 23 a tvoří přirozený kontrast k tématu hlavnímu. Je zasazeno do tóniny Es dur a vyniká lyrickou povahou své melodické linky, v partu je předepsáno dolce oproti espressivu v hlavním tématu (Obrázek 5).



Obrázek 5 Vedlejší lyrické téma

S ohledem na nástrojovou sazbu se jedná o homofonní kantilénovou frázi, kde je legatová melodie v klarinetu podepřena konstantně strukturovaným doprovodným pásmem klavíru. Velmi dobře můžeme rozpoznat synkopický rytmus figury z mezivěty, která se zde transformovala nejen do podoby ostinátní

rytmické figury v klavírním doprovodu, ale je jasně patrná také v rytmickém frázování samotného vedlejšího téma. Ještě mnohem více než v případě hlavního téma můžeme konstatovat, že vedlejší téma je tonálně ambivalentní, neboť probíhá nad rytmizovanou dominantní prodlevou, v harmonické kontextu převažující funkce dominantního septakordu B dur, a pouze na konci melodické fráze zazní jasná tónika Es dur. Po formální stránce je vedlejší téma strukturováno do tří částí s úvodním, kontrastním a reprízovým dílem. První čtyři takty (takty 23 – 26) tvoří jádro melodie ve zmínované Es dur. Následuje tonálně a harmonicky členitá střední část, v niž je téma uvedeno na půdorysu několika sekvenčně seskupených kadencí (takty 27 – 34). V taktu 35 se téma vrací k původní podobě a po čtyřech taktech skončí přesvědčivým harmonickým i melodickým závěrem na tónice Es dur (začátek taktu 39). Hudba následujících čtrnácti taktů (39 – 52) dále pracuje s vedlejším tématem, jehož uvádění je proloženo krátkými kontrastními mezihrami klavíru (Obrázek 6). Z hlediska tematické práce tato pasáž jednoznačně spadá do oblasti vedlejšího téma. Vzhledem ke kadenčnímu harmonickému průběhu, založeném na střídání dominantní a tónické funkce Es dur lze však vnímat i závěrovou funkci této části, neboť především upevňuje tóninu Es dur a formálně uzavírá expozici.



Obrázek 6 *Práce s vedlejším tématem*

Krátká čtyřtaktová mezivěta, vystavěná z materiálu hlavního tématu, nás dostává ke generální pauze v taktu 57, po níž následuje **provedení**, zpracovávající téměř výhradně hlavní téma. Provedení je z hlediska rozsahu relativně stručné, má však velmi dynamický charakter. Z tohoto pohledu představuje typickou evoluční část sonátové věty s expozicemi útržků tematického materiálu, členitým tonálním průběhem, ostrými harmonickými přechody a gradačními plochami. Prováděcí díl začíná v taktu 58 tříhlasou imitační pasáží, která postupně uvádí úryvek hlavního tématu v pravé ruce klavíru, v taktu 60 jej převezme levá ruka a po dalších dvou taktech motiv přechází do klarinetu (Obrázek 7).



Obrázek 7 *Imitační plocha v provedení*

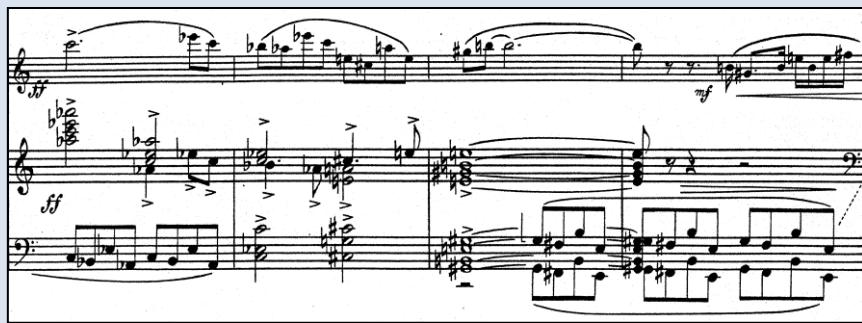
Reperkuse této tříhlasé imitační plochy začíná propostou ve středním hlasu, po níž následují basová a sopránová risposta. Dynamika pasáže je umocněna nejen značným kinetickým pulsem v drobných rytmických hodnotách, ale také zvoleným tónovým materiálem, jenž generuje množství disonantních souzvuků. Polyfonní úsek vygraduje důraznou reminiscencí hlavního tématu v B dur (takty 65 – 67), po níž opět následuje postupně se rozvíjející tříhlasý fugatový úsek (takty 68 – 72). Ten je analogií předchozí imitační části, tedy nejdříve v tiché dynamice začne pravá ruka klavíru, postupně se přidá basový hlas v levé ruce a následně

vrchní imitace v klarinetu, to vše za postupného zesilování. Celá pasáž opět vyústí do dalšího uvedení hlavního tématu ve forte, tentokrát v tónině f moll (takt 73). Následuje dočasné zklidnění v taktech 74 – 81, definované především dynamickým profilem sólového partu a pravidelně rytmizovaným doprovodem z akordických figur v klavíru. Skladba v těchto taktech postupně prochází tóniny b moll, fis moll, H dur a Es dur. Počínaje taktem 82 začíná opět zesilování, doplněné o předpis poco accelerando. V sólovém partu se již pracuje jen s menšími útržky tématu, v doprovodu se rozeběhne rytmický pohyb evokující dynamickou fugatovou pasáž. Soubor všech těchto kompozičních prostředků vytvoří silné napětí a anticipaci dynamického vrcholu, jenž skutečně následuje v taktu 88. Zde vyvrcholí nejen provedení, ale vlastně celá první věta sonáty (Obrázek 8). Ve fortissimu je uvedeno hlavní téma v klarinetu, upravené do podoby symetrické čtyřtakové hudební myšlenky, která je následně třikrát zopakována.



Obrázek 8 *Vrcholná pasáž první věty*

První uvedení je zasazeno do B dur (takty 88 – 90), následující fráze (takty 91 – 94) se v druhé polovině svého trvání prudce harmonicky zlomí do As dur. Třetí uvedení tématu (takty 95 – 100) je již motivicky i harmonicky silně pozměněno a postupně prochází tóninami As dur, A dur a E dur; od taktu 98 také dochází k postupnému ubírání na dynamice (Obrázek 9).



Obrázek 9 Harmonická a motivická změna v třetím uvedení tématu

Klavírní part je v celém tomto úseku vystavěn na základě původní podoby ze začátku expozice, do jeho struktury je však nově vnesen imitační prvek odvozený z melodie hlavního tématu. Ten se postupně dostává více a více do popředí, až na konci celé pasáže dominuje úplně (takty 98 – 100). Hudební plocha v taktech 101 – 107, kde se sólový nástroj odmlčí, je vlastně již jen zklidněnou harmonickou přípravou na návrat hlavní tóniny As dur v repríze. Pasáž setrvává v klidném, mírně zpomalujícím pohybu na dominantní funkci, dynamika se ztiší až do pianissima.

Taktem 108 začíná **repríza**, provázená jednoznačným návratem do hlavní tóniny As dur. Základní obrysy tohoto dílu jsou přejaty z expozice, skladatel však některé úseky podstatně proměňuje (Obrázek 10). Například hned samotný začátek reprízy představuje hlavní téma ve velmi tlumené dynamice (takty 108 – 111). Odlišná zvukovost je ještě umocněna změnou rejstříku sólového nástroje, který je oproti expozici posazen o oktávu níže a v průběhu uvedení tématu se tak dostává na samou hranici spodního rozsahu klarinetu. Změny jsou patrné také v klavírním doprovodu, který je redukován na tiše pokládané akordy, drobné mezihry a odmlky. Ve srovnání s expozicí je celá oblast hlavního tématu výrazně zkrácena, neboť jen uvede hlavní téma v tóninách As dur (takty 108 – 111) a v A dur (takty 112 – 116), a po krátké mezihře hned plynule přechází k vedlejšímu tématu (takt 120).



Obrázek 10 Hlavní téma v repríze

Oblast vedlejšího tématu naproti tomu probíhá v téměř stejné podobě jako v expozici. Jedinou významnější změnu představuje přenesení celé pasáže do hlavní tóniny As dur, čímž je naplněn klasický formální princip tonálního sjednocení hudebních myšlenek v reprízové části sonátové formy (takty 120 – 136). Stejně jako v expozici pak následuje poměrně dlouhý úsek, v němž je střídavě exponováno vedlejší téma a krátké kontrastní mezihry klavíru (takty 136 – 151). Celá pasáž je opět harmonicky založena na střídání dominantní a tónické funkce, tentokrát však již v hlavní tónině As dur, nikoliv původní dominantní Es dur. V okamžiku, kdy v expozici původně následovala mezihra vedoucí k provedení, je nyní celý oddíl přesvědčivě uzavřen na tónice As dur.

Následuje již jen krátká koda ve velmi mírném dynamickém profilu (takty 152 – 157), uzavřená třítónovým stupňovitým unisono postupem ze sníženého šestého stupně přes snížený sedmý stupeň do tónické primy (Obrázek 11).



Obrázek 11 Koda první věty

Hudební analýza druhé věty. *Andante senzibile.*

Po dynamické první větě představuje druhá část Ištvanovy sonáty zcela jinou hudební atmosféru. V tomto ohledu skladatel opět ctí tradiční formální uspořádání, kdy druhý díl sonátového cyklu svým lyrickým charakterem a celkovým zklidněním většinou přináší výrazný kontrast, provázený také změnou hlavní tóniny. Časový rozsah věty je přibližně vyrovnaný s oběma krajními větami sonáty, samotný hudební materiál však vzhledem k pomalému tempu odpovídá jen přibližně polovině předchozí věty. Přesto, že je tento díl z hlediska tonálního plánu relativně statický a lze v něm vypozorovat jednu hlavní tóninu, jedná se o tóninu f moll, paralelní k hlavní tónině As dur z první věty, opět můžeme sledovat častou práci s tonální víceznačností, většinou v podobě balancování na pomezí dvou tónin, nejčastěji f moll a As dur, případně B dur a As dur. Miloslav Ištvan proto i zde nepoužil žádné předznamenání. V této větě také výrazně vystupuje do popředí práce se sonoritou sólového nástroje, reprezentovaná užíváním široké škály jeho témbrových i výrazových rejstříků či expozicemi stejných melodických frází v různých instrumentačních kontextech. Právě tato pokročilá práce s hudební barvou neobyčejně obohacuje hudební průběh věty, jež je jinak ve své formální stavbě až průzračně prostá.

Formální schéma druhé věty je velmi přehledně vystaveno ze dvou kontrastních dílů v rozsahu drobných hudebních vět, jež se představí nejdříve v základní a poté v mírně obměněné podobě. Základem je tedy dvakrát zopakovaná malá forma dvoudílná bez reprízy **a b**, rozšířená o dvojnásobné uvedení dílu **a** v úvodu věty. Půdorys věty lze stručně vyjádřit schématem **a a b a b**. Forma je ještě doplněna o introdukci a kodu.

Úvod věty zahajuje výrazná čtyrtaktová introdukce v klavíru (takty 1 – 4), založená na akordické kontrapozici kvintakordů f moll a C dur, tedy harmonických funkcí tóniky a dominanty (Obrázek 12).



Obrázek 12 Klavírní introdukce

Následuje dynamické zklidnění v dílu **a** (takty 5 – 13), jenž svou melodickou povahou evokuje nápěv baladické lidové písni. Melodická linka je zasazena do akordické sazby pravé ruky klavíru a klarinet zde jen dotváří barvu dlouhými hlubokými tóny nebo krátkými melodickými mezihrami (Obrázek 13). Na ploše devítitaktové periody hudba harmonicky osciluje mezi f moll a As dur. Zatímco čtyřtaktové předvětí končí akordem Es dur, vyznívajícím jako dominanta As dur, pětitaktové závěti je jednoznačně uzavřeno tónickým kvintakordem f moll.

Obrázek 13 Díl a s melodickou linkou v klavíru

V taktech 14 – 22 je díl **a** zopakován v obměněné podobě, kdy melodie přechází z klavíru do sólového nástroje. Vyznění je však stále velmi subtilní, v tlumené dynamice a spodním klarinetovém rejstříku.

Kontrastní díl **b** (takty 23 – 36) přináší tonální, dynamickou, instrumentační

a částečně i tempovou proměnu. Klarinet vystoupá do středního rejstříku ve dvoučárkovane oktavě, kde exponuje melodickou linku, ve svém charakteru značně odlišnou od zpěvného dílu **a**. Jejím základem je stoupající skupinka čtyř šestnáctinových not, z rytmického hlediska se jedná o reminiscenci části hlavního tématu z první věty, střídaná setrvávajícími delšími tóny ve vysoké poloze (Obrázek 14).



Obrázek 14 Kontrastní díl b

Zpočátku se ocitáme v tónině B dur, poté dominuje As dur, a v dalším průběhu je harmonie proměnlivá. Dynamika se rychle mění a poté roste až k forte na konci větného dílu, od taktu 27 dochází také ke zrychlování. Oproti dílu **a** je díl **b** poněkud rozsáhlejší, má čtrnáct taktů proti devíti taktům prvního dílu, tento rozdíl je však způsoben především prodloužením gradační pasáže v druhé části dílu **b**. Po zklidnění v taktu 36 přichází opakování dílu **a** s melodií v klarinetu (takty 37 – 45), které je prakticky shodné s prvním uvedením v taktech 14 – 22. Následující druhé uvedení dílu **b** (takty 46 – 61) se však liší, neboť exponuje klarinetový part o oktavu níž oproti první verzi v taktech 23 – 36. Také závěr dílu je pozměněn a místo harmonicky proměnlivé gradační části vystoupá k vrcholu v taktu 58 (akordy Ges dur a Des dur), po němž hned následuje návrat do hlavní tóny f moll s krátkou připomínkou hudby závěti dílu **a**. Posledních devět taktů skladby (takty 62 – 70) představují dohru, v níž je melodický úryvek v klarinetu

v tónině f moll nejdříve podkládán subdominantní durovou funkcí akordu B dur (takty 62 – 66), načež je celá skladba uzavřena čtyřmi takty akordické klavírní sazby na tónické funkci (Obrázek 15). Věta doznívá v pianopianissimu a připravuje tak půdu pro razantní dynamický i tempový nástup poslední věty.



Obrázek 15 Dohra druhé věty

Hudební analýza třetí věty. *Presto*.

Závěrečná věta přesvědčivě uzavírá celý třídílný cyklus klarinetové sonáty. Ištvan v duchu novodobějšího přístupu k cyklické sonátové formě vynechává třetí scherzovou větu a po lyrické druhé větě zařazuje rovnou závěrečné finále. Návaznost na historickou tradici zde představuje užití rondové formy, jež bývala na poslední místo sonátového cyklu umisťována již od dob klasicismu. V tomto konkrétním případě se jedná o typ sonátového ronda, v němž můžeme vystopovat jak rondový princip průběžných návratů k hlavní myšlence, tak sonátový princip expozice dvou tonálně i charakterově kontrastních myšlenek, respektive větných dílů, plynule přecházející k evoluční části a poté k tonálně sjednocené repríze.

Formální půdorys lze v hlavních obrysech vyjádřit jednoduchým schématem A b a X a b a.

Zřejmě nejvýraznějším prvkem celé věty je motorický pohyb doprovodné figury, definovaný kinetickou energií nepřerušovaného sledu osminových hodnot v oktávově členěném klavírním partu. Právě expozice tohoto prvku zahajuje rozsáhlý díl **A**, vystavěný na spojení zmínované doprovodné figury a úsečného melodického téma v sólovém nástroji. Klavírní part zpočátku uvádí především interval malé sekundy, tóny *g* a *as*, tónový materiál se však postupně proměňuje v souvislosti s průběžnou změnou harmonie (Obrázek 15). Samotné hlavní téma nastupuje v klarinetu ve třetím taktu nad doprovodnou klavírní figurou a tvoří nepravidelnou jedenáctitaktovou drobnou hudební větu (takty 3 – 13). Jeho základním prvkem je čtyřtónový motiv s výrazným rytmickým, melodickým i harmonickým charakterem. V kontrastu se stupňovitě členěnou melodickou linkou doprovodu je založen na intervalových skocích a protichůdných pohybech (malá tercie dolů, malá septima nahoru, čistá kvarta dolů), jež zároveň tvoří dominantní osu vůči tónicky založenému doprovodu (první tři tóny motivu vytváří neúplný dominantní mollový septakord *d – f – c*; teprve poslední tón je tónickou primou *g*). Také po rytmické stránce představuje hlavní motiv určitý protiklad k doprovodu s pravidelným osminovým pohybem, neboť obsahuje i delší čtvrtkové hodnoty, a především je traktován nepravidelně, tedy i s nástupy na lehkých dobách nebo předtaktích (Obrázek 16).



Obrázek 16 Doprovodná figura klavíru s nepravidelným rytmem klarinetového parti

V předchozích dvou větách Ištvanovy sonáty jsme byli svědky proměnlivé či nejednoznačné tonální ukotvenosti jednotlivých hudebních ploch a větných dílů, a ani třetí věta v tomto směru není výjimkou. Jen na ploše popisovaných prvních třinácti taktů věty jsme nejdřív uvedeni do tóniny G frygické (takty 1 – 5), G dur cikánské/G dur melodické (takt 6), G dur melodické (takty 7 – 8), C dur mixolydické (takt 9) a G dur mixolydické (takty 11 – 12). Hlavní téma je následně uvedeno ještě jednou v mírně zkrácené podobě (takty 14 – 21), přičemž v taktu 18 přechází do tóniny C dur. Následuje evoluční plocha (Obrázek 17), takty 22 – 36, v níž se úryvky tématu střídavě prolínají v partech obou nástrojů a provádí nás tóninami C dur, Es dur, As dur a c moll, aby se celá pasáž vrátila zpět k výchozí

tónině C dur, která se ukáže být hlavní tóninou celého dílu A.



Obrázek 17 Evoluční plocha s hlavním tématem v klarinetu i klavíru

V taktech 37 – 48 celý první díl vrcholí v dynamice forte trojnásobným uvedením čtyřtakového hudebního úryvku, založeného na melodických akordických rozkladech v klarinetu a pravé ruce klavíru a na dynamickém basovém postupu levé ruky, jež ve svém harmonickém výsledku dohromady vytváří důrazné potvrzení tónické funkce C dur ve tvaru sextakordu. Při třetím uvedení této čtyřtakové figurační plochy (takty 45 – 48) se v pravé ruce objeví výrazný prvek chromaticky sestupných tercií a celá pasáž vygraduje ve fortissimu v taktu 49 skokem na akord as moll (Obrázek 18).



Obrázek 18 Chromatické tercie v pravé ruce klavíru se závěrečným akordem as moll

Celý díl A tedy představuje jakousi volnou třídílnou formu s úvodní částí v G dur a C dur (exponující hlavní téma), modulační částí (kde je téma mírně zpracováváno) a gradačním úsekem v C dur (kde jsou úryvky tématu transformovány do figuračních ploch).

Tóninovým skokem do as moll začíná poměrně rozsáhlý **spojovací díl** (takty 49 – 69) vedoucí k dílu **B**. V něm můžeme sledovat sofistikovanou práci s motivem předchozí gradační části, jenž v hudebním dialogu přechází mezi klarinetem a klavírem, přičemž v klarinetu je uveden v původních osminových hodnotách, zatímco klavírní part jej exponuje v augmentované formě čtvrtových délek (Obrázek 19). Celá mezivěta, která se postupně ztišíuje až k pianissimu, zároveň představuje proměnlivé harmonické pásmo (as moll, e moll, H dur, es moll, as moll) vedoucí ke kontrastní tónině Es dur v taktu 69.



Obrázek 19 Hudební dialog mezi klarinetem a klavírem ve spojovacím dílu

V taktu 70 nastupuje hudba **dílu B** v tónině Es dur (Obrázek 20). Podobně jako v případě hlavního tématu je i melodická myšlenka v této části jen úsečná a útržkovitá. Na rozdíl od hlavního tématu je však toto téma, můžeme jej označit jako téma vedlejší, neboť je dostatečně nosnou kontrastní myšlenkou, vedeno paralelně v sólovém nástroji i pravé ruce klavíru, zatímco levá ruka klavíru jen úsporně pokládá staccatové akordické trojzvuky.



Obrázek 20 Hudba dílu B

Vedlejší téma má formu pravidelné osmitaktové periody (takty 71 – 78) na podkladu akordů Es dur, As dur a B dur, tedy hlavních harmonických funkcí příslušné tóniny. Při druhém uvedení tématu (takty 79 – 86) dochází k přechodu do C dur, po němž následuje harmonicky členitá osmitaktová modulační spojka (F dur, B dur, g moll, c moll, A dur, Des dur a As dur) ústící v taktu 95 zpět do Es dur. V taktu 95 se znova vrací hlavní téma z dílu A, tentokrát však nad figurou zasazenou do Es dur. V této fázi skladby není reprízován celý díl A, ale jen samotné hlavní téma z úvodní části (takty 95 – 105). Vzhledem k jeho zasazení do tóniny Es dur je zřejmé, že celý dosavadní průběh skladby (takty 1 – 105) přestavuje rondovou obdobu sonátové **expozice** se dvěma tonálními pásmi: úvodní díl A je exponován převážně v hlavní tónině C dur, zatímco díl B a dílčí návrat dílu A jsou oba zasazeny do kontrastní tóniny Es dur.

Po krátké vnitřní dohře následuje **provedení** (takty 110 – 141). To není nikterak rozsáhlé ani dramatické, jak je ostatně u provedení v sonátových ronitech často zvykem. První část evolučního dílu je vlastně jen transformací vedlejšího tématu do mollové podoby v tónině as moll (takty 110 – 120). Zásadnější práci s tematickým materiélem přináší až úsek v taktech 125 – 141, k němuž vede krátká čtyřtaktová spojka. Od taktu 125 je totiž materiál vedlejšího tématu uváděn

v augmentované podobě, ještě umocněné silnou dynamikou a předpisem *meno mosso* (Obrázek 21). Zároveň se v klavírním doprovodu představuje pravidelně strukturovaný rytmický pohyb evokující oblast dílu A. Jistě stojí za zmínu, že podobným způsobem bylo utvářeno i provedení v první větě sonáty, jakkoliv šlo o mnohem proměnlivější a dramatičtější evoluční plochu. V případě třetí věty však bezprostředně následuje již jen pětitaktová imitační pasáž v klavírním partu, v níž je anticipován rytmický i melodický charakter hlavního tématu, a vracíme se opět k hudbě dílu A, ohlašující nástup reprízy.



Obrázek 21 Augmentovaná podoba vedlejšího tématu v provedení

Repríza (od taktu 146) probíhá zcela standardním způsobem a přináší tonální sjednocení hudby dílů A i B. První uvedení hlavního tématu (takty 146 – 157) je zasazeno opět nad doprovodnou klavírní figurou *g* a *as*, oproti expozici je však melodie posazena o velkou sekundu níž (Obrázek 22). Druhé uvedení tématu (takty 158 – 165) se již melodicky shoduje s expozicí, což platí i pro jeho přechod do hlavní tóniny C dur v taktu 162.



Obrázek 22 Hlavní téma v repríze

Modulační část dílu **A** v taktech 166 – 177 je však zkrácena a bezprostředně na ni navazuje spojovací díl, rovněž zkrácený, vedoucí k dílu **B**. Ten začíná v taktu 185 a je zasazen do hlavní tóniny C dur (Obrázek 23). Periodická stavba i formální průběh vedlejšího tématu jsou zachovány, stejně jako kadenční harmonický půdorys (C dur, F dur a G dur). První uvedení (takty 186 – 193) v C dur je následováno druhým uvedením s vybočením do A dur (takty 194 – 201) a modulační pasáží (D dur, Fis dur, B dur a F dur). Pravidelný průběh reprízy sonátového ronda je naplněn závěrečným návratem dílu **A** v taktu 210. Tentokrát je již hudba od počátku zasazena do hlavní tóniny, nejdříve c moll, od taktu 215 pak již definitivně do C dur.



Obrázek 23 První uvedení dílu B v repríze

Takty 215 – 226 prakticky zcela odpovídají původní verzi závěrečné části dílu A z expozice, na nějž navazuje dynamická **koda**. Ta na ploše devatenácti taktů přináší finální gradaci až k forte fortissimo. První část kody, takty 227 – 234, naposledy připomene hudbu dílu B (Obrázek 24). V taktech 235 – 238 se v malém tempovém a dynamické nádechu uvede reminiscence upraveného motivu hlavního tématu.



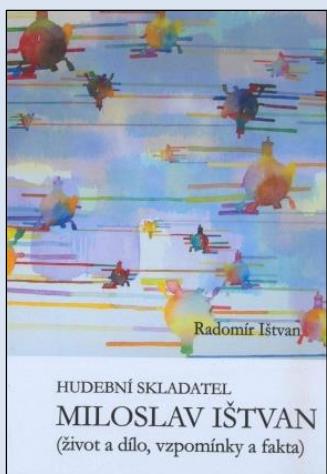
Obrázek 24 *První úsek kody*

Poslední takty třetí věty a zároveň celé sonáty pak patří trylku v sólovém nástroji, podpořeném pasážovou sekvencí z tónů ústřední klavírní figury závěrečné věty (Obrázek 25). Celá skladba končí unisono akcentovanými tóny tónické primy C dur v nejsilnější dynamice, pro jejichž dozvuk a patřičný posluchačský efekt je předepsán ještě jeden zcela prázdný takt (Obrázek 25).



Obrázek 25 Závěrečný trylek a unisono závěr

Na knižním trhu je možné získat poměrně hodně materiálu o Ištvanovi. Největším zásobovatelem je však s Ištvanem úzce související Janáčkova akademie muzických umění (JAMU) v Brně. Další důležitou a podstatnou literaturou jsou knihy muzikoložky Jindříšky Bártové (*1942) a Radomíra Ištvana (*1959), věnující se detailně Ištvanově osobnosti a tvorbě. Po smrti Miloslava Ištvana začal jeho syn Radomír pracovat na uspořádání archívu svého otce, který byl velmi podrobný, a



způsob, kterým jeho otec záznamy archivoval, mu nevyhovoval. Přeskládal ho tak, aby se v něm on sám dokázal co nejlépe orientovat. Kniha Jindříšky Bártové *Miloslav Ištvan* (1997) Radomíra Ištvana motivovala natolik, že se v lednu roku 2001 rozhodl podrobně zmapovat obsah archivu, sepsat své vlastní vzpomínky na otce a minulost, ale také vzpomínky dalších lidí, kteří sehráli v životě Miloslava Ištvana důležitou roli. Po

deseti letech pečlivé práce vznikla kniha s názvem *Hudební skladatel Miloslav Ištvan (život a dílo, vzpomínky a fakta)*. Knihu vydala Moravská zemská knihovna v Brně roku 2015. Současní brněnští skladatelé a teoretikové si váží Miloslava Ištvana a

jeho tvorby také, o čemž svědčí řada doktorandských či jiných odborných prací, věnujících se podrobné analýze Ištvanova kompozičního stylu i rozborům jeho kompozic. Sám skladatel zanechal teoretické spisy, *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě* (1967), *Struktura a tvar hudebního objektu* (1971), dále *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu* (1976) a posledním byl *Jednohlas v soudobé hudbě* (1988).

Mgr. art. Jana Orechovská
jana.orechovska@zusuh.cz
ZUŠ Uherské Hradiště
Česká republika





MIOSLAV ISTVAN QUARTETT

Milan Paľa, Jan Bělohlávek, husle/Stanislav Vacek, viola/Štěpán Filípek, violončelo
Súbor vznikol v roku 2008 a názov získal pri príležitosti koncertu z diel Miloslava Ištvána.
Interpretačne sa orientuje na súčasnú tvorbu.

<http://www.mi4.cz/cs>

Ján ZEMKO

O UMENÍ SPEVU

Niekol'ko poznámok k hlasovej výchove

Abstrakt: Každý, kto sa pripravuje na spevácke či učiteľské povolanie, môže vniknúť do tajov ľudského hlasu a jeho praktického použitia len poznaním zákonitých súvislostí hlasového ústrojenstva. Tak ako sa reč skladá z hľások, slov a viet a má výšku, silu a rytmus, tak aj hudba je zložená z tónov, motívov a hudobných fráz a má tiež výšku, silu, rytmus a farbu. Zo spojenia a zladenia reči a hudby vzniká *vokálna hudba*. Všetky druhy spevu majú spoločný základ, no aj odlišné špecifické vyplývajúce z rozdielnych cieľov interpretácie. Vybudovanie si speváckej techniky a prezentácia jej špecifík je charakteristickým znakom predkladanej štúdie.

Abstract: Everyone who prepares for singing or teaching profession is able to dive into mystery of the human voice and its practical uses only through laws of regular connectivity of voice apparatus. Like human speech is composed of sounds, words, sentences, pitch, power and rhythm so music is composed of tones, motives, phrases and also has pitch, power, rhythm and colour. Vocal music is created by the connection and alignment of speech and music. All vocal styles are based on the same principles, but also different specifications resulting from different points of interpretation. Building of vocal technique and the presentation of its specifications is main focus of presented study.

Prvým základným predpokladom správneho a krásneho spevu je, aby všetky čiastkové procesy boli pri spievaní automatické, resp. zautomatizované.

Celý tento proces je založený na splnení určitých predpokladov, kde:

- Každý vokál a jeho formovanie je predmetom špeciálneho úsilia a trvá dlho, kým spevák vie plynule zaspievať jednu celú hudobnú frázu. Postup smeruje od hlasu k tónu, k sformovaniu vokálu a celého motívu (frázy).
- Pri speve je dôležité, aby sme vyradili činnosť tých svalov, ktoré bránia voľnému priebehu tvorenia hlasu a zosilňovali správnu činnosť tých svalov, ktoré nám prácu uľahčujú – teda odstrániť kŕčovitosť, strnulosť a s najmenšou námahou dosiahnuť maximálne výsledky. Kŕčovité pohyby unavujú, nepriamo škodia srdcu, krvnému tlaku a naopak – už v detskom veku získaná ľahkosť svalových reakcií napomáha pružnosť v samotnom myšlení aj v pokročilom veku.

- Získanie kontroly nad pohybmi – čiže študent má sám vycítiť, či pohyb bol správny alebo nie.
- Uvedomovanie si automatizovaných návykov – je to cesta k výchove samostatnosti speváka.

Práca vokálneho pedagóga je náročná, pretože pracuje s hlasovým materiálom ako „živým hudobným nástrojom“. Proces „zušľachťovania a formovania“ hlasu je zložitý a dlhodobý. Vokálny pedagóg musí byť aj dobrým psychológom, pretože je nutné, aby vzbudzoval u žiaka pri vyučovacom procese rôzne predstavy, pocity a rozvíjal fantáziu. Napr.: vzbudiť pri hlasových cvičeniach predstavu tónu ešte pred zaznením, tzv. *vnútorné počutie*, vzbudiť pri nádychu predstavu privoňania ku kvetu, pri otvorení úst predstavu zahryznutia do jablka a pod.

Každý vokálny pedagóg má vlastnú metódu vyučovania, vlastnú terminológiu, pomocou ktorej vyvoláva u žiaka určité predstavy, a tým mu pomáha uvoľňovať určité svalové skupiny, ktoré nie sú ovládateľné priamou cestou z mozgových centier.

V základnej etape vyučovania spevu sa zameriame hlavne na správne používanie *appoggiového dýchania* (tzv. *dychová opora*) pri speve. Ide o to, aby sme si pripravili tzv. „nádychovú polohu“ a pomocou nej regulovali rovnomernosť prúdenia vzduchu z plúc na hlasivky. Udržanie si nádychovej polohy fonačného svalstva nám umožňuje rozšírenie nozdier, zdvihnutie mäkkého podnebia, uvoľnenie koreňa jazyka, a tým aj nižšiu polohu hrtana. Túto „nádychovú polohu“ si žiak musí udržať počas celého spievania.

Od začiatku hlasového výcviku musíme dbať na to, aby výdychový prúd prúdil správnym smerom, a tak rozochvel hlasové rezonančné dutiny. V tomto štádiu vzduch voľne prúdi cez hrtan do ústnej dutiny, „šúcha sa“ po mäkkom podnebí, naráža na tvrdé podnebie za hornými prednými zubami. Cítime, ako je ústna dutina naplnená chvejúcim sa vzduchom. Docieliť to, aby sme spievali

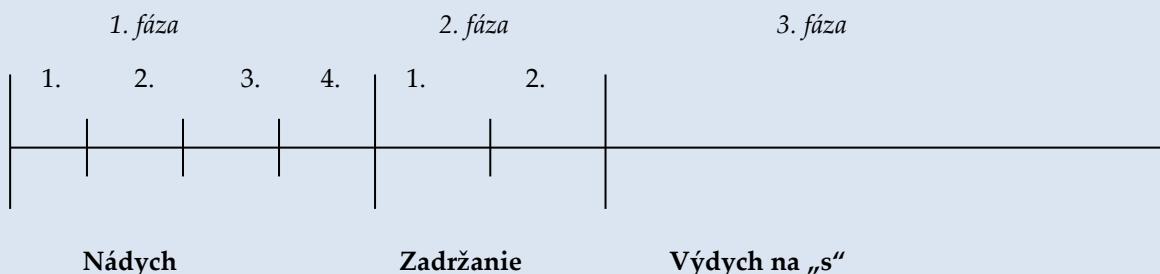
„**v maske**“, čiže rozozvučať všetky rezonančné priestory, k tomu je nutné vedieť narábať s dychom. Vlastný nácvik dýchania robíme tzv. **dychovými cvičeniami**:

Nádych (1. fáza) – z hygienických dôvodov uprednostňujeme nádych nosom (vzduch sa otepľuje, zvlhčuje a očisťuje) pred ústami. Ako motiváciu použijeme predstavu intenzívneho privoňania ku kvetu. Nevdychujeme veľké množstvo vzduchu, pretože čím menej vzduchu používa spevák pri tvorení tónu, tým je tón správnejší a ušľachtilejší. Pri správnom nádychu nesmieme počuť žiadnený zvuk a nesmie byť sprevádzaný žiadnym pohybom (napr. pliec). Ústami sa nádychujeme len pri tzv. *núdzovom nádychu*, čiže vtedy, ak sú dlhé sledy krátkych nôt, medzi ktorými nie sú miesta (pauza) na nadýchnutie. Núdzový nádych musí byť veľmi krátky a tiež nepočuteľný. Fázu nádychu robíme spočiatku na viac dôb, ktoré postupne skracujeme – napr. 6 – 4 – 3 – 2 – 1. Nádych robíme prirodzene, s uvoľneným a pružným svalstvom.

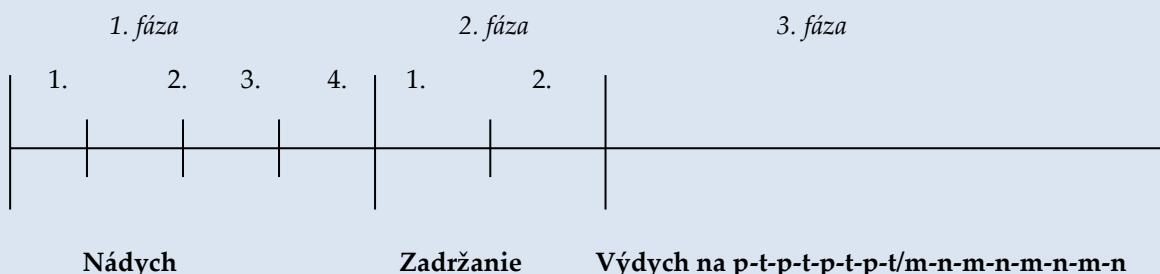
Zadržanie dychu (2. fáza) znamená akúsi koncentráciu, prípravu na kvalitný výdych. Slúži na fixáciu bránice, nesmie byť kŕčovité a nikdy netrvá dlho (1 – 2 doby).

Výdych (3. fáza) je fáza, ktorou tvoríme tón. Pri výdychu udržiavame hrudník čím najdlhšie v nádychovej polohe (vedome zadržiavame bránicu – tzv. dychová opora – *appoggio della voce*), čím spomaľujeme výdych a ovplyvňujeme ho, aby trval čo najdlhšie. Dĺžka výdychovej fázy je individuálna (závisí od stavby tela, vitálnej kapacity plúc, od zdravotného stavu a momentálnej dispozície) a u speváka je 2 – 3 razy dlhšia ako pri hovorovej reči. Výdych sa najčastejšie realizuje na sykavku „s“ (s navodením predstavy sippiaceho hada). Ako pomôcku na kontrolu výdychu (pri individuálnom cvičení) často používame plameň sviečky (plameň sa musí hýbať želaným smerom, bez prerušenia), alebo opak dlane, na ktorej musíme cítiť teplý vzduch.

Pri nácviku dýchania vychádzame z tejto schémy:



Nádychovú fázu postupne skracujeme, fázu výdychu predlžujeme.
Dychové cvičenia často spájame s cvičením artikulačným (na rozvojenie rečových orgánov) – napr.:



Účinné je pri výdychovej fáze vyslovovať dvojicu spoluľások „vr“. Dychové cvičenia nesmú byť pridlhé, samoúčelné a sú len prípravou na rôzne cvičenia pre nácvik tvorenia tónu (*hlasové cvičenia*), ktoré majú vždy predchádzať.

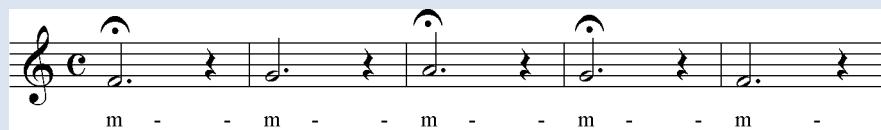
Základné princípy rozvoja speváckeho hlasu

Pri rozvíjaní speváckeho hlasu je nutné, aby sme študentov počas štúdia postupne zoznámili so všetkými spôsobmi spievania a prvkami hlasovej techniky, s ktorými prídu počas speváckej výchovy do styku a ktoré budú potrebovať pri vlastnom hlasovom výcviku a vo svojej praxi. Všetky prvky (spôsoby) po ich zvládnutí aplikujeme pri hlasových cvičeniach na hlasových modeloch, pri

technických cvičeniach so spievodom klavíra a napokon pri vlastnom nácviku piesní a pri vzorovom prednese učiteľa na hodinách hudobnej výchovy.

Medzi základné prvky hlasovej techniky, s ktorými postupne študentov pri praktickom výcviku oboznamujeme, patria:

Brumendo – spievame so zatvorenými ústami (ústa sú jemne privreté, zuby jemne od seba, jazyk opretý o spodné zuby, hrtan netlačíme do dolnej polohy) spočiatku na jednom tóne, ktorý posúvame smerom hore alebo dolu:



Štvrťová pomlčka slúži pre nádych. Neskôr spievame brumendom aj rôzne hlasové modely. Ako kontrolu správneho spievania brumenda používame spev otvorenými ústami (na spoluuhlásку „n“). Pri správnom spievaní brumenda by sa jeho farba (ani intenzita) nemala pri roztvorení pier zmeniť. Brumendo poznáme tak, že pri stlačení nosových dierok nemôžeme spievať. Odporúčame strieďať zatvorené a otvorené brumendo!

Vokály – samohlásky materinského jazyka (*a – e – i – o – u*). Tvoríme ich na mäkkom appoggiovovanom prúdení vzduchu. Od začiatku dbáme na uvoľnenie brady a správnu polohu jazyka. Poradie nácviku vokálov je u speváckych pedagógov rôzne, v mnohých príručkách o hlasovej výchove nie je ani zmienka. Najčastejšie poradie nácviku je buď od vokálu „*o*“ – *a – e – i – u*, alebo podľa abecedy: *a – e – i – o – u*. V tomto prípade sa vokály nacvičujú od najjasnejšieho vokálu „*i*“ k najtmavšiemu „*u*“, s tendenciou spájať vokál „*i*“ s ďalším v poradí a tak ich zaostrovať.

Každý pedagóg má pri výcviku vokálov svoj špecifický postup. Osobne dávam prednosť postupu > *a – e – i – o – u* <, ale sa ho ortodoxne nepridržiajam. Záleží na tom, či chcem študentovi uvoľniť fonačný aparát; vtedy uplatňujem

poradie > o – a – e – i – u <, pretože je väčšia pravdepodobnosť udržania si nádychového pocitu. Pri snahe dosiahnuť, aby všetky vokály zneli na jednom mieste – na oblúku tvrdého podnebia – potom dávam prednosť postupu > i – e – a – o – u <, pretože koncentrácia vokálu „i“ je v mieste medzi očami, pri korení nosa. Dôležité však je, aby sme pri jednotlivých vokáloch upozornili na správnu, najpohodlnnejšiu polohu úst (zívnutie), polohu jazyka, aby nasadenie bolo mäkké a pohyb čeľuste voľný – nenásilný (kontrolujeme ho ukazovákom na svale pod uchom).

Aby hlasový začiatok pri spievaní vokálov nebol silný (*tvrdý*), predkladáme pred ne nejakú spoluhlásku, napr. „m“ (ako 1. dobu brumenda), ku ktorej pridávame postupne vokály, napr.:

m - ma m - me m - mi m - mo m - mu
 m - mo m - ma m - me m - mi m - mu
 m - mi m - me m - ma m - mo m - mu

V ďalšom postupe nasadzujeme vokály bez predchádzajúceho brumenda, ale vždy v spojení so spoluhláskou (čiže spievame už na slabiky):

vo - vo - vo - vo - vo,
no - no - no - no - atd'

va - va - va - va - va,
ve - ve - ve - ve - ve -
ve,
vi - vi - vi - vi - vi,
vu - vu - vu - vu - vu.

V tomto prípade už ide o hlasový model, ktorý posúvame v rámci stupnice smerom hore a vraciame sa na východiskový tón.

Pri spievaní dvojhlások *ia* – *ie* – *iu* – *ô* (*uo*) je nositeľom tónu druhá samohláska (priaatelia, vieveetor, najmilšiuuu, vuooookol), avšak pri dvojhláske „*ou*“

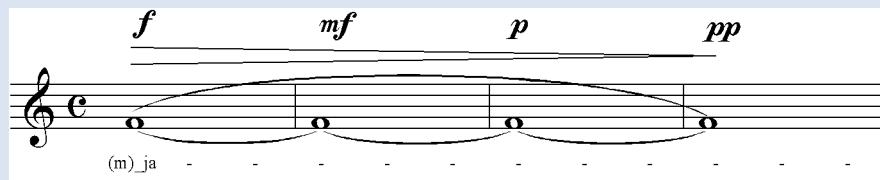
je to opačne: tón znie na prvej samohláske, kým druhú vyslovujeme len celkom krátko (našooou, záhradooou a pod.).

Neutralizácia – zvukové a farebné vyrovnávanie a zjednotenie vokálov.

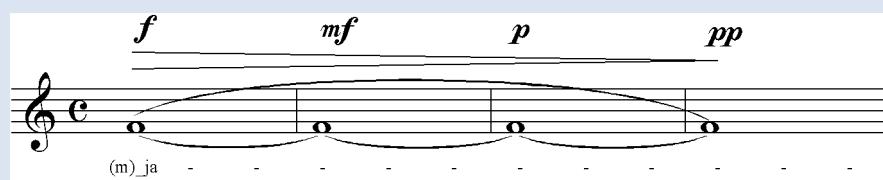
Dbáme, aby sa spievali všetky vokály „na jednom mieste“ (v predstave), pričom postavenie pier a iných hovoridel nemeníme.

V prvých cvičeniach vkladá pred každý vokál spoluhlásku ſ, neskôršie viaže jednotlivé vokály bez spoluhlásky. Týmto spôsobom môžeme spievať aj niektoré hlasové modely v strednej polohe.

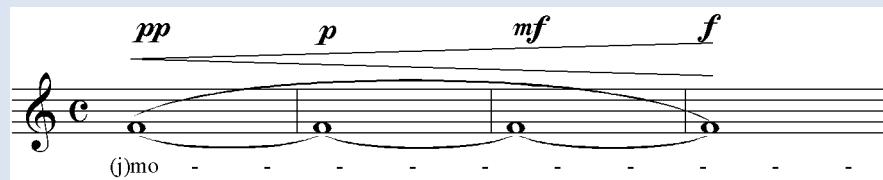
Krytie tónov – ide o zjednocovanie a akustické vylaďovanie tónov na úsekokach registrových prechodov prostredníctvom tzv. „vyrovnávania registrov“. Technickým prostriedkom tejto spôsobilosti sa stalo *krytie tónov*, pri ktorom sa hlas na prechodných tónoch stáva tmavším, hrtan klesá, príchlopka sa napriamuje, nadhlasivkový rezonančný priestor sa zväčšuje a základné tóny sa obohacujú a zosilňujú čiastkovými (zvrchnými) tónmi. Zvládnutie techniky prikrytia prechodných tónov umožnilo mužským hlasom dosiahnuť hornú hranicu rozsahu a ženským hlasom preklenúť registrové zlomy bez prílišnej námahy a bez nebezpečenstva pre hrtan.



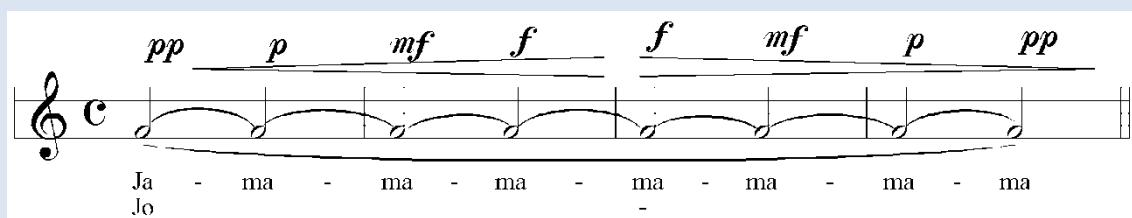
Držané tóny – spievanie na jednom tóne – v jednej farbe a intenzite. Pri ich spievaní musíme dosiahnuť uvoľnenie hlasového aparátu, zapojenie rezonančných priestorov a správne opretie o výdychové svalstvo. Na držaných tónoch nacvičujeme aj dynamiku. Najskôr daný tón spievame v troch základných dynamických odtieňoch ($p - mf - f$), potom pristúpime k nácviku decrescenda:



pokračujeme v nácviku crescenda:



a napokon spojíme crescendo s decrescendom:



Tento spôsob spievania na jednom tóne od pp k ff a späť do východiskovej dynamiky – tzv. **messa di vocce** – pokladáme za vrchol speváckeho umenia a je nutné ho zaradiť hned' v začiatkoch speváckeho výcviku.

Legato – viazané spievanie; tesné spájanie dvoch alebo viac tónov rôznej výšky bez prerušenia. Princípom viazaného spevu je, že určitý tón akoby znel cez svoju časovú hodnotu, aby ho potom prebral ďalší tón. Požiadavkou viazaného spevu je jednoliata melodická línia, pričom napätie výdychového svalstva je minimálne. Legato dáva najlepšie vyniknúť kráse hlasu a klenbe melódie. Najmä v umelých skladbách sa označuje oblúčikom nad notami. Pri nácviku používame rozkladový model s tým, že páru notu akcentujeme (aby sme nevyrážali najvyšší tón). Spočiatku spievame len delené slabiky, a potom vlastné legato na jednej slabike:

Možné je ešte predtým spájať dve a dve noty, potom celý takt a napokon obidva takty.

Staccato – spievanie krátkych (akoby „odseknutých“) tónov. Staccato je vlastne druh legata prerušovaného dychovým nárazom. Staccatom rozumieme i opakované spievanie slabík, napr.: *do-do-do-do*, *mi-mi-mi-mi* a pod. V porovnaní s legatom dostane pri staccate každý tón osobitný tlak, ktorý však nesmie byť nikdy tvrdý. Staccato je vhodné na dosiahnutie hlasových výšok, pretože nezaťažuje hlas tak, ako dlhé, nesené tóny. Aby sme dosiahli mäkký hlasový začiatok, pomôžeme si tým, že pred vokál dám spoluhlásku „h“ (akoby sme sa smiali):

Musical notation for 'Ha-Ha' and 'Hi-Hi'. The first line shows a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. It consists of two measures of eighth notes followed by a fermata. The lyrics 'ha - ha - ha - ha - ha - ha - ha - ha' are written below. The second line shows a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. It consists of two measures of eighth notes followed by a fermata. The lyrics 'hi - hi - hi - hi - hi - hi - hi - hi' are written below.

Po zvládnutí legata a staccata volíme cvičenia, v ktorých obidva tieto spôsoby spievania spájame:

Musical notation for 'Ma-Ma' in 2/4 time. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes on the G, A, B, and C strings. The lyrics are: ma - a - a ma - a - a ma
no - o - o no - o - o no

A musical score for 'Nyanya' featuring a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth-note patterns. The lyrics are written below the notes, with each note corresponding to a syllable. The lyrics are: ny - y - y - y na - a - a - a no - o - o - o nu - ja - a - a - a je - e - e - e ji - i - i - i jo - . Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the staff.

Pri staccate si môžeme pomôcť už spomínanou spoluhláskou „h“.

Striedanie legata a staccata sa najčastejšie osvedčuje pri kombinácii stúpajúcej a klesajúcej melódie: pri stúpajúcej melódii slabiky opakovať a pri klesajúcej spájať:

A musical score for two voices in 2/4 time. The left voice (soprano) has lyrics 'za - za - za - za' and 've - ve - ve - ve'. The right voice (alto) has lyrics 'ze - ze - ze - ze' and 'vi - vi - vi - vi'. The notes are mostly eighth notes with some sixteenth-note patterns. The music ends with a fermata over the last note of each voice.

Hlavový tón – tón, ktorý rezonuje v hlavových dutinách. Má kľúčové postavenie v celom hlasovom výcviku. Tvorí sa tak, že prevláda vonkajšie napínanie hlasiviek a tie kmitajú len svojím vnútorným okrajom. Čím je tón vyšší, tým kmitá ich kratšia časť. Prvým krokom k nácviku hlavového tónu je nácvik polohlasného spievania (mezza voce). Na výcvik hlavového tónu odporúčame tieto cvičenia:

The image contains two musical staves. The top staff is in 2/4 time, C major, with a dynamic marking of **p**. It shows a sequence of notes: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, quarter note, and a rest. Below the staff is the lyrics "Ku - ku - ku - ku - ku". The bottom staff is also in 2/4 time, C major, with a dynamic marking of **p**. It shows a sequence of eighth notes followed by rests. Below the staff are the lyrics "ju - ju - ju - ju".

Tieto cvičenia treba vždy po poltónoch transponovať smerom hore, spievať ich piano, s vysoko vyklenutým mäkkým podnebím a so zošpúlenými perami.

Falset – hlavový tón mužského hlasu; spôsob spievania vyšších tónov, pri ktorom sa hlasivky chvejú len čiastočne. Mužský falset je podobný ženskému hlasu. Používa sa pri nácviku vysoko položenej melódie, prípadne z výrazových dôvodov. Pre nácvik môžeme použiť aj predošlé cvičenie.

Frázovanie – logické a nevhodnými nádychmi neprerušované zaokrúhlenie hudobných a vtných celkov; členenie skladby (piesne) na dvoj-, resp. štvortaktové (niekedy i 6 – 8-taktové) frázy, ktoré pri spievaní oddelujeme nádychom alebo odsadením (medzi frázami býva obyčajne pomlčka alebo označenie pre nádych). Každá fráza má svoju dynamickú stavbu, najčastejšie stavbu klenby (dynamický nárast – vrchol dynamický pokles), napr.: v piesni *Hory, hory zelené*:

The musical staff is in 2/4 time, G major. It features a dynamic marking of **p** at the beginning, followed by a crescendo line leading to **mf**, and then back to **p**. The lyrics "Ho - ry, ho - ry ze - le - né" are written below the notes.

I keď frázovanie nepatrí medzi spôsoby (prvky) speváckej techniky, má veľký význam pri interpretácii piesní a je potrebné, aby sme so spievaním fráz (frázovaním) študentov oboznámili.

Spev je považovaný za najprirodzenejšiu ľudskú hudobnú činnosť. Ušľachtilý spevácky prejav, okrem toho, že rozvíja celkové hudobné schopnosti, je

základom pre rozvoj emocionálneho bohatstva osobnosti. Pekný spev je zdrojom estetických zážitkov a po psychickej stránke je výrazom radosti, uvoľnenia a dobrej nálady.



Jan van Eyck (1390 – 1441)
Angels singing and playing music (detail)
Zdroj <https://www.artbible.info/art/large/449.html>

doc. Ján Zemko

Katedra vokálnej interpretácie FMU AU
bývalý sólista – tenorista Štátnej opery v Banskej Bystrici
j.zemko1@gmail.com

Andrej SONTÁG

PROBLEMATIKA INTERPRETÁCIE

BAROKOVÝCH DIEL PRE TRÚBKU

(výber)

Abstrakt: Štúdia sa zaobrá problematikou profesionálnej interpretácie na trúbke a spôsobmi jej dosiahnutia. Obsahuje hlavné a nevyhnutné požiadavky pre správnu hru na trúbke. Na vybraných notových príkladoch (fragmentoch) zo svetovej orchesterálnej a sólistickej trúbkovej literatúry je prezentovaná problematika interpretácie a zároveň východiská pre dosiahnutie profesionálneho umeleckého prejavu v hre na trúbke.

Abstract: The essay examines professional interpretation by the trumpet, and the means by which to achieve it. It includes the essential and principal requirements of correct trumpet technique. Musical examples from solo and orchestral works from different countries and different periods are used to illustrate interpretation issues as well as ways of achieving professional artistic expression in trumpet performance.

Trúbka patrí do skupiny hudobných nástrojov, ktoré sú svojím charakteristickým zvukom na rozdiel od napr. sláčikových nástrojov zvukovo prierazné. Z toho vyplýva požiadavka na profesionálneho hráča na trúbke, aby mal čo najlepšie zvládnutú hru na tomto nástroji, a to po stránke technickej, intonačnej, fyzickej a psychickej. Umenie hry na trúbke sa nezačína ani nekončí odohraním operného predstavenia, sólového alebo symfonického koncertu. Permanentná príprava, ktorá zahrňa viaceré atribúty, predurčuje profesiu hrania na trúbke medzi náročné povolania.

Hráč na trúbke v úlohe sólistu musí mať jasnú predstavu o interpretácii danej kompozície. Dynamika, agogika, výraz, štýl, to všetko by mal mať v rámci svojej prípravy naštudované. Pri sólovej hre musí percipienta zaujať svojou kreatívnosťou, virtuóznym technickým predvedením danej kompozície, pekným, zaujímavým tónom a aj vhodným výberom nástroja.

Príkladom trubkára, ktorý uchvacuje ľudí na celom svete, je napr. ruský interpret, Paganini trúbky – *Sergej Nakarjakov (*1977)*. Jeho prejav zaujme krásnym

spevným tónom, interpretácia sa vyznačuje perfektnou tektonikou, precíznou artikuláciou a nesmiernym emocionálnym prežitím. Na rozdiel od ďalšieho výnimočného interpreta Timofeja Dokšicera (1921 – 2005) nepoužíva Nakarjakov vo svojom umeleckom prejave takú veľkú dynamickú škálu. Nemožno nespomenúť aj umenie jedného z najlepších sólistov a interpretov v histórii, francúzskeho trubkára a pedagóga Mauriceho Andrého (1933 – 2012). Jeho interpretácia je nezabudnuteľná. V jeho hre bola ľahkosť, voľnosť, bravúrnosť a obrovské náťiskové dispozície, ktoré počuť hlavne v interpretácii barokových koncertov na piccolo trúbke.

Rakúsky dirigent, hudobný publicista a jeden zo zakladateľov interpretácie klasickej hudby na dobových nástrojoch Nikolaus Harnoncourt (1929 – 2016) napísal vo svojej knihe **Hudobný dialóg**: „*Pre voľbu nástrojov sa už od čias intermédií 16. storočia vyvinula akási asociatívna symbolika: nežné a rafinované afekty so sláčikovými nástrojmi (v concitato aj pre hnev), pastorálne a folkloristické afekty so zobcovými flautami a šalmajmi, erotické s flautami, vodné božstvá, tritóni ako aj zvuky z podsvetia sa asociovali s cornettami a trombónmi, bohovia a panovníci s trúbkami*“.³⁶

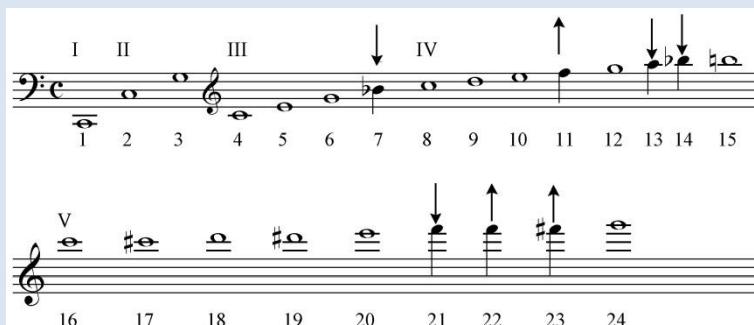
Barok je pre trúbku jedným z najkrajších období. Skladatelia si tento nástroj obľúbili a vo svojich skladbách mu dávali veľký priestor. Exponované party sú výzvou pre každého trubkára. Brandenburský koncert č. 2 F dur J. S. Bacha BWV 1047, koncert D dur EB 8483 F. X. Richtera (1709 – 1789) a koncert D dur MH 104 M. Haydna (1737 – 1806) vzbudzujú dodnes rešpekt.

V baroku sa používali prirodzené trúbky. Zvuk prirodzených trubiek neboli taký prenikavý ako je to dnes. Nástroje lepšie zvukovo splývali s ostatnými nástrojmi v orchestri. V porovnaní s dnešným typom trúbky išlo o nástroj dlhý cca 224 cm³⁷ s priemerom 12 mm, ktorý bol využívaný prevažne vo vyššej polohe. Už podľa názvu sa na tomto type trúbky dali zahrať prirodzené, alikvotné tóny, z ktorých niektoré neboli intonačne čisté. Interpret musel tieto nedokonalosti

³⁶ HARNONCOURT, Nikolaus. 2005. *Hudobný dialóg*, s. 25

³⁷ Celková dĺžka nástroja so započítaním ohnutých častí

nástroja vyrovnať pomocou nátsku. Nástroj nemal žiadne klapky alebo iný systém, ktorý by umožňoval hráčovi hrať iné ako alikvotné tóny.



Tóny, ktoré sa dajú zahrať na prirodzenej trúbke³⁸

V poradí 7. a 14. harmonický tón sú približne o jednu osminu tónu nižšie, 11. harmonický tón je približne o jednu štvrtinu tónu vyšší a 13. harmonický tón je o štvrtinu tónu nižší. Medzi 20. a 22. harmonickým tónom je štvrttón.

Tieto nečisté tóny hudobníci používali aj na stvárnenie afektov a na výraznejšie stvárnenie dráždivých slov. Príkladom je Bachovo použitie tónu b¹ v basovej árii (č. 7) kantáty č. 43 *Gott fähret auf mit Jauchzen BWV 43* na slove *Qual – Utrpenie*. Tón b¹ je na prirodzenej trúbke príliš nízkym 7. harmonickým tónom.³⁹

Prirodzená trúbka so svojimi čistými trojzvukmi stelesňovala ideál barokových proporcií. V tónoch 4, 5, 6 stelesňuje ideálny trojzvuk a symbolizuje Svätú trojicu. „*Preto bol tento nástroj vyslovene a podľa zákona vyhradený len pre veľké slávnosti a vysokopostavené osobnosti, ako aj pre privilegované mestá*“.⁴⁰

Spomínané nátskové umenie trubkárov využíval Bach aj na vytvorenie medzítónov, napríklad h¹, cis¹ a gis¹ nielen z dôvodu vytvorenia afektov, ale aj rozšírenia príliš jednoduchej trúbkovej tonality.

Podobným nástrojom ako trúbka, i keď nie s takými výsadami, bol v baroku používaný roh. Ladený bol in C, F, B a rozsah mal podobný ako trúbka.

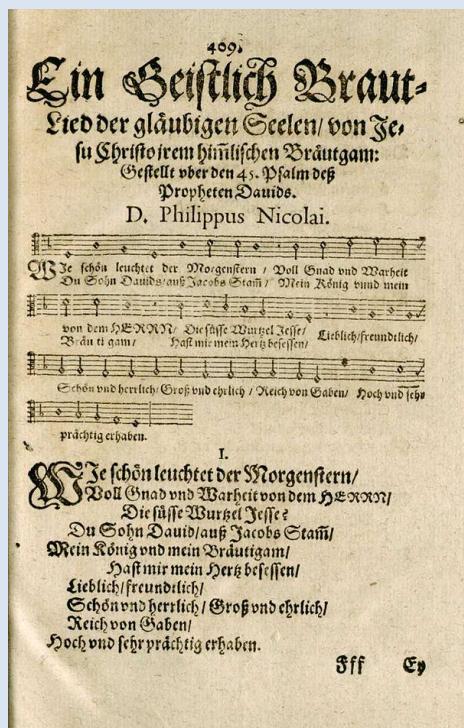
³⁸ Dostupné na: [http://is.muni.cz/th/215707/ff_b/klapkova_trubka.pdf\[16.01.2017\]](http://is.muni.cz/th/215707/ff_b/klapkova_trubka.pdf[16.01.2017]) s. 9

³⁸ Ibidem, s. 10

³⁹ HARNONCOURT, Nikolaus. 2005. *Hudobný dialóg*, s. 44

⁴⁰ Ibidem, s. 44

Bach používal tento nástroj na romanticky mäkké znázornenie prírody, napr. z kantáty č. 65 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 1. Nástroj označuje ako *corno da (di) caccia*, alebo *corno parforce* a niekedy len *corno*. Z dobových partitúr, ktorých party zahŕňajú úseky pre roh in C, nie je jednoznačná poloha, tónová výška alebo typ nástroja, či ide o nízky alebo vysoký roh. Zvukový dojem sa u dychových nástrojov veľmi často odkláňa o oktávu od reálne hraného tónu. V Bachovej kantáte č. 65 znejú vysoké rohy in C v dvojčiarkovanej oktáve extrémne vysoko, čo slúžilo na zobrazenie zvláštnych efektov skladby.⁴¹



Frewdenspiegel deß ewigen Lebens, s. 409:

Wie schön leuchtet der Morgenstern

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Wie_sch%C3%BDn_leuchtet_der_Morgenstern

Pre chorálový cantus firmus sa v baroku často používala piestová trúbka, ktorá je známa pod názvom *tromba* (alebo aj *corno*) *da tirarsi*.⁴² Táto trúbka bola menej používaná ako predchádzajúce spomínané nástroje. Na sólový nástroj

⁴¹ Ibidem, s. 44

⁴² Ibidem, s. 44

predchádzajúceho obdobia *cink* hrali v baroku už len mestskí trubači. Dostal sa na pozíciu dychového diskantu v chorálovej sadzbe.

V 20. storočí a v súčasnosti sa barokové skladby najviac interpretujú na piccolo trúbke ladenej in A/B. Je to malá trúbka dlhá 65 cm s priemerom 11 mm,



ktorá má na rozdiel od prirodzenej trúbky klapky. Hra nie je obmedzená len na prirodzené tóny, ale na plný chromatický rozsah. V porovnaní s prirodzenou trúbkou je zvukovo prieraznejšia. Jej menzúra je užšia a korpus menší.

Interpretácia na piccolo trúbke je veľmi náročná. Party sú písané v jednočiarkovanej a dvojčiarkovanej polohe, ale znejú o oktávu vyššie. Melodické línie trvajú v niektorých prípadoch veľmi dlho, a preto pri interpretácii barokových kompozícii je jednou z najhlavnejších požiadaviek trubkárova kondícia, výdrž.

Barokové označenie nástrojov

V dnešnej dobe sa mnohokrát stretávame s označením *clarino* a *clarintrompete* ako s nástrojom, ktorý bol používaný v období baroka a klasicizmu. Clarino však nie je nástroj, ale predpísanie vysokej polohy, v ktorej má interpret hrať. Pojem clarintrompete použil po prvýkrát v roku 1881 nemecký skladateľ a hudobník **Hermann Ludwig Eichborn** (1847 – 1918) vo svojom diele *Die Trompete in alter und neuer Zeit*.⁴³

Trúbkové barokové party boli okrem niektorých výnimiek nazývané *clarino* a využívali rozsah nástroja nad g¹. Hru v tomto registri poznáme pod názvom *clarinblasen*. Barokové kompozície mali väčšinou hlasy clarino I. a clarino II., tretí

⁴³ Dostupné na: http://is.muni.cz/th/215707/ff_b/klapkova_trubka.pdf [16.01.2017], s. 10

trúbkový hlas sa nazýval principale, ktorý sa písal do c². Hra v tejto nižšej polohe sa nazývala *principalblasen* a predstavovala interpretáciu vo veľmi silnej dynamike s častým používaním dvojitého a trojitého staccata. Tomuto spôsobu artikulácie bol prikladaný veľký dôraz. V praxi sa v niektorých prípadoch objavuje aj štvrtý hlas, ktorý bol označovaný ako *toccato*.

V Rakúsku a v Čechách sa väčšinou vrchné dva party označovali clarino I. a clarino II., spodné tromba I. a tromba II. Niektorí barokoví a klasicistickí skladatelia používali jednotné označenie *tromba*.⁴⁴

Problematika tempa

K problematike tempa v období baroka sa viažu dve teórie. Jedna vychádza z predpokladu, že život v danej dobe bol pokojnejší a z toho dôvodu aj tempá skladieb boli voľnejšie.



Na rozdiel od prvej teórie flautového virtuóza Johanna Joachima Quantza (1697 – 1773), ktorá sa nachádza v jeho teoretickom diele *Über die Wahre Art die Flöte traverse zu spielen*, udáva tempá pomocou tepu srdca a pri prirovnaní týchto hodnôt s tempami na Mälzelovom metronóme sa ukazujú tieto tempá veľmi rýchle – na krajnej medzi hratenosti.

Quantz bol prívržencom talianskej a juhonemeckej školy, ktorá bola orientovaná skôr k virtuóznemu rýchlemu, efektívному poňatiu skladieb, avšak v tomto období existovala aj severonemecká škola, ktorá bola polyfónnejšia a preferovala voľnejšie tempá.

Východiskom pre určenie tempa v baroku je pravidlo, že hustejšia faktúra (viac vedených hlasov a ornamentov v kompozícii) vyžaduje pomalšie tempo skladby a naopak, skladby s redšou faktúrou, s veľkými plochami bez harmonických zmien, skladby s virtuóznym účelom vyžadujú rýchle tempo,

⁴⁴ Ibidem, s. 10

v prípade virtuóznych skladieb čo najrýchlejšie. Vo vokálno-inštrumentálnych skladbách sa aj v otázke tempa inštrumentálna zložka prispôsobuje vokálnej, ktorá musí byť textovo zrozumiteľná. Ďalším východiskom je tiež charakter a forma skladby (tance, ouvertúry, concerta grossa a pod.).⁴⁵

Ornamentika

Barokoví skladatelia na rozdiel od skladateľov iných hudobných epoch nevyžadovali od hudobníkov presnú interpretáciu svojich kompozícií. Vo svojich skladbách (okrem J. S. Bacha) vypisovali len sčasti ozdoby, ktoré charakterizovali barok.

V tomto období bola nemysliteľná interpretácia obmedzená notovým zápisom. Interpretovi bola daná voľnosť používania ornamentov. Ozdobovanie hudby – kolorovanie – patrilo k najdôležitejším prvkom v interpretácii barokovej hudby. Táto ornamentika nie je zo skladieb barokových skladateľov jednoznačná, pretože spôsob čítania značiek sa neuchoval. V baroku boli skladatelia, ktorí vypisovali ozdoby pomocou značiek a na druhej strane boli skladatelia, ktorí písali iba základnú štruktúru diela.

Rakúsky skladateľ a hudobný vedec *Friedrich Neumann* (1915 – 1989) upozorňuje na to, že v autorských tabuľkách, kde je značka ornamentu presne vypísaná notami, predstavuje iba návrh ornamentu, ozdoby, ktoré je potrebné modifikovať podľa kontextu v skladbe a nie ho iba schematicky reprodukovať. Neumann zdôrazňuje, že takisto ako v 19. a 20. storočí, ani v baroku neexistovala všeobecná interpretačná prax. Základným kritériom v používaní ozdôb v barokovej hudbe je hudobnosť, fantázia interpreta a všetky zložky notového

⁴⁵ RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. 1985. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*, s. 33

obrazu.⁴⁶ Kolorovanie nesmie narušiť melodickú líniu, porušiť harmóniu alebo rytmickú štruktúru. Ozdoba má za úlohu zdôrazniť konkrétny prvok.

Medzi ozdoby, používané v baroku, patrí skupinka. Nekorunovaná kráľovná čembala Zuzana Růžičková (1927 – 2017) píše: „*Skupinka vznikla v 17. storočí tým, že speváci a inštrumentalisti hľadali ladenie (správny tón) glissandom od nižšej tercie. Pravá skupinka sa hrá na ťažkú dobu, je akcentovaná a spojená s hlavnou notou*“.⁴⁷ Ide o ozdobu melodického charakteru. Používa sa k vyplneniu veľkých intervalov.

Hlavnou ozdobou baroka je trilok. Vzniká striedaním základnej noty s vrchným tónom alebo poltónom. Trilok sa začína hrať vrchným tónom, čiže zhora. V dobe vrcholného baroka sa vrchná nota predlžovala. V tomto prípade hovoríme o pripravenom trilku. Pri trilku nepripravenom je vrchná nota rovnako rýchla ako zostávajúce noty trilku. V prípade, že v rýchlej pasáži nie je možné z technických dôvodov trilok zreteľne zahrať, je možné ho začať hlavnou notou. Vrchná nota na začiatku a záverečná nota trilku je akcentovaná. Každý trilok je hraný viazane – legato – a hrá sa na ťažkú dobu. Rýchlosť trilku sa prispôsobuje obsahu skladby, riadi sa jej tempom, tektonickým a pocitovým napäťím. Trilok musí byť pravidelný.

Zuzana Růžičková vo svojej knihe ďalej uvádzia: „*Pomalý trilok používame v smutných skladbách, stredný v dielach živého, skôr umierneného tempa, rýchly vo veľmi hybných vetách plných temperamentu a pasáží, zrýchlený napokon v kadenciách so stúpajúcim crescendom*“.⁴⁸

Doba trvania trilku je daná dĺžkou hlavnej noty. Výnimkou je situácia, kedy sa pod trilkom na dlhej note rozvíjajú v iných hlasoch iné melodické alebo harmonické postupy, ktoré by trilok nedopĺňal. V takom prípade musí byť trilok

⁴⁶ Ibidem, s. 34

⁴⁷ RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. 1985. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*, s. 35

⁴⁸ Ibidem, s. 41

ukončený skôr. Správne používanie, umiestenie a bravúrne predvedenie trilkov bolo v dobe baroka meradlom virtuozity a vkusu hráča.

Zuzana Růžičková píše tiež: „*Okamžik, na ktorom sa trilok zastaví nazývajú Francúzi „point d’ arret“ – bod zakončenia*“.⁴⁹ Tento bod zakončenia je zastavenie trilku okamžite na svojej hlavnej koncovej note. K tomuto zakončeniu dochádza vtedy, ak nie je vypísané skladateľom, alebo interpret nezamýšľa zvoľnenie trilku. Trilok hraný v tempe ukončíme akcentom na spomínanej koncovej hlavnej note. V bodkovanom rytme je bod zakončenia na bodke. Zakončenie sa odvíja od tempa. Pri rýchlejšom tempe je bod zakončenia kratší. Vo veľmi rýchлом tempe prechádzame z trilkov rovno k ďalšej note, pretože bod zakončenia sa v tomto tempe stráca. Čím je bodkovaná nota dlhšia, tým je dlhší trilok patriaci k nej.⁵⁰

Druhá možnosť je hranie trilku v priebehu skladby, keď trilok prechádza k nasledujúcej note, po ktorej sa pokračuje v ďalšom priebehu skladby. Trilok sa môže ukončiť aj spojením trilku s nasledujúcou notou pomocou obalu, inej alebo iných nôt hraných zdola alebo zhora. Takéto ukončenie sa používa hlavne v záverečných kadenciách a v záveroch fráz.

Problematika hrania trilku na trúbke pozostáva v rýchlej výmene klapiek alebo ventilov, ktoré musia byť zosynchronizované s prúdom vzduchu. Trubkár musí, hlavne vo vyššej polohe, vyvinúť dostatočný tlak vzduchu so zameraním sa na vrchnú notu. Tá však nesmie byť oproti hlavnej note zvukovo zvýraznená akcentom. Trilok musí byť hraný *leggiero*, ľahko ako na flaute.

Trilok patrí pre hráčov na trúbke medzi najnáročnejšie ozdoby. Aj najmenšia nedokonalosť tejto ozdoby je pre poslucháča veľmi rušivá.

⁴⁹ Ibidem, s. 41

⁵⁰ RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. 1985. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům*, s. 42

Carlo Tessarini (1690 – 1766): Sonáta D dur, Adagio

Charakter $\frac{3}{4}$ taktu v tejto časti dosiahneme zvukovým zvýraznením prvej doby každého taktu. Značky v zátvorkách zobrazujú alternatívne riešenie prstokladov ako možnosť pre lepšie ladenie konkrétnych tónov. Vrchný zápis zobrazuje obohatenie pôvodného ozdobami.

Rytmus, artikulácia, dynamika

Podobne ako v predchádzajúcim výklade o voľnosti používania ozdôb, platí to isté o barokovom rytmie a artikulácii. V baroku bývajú sekvencie rytmicky pravidelné, dôležité noty sú na ťažkej dobe. Pravidelný pulz dodáva skladbe zrozumiteľnosť.

V oblasti bodkovaného rytmu sa v rýchlych tempách nota s bodkou predlžuje a následná nota skracuje. Na rozdiel od klasicizmu, kedy bol skladateľov zápis notovaný presne s dvoma bodkami, v baroku je notovaný s jednou bodkou, ale hralo sa s bodkami viacerými. V tomto období nešlo o matematickú hodnotu, ale o rytmickú ozdobu. Toto predĺženie bodkovaného

rytmu sa používa hlavne pri sekvenciach pochodového, slávnostného alebo tanečného charakteru – *polonéza*, *bolero*, *fandango* atď., zdôrazňuje rytmus. Francúzska ouvertúra predpisuje spomínané hranie bodkovaného rytmu.

Artikulácia týchto skladieb má ostrý rytmický charakter. Bodkovanú notu, hlavne v rýchlych tempách, je možné odsadiť akoby po nej nasledovala pauza. V bodkovanom rytme sa posledná nota môže skratiť na 32-tinu alebo 64-tinu. Pri pomalých tempách sa môže bodkovaný rytmus zmeniť na triolový alebo sa bodkovaný rytmus dodržiava.

Ani jedna z týchto rytmických ozdôb sa nevylučuje, pretože v baroku nie je matematicky stanovená. Záleží na kontexte a vkuse interpreta.⁵¹

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759): Hudba k ohňostroju
Pôvodný zápis (dolný zápis) sa odlišuje od interpretácie (horný zápis).

⁵¹ RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. 1985. Interpretáční praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům, s. 45

Tromba in A

42 Accomagnato

43 Air

Pomposo, ma non allegro

f

p

tr

f

f

p

f

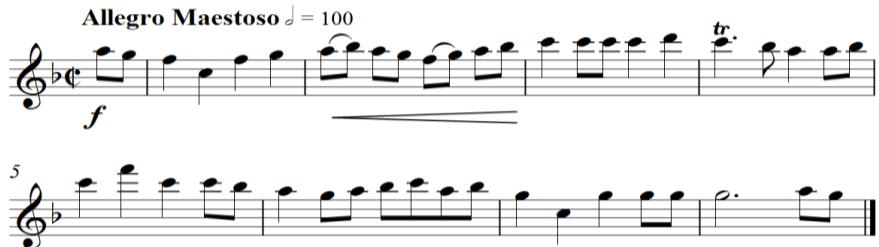
Georg Friedrich Händel: Mesiáš, 43. časť Air

Interiorizácia: Pred nástupom trúbky interpret nehrá v častiach 40 – 42. Časť 42 súvisle nadväzuje (bez pauzy) na časť 43, čo znamená, že trubkár musí byť pripravený v okamihu zareagovať a suverénne začať túto časť zdvihom na tretej dobe (Auftakt). Nástup musí byť istý, razantný a slávnostný, zvýrazňujúci charakter časti.

V tejto časti sa navzájom prelínajú sólový trubkový a basový spevácky part. V spoločných melódiách sa trúbka musí zvukovo prispôsobiť intenzite hlasu speváka, v samostatných pasážach musí trubkár dynamicky zvýrazniť svoju melódiu.

Artikulácia v baroku zdôrazňuje charakter skladby, objasňuje pravidelné alebo nepravidelné tanečné rytmusy, využíva tzv. auftaktovú, zdvihovú artikuláciu. Dlhé staccatové sekvencie je nutné meniť na rôzne artikulačné obmeny (viazanie 1. a 2. noty, 3. a 4., 2. a 3., atď.)

Tromba piccolo in A



Jean Joseph Mouret (1682 – 1738): *Rondeau*

Zdvihová (tzv. auftaktová) artikulácia na začiatku skladby v 4. a 5. takte na 4. dobe s dôrazom na nasledujúcu ťažkú dobu.

The musical score for Giovanni Battista Martini's Toccata includes several staves. The first staff starts with a dynamic of 1. and continues with 2. and 3. The second staff begins with a dynamic of 5. The third staff starts with a dynamic of 8. The fourth staff begins with a dynamic of 16. Articulations include trills (tr.) and grace notes. The final staff ends with a dynamic of ff and a ritardando (rit.) instruction.

Giovanni Battista Martini (1706 – 1784): *Toccata*

Číslami 1., 2., 3., je znázornená dynamická škála, stupňovanie intenzity zvuku na základe trikrát sa opakujúcej rovnakej sekvencie. Začínajúca dynamika však nie je piano, ale mezzoforte. Rámčeky označujú šestnástinové sekvencie, z ktorých 1. nota je zvukovo najdôležitejšia z dôvodu klesajúceho diatonického radu. Ostatné ju ozdobujú.

V taktoch s bodkovaným rytmom sú dve možnosti. Na bodkovanej note

zahrať rýchly trilok, ktorý sa však nebude z dôvodu narušenia melodickej línie začínať od vrchnej noty, ale od hlavnej. Alternatívna možnosť je použitie krátkeho nátrilu.

Záverečné takty skladby vyžadujú znásobenie tlaku vzduchu, pomocou ktorého interpret dosiahne otvorený, vo fortissime zahraný záverečný tón f³. Značka v zátvorke nad tónom c³ znamená alternatívne použitie prstokladu 2. ventilu s 3. ventilom, ktoré v prípade intonačne vyššieho c³ vyrovná ladenie na požadovanú frekvenciu.

Tromba piccolo in A

Allegro

7

15

22

30

37

44

52

60

66

Carlo Tessarini (1690 – 1766): Sonáta D dur 3.časť Allegro

3. časť Allegro má tanečný charakter v predpísanom 3/8 takte. Dosiahneme ho artikulačným zdôraznením 1. doby taktu. Počítacou jednotkou je stále pulzujúca osminová nota. Tempo je rýchle, východiskom je zvládnutie technicky a artikulačne najnáročnejších pasáží. V rámci artikulácie ponúka táto časť rôzne

artikulačné obmeny. Dynamickú pestrošť dosiahneme postupným odstupňovaním intenzity zvuku v po sebe sa opakujúcich sekvenciách. V 12. takte sa končí fráza vo forte, ktoré hrá trubkár až do konca taktu. V nasledujúcom takte dôjde k náhľemu dynamickému zlomu a začiatok frázy sa hrá v pianе. 15. až 18. takt ponúka jeden z obľúbených dynamických efektov baroka tzv. echo, kedy sa určitý motív alebo fráza opakuje najprv vo forte a potom v pianе. Notu cis² v takte 36 je nutné zvukovo zvýrazniť. Táto nota je intonačne veľmi citlivým tónom, spravidla býva intonačne vyššie a zároveň pripravuje nasledovné tonálne vybočenie do d mol. Prudším tlakom vzduchu s jasou predstavou výšky daného tónu dosiahneme žiadany výsledok.

Záver 1. časti pred repetíciou a samotný 3-taktový záver (melódia akordických rozkladov) celého koncertu sa musí dynamicky vystavať, ale taktiež artikulačne zdôrazniť. Artikulácia je tvrdšia, podporená veľkým tlakom vzduchu. Záverečný tón skladby f³ môže byť v závere intonačne nízko. Použitím 1. a 4. ventilu sa intonácia vyrovnaná.

Tromba in C
Violin I
Violin II
Viola
Soprano
Continuo

Tr. (C)
Vln. I
Vln. II
Vla.
S.
C.

6 5 4 7 5 4 6 6 6 7 5 3

Tr. (C)
Vln. I
Vln. II
Vla.
S.
C.

7 6 9 5 7 6 5 6 6 4 3

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Trombone (C), Violin I, Violin II, Cello, and Soprano. The score begins at measure 9, with a dynamic of *p*. The vocal part sings "Jauch zet, Jauch zet Gott in a L len Landen Jau ch". Measures 10-11 show the orchestra playing eighth-note patterns. Measure 12 starts with a dynamic of *f*, and the soprano sings "zet Gott i n al len Lan den,in al - - - Ten Lan den,". Measures 13-14 continue with eighth-note patterns. Measure 15 concludes with a dynamic of *f*.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): Kantáta č. 51, 1. časť Ária

Johann Sebastian Bach dáva vo svojej partitúre trúbku na prvé miesto, čo svedčí o jej vysokom postavení v období baroka.

Úvodných 8 taktov hrá trúbka spolu s orchestrom v dynamike forte. Majestátne, pompézne, vychádzajúc z názvu kantáty *Chválte boha vo všetkých*

krajinách. Nástupom sopránového hlasu sa dynamika v orchestri a taktiež v trúbke zmení na piano. Po ukončení textu v 15. takte môže hrať trúbka opäť v dynamike forte, po speve preberá dominantné postavenie.

Tempo skladby sa podriaďuje textu. Text musí byť zrozumiteľný. Z toho dôvodu nesmie byť tempo veľmi rýchle.

Trilok začínajúci v 6. takte sa môže hrať dvoma spôsobmi. Prvý spôsob zahŕňa interpretáciu, kedy ihneď začína vrchným tónom (nepripavený trilok, začiatočný tón je v tempe) a rýchlosťou pravidelnou obmenou prebieha až po plynulé ukončenie trilku na tretej dobe v 8. takte. Druhá možnosť je podržanie rovného tónu v 6. takte napr. na dve doby a potom začne vrchnou notou trilok. Trilok je v tomto prípade kratší, a tým aj menej náročný. Po celý čas trvania trilku na dlhej note je nutné postupným crescendom stupňovať dynamiku až na záver frázy, čím sa dosiahne žiadane napätie.

Záver

Dôsledkom nedokonalého nástroja, akým bola prirodzená trúbka z predchádzajúceho obdobia, sa trúbka v kompozících nastupujúcej éry klasicizmu dostávala medzi nástroje sprievodné. Skladatelia využívali trúbku kvôli jej vlastnostiam (obmedzujúca škála prirodzených tónov) ako harmonickú výplň svojich skladieb. Základom inštrumentára sa stalo sláčikové kvarteto, priečna flauta s klarinetom boli pevnou súčasťou orchestra, hoboj bol včlenený do orchestrálneho tutti a svoje uplatnenie nachádza aj lesný roh. Pozauny a trúbky sa stali výplnkovými nástrojmi.

Mgr. art. Andrej Sontág, ArtD.
vedúci Katedry dychových nástrojov
FMU AU Banská Bystrica
koncertný umelec

Egli PRIFTI

HUDEBNÍ ŘEČ ALBÁNSKÝCH SKLADATELŮ

Musical language of Albanian composers

Abstrakt: Během komunistického režimu byla v Albánii soudobá hudba přísně zakázaná. Svoboda, kterou přinášel demokratický systém v roce 1990 v Albánii, znamenala i svobodu výběru vlastní cesty a experimentování se soudobými skladatelskými technikami. Tato studie se zabývá třemi předními současnými albánskými skladateli. Tvoří je Aleksandër Peçi, profesor skladby na Univerzitě umění v Tiraně, Zeqirja Ballata, akademik a velmi oceňovaný skladatel nejenom v Kosovu a v Albánii, a Aulon Naçi, skladatel mladší generace, který je pro své úspěchy nadějí pro albánskou soudobou hudbu. Od každého skladatele je vybrána a stručně analyzována jedna skladba, která nejlépe reprezentuje skladatelovu hudební řeč.

Abstract: During the Communist regime, contemporary music was strictly prohibited in Albania. The freedom that was introduced by the newly established democratic system in 1990, also meant freedom for Albanian composers to create their own methods of expression and experiment with contemporary compositional techniques. This study focuses on three prominent Albanian composers: Aleksandër Peçi – professor of composition at the University of Art of Tirana in Albania, Zeqirja Ballata – academic professor and acclaimed composer in Kosovo, Albania and abroad, and Aulon Naçi – a composer of the younger generation whose success is a beacon of hope to the future of modern music in Albania. The study also includes a brief analysis of a representative composition by each of the above composers, as an illustration of their musical language.

Albánie je země, která prošla velmi odlišným historickým a kulturním vývojem v porovnání se střední Evropou. Země byla několik staletí pod osmanskou nadvládou a osamostatnila se v roce 1912. Od 19. století se země snažila co nejvíce oddálit od Východu a přiblížit se Západu. Proto v období národního obrození se rozhodlo, že jako písmo se nadále bude používat latinské písmo⁵² a ve městech se rozšířila klasická hudba. Protože albánská folklorní hudba byla velmi odlišná od té západoevropské⁵³, tak se klasická hudba stala jakýmsi můstkom mezi Albánii a Evropou. Ve 20. století, hlavně v druhé polovině, se do této kultury velmi investovalo a to založením hudebních škol, uměleckých klubů,

⁵² Dříve byla albánština zakázaná a byla neoficiálně psána s využitím písmen řecké, latinské nebo arabské abecedy.

⁵³ Hlavně v používaných modech a nepravidelných rytmech.

uměleckého lycea v roce 1946 a v roce 1962 Státní konzervatoře v Tiraně. Největší rozvoj zažila klasická hudba v Albánii za období komunistického režimu, kde kultura hrála důležitou roli.⁵⁴ To mělo velmi pozitivní dopad, protože za 50 let se dosáhlo takového rozvoje, jako v jiných zemích za celé století.

Pro kvalitativní rozvoj albánské kultury měly velký význam návštěvy zahraničních umělců a také spolupráce albánských umělců se zahraničními institucemi jako například s moskevskou konzervatoří, pražskou konzervatoří, Národním divadlem v Praze a dalšími. Mnoho albánských umělců, jako například *Ludovik Naraçi, Mustafa Krantja* (1921 – 2002), *Česk Zadeja* (1927 – 1997) a další studovali v zahraničních školách, například v Praze, v Moskvě, v Budapešti nebo také v Paříži, v Miláně a v dalších důležitých městech. Stojí za zmínu spolupráce s československými umělci jako například klavíristou Vladimirem Topinkou, skladatelem Rudolfem Kubínem a se sólisty Národního divadla v Praze Karlem Petrem, Annou Polákovou a mnohými dalšími osobnostmi. Tato spolupráce byla velmi intenzivní hlavně v 60. letech. Umělci spolu koncertovali v Albánii nebo také v Československu.

Po zhoršení vztahů se Sovětským svazem v roce 1961⁵⁵ stáhla Albánie všechny svoje studenty ze zemí východního bloku včetně Československa. To vedlo i k přerušení uměleckých projektů a spolupráce mezi institucemi. Protože bylo mnoho studentů, kteří kvůli politické situaci studium v cizině nedokončili, tak vznikla urgentní potřeba založit vysokou uměleckou školu. Proto byla v roce 1962 založená Státní konzervatoř v Tiraně jako vysoká škola po vzoru moskevské konzervatoře.⁵⁶ Vliv ruských mistrů je v tomto období velmi zřetelný ve skladbách albánských autorů. Nejvíce se zaměřily na pěveckou tvorbu, úpravy lidových písni a také na drobnější instrumentální skladby.

⁵⁴ I když hlavně jako nástroj k propagaci ideologie.

⁵⁵ Hlavním důvodem byla kritika Stalina Chruščovem.

⁵⁶ Dnes nese název Univerzita umění.

Veškerá snaha vylepšit nejen kvantitu, ale i uměleckou kvalitu v provedení rozsáhlnejších kompozic v 60. letech začala přinášet ovoce v 70. letech, kde Národní divadlo opery a baletu v Tiraně projevilo zájem kromě světových oper a baletů i o skladby albánských autorů. V té době už také existovala Albánská filharmonie a Symfonický orchestr Albánského rozhlasu, v němž svůj talent mohli rozvíjet mnozí albánští studenti přímo v Tiraně. To se projevilo v tvorbě albánských skladatelů, kteří experimentovali s hudebními formami, které se v jejich tvorbě dosud neprojevovaly, jako například s koncerty pro sólové nástroje, se symponiemi anebo symfonickými básněmi.

80. léta jsou léta, kdy se tvorba albánských skladatelů zaměřila na velké hudební žánry a scénickou hudbu. Skladatelé, i když byli vyzváni ke tvorbě hudby s novými rysy, neměli možnost využívat prostředků nové hudby. Ovládající neoklasicismus a neoromantismus byly již vyčerpané a nové hudební směry byly systémem zakázané. Mnoho skladatelů se snažilo najít svou cestu tím, že složili skladby většího rozsahu jako například operu anebo balet. Začal, na dnešní pohled málo pochopitelně, hon o to, kdo složí například první albánskou velkou operu, anebo také klavírní trio nebo kvintet. Jiní skladatelé začali skládat například výhradně filmovou hudbu, nebo populární písň. V tomto období je velký posun, co se kvantity týče. Vzniklo mnoho nových hudebních skladeb, ale ne všechny byly kvalitní a časem se ztratily z repertoáru albánských hudebníků.

V prosinci 1990 byl oficiálně zrušen komunistický režim a byl vyhlášen pluralismus a demokratický systém. Tím začala nová éra svobody, která se samozřejmě projevila v hudební řeči albánských skladatelů. Skladatelé začali experimentovat se soudobými hudebními směry, ale publikum na to nebylo připravené a také státní podpora nebyla zdaleka taková, jaká byla dříve. Ale byli i skladatelé, kteří navzdory problémům a nejasné budoucnosti, měli vizi nového systému. Dokázali najít svou cestu, svoji hudební řeč a zůstat nadále na hudební

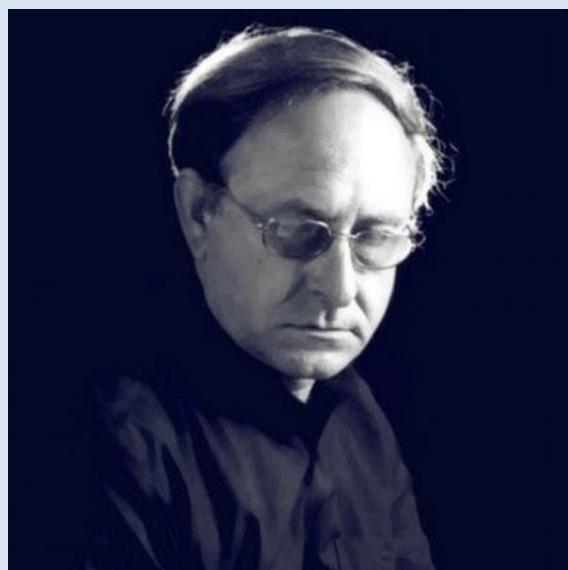
scéně Albánie a také evropských zemí.

Aleksandër Peçi (*1951) studoval skladbu v letech 1969 – 1974 na Státní konzervatoře v Tiraně. V předrevolučním období (do roku 1990) se proslavil hlavně svými koncerty pro hudební nástroj jako například *Koncertem pro klavír a orchestr č. 1*, *Koncertem pro violoncello a orchestr č. 1*, nebo také například baletem *Kůzlata a vlk*, skladbami pro sólové nástroje *Albánské tance* pro housle a klavír a mnoha dalšími. Širší publikum zaujal svou filmovou hudbou⁵⁷. Vedle folklorních prvků, které byly pro albánské skladatele příznačné, Peçi používal ve své filmové hudbě i soudobé skladatelské techniky, jako například serialismus. Za tyto „příliš moderní prvky“ mu několikrát hrozilo vězení, avšak zachránilo ho jeho již proslulé jméno a také skutečnost, že filmová hudba byla tehdy považována za druhoradý žánr. Po pádu komunistického režimu se Peçi zúčastnil mnoha mezinárodních projektů a kurzů především v Amsterdamu a v Paříži. V roce 2004 získal doktorát na Univerzitě umění v Tiraně, kde v současnosti působí jako profesor kompozice. Aleksandër Peçi je v současnosti velmi respektovanou osobností nejenom v Albánii, ale i v mezinárodním měřítku. Jeho skladby byly provedeny mimo jiné v Carnegie Hall, na Bienále di Venezia, pařížské konzervatoři, moskevské konzervatoři, Seoul International Festival, ale také na pražské HAMU nebo brněnské JAMU. Také mu bylo věnováno několik autorských CD. Mezi interprety jeho hudby patří například i Moskevská filharmonie. Peçi je rovněž významným propagátorem soudobé hudby. Je spoluzakladatelem a organizátorem festivalů Nová albánská hudba, Festival Ton de Lew anebo také Pianodrom.

Skladatelova inspirace albánským folklorem má své počátky v předrevolučním období, kdy inspirace folklorem byla samozřejmá. Když se v 90. letech mnoho skladatelů snažilo zcela oddálit od folkloru, Peçi pokračoval, aby v něm našel stále inspiraci, ale ne v tradičním způsobu. Jeden z elementů, které skladatel často používá v jeho hudbě, je *Oi-interval* nebo on ho nazývá *Peçi-*

⁵⁷ Jeho filmová hudba je známa i v mladší generaci.

intervalu (interval septimy a jeho obraty, odvozeného z albánského „lamenta“). Tento prvek a mnoho další, jako například albánský *kaba*, v zajímavé kombinaci se soudobými skladatelskými technikami jsou podstatou Pečiho originálního a odborníky vysoko ceněného hudebního jazyka.



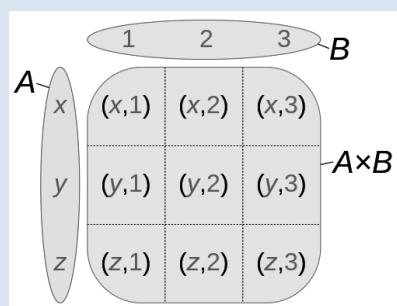
Aleksandër Peçi

Zdroj: <https://www.teksteshqip.com/aleksand-r-peci>

Velmi jasně používá Peći jeho skladatelské charakteristiky v klavírním cyklu *Cartesius Cantus*. Je to cyklus 24 skladeb rozdělený do šesti dílů, kde každý díl obsahuje 4 skladby a melodika je inspirována jednomu specifickému „Cantusu“, podle které se jmenuje díl a to: *Albánský cantus*, *Gregorianský cantus*, *Cantus della natura*, *Cantus del Mundo*, *Cantus Homáge* a *Albánská polyfonie*. Název tohoto cyklu je spojen s tabulkou kartézské soustavy souřadnic. Od této tabulky Peći dostává rytmickou pulzaci, základem které jsou tři hodnoty (1/8, 1/16, 1/32), které v různých kombinacích podle tabulky generují 27 rytmických kombinací. Z těchto kombinací si autor vybere tu, která mu pro danou skladbu vyhovuje. Zde se poprvé Peći snažil o novou formuli spojení matematické metody a stylů zpěvu. Snaží se z toho dostat nové zvukové projevy a také najít rovnováhu mezi

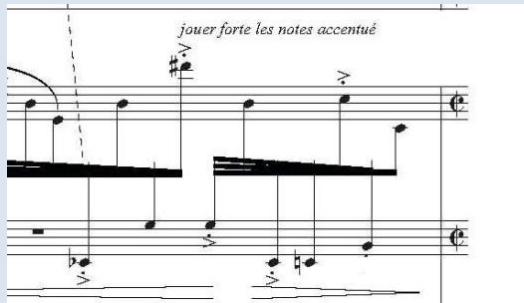
racionality and citovostí (tuto techniku zařadil do jeho kompozičního loga Polygravité CC2).

Tabulka s čísly, která vycházejí z kartézského součinu, odkud skladatel čerpá rytmickou pulzaci. Například pulzace 3 + 1 + 2 + 2 + 3 vycházející z tabulky kartézského součinu.



	1	2	3
1	11	12	13
2	21	22	23
3	31	32	33
11	111	112	113
12	121	122	123
13	131	132	133
21	211	212	213
22	221	222	223
23	231	232	233
31	311	312	313
32	321	322	323
33	331	332	333

Pulzace 3+1+2+2+3 vycházející z tabulky kartézského součinu



Jako příklad využití této techniky můžeme uvést Cartesius Cantus č. 12, který patří do dílu *Cantus della natura*.

Cartesius cantus č. 12 s podnázvem *Cyclone structure* patří do cyklu *Cantus della natura*, který je věnován problematice, vyskytující se často v Pečich skladbách a to: problematika přírody. Jedná se hlavně o nebezpečí globálního oteplování (zabýval se tím hlouběji například v jeho skladbě Planetears, kde poprvé využil

jeho kompoziční logo Polygravité CC2⁵⁸). Je zde vytvořen cyklon, středem kterého je ostinátní figura. Okolo něj lítají objekty (akordy obsahující různé disonance) zvyšující jeho zničující sílu až do posledního výbuchu. Zajímavá je nepravidelná pulzace okolních objektů a pravidelnost samotného rotujícího cyklonu. Peçi využil tu jeho techniku Carouselle structure, podle které jsou tvořené tří polohy, ve kterých se pohybuje a vlastně rotuje vybraný modus. Jako základ melodie (jasnější v basové poloze), s kterou Peçi pracuje v této skladbě, je albánská smuteční píseň „Ditë e zezë“ (Černý den), která velmi pomáhá ke zvyšování dramatičnosti skladby.

Dalším elementem albánské hudby je zde časté využití intervalu septimy a jeho obratů (sekundy a nóny) jako echo albánského lamentu, které Peçi nazývá Oi-interval anebo také Peçi-interval. Využití tohoto intervalu se nelimituje jen postavením v melodice, ale také ve složení akordů. V této skladbě Peçi zajímavě spojuje tři elementy: melodii, harmonii a matematickou pulzací vyplývající z tabulky kartézského součinu.

*Syntéza tří hlavních elementů v této skladbě: Píseň *Ditë e zezë* v basu (červeně), rotující se cyklon (modře), „lítající objekty“ (zeleně).*

⁵⁸ Viz: PRIFTI, Egli: *Planetears: klima, otręsy dnesní doby, hrozby budoucnosti*. In: *Musicologica Olomoucensia* 2015, č. 21, s. 87 – 111, ISSN: 1212-1193



Dalším albánským skladatelem, který se těší úspěchu v mezinárodním měřítku, je *Zeqirja Ballata* (*1943). Studoval skladbu na Akademii muzických umění v Lublani a vystudoval s vyznamenáním v roce 1967, kdy i dostal cenu *Prešerni*. Hned po studiích byl přijat do *Svazu slovinských skladatelů* a jeho skladby zazněly v mnoha městech tehdejší Socialistické federativní republiky Jugoslávie. Po magisterském studiu studoval i muzikologii na Filozofické fakultě Univerzity v Lublani. Také se zúčastnil mnoha mistrovských kurzů převážně v Itálii s umělci jako *F. Donatoni, G. Petrassi, V. Mortari* a další. Mezi lety 1965 – 1970 byl i pedagogem teoretických předmětů na střední umělecké škole v Lublani.

Od roku 1971 do roku 1975 se stal pedagogem na Vysoké škole pedagogické v Prištině, kde mezikrát složil mnoho skladeb a psal i odborné knihy o hudebních nástrojích a hudebních formách. Jeho skladby zazněly téměř ve všech zemích federace a také v Albánii. V roce 1972 se stal spoluzakladatelem *Svazu Kosovských skladatelů*, kde se v roce 1977 stal jeho předsedou. Také spolupracoval při založení hudební katedry na Fakultě umění Univerzity v Prištině. Na této fakultě byl i proděkanem (1977 – 1979) a děkanem (1979 – 1981). Často předsedal

komisím v národních a federálních hudebních soutěžích. V roce 1991 se stal členem Akademie věd Kosova, ale v červnu toho roku z politických důvodů (diskriminující politika srbských úřadů) musel své místo opustit a emigroval do Slovinska.



Zeqirja Ballata

Zdroj

<http://www.mkrs-ks.org/?page=1,6,1646#.WrKmWnol8fM>

Od roku 1991 do roku 2007 je pedagogem na Uměleckém lyceu v Mariboru, kde zároveň byl velmi aktivním a oceněným skladatelem, pedagogem a muzikologem. Po mnoha letech se vrátil do Kosova, kde se stal profesorem na Fakultě umění v Prištině do roku 2013, kdy se začal plně věnovat jen komponování.

Jeho skladby stále zní v mnoha zemích Evropy jako Slovinsko, Itálie, Srbsko, Chorvatsko, Bulharsko, Německo, Francie, Černá Hora a další. Zeqirja Ballata je velmi ceněná osobnost nejen v Kosovu a Albánii. Můžeme například zmínit Univerzitní cenu *Prešerna* v Lublani (1967), Sborový festival *Celje* (1966), cena *Kosovský prosinec* (1968), ceny *Prištinské televize* (1974, 1977), biennale skladatelů (1977, 1989), stříbrnou medaili na soutěži Socialistické federativní republiky Jugoslávie (1981), cenu za celoživotní dílo *Dr. Roman Klasnic* hudební konzervatoře v Mariboru (2003), *Svazu slovinských pedagogů*, *Collegium musicum*

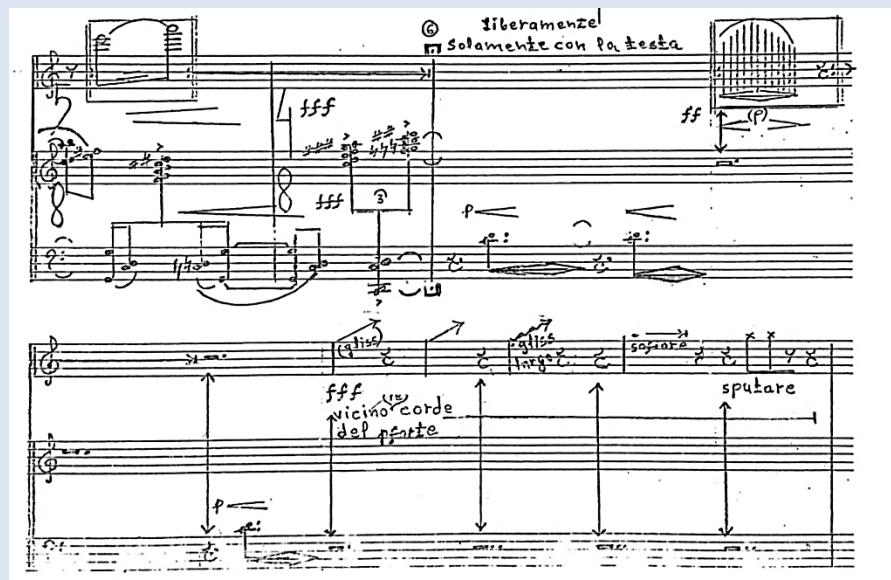
(Švédsko), cena Ministerstva kultury Kosova a mnoho dalších.

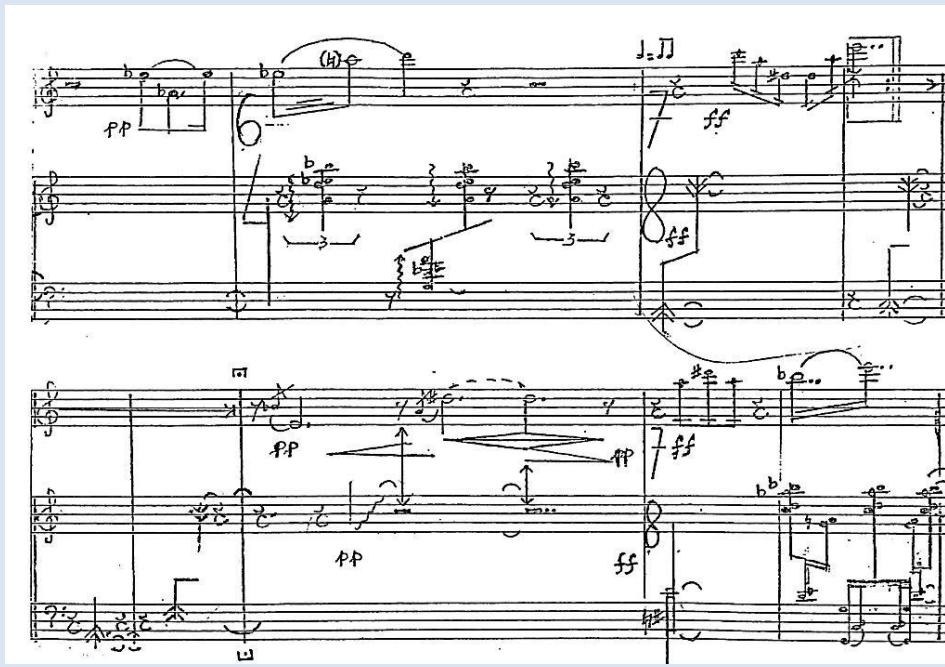
Martinova flétna (2003) vznikla na objednávku vynikajícího flétnisty Martina Belice, který skladbu chtěl pro svůj absolventský koncert. Shodou okolností v té době autora zaujaly básně albánského spisovatele Martina Camaje, konkrétně „Flétna mezi horami“. Proto název byl jasný a charakteristika zvuku také. Pro *Martinovu flétnu* si autor vybral charakter zvuku jedné varianty flétny v albánském tradičním folkloru zvaném *fyell*. Metrum je také volnější s téměř improvizacním charakterem.

Ballata využil také soudobé techniky, s kterými pracoval v té době a také exploroval zvukové možnosti nástroje. Klavírní doprovod je založen na symetrických akordech, ale jejich složení zmírňuje disonancí. Zajímavé je také složení těchto akordů, základem kterých je interval septimy a jeho obraty (sekundy a nóny). Z albánského folkloru autor požíval tu i 7/8 rytmus, který se střídá s pravidelným 6/4 rytmus.

Akordy, jejichž základem je interval septimy a sekundy, oblibené intervaly pro albánský

folklor.





Část Děšť, tři vrstvy: Horní melodie, doprovod ve středních hlasech, spodní melodie.

Střední hlasy v intervalu kvarty, jako náznak hudby jižní Albánie.

Zajímavá je také práce se čtvrttóny a čtvrttónovými vibracemi a také preparované zvuky flétny. To je běžné v albánském folkloru, buď z improvizačního charakteru skladeb pro flétnu nebo z různých glissand, nebo také z důvodu, že folklorní nástroj *Fyell* nemá standardizovaný tón. Také v určitých částech hraje flétna do akustické desky klavíru, který drží pedál, čímž tvoří efekt zvuku flétny na horách, kde se albánský nástroj *Fyell* nejvíce používá. Kombinace albánských rytmů s albánskými intervaly a efekty, které napodobují zvuk albánského nástroje *fyell*.

Ballata aktuálně působí na Akademie věd v Prištině v Kosovu, kde se stále věnuje jeho skladatelské tvorbě. V jeho skladbách najdeme zajímavé prvky albánské hudby v kombinaci se soudobými myšlenkami a preparovaným zvukem používaných nástrojů, čímž vytvoří zajímavé barvy a působivé efekty.

Mezi úspěšné albánské skladatele mladé generace patří **Aulon Naçi** (*1983). Naçi studoval klavír a později flétnu na střední umělecké škole Naim Frashëri ve Vloře, Albánie. Později studoval skladbu na Akademii muzických umění v Tiraně a od roku 2002 skladbu u prof. Miani Renato na Státní konzervatoři *J. Tomadini* v Udine, Itálie. V roce 2010 absolvoval bakalářské studium a v roce 2012 magisterské studium, oba s vyznamenáním *Magna cum laude*. Během jeho studií se zúčastnil několika mistrovských kurzů jako například Reinhard Febel (Universität Mozarteum Salzburg), Lasse Thoresen (University of Oslo), Stefano Gervasoni (National Conservatory of Music and Dance of Paris), Helmut Lachenmann, Nadir Vassena (Conservatory of Italian Switzerland), Bruno Strobl, s členy Klangforum – Wien (Dimitrios Polisoidis, Mario Formenti, Anders Nyqvist, Eva Furrer), Music Biennale in Venezia v roce 2006 a další.



Aulon Naçi
Zdroj
<https://plus.google.com/101804386376609718579>

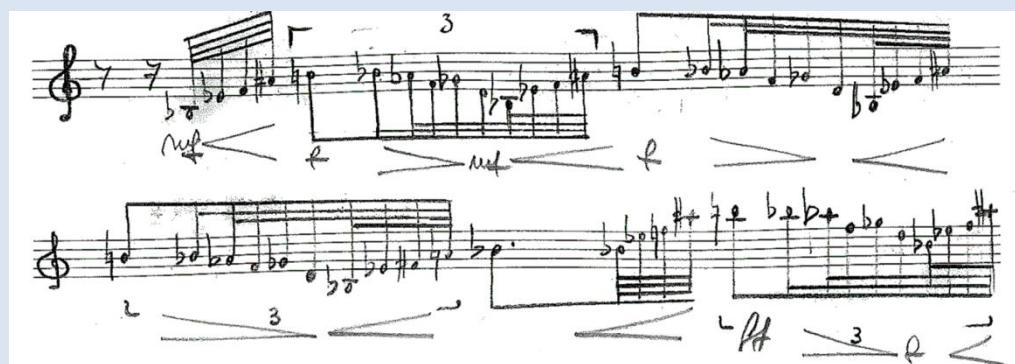
Jeho skladby zazněly na mnoha významných mezinárodních festivalech v Itálii jako například *Contemporanea* 2007, *Contemporanea* 2010 (Udine), *Soundscapes*, koncertní sezona *Amici della Musica*, Dudley Recital Hall, University of Houston, Moores School of Music v roce 2011 a další. Také mu věnovali autorský koncert na Universität Mozarteum Salzburg. V roce 2012 také věnovali koncert na International Music Festival *In the SoundsOf Places*, kde v programu *Ultrip Kulture* dostal velmi pozitivní kritiku. Později mu Radio Koper věnovalo celou epizodu, která byla vysílána i v Radio Slovenia. Spolupracuje s mnoha sólisty a ansámbly, mezi nimi Ex Novo Ensemble, Ventaglio d'Arpe, Ensemble of Contemporary Music of the J. Tomadini conservatory a také například Giuseppe Garbarino, klarinetista, dirigent a skladatel. Také je aktivní v Albánii a v Kosovu, kde jeho skladby pravidelně zní ve festivalech jako například festival *Nová hudba* v Tiraně a také například *ReMusica* v Kosovu.

Kromě v Itálii Aulon Naçi působil také jako pedagog na Královské akademii v Bruselu, kde mu také věnovali několik koncertů a aktuálně je pedagogem na Univerzitě umění v Tiraně a zároveň předsedou kulturní komise na Vlorském Magistrátě.

Jeho skladba *Poseidon* pro sólové housle je inspirována silou vody, jako základ života. Skladbu autor rozdělil do třech částí: moře, déšť, pláč. Skladba Poseidon měla svou premiéru v roce 2007 na festivalu *Contemporanea 2007* v Itálii a od té doby byla mnohokrát provedená nejen v Itálii, ale také například v Rakousku, Česku, Španělsku, Albánii a Kosovu.

V první části, s názvem *Moře*, autor graficky personifikuje moře na partituře pointilistickou metodou. Pohyb melodie připomíná divoké vlny, to jejím nepravidelným charakterem, mimo jiné způsobeno i nepoužitím taktové čáry. Zajímavé je tu také jasný náznak septimy (1. takt příkladu, spodní b^1 s horní h^2), interval, který je příznačný pro smuteční písni jižní Albánie.

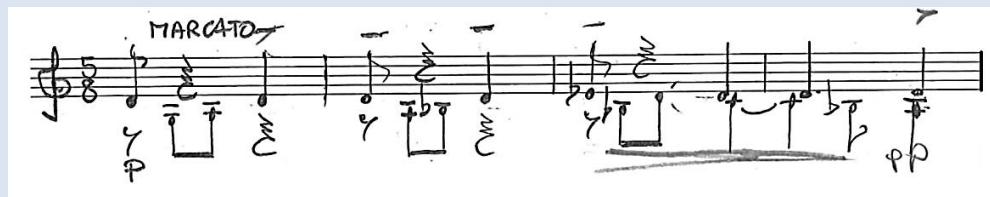
Část Moře, nepravidelný pohyb vln. Chybějící taktové čáry, aby podpořily nepravidelnost.



Interval septimy mezi spodní notou b¹ a vrchní h².

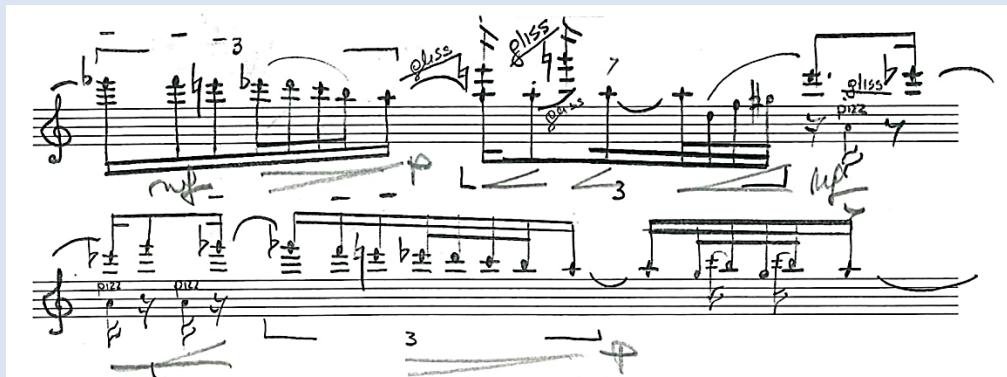
Později se tyto vlny uklidní a právě v této části Nači využije rytmus 5/8 nebo 7/8, což jsou rytmusy příznačné pro albánskou taneční hudbu.

Část Moře, uklidnění mořských vln. Rytmus ze severní Albánie



V části *Děšť*, všechno v pizzicato, jsou tři vrstvy a to: horní melodie, střední doprovodné hlasy a dolní melodie. Horní melodie dialoguje s tou spodní a stření doprovodné hlasy jsou stále v intervalu kvarty. Tento interval je často využíván ve vokální hudbě jižní Albánie.

Ve třetí části *Pláč* jsou grafickým klidem s vnitřním emocionálním napětím a kombinací glissand personifikované slzy matky, klouzající v její tváři přes její vrásky. Nepravidelná pizzicata imituje škytavku během pláče.



Část *Pláč, glissanda, pizzicata imituující pláč a škytavku.*

Jako konec skladby autor vrátí variační podobu částí *Moře*, která díky přidáním různých akordů a dvojhmatů slouží i jako velké *Finále* celé skladby. Autor, kromě jiných elementů, využíval v této skladbě nejtypičtější prvky albánské hudby a to: rytmus, specifické intervaly a polyfonické myšlení. Skladba je jakási syntéza albánské hudby, albánské poezie a hlubokých citů albánského lamenta.

Závěr

Navzdory nízké podpoře státem hraje soudobá hudba v Albánii důležitou roli. Mnozí albánští skladatelé se snaží stále najít svou cestu. Je už několik z nich, kteří už ji našli, jako například Peçi, Ballata, Simaku, Tole a další. Dobrou zprávou pro albánskou soudobou hudbu je, že mladá generace skladatelů má k soudobé hudbě kladný vztah a její skladatelská tvorba je oceněná i mimo albánské hranice, například Naçi, Zymberi a další. Jak bylo patrné z výše uvedených analýz, nejtypičtějším prvkem albánského folkloru, který se často vyskytuje v hudbě albánských skladatelů, je interval septimy a jeho obraty. Také smíšené rytmusy jako 5/8 nebo 7/8 se často vyskytují, ale už u mnoha skladatelů jen jako náznak (například Ballata) a u jiných jsou nahrazené jinými rytmickými kombinacemi (například Peçi). Momentálně je u albánských skladatelů možné vnímat jasná inspiraci hudebním folklorem jižní Albánie, kde polyfonie a vůbec vícehlasé

myšlení nebo vedení hlasů hraje důležitější roli než rytmická složka. To možná kvůli tomu, že se s mody nebo se specifickými intervaly může lépe či snadněji pracovat a je vhodné je využívat v soudobém skladatelském myšlení. Dalším důvodem může být, že využití albánských rytmů patří hlavně do taneční hudby, která v soudobé tvorbě už místo nenašla. Albánská soudobá hudba je zajímavá kombinace mezi evropským hudebním myšlením a albánským hudebním myšlením. Stojí za povšimnutí, a to nejen z analytického hlediska, ale i z pohledu hudebního nebo obsahového.

Studie vznikla na Akademii muzických umění v Praze v rámci projektu **Hudební řeč albánských skladatelů** podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Video záznam skladby **Cartesius Cantus č. 1 a č. 12**

<https://www.youtube.com/watch?v=ZGwLEUrK0a&t=11s>

Video záznam skladby **Fyelli i Martinit**

<https://www.youtube.com/watch?v=4GLoKfdgpWs>

Video záznam skladby **Poseidon**

<https://www.youtube.com/watch?v=NWTUF8mP5D4>



Egli Prifti studoval klavírní hru na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (obor hudební výchova – hra na nástroj) ve třídě doc. MgA. Jany Palkovské. Pokračoval v doktorském studiu v oboru Hudební teorie a pedagogika na téže fakultě u prof. Michala Nedělky, Dr. Aktuálně dokončuje své druhé doktorské studium na Hudební a taneční fakultě Akademii muzických umění v Praze u prof. Jana Vičare, kde se zaměřuje na albánskou soudobou hudbu a zároveň se věnuje umělecké dráze. Je hostujícím pedagogem na Univerzitě umění v Tiraně v Albánii, na Fakultě umění Univerzity Haxhi Zeky v Peji v Kosovu. Pracuje rovněž jako lektor edukativních programů České filharmonie v Praze a klavírní pedagog v Základní umělecké škole v Praha 10 – Hostivař.

Mgr. Egli Prifti, Ph.D.

Hudební a taneční fakulta Akademie muzických umění v Praze

koncertní umělec

egli.prifti@gmail.com

+420 775 263 779

Marek PASTÍRIK

ELISE HALL

A SYMFONICKÉ DIELA SO SÓLOVÝM SAXOFÓNOM

Abstrakt: Kolekciu vzniku koncertných skladieb pre saxofón iniciovala zakladateľka a prezidentka Boston Orchestra Club, amatérská saxofonistka Elise Hall. Trojica výnimočných diel vznikla v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia v dielni francúzskych skladateľov, presnejšie skladateľov, ktorí práve pôsobili vo Francúzsku. Zvláštny hold patrí dielam: *Rhapsody* Claude Debussyho, *Légende* Florenta Schmitta a *Choral varié* Vincenta d'Indyho. Ich hudobné aj interpretačné kvality zaraďali tieto diela medzi najpopulárnejšie v saxofónovom repertoári.

Abstract: The collection of saxophone music compositions coined on the impulse given by the founder and the president of Boston Orchestra Club, Elise Hall – the amateur saxophone player and French music devotee, forms a very special category in the repertoire of saxophone. All of the music was written in the first two decades of 20th century by French composers, or more precisely by the composers working in France at that time. In particular, a special tribute should be held to *Rhapsodie* by Claude Debussy, *Légende* by Florent Schmitt and *Choral varié* by Vincent d'Indy, as these three bring an outstanding value out of this twenty-two music pieces collection. As the matter of fact, the above mentioned qualities of these music pieces rank these compositions among the most popular in the saxophone repertoire.

Už v prvých rokoch 20. storočia obohacujú saxofónovú literatúru koncertné diela natoľko významné, že zostávajú jej najreprezentatívnejšími kusmi aj v dobe súčasnej. Vznik niekoľkých z nich iniciovala členka, neskôr i prezidentka Boston Orchestral Club **Elise Hall** (1853 – 1924), amatérská saxofonistka⁵⁹ a obdivovateľka francúzskej hudby. Na jej objednávku komponujú svoje skladby Claude Debussy, Florent Schmitt, Vincent d'Indy, André Caplet, Philippe Gaubert, Georges Sporck, Paul Gilson, Charles Loeffler a iní. Frankofilstvo bolo pre bostonské hudobné kruhy tých čias všeobecne príznačné. Príčin bolo niekoľko. Ambičiózny manažment Boston Symphony Orchestra si nemohol nevšímať rastúci hudobný vplyv Paríža. Francúzska tvorba sa stávala stále vyhľadávanejšou zložkou koncertnej dramaturgie tejto inštitúcie. Navyše, mnohé hráčske, ale i vedúce posty (vrátane šéfdirigenta)

⁵⁹ Stojí za zmienku, že Elise Hall sa začala hrať na saxofóne venovať vo veku 47 rokov, na odporúčanie lekára (v dôsledku začínajúcej poruchy sluchu). Napriek týmto faktom dosiahla pravdepodobne vysokú interpretačnú úroveň, dobové kritiky totiž na jej adresu nešetria chválou.

tohto orchestra zastávali francúzski umelci. Boston Orchestral Club mal taktiež svojich francúzskych členov (jedna z vedúcich postáv klubu, hoboijista a dirigent Georges Longy, rodák z francúzskeho Abbeville, zasvätil madam Elise Hall do tajov saxofónovej hry; Charles Loeffler, skladateľ a asistent šéfdirigenta bostonského orchestra jej venoval niekoľko koncertných skladieb: *Divertissement Espagnol*, *Ballade Carnavalesque*).



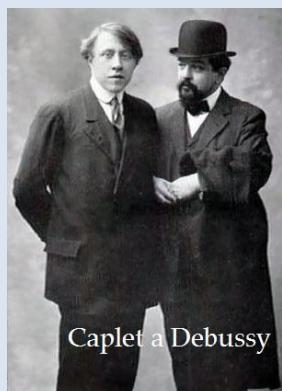
A hoci bol Boston Symphony Orchestra na prelome storočí „bojovým poľom“, na ktorom sa stretali modernistické profrancúzske názory s „konzervatívnym“ wagneriánstvom, miestnym obdivovateľom parížskych novôt sa ich zámery napokon podarilo presadiť a z orchestra sa stáva inštitúcia horlivou propagujúca čerstvé hudobné výdobytky Európy. V nasledujúcich riadkoch venujeme pozornosť trom z 22 saxofónových skladieb, ktoré sa vdľaka horlivej iniciatíve madam Hall mali stať súčasťou „francúzskeho“ programu bostonského orchestra. Aj keď Elise Hall stihla predviesť iba jednu z trojice týchto skladieb, v priebehu prvej polovice 20. storočia sa všetky tri stali ľahiskovými a neobyčajne často interpretovanými kompozíciami saxofónového repertoáru.

Rhapsodie Mauresque L 98

V lete 1901 objednáva „saxophone-lady“ prostredníctvom francúzskeho hoboijistu, skladateľa a dirigenta George Longyho (1868 – 1930) skladbu pre orchester s obligátnym saxofónom u Claude Debussyho (1862 – 1918). Začína sa príbeh diela s pohnutými osudmi vzniku, diela v minulosti kontroverzne hodnoteného, v súčasnosti o to viac obdivovaného.

Z Debussyho korešpondencie vieme, že touto objednávkou nadšený neboli.

Finančná tiešeň ho však nútila prijať ju bez váhania. Saxofón nepatril medzi nástroje, s ktorých charakterom by bol bližšie oboznámený. Jeho už i tak nízke nadšenie do komponovania objednanej skladby ďalej brzdil fakt, že saxofón nepovažoval za nástroj vhodný pre dámy. V jednom z listov adresovaných manželke sa o „ženách saxofonistkách“ nevyjadruje práve lichotivo. Niet sa však čomu čudovať. Na začiatku storočia bola hráčka na dychovom nástroji nezvyklou atrakciou. Pre viktoriánsky vychovanú časť hudobného publika dokonca až ošklivosťou. Objednávka navyše zastihla Debussyho v čase vrcholiacich príprav premiéry opery *Pelléas a Mélisanda*, po ktorom nasledovalo dlhé obdobie skladateľskej vyčerpanosti. Nasledujúce takmer dva roky nenapísal žiadnu novú skladbu. Longyho trpežlivé pripomínanie objednávky a Hallovej návšteva Paríža však napokon na Debussyho zapôsobili ako katalyzátor, ktorý ho začiatkom leta 1903 vrátil späť do tvorivého víru. Skladateľovi a dirigentovi André Messagerovi v júni 1903 píše: „*Opäť pracujem ako za starých dobrých čias Pelléa.*“ V priebehu letných mesiacov stihol Debussy popri objednanej skladbe naskicovať svoje *La mer*, *Isle joyeuse*, dokončiť *Estampes*, prepracovať *Suite bergamasque*, uzavrieť s Durantom kontrakt na plánované klavírne *Images*, a v neposlednom rade pripraviť libreto pre zamýšľanú jednoaktovú operu *Le diable dans le beffroi*, podľa A. E. Poea. Skutočne plodné leto.



Začiatkom augusta sa zdá, že je „dlžoba“ voči Bostonu splatená. Debussy má pripravený náčrt kompletnej *Rhapsodie Mauresque pour Orchestre et Saxophone Principal*. Ďalšia úloha, príprava partov do tlače a k predvedeniu, však už ostala nesplnená. Rhapsodie sa stala predmetom honorárových sporov medzi Debussym a jeho vydavateľom Jacquesom Durandom. A pravdepodobne aj preto zostala v podobe 4-osnovovej partitúry (doplnejenej poznámkami k inštrumentácii) u autora až do jeho smrti v roku 1918.

Necelý mesiac po Debussyho smrti píše jeho priateľ a skladateľ Jean Roger-Ducasse (1873 – 1954) v liste André Lambinetovi: „*Práve pracujem na Debussyho Rapsódii pre saxofón a orchester [...] bude potrebné rozpísť kompletnejšiu partitúru, keďže skladba je načrtnutá iba v štyroch osnovách.*“ K Roger-Ducassovi sa Rapsódia dostala pravdepodobne prostredníctvom Debussyho manželky Emmy spolu s niekoľkými ďalšími partitúrami. Je málo pravdepodobné, že by sám Debussy poveril Roger-Ducassa takoto prácou, keďže väčšinu „dokončovacích prác“ zveroval svojmu „alter ego“, André Capletovi. Debussyho manuskript ponúkal Roger-Ducassovi pomerne presné informácie o inštrumentácii, do výslednej podoby Rhapsodie prispel len niekoľkými drobnými doplnkami či zmenami. Dôsledne naplnil autorove zámery, preto hovoríť o Roger-Ducassovi ako o aranžérovi Rhapsodie,⁶⁰ či dokonca spoluautorovi a zavŕšiteľovi Debussyho „náčrtkov“, je scestné. Rhapsodie v podobe, v akej ju jeho zásluhou poznáme dnes, možno označiť plnohodnotne za Debussyho prácu, a to od prvého po posledný takt.

Durand dielo vydáva v januári 1919 pod názvom *Rhapsodie pour orchestre et saxophone* a osemnásť rokov po objednávke je aj pôvodný rukopis doručený madam Hall. Iróniou osudu je, že v tomto čase je jej porucha sluchu už natoľko závažná, že kariéry koncertnej umelkyne sa definitívne vzdáva. Elise Boyer Hall tak svoju *Rhapsodie* – jedno z najočarujúcejších saxofónových diel – nikdy nepredviedla a dokonca ani nepočula. Premiéra *Rhapsodie* sa uskutočnila 11. mája 1919 v Société nationale de musique v Paríži pod taktovkou André Capleta. Saxofónového parti sa ujal pravdepodobne Yves Mayeur.

Okolo saxofónovej *Rhapsodie* Claudea Debussyho sa dlho viedli diskusie spochybňujúce jej hodnotu a autenticitu. Bola označovaná za dielo príliš „vonkajškové“, nedostatočne „debussyovské“, po žánrovej stránke za „nevýdarený pokus o saxofónový koncert“. Až detailný pohľad na túto skladbu odhaľuje jej priamu spojitosť s *Prélude à l'après-midi d'un faune* i s následným *La mer*, ktorého

⁶⁰ Roger-Ducass je autorom klavírneho výtahu tohto diela, jeho aranžérsky vklad sa preto prejavil najmä prostredníctvom tejto práce.

motivický materiál dokonca nepriamo vyrastá z *Rhapsodie*. Ten istý detailný pohľad odhalí až zázračnú súhru matematicko-estetických princípov, na ktorých je architektúra jej formy vystavaná. Živosť tém, kontrastnosť nálad, nádych exotiky, ktorý nášmu uchu znie viac hispánsky než orientálne (Debussy od začiatku túto skladbu projektoval ako *Rapsodie arabe* alebo *Rapsodie orientale*). V manuskripte sa zachovala s už spomínaným titulom *Rhapsodie mauresque*), ale i príznačná Debussyho inštrumentácia radí toto dielo do jednej skupiny so slávnymi *Nocturnes*, či *La Mer*.

Forma Rapsódie je vo svojej podstate dvojdielna, využíva tempický kontrast (très modéré – allegretto scherzando). Základné témy vyrastajú z krátkych motívov, ich navršovaním, repetovaním a variačnou pracou. Charakteristickým pre motivický materiál je neustále kombinovanie triolových rytmických tvarov s duolovými. Úvod k *Rhapsodie* tvorí krátka 20-taktová introdukcia, ktorá naznačuje základný náladový rys prvého dielu skladby a zároveň prezentuje jadrá motívov, ktoré sa v ďalšom priebehu rozvíjajú do komplexných témy. Úvodné *ad libitum* saxofónu je ukážkovým príkladom Debussyho ponímania špecifík tohto nástroja.⁶¹



Exoticky melizmatická melodika „maurskej“ témy⁶² tu prostredníctvom nástojčivo repetovaných motívov postupne vygraduje do „samotnej rapsódie“. Nonakordy v tremole sláčikového orchestra tvoria ďalej podklad pre dialóg

⁶¹ V liste P. Louysovi z augusta 1903 píše: „Saxofón je nástroj, ktorého možnosti sú mi z veľkej časti neznáme [...] Napokon som mu prisúdil tiché melancholické frázy...“

⁶² Téma si vyslúžila prívästok „maurská“ práve pre svoju výraznú exotičnosť a na základe už vyššie spomenutého titulu *Rhapsodie mauresque*, ktorým túto skladbu Debussy pôvodne označil. Zaujímavosťou v tejto súvislosti je, že J. M. Londeix odvodzuje pôvod charakteristických motívov *Rapsódie* z pokrikov parížskych pouličných predavačov, ktoré mali údajne Debussyho nepriamo inšpirovať pri tvorbe tematického materiálu tohto diela. Citované podľa: Umble, J. C. – Jean-Marie Londeix: *Master of the Modern Saxophone*, s. 213 – 214

saxofónu a klarinetu, dopĺňaný v lesných rohoch príznačným motívom z introdukcie.



Tonálne dynamický proces sa ustáluje v C dur v taktoch 31 – 32 s výrazným motívom saxofónu. Po vyvrcholení v orchestrálnom forte a následnom diminuende zaznieva charakteristický tanecný motív tamburíny, ohlasujúci zmenu nálady. Nasledujúce *Allegretto scherzando* s lydickou hobojoovou téhou



je vo svojej stručnosti len akousi predzvesťou druhého dielu. Je to zároveň centrálny úsek celého dielu prvého, okolo ktorého sú v zrkadlovom poriadku sústredené úseky *très modéré*. Prvý diel má vďaka tomu dokonale symetrickú, oblúkovitú formu (a-b-c-d-c-b-a). Hoci repetície úvodných dielov nie sú dôsledné, motivický materiál, faktúra i základný charakter zostávajú identické.

Druhý diel *Allegretto scherzando* sa začína pomerne rozsiahloou plochou v charakteristickom 6/8 metre, na ktorej sa Debussy brilantne pohráva s hlavnou téhou (prvýkrát avizovanou už v taktoch 42 – 50), rozdrobenou na jednotlivé motívy. Tieto neustále transponuje, augmentuje, rytmicky a tonálne variuje, v pestrých moduláciách kombinuje s myšlienkovým materiálom prvého dielu, ale aj s motívmi, ktoré budú v popredí stáť až v ďalšom priebehu skladby. Úvodný príznačný motív tu zároveň slúži ako „niť“, ktorou sú oba diely previazané.

Prvým dramaturgickým vrcholom *Rapsódie* sú nasledujúce takty s výrazne rytmizovaným ostinatom lesných rohov a energickou vedľajšou téhou v sláčikoch, neskôr v dychoch.



Po následnom diminuende tému preberá saxofón. Napriek tomu, že teraz zaznieva v piane a pôvodne akcentované tóny sú tu pod legatom, téma si uchováva energický charakter a exaktnú rytmizáciu.

Zjednocujúco pôsobí rytmická variácia hlavnej témy druhého dielu znejúca v hobojoch (neskôr v sláčikoch) nad spomenutou ostinátnou figúrou. Údernosť sprievodného motívu je tu zjemnená ligatúrou.



Nadväzujúci úsek, vychádzajúci motivicky z druhej polovice vedľajšej témy, predstavuje definitívny vrchol *Rapsodie*. Dynamizmus tohto úseku Debussy zvyšuje nielen využitím motorického pohybu osmín v sprievode, ale aj stručnosťou a výbojnosťou spomenutého motívu.



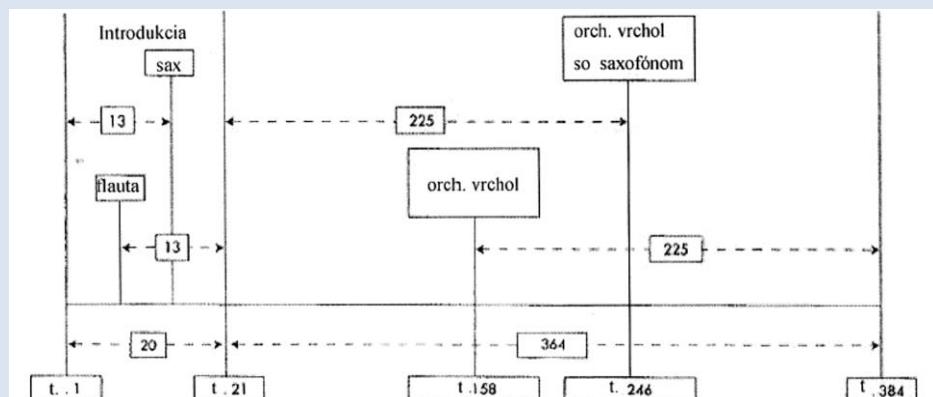
Ostentatívne využitie zväčšenej sekundy (tvorí spodnú hranicu melodického rozsahu motívu) je jedným z najsilnejších orientalizujúcich činiteľov v hudbe *Rapsódie*. Spolu s arabeskovou melodikou sú to práve špecifické módy, ktoré z tejto skladby robia jedno z najexotickejšie znejúcich diel Clauza Debussyho. Z využitých módov dominujú lydický, mixolydický, lokrický, ale najmä charakteristický „neapolský molový“ (mol – harmonická so zníženým II. stupňom), ktorý dáva Debussymu na mnohých miestach v Rapsódii možnosť vystavať výrazne napäťu melodiku. Jedným z takýchto miest je práve tento úsek. Energia je tu ďalej akumulovaná vzájomnou konfrontáciou tému. Tzv. „maurská“ téma saxofónu, prvýkrát exponovaná v introdukcii, sa na jednej ploche stretáva s „chromatickou“ téhou (na iných miestach skladby slúžiacou v rôznych variáciách ako protimelódia k dominantnejšiemu myšlienkovému materiálu, tu však povýšená na autonómnu tému) a s leitmotívom lesných rohov, sprevádzajúcim Rapsódiu od jej prvých taktov. K celkovej dramaturgickej kulminácii tohto (a predchádzajúceho) úseku prispieva aj fakt, že na rozdiel od ostatných sú v ňom zreteľne manifestované modálne centrá na pomerne veľkých plochách. Modálna statika týchto až bourdonovito vyznievajúcich ostinátnych plôch pôsobí doslova hypnotickým dojmom a umožňuje plynulú gradáciu hudobného procesu.

Záverečný diel vo funkcií reprízy je uvedený hlavnou téhou (prednostným nositeľom sa od jej prvej expozície stal teraz hoboj) a je rekapituláciou celého základného myšlienkového materiálu *Rapsódie*. Po odznení

jednotlivých tém pripraví efektné *subito pianissimo* priestor pre záverečné crescendo vrcholiace v konečnom A dur tutti orchestra.

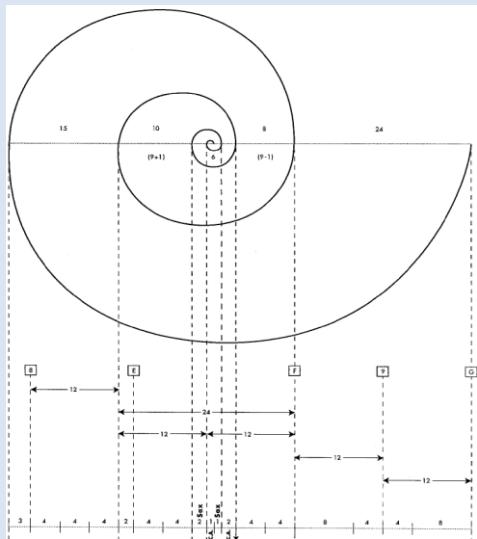
Popri harmonickom myслení, inštrumentátoriskom majstrovstve, originálnom zmysle pre zvukovosť a mnohých ďalších, všeobecne obdivovaných prednostiach Debussyho kompozičného remesla, je potrebné spomenúť i jeho nevšedný cit pre formovú proporcionalitu. Zaslúži si o to väčšiu pozornosť, o čo menej je formová štruktúra Debussyho diel bežnému poslucháčovi postrehnuteľná. Oblúbeným konštrukčným kľúčom Debussyho skladieb bol princíp tzv. *zlatého rezu*, resp. *zlatej spirály*.⁶³

Podľa tohto princípu sú usporiadane jednotlivé úseky *Rapsódie*, dôležité zlomy vo formovej výstavbe, v tematicko-motivickom programe diela, či v inštrumentácii. Rovnako aj umiestnenie spomínaného dramaturgického vrcholu diela podlieha práve tomuto princípu.

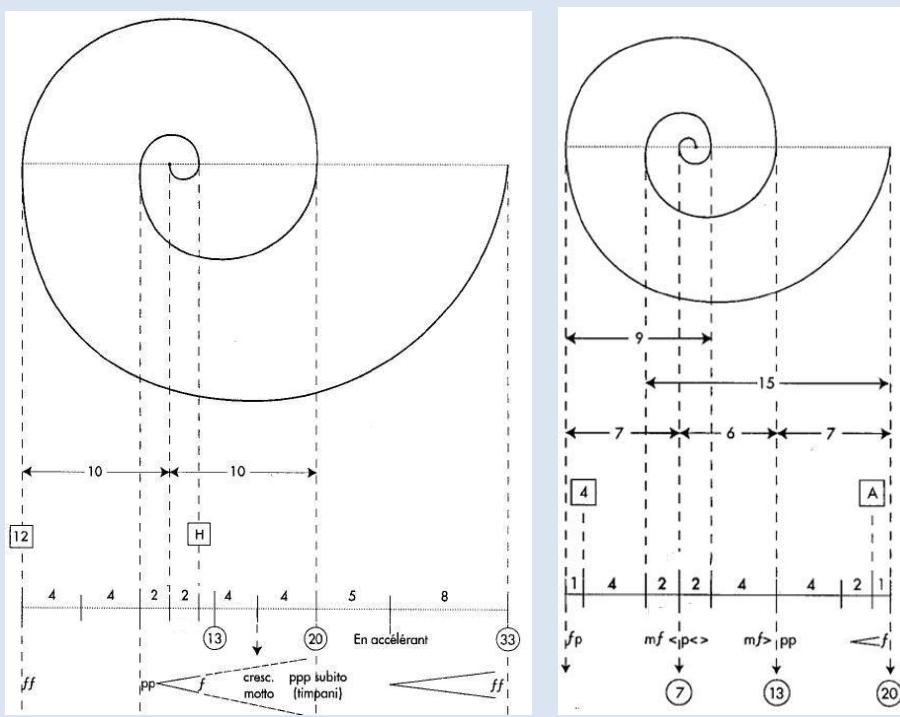


⁶³ Matematický pomer dvoch hodnôt (čísel), ktorý sa rovná podielu súčtu týchto čísel a väčšieho z týchto čísel. $\frac{a+b}{b} = \frac{a+b}{a} = \varphi$ Hodnota tohto podielu sa rovná približne 1,618034. Ide o tzv. iracionálne číslo φ, od ktorého sa v geometrii a umení (predovšetkým výtvarnom) odvodzujú tvary s esteticky privilegovaným vzájomným pomerom ich jednotlivých sekcií a pôsobiace preto príťažlivým dojmom. Princíp zlatého rezu je vypozorovateľný i z mnohých prírodných tvarov.

Úseky v taktoch a) 95 – 114, b) 246 – 308, či záverečný c), počnúc taktom 352 podľa Jamesa Noyesa⁶⁴ približne kopírujú proporcie dané tzv. *zlatou špirálou*, t. j. súradnicovým systémom podmieneným princípom zlatého rezu.



Obrázok b



Obrázok c

Obrázok a

⁶⁴ Dr. James R. Noyes je významný americký saxofonista, hudobný historik a teoretik, v súčasnosti pôsobiaci na William Paterson University a Lucy Moses School of Music and Dance.

Aj tieto fakty robia z Debussyho *Rhapsodie* dielo nevšedných kvalít, dielo hodné svojho autora a v neposlednom rade jedno z najhodnotnejších diel saxofónovej literatúry.

Napokon treba spomenúť najrozmanitejšie aranžmány a úpravy, ktoré túto kompozíciu „postihli“. Už od čias, kedy sa naplno etablovala na koncertných pódiach, bola často diskutovanou tému úloha saxofónu v jej inštrumentári. Mnoho sólistov sa pokúšalo a stále pokúša *Rhapsodie* posunúť do polohy virtuózneho koncertného kusu a vznikajú tak aranžmány, v ktorých saxofón v pauzách nahradza alebo zdvojuje ostatné orchestrálné party, či dokonca také, v ktorých je pôvodný tónový materiál v saxofónovom parte na niektorých miestach zamenený za melodicky dominantnejší materiál prevzatý z iných partov. Pomerne veľkej obľube sa teší úprava amerického saxofonistu Eugéna Rousseaua (*1932), ktorá umožňuje *Rhapsodie* predvádzať ako „plnohodnotne“ sólistický kus so sprievodom klavíra. Faktom zostáva, že Debussy sa pri komponovaní diela pridržal doslovne objednávky a vytvoril orchestrálnu rapsódiu s dominujúcim saxofónom. Saxofón v partitúre poňal ako akúsi „ozdobu“ orchestra, nie ako sólový nástroj v pravom zmysle slova. Mnohé úpravy, často hraničiace až s exhibicionizmom⁶⁵ pôvodnej inštrumentácie neprospevajú a celkovej dramaturgii a charakteru diela vyložene škodia. To, že *Rhapsodie* v čase svojej premiéry nebola ponímaná ako koncertné dielo pre saxofón, potvrzuje i skutočnosť, že dobový plagát ohlasujúci jej premiéru neuvádza medzi menami sólistov toho večera meno hráča na saxofóne. Nijako to však neznižuje závažnosť saxofónového partu v tejto skladbe. Jeho vokusné zvládnutie si vo viacerých ohľadoch vyžaduje od hráča väčšie majstrovstvo ako mnohé výsostne koncertné skladby určené pre tento nástroj.

⁶⁵ Jedna z „najodvážnejších“ koncertných úprav takmer bezo zvyšku ignoruje pôvodný zápis v záverečných pasážach Rhapsodie a nahradza ho buď výpozičkami z partov ostatných dychových nástrojov, alebo „pseudovirtuóznymi“ transpozíciami pôvodného textu o oktávu, či dokonca dve oktávy vyššie.

Légende op. 66

Saxofónovej obci netreba zdôrazňovať, že v *Légende* Florenta Schmitta má k dispozícii dielo výnimočných kvalít. Menej známou skutočnosťou je, že rovnako výnimočnou bola i skladateľská osobnosť jej autora. V prvej polovici 20. storočia bol **Florent Schmitt** (1870 – 1958) jedným z najhrávanejších skladateľov Paríža a zároveň neobyčajne vplyvnou osobnosťou parížskeho hudobného života všeobecne. Po jeho smrti záujem o jeho tvorbu upadol, a to najmä v dôsledku ďalšieho hudobného vývoja na jednej strane a kontroverznosti niektorých jeho politických názorov na druhej strane. Nič to nemení na fakte, že tvorba Schmitta predstavuje jeden z vrcholov francúzskeho impresionistického umenia. *Légende op. 66* vznikla taktiež na objednávku Elise Hall v roku 1918, teda v čase, kedy už mal Schmitt za sebou mnohé veľké úspechy a v parížskych hudobných kruhoch bol uznávanou autoritou. Je to zároveň obdobie, kedy sa vo svojej tvorbe štýlisticky oslobodzuje od romantických vzorov a naplno sa spolupodieľa na formovaní impresionistických ideálov. S odstupom času hodnotíme jeho skladateľskú estetiku ako neobyčajne pestrú, mnohotvárnú a v neposlednom rade svojbytnú, a charakterizovať ju výlučne ako impresionistickú by bolo obmedzujúce a zavádzajúce. Debussyho či Ravelov vplyv na ňu je nepopierateľný a *Légende* je jedno z diel, ktoré tento fakt potvrdzuje. Nemožno však hovoriť o nejakom plagiátorstve či netvorivom preberaní módnych manier. Schmitt všetky výdobytky debussyovsko-ravelovského slohu (ale i v neskoršej dobe stále rozpoznateľné vplyvy Richarda Straussa či Gustava Mahlera) pretavil originálnym spôsobom do výrazne osobnej štýlistiky, rozvinul tieto inšpirácie do kvalitatívne nových kompozičných prejavov, ktoré dokonca spätne jeho skladateľských kolegov



ovplyvňovali.⁶⁶ Diela ako *Dionysiaques*, *Antoine et Cléopâtre*, *Oriane et le Prince d'Amour*, *Psaumes*, *Symphonie Concertante*, obe *Symphonies*, či husľová *Sonate libre* svedčia o silnej tvorivej osobnosti s vlastným skladateľským „svetonázorom“ a s majstrovsky zvládnutým kompozičným remeslom. *Légende* je v pravom zmysle slova dielom reprezentujúcim toto majstrovstvo. Svojou atmosférou je blízke ideovému svetu francúzskych symbolistov. Tento „mallarméovsky“ tón je rozpoznateľný už od jeho prvých taktov. Tematická i rytmická zložka je prekrytá akoby snovou záclonou zahustených harmónií, voľného metra a nekonkrétnej melodickej dikcie. Nádych exotiky a mysterioznosti vychádzajúci z bohatej inštrumentácie a pestrej modality robí toto dielo neobyčajne atraktívnym ako pre interpreta, tak pre poslucháča.

Samotná forma *Légende* je trojdielná, s introdukciami. Štruktúra je jednoliata, bez výraznejších kontrastov v tempách, či v základnom charaktere. Plynulosť hudobného procesu tu narúša len niekoľko dramatických momentov, ktoré sú zároveň vrcholmi jednotlivých dielov. Tematicky skladba vyrastá z dvoch základných myšlienok, s ktorými Schmitt pracuje veľmi voľne a v bohatej faktúre ich necháva splynúť s ostatným hudobným materiálom. V modálno-harmonickom pláne diela dominujú postupy vychádzajúce z celotónových a oktatonických módov. Výsledkom je dojem tonálnej nejednoznačnosti, na niektorých miestach až polytonality. Výnimkou tu nie sú ani 8-tónové akordy (zväčša superpozície dvoch zmenšeno-zmenšených septakordov), ktoré majú koloristickú funkciu. Netreba zdôrazňovať, že Schmittov harmonický jazyk v čase komponovania *Légende* bol definitívne oslobodený od funkčnej harmónie a naplno čerpal z modality impresionistov, či dokonca zachádzal ešte ďalej.

⁶⁶ Vzájomná spriaznenosť Schmittovej a Ravelovej tvorby je v mnohých ohľadoch ľahko vybadateľná. Rovnako známe je to, akou významnou stimuláciou pre vznik Stravinského *Le Sacré* bol Schmittov balet *La Tragédie de Salomé*, z roku 1907

Introdukciu začínajú v pianissime kontrabasy a violončelá so širokým chromatickým motívom, ktorý v ďalšom priebehu diela verne sprevádza základný tematický materiál.



Trioly sláčikov artikulované po štyroch – predzvesť druhého dielu – obohacujú základné metrum o ďalšiu metrickú vrstvu a umocňujú tým „hmlistú atmosféru fantastičnosti“ príznačnú pre celú *Légende*.



Saxofón nastupuje s motívom prebratým od kontrabasov, rytmicky posunutým však o jednu šestnástinu a ďalej ho rozvíja do drobných arabesiek, predznamenávajúcich hlavnú tému, čím ešte viac zahusťuje metrickú štruktúru úvodu. Šestnástinové sextoly delené po štyroch vytvárajú v ďalšom priebehu zdanie trojdobého metra. Narábanie s metrom a rytmom všeobecne je v tejto skladbe obdivuhodne premyslené. Mnohé rapsodické pasáže pôsobia dojmom rozkolísaného tempa aj pri nemennom pulze a naopak, iné pasáže vytvárajú zase dojem „stagnácie“ tempa. Väčšia časť skladby je zapísaná v 4/4 takte, napriek tomu pôsobí metricky zložito a pestro. Schmitt akoby už predvídal a svojsky anticipoval Messiaenovo vnímanie času v hudbe.

Introdukcia vrcholí krátkou saxofónovou kadenciou, ktorá na pomerne malej ploche dramaticky uvoľňuje napätie úvodných taktov. V priebehu niekoľkých

dôb necháva Schmitt zvuk orchestra doslova explodovať z pianissima do mohutného forte, aby ho vzápäť opäť skrotil do pôvodnej dynamiky. Takéto náhle a prudké zvukové návaly a nepredvídané vzruchy sú neobyčajne účinným prvkom v dramaturgii tohto diela. V stavebnej štruktúre introdukcie Schmitt zároveň v zhustenej podobe (na ploche 19 taktov) predstavuje základný model, základnú dynamickú krivku, s ktorou ďalej systematicky pracuje v priebehu celej skladby.

Nasledujúci úsek nás už naplno uvádza do dejia *Légende*. Inštrumentačné efekty v podobe sláčikových flažoletov, súznenia fláut s celestou, či arpegií harfy s klarinetmi dokresľujú výrazne senzuálnu hudbu tohto úseku. Téma vo svojej najvyčerpávajúcejšej podobe zaznieva v taktoch 30 – 33 a ešte i tu budí dojem záveru nejakej obsiahlejšej, ale nevypovedanej myšlienky.



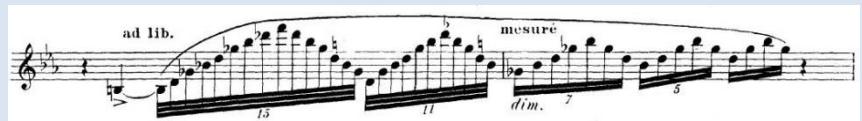
Schmitt necháva motívy a témy v *Légende „žiť vlastným životom“*. Vďaka tomu sme pri počúvaní svedkami podobného efektu, aký dosahuje vo svojich obrazoch Georges Braque. Jednotlivé motívy sú tu rozatomizované na základné prvky a zdanlivo náhodne sa vynárajú z bohatej spleti tvarov vždy v nových kontextoch. Ako pevný podklad slúži Schmittovi na tomto mieste rozsiahla chromatická línia basu vybudovaná rozvinutím prvotného basového motív u z introdukcie. Celý úsek vo svojom závere vygraduje do fortissima tutti orchestra. Zaujímavý je sled harmónií v týchto taktoch. Nad kvintovou zádržou D – A v basoch tu postupne fanfárovito zaznievajú trojzvuky d mol, E dur, g mol, A dur, c mol a f mol. Tieto dramatické, ostro rytmizované fanfáry, motivicky vychádzajúce taktiež zo spomínaného „basového“ chromatického motív u, tvoria súčasne vrchol prvého dielu a cez plynulé diminuendo prechádzajú do dielu

druhého. Bodkou za týmto diminuendom je napokon citácia hlavného motívu v oktávach huslí a violončiel.

Druhý, najrozšiahlejší diel prináša pokojnú lyrickú atmosféru zjavne pripomínajúcu náladu mnohých Debussyho diel inšpirovaných prírodou. Zvlnené trioly sláčikov, široká vedľajšia téma v saxofóne, ako aj spôsob využitia lesných rohov a harfy, spolu s kolísavou dynamikou sú dnes už klišéovité prostriedky slúžiace zvyčajne k vykresleniu obrazu mora. Pod Schmittovými rukami však nevdojak vyznievajú sviežo a presvedčivo.



Hudba *Légende* je v týchto úsekoch priam nabítá senzuálnymi podnetmi – vonia, hýri farbami, je takmer až „hmatateľná“. Veľká časť druhého dielu je spracovaná princípom sekvencie. Téma, alebo jej jednotaktové motívy sú neustále transponované, prechádzajú striedavo zo sólového hlasu do prvých huslí a naopak a či už v základnej podobe, alebo v zrkadlovom obrate zaznievajú takmer nepretržite, až kým sa v centrálном úseku tohto dielu, v takto 74 – 76 nestretnú v mohutnom unisone saxofónu, huslí a plechových nástrojov. Ešte vypätejším momentom je však ďalšia z kadencií saxofónu vyburcovaná opäť náhlym crescendom orchestra. Efekt následného ritardanda Schmitt dosahuje radením rytmických skupiniek od dvaatridsatinovej undecimoly po štvrtovú triolu.



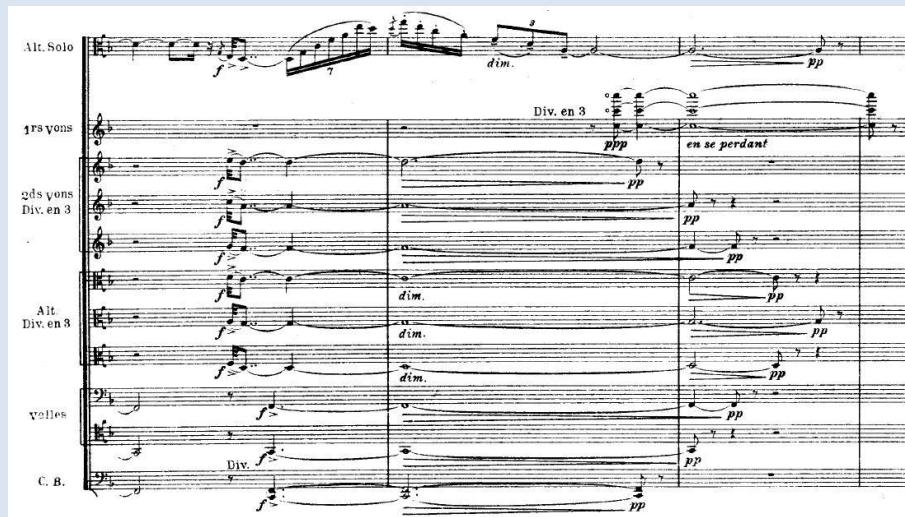
Skupinky drobných hodnôt, často s nepárnym počtom tónov, sprevádzajú part saxofónu, ale i jednotlivé orchestrálne party celou skladbou. Predstavujú pre interpreta istú výzvu, keďže si vyžadujú nielen precíznu hráčsku techniku, ale i vokusné a premyslené narábanie s agogikou. Záver tohto dielu tvorí voľná repríza záverečných úsekov prvého dielu, obohatená však o vedľajšiu tému v sláčikoch, pričom ľažiskové trojtaktie „fanfár“ je tu transponované do modálneho centra As.

Klesajúca línia sláčikov v pianissimo tremole navodzuje hned' v úvode tretieho dielu napäťu, tajomnú atmosféru. Už po niekoľkých taktoch zaznieva „téma fanfár“ na pozadí trilkujúceho saxofónu. Téma v tom poňatí, v akom však vystupuje na tomto mieste, je akýmsi protipólom, emočne účinným protikladom voči svojej základnej podobe. V pianissime a hladkom legate je len čímsi, ako reminiscenciou pôvodne búrlivých taktov.



Proces ďalej v accelerande smeruje k poslednému výraznému predelu – tretej saxofónovej „kadencii“. I keď v prípade *Légende* nejde o kadencie v bežnom zmysle slova, sú tieto predely natoľko výrazným kontrastom voči faktúre ostatných úsekov a exponujú sólový nástroj do tej miery, že napriek svojej stručnosti splňajú zvyčajnú funkciu sólových kadencií vtedajších koncertných diel. Pred samotným záverom ešte naposledy zaznieva fragment vedľajšej témy v prvých husliach, ako aj známe trioly sláčikov, ktoré nás navracajú k úvodným taktom introdukcie, teraz už však, vďaka mixolydickému zafarbeniu, vyznievajúcim pokojne a vyrovnané. Do tejto idylickej hudby „rozuzlenia“ si Schmitt ešte dovolil zasiahnúť, ako

prudkým úderom, výrazným kvartovým akordom tutti orchestra v subito forte, ktorý sa však hned' akoby rozplýva v náhlom decrescende a v konečnom zvuku husľových flažoletov.



Podobne, ako Debussyho *Rapsódiu*, ani Schmittovu *Légende* nestihla Elise Hall predviest. Jej premiéra sa konala v Paríži 13. mája 1933 s Marcelom Mulem ako sólistom. Aby Schmitt zaistil životnosť dielu vzniknutému v časoch, ked' saxofón v úlohe sólového nástroja neboli ešte samozrejmou súčasťou koncertných pódii, vypracoval jeho verziu s violou ako sólovým nástrojom a vzápäť sa postaral aj o klavírnu redukciu v troch verziách: so sólovými husľami, violou a so saxofónom. Práve vďaka praktickosti tejto klavírnej verzie sa dielo stalo jednou z najčastejšie interpretovaných skladieb saxofónového repertoáru, hoci kladie nemalé nároky na súhru oboch interpretov. A hoci ide o jedno z virtuóznejších diel komponovaných pre Elise Hall, jeho obľažnosť nespočíva natoľko v technickej náročnosti sólového partu, ako skôr v zvládnutí jeho bohatej expresivity, jeho „epiky“, jeho celkovej formy, ale i samotnej súhry sólistu s orchestrom, či s klavírom.

Choral varié op. 55

Vykresliť osobnosť **Vincenta d'Indyho** (1851 – 1931) znamená hovoriť o pozoruhodne všestrannom, ušľachtilom, podľa slov jeho súčasníkov až „scholasticky“ pôsobiacom umelcovi a pedagógovi. D'Indyho osobnosť, rovnako ako jeho tvorbu, charakterizuje obdivuhodný zmysel pre poriadok, záľuba v čistých a absolútnych ideáloch regulujúcich nielen tvorivý proces umelca, ale i myslenie ako také, vysoká intelektuálna kultúra podoprená bohatým vzdelaním a v neposlednom rade silný religionizmus vtláčajúci pečať ako jeho osobnému životu, tak každému jednému hudobnému dielu vychádzajúcemu spod jeho autorského pera. Francúzsky dramatik a novelista Romain Rolland (1866 – 1944) v snahe zostručniť charakteristiku d'Indyho nevšedných kvalít ho nazýva „gotickým duchom“, a to v tom najvznešenejšom význame tohto prívlastku.

D'Indy, žiak Césara Francka, sa už v mladom veku stáva horlivým obdivovateľom svojho učiteľa. Mnohé z Franckových umeleckých ideálov možno v d'Indyho tvorbe bez námahy vystopovať. Napriek tomu je d'Indyho kompozičný sloh rýdzo individuálny. I keď mu možno vyčítať istý eklektizmus a nedôveru k novátorstvu, nemení to nič na veci, že d'Indy a jeho kompozičné zručnosti sa stali silnou inšpiráciou pre mnohé veľké zjavy nasledujúcej generácie francúzskych skladateľov. Spomedzi jeho žiakov vzišli Isaac Albéniz, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Albert Roussel, či Erik Satie. Možno zato vďačiť nielen kompozičnému majstrovstvu d'Indyho, ale i jeho pedagogickému talentu. Napokon, práve d'Indyho iniciatívou vzniká v časoch, kedy je parížske konzervatórium doslova zaplavené módou opernej produkcie, *Schola Cantorum* – inštitúcia propagujúca štúdium inštrumentálnej a historickej hudby. Práve táto škola sa stala almou mater

množstva svetoznámych (nielen francúzskych) osobností – či už na poli interpretačnom, skladateľskom alebo hudobno-vednom.

K d'Indyho dielam, ktoré zostali trvalou súčasťou koncertných dramaturgií, patria *Symphonie sur un chant montagnard français*, symfonické básne *Istar*, *Jour d'été à la montagne*, či niekoľko sláčikových kvartet. Z hudobno-dramatických foriem sa cenia najmä opery *Fervaal* a *L'Étranger* a hudobná dráma *Le Légende de Saint Christophe*. Jedným z jeho najslávnejších orchesterálnych diel, nepochybne aj vďaka saxofónu v úlohe sólového nástroja, je však *Choral varié*, op. 55.

Choral varié, na svoju dobu nekonvenčnú kompozíciu pre saxofón a orchester, skomponoval d'Indy pre Elise Hall v roku 1903, teda krátko po svojej 2. symfónii. Už v januári nasledujúceho roku odznala jej premiéra s madam Hall v Bostone a v máji toho istého roka na koncerte Société Nationale de Musique v Paríži. Dobové kritiky označujú parížsku premiéru za nadmieru úspešnú a výkon madam Hall za majstrovský.⁶⁷ Z pohľadu etablovania sa saxofónu ako sólového nástroja, bola premiéra jedným z medzníkov v histórii. Koncertu sa zúčastnilo množstvo vplyvných osobností parížskeho hudobného života, vrátane niekoľkých skladateľov a d'Indy, spolu so sólistkou večera, mal tak možnosť pripomenúť parížskej skladateľskej societe výrazové možnosti tohto nástroja. A treba priznať, že tónové kvality saxofónu, ako i široká škála jeho výrazovosti zdôraznené touto skladbou boli tým, čo skutočne stalo v centre pozornosti vtedajšieho publiku. D'Indymu neboli saxofónový potenciál neznámy. Okrem *Choral varié* využil veľmi umne jeho špecifiká v už spomínamej opere *Fervaal*, ako aj v neskorších *Poèmes des rivages*. Hallovej objednávke preto nenútila d'Indyho vstupovať na „terra incognita“ ako to bolo v prípade Debussyho. Je však pravda, že sa tejto úlohy zhstil svojsky a vytvoril svojráznu, naskrize „d'Indyovskú“ kompozíciu.

Choral varié je sériou voľne poňatých variácií na dvojdielnú tému, pričom d'Indy s jednotlivými dielmi tejto témy pracuje ako so samostatnými subjektmi.

⁶⁷ Mme. Hall's Paris Success In: The New York Times, 18. máj 1904

Ide vo svojej podstate o bitematickej variácii, aj keď vnímať túto skladbu prísne ako sled variácií by bolo zavádzajúce. Ide skôr o evolučné rozvíjanie pomerne stručného tematického materiálu na niekoľkých širokých plochách. Evolučná práca tu však prebieha tak hladko a sled jednotlivých dielov (variácií) je i napriek istej polyštýlovosti natoľko kompaktný, že skladba pôsobí skôr dojomom jedného rozsiahleho sonátového rozvedenia.

Štvortaktová „chorálová“ téma v c mol uvádzaná fagotom a klarinetmi je hned pri svojej expozícii spracúvaná kontrapunkticky, čo len umocňuje jej archaický ráz.



Výrazné intervaly prvého dvojtaktia tvoria prvý diel témy, zatiaľ čo druhý je charakteristický vypuklou melodickou líniou. Po transpozícii do es mol a následnej modulačnej spojke nastupuje v 21. takte saxofón rozvíjajúci prvý diel témy v štrnásťtaktovej lyrickej sekvencii, nasledovanej úsekom spracúvajúcim druhý diel témy. Efektne znejúce akordické spoje c mol kvintakordov a E dur malých septakordov prezrádzajú vplyv harmonického jazyka neskorých romantikov. Tento charakterovo vzrušený úsek završuje modulácia do tóniny Es dur, v ktorej celá pasáž zaznieva v pozmenenej podobe nanovo, teraz však už vo zvuku celého orchestra. Je to zároveň úsek, v ktorom sa po dovtedy dominujúcich dychoch prvýkrát naplno zaskvejú sláčikové nástroje. Sled chromatických modulácií vrcholí v hymnickom choráli plechových nástrojov (g mol), vychádzajúcim z prvého dielu témy, doplnanom sláčikovými „responzóriami“.



Tri verše chorálu sú akoby naplnením toho, čo d'Indy v úvodnej téme skladby len predznačil.

Kontrastnú atmosféru intimity navodzuje nasledujúci úsek, ktorého základ tvorí sekvencovité spracovanie druhého dielu témy vo violončelách a kontrabasoch. Výraznejšie postavenie tu má však saxofón prednášajúci kontrapunktickú melodickú líniu recitatívneho charakteru. Zväčšené akordy fláut a celotónové melodické postupy lesných rohov, zahajujúce nasledujúci diel, pôsobia na ucho dnešného poslucháča ako „čítanková“ ukážka kompozičného štýlu impresionistov vsadená do kontextu tejto skladby až úsmevne naivisticky.



Motivicky úsek vyrastá z druhého dielu témy a tonálne mu dominujú C dur a A dur. Čoskoro je však táto hudba vystriedaná lyrickým duom saxofónu a harfy v c mol. Súčasne je 3/4 metrum vystriedané dvoj-polovým. Chorálna téma opäť zaznieva v celistvej, teraz už štvorveršovej podobe. Záverečné takty tohto úseku doplnené o sláčikový orchester sú vďaka svojej zmyselnej melodike a harmónii akoby vystrihnuté z najvrúcnejších pasáží Čajkovského diel.

Architektonickým vrcholom skladby sú štyri verše chorálu slávnostne prednášané plechovými nástrojmi za sprievodu sláčikového tremola. Cezúry medzi jednotlivými veršami expresívne vyplňa saxofón. Strohá modalita chorálu, so svojím archaickým pátosom je efektne pôsobiacim protipóлом vášnej romantizujúcej hudby predchádzajúcich, ale i nasledujúcich taktov. Vzrušené chromatické línie driev a slákov ešte akoby uvoľňovali napätie sputnané chorálom a zároveň tvoria plynulý prechod k pokojnej kóde. Úvodný motív témy slúži v kóde ako element zavŕšujúci a zaokrúhľujúci tematickú prácu v skladbe. Hudba tu doslova „dodýchava“, aby napokon definitívne zamílkla v zmierlivom C dur.

Napriek istej štýlovej eklekticite je d'Indyho *Choral varié* nepochybne majstrovským kusom. Zreteľná, čistá štruktúra, premyslená dramaturgická krivka, či nápaditá motivická práca poskytujú zážitok už pri pohľade to partitúry. D'Indymu sa podaril husársky kúsok už vo veci samotnej podstaty skladby. V úlohe základného subjektu skladby môže totiž vystupovať rovnako úvodná téma, ktorej umným rozvíjaním sa autor dopracuje až k členitej chorálovej melódii tvoriacej vrcholy diela, ako aj tento samotný chorál, z ktorého – v obrátenej perspektíve – d'Indy na spôsob Bachových chorálových prelúdií derivuje jednotlivé motívy podrobene d'alej ich samostatnému tematickému spracovaniu.

Napokon treba spomenúť, že podobne, ako väčšina skladieb venovaných Elise Hall, ani *Choral varié* neponúka sólistovi prílišné vyžitie sa vo virtuozite. Spomínané kompozičné kvality a v neposlednom rade i podmanivá expresivita však robia z tohto diela rovnocenného partnera k iným „koncertantnejším“ kusom.

Každá z troch uvedených skladieb predstavuje odlišný kompozičný typ, s odlišným prístupom k využitiu saxofónu ako sólového nástroja v symfonickom orchestri. Spoločným rysom týchto skladieb je však istá rapsodickosť – podmienená napokon nielen dobovou módou, ale i požiadavkami samotnej Elise Hall. Práve týmto požiadavkám (a prirodzene, majstrovstvu oslovených autorov) vďačíme za diela vyhýbajúce sa lacnej exhibičnej virtuozite. Naopak, tieto diela sú

subtílnymi kusmi oplývajúcimi ohromnou škálou výrazových odtieňov, exotických nálad, rafinovaných kompozičných postupov, korunované majstrovskou inštrumentáciou. V dobe, kedy si saxofón ako sólový nástroj len pomaly vyhľadával cestu na pódiá, vznikli tieto diela ako vyzreté kompozície, prekvapivo výstižne ponímajúce osobité možnosti tohto nástroja. A hoci stáli na počiatku dejnejších líniach diel saxofónovej literatúry, do dnešných čias zostávajú jej centrálnymi kompozíciami.

BIBLIOGRAFIA

- LESURE, F., NICHOLS, R. 1987. *Debussy Letters*, Faber and Faber
UMBLE, J. C. 2000. *Jean-Marie Londeix – Master of the Modern Saxophone*, Roncorp Publications
ROUSSEAU, E. 1982. *Marcel Mule, his life and the saxophone*, Shell Lake, Wisconsin
THIOLLET, J. P. 2004. *Sax, Mule & Co*, H & D, Paris, ISBN 978 -2-9142-6603-1
NOYES, J. R. 2008. *Debussy's Rapsodie pour saxophone et orchestre*, Oxford Journals
BOGERT, N. B. 2008. *Le saxophone – la voix de la musique moderne*, Ball State University Muncie, Indiana, on-line
https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/189548/B64_2008BogertNathanB.pdf?sequence=1
RICHMOND, D. L. 2006. *Debussy in Boston's Imagination*, Department of Music, Harvard College
THOMSON, A. 2010. *Vincent d'Indy: Orchestral Works 3*, booklet, Chandos
Internetové pramene:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Florent_Schmitt
https://fr.wikipedia.org/wiki/Vincent_d'Indy
<https://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Pierre-Max&n=Dubois>
<http://www.debussy.fr/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Caplet#/media/File:Caplet_Debussy.jpg
https://en.wikipedia.org/wiki/Florent_Schmitt#/media/File:Florent_Schmitt_1900.jpg
https://cs.wikipedia.org/wiki/Vincent_d'Indy#/media/File:Vincent_d%27Indy_1914.jpg

Mgr. art. Marek PASTÍRIK, ArtD.

Katedra orchesterálnych nástrojov

FMU AU

pedagóg a koncertný umelec

marekpastirik@gmail.com

PRÁCE ŠTUDENTOV

AFA

- DOKTORANDOV

AFA

- ŠTUDENTOV ZO SEMINÁROV
V HODOBNEJ PUBLICISTIKE

AFA

- ŠTUDENTOV Z ESTETIKY HUDBY

Bc. Andrea STRAČINOVÁ
 poslucháčka 2. ročníka Mgr. štúdia
ERASMOVSKÉ REMINISCENCIE Z RAKÚSKEHO LINZU

V rámci študentskej mobility programu Erasmus+, ktorú som absolvovala v zimnom semestri akademického roka 2017/2018, som mala možnosť rozšíriť si svoje vzdelanie v oblasti starej hudby a hry na barokovom cimbale – hackbrette a zúčastnila som sa mnohých zaujímavých a inšpirujúcich koncertov. Úroveň každého z nich bola vysoká (nevynímajúc študentské a triedne koncerty). Snáď najväčšou diferenciou tamojších študentských koncertov v porovnaní so študentskými koncertmi banskobystrickej FMU AU je koncentrácia a profesionálne vystupovanie hráčov na pódiu. Takmer vôbec u nich nemožno vnímať stres a trému. U každého interpreta možno pozorovať maximálnu sústredenosť a zaujatosť práve interpretovaným hudobným dielom. Z ich výkonov možno usúdiť, že majú skutočný záujem o hudbu a venujú sa jej naplno. To podľa môjho subjektívneho názoru mnohým študentom na našej škole chýba.



Nové a staršie sídlo univerzity
Zdroj https://de.wikipedia.org/wiki/Anton_Bruckner_Privatuniversit%C3%A4t

Anton Bruckner Privat Universität (ABPU) organizuje týždenne približne 14 koncertov. Je to priam neuveriteľné číslo! Univerzita disponuje veľkou a malou koncertnou sálou, Sonic Labom, čo je sála špecializovaná na experimentálnu, počítačovú a elektronickú hudbu a množstvom ďalších priestorov na prezentáciu rozličných druhov umenia. Študenti majú zároveň možnosť zúčastniť sa

predstavení s renomovanými umelcami a interpretmi, na ktorých sa im vždy ponúka zaujímavý, inšpiratívny a najmä kvalitný program.

Jedným z najzaujímavejších koncertov uskutočnených počas môjho študijného pobytu bolo vystúpenie *Ensemble Toyen Fil og Klafferi* (Oslo). Nástrojové obsadenie súboru je flauta, fagot, klarinet, husle, violončelo a elektronické zariadenia. Ide o zoskupenie, ktorého cieľom je preskúmať čo najširšiu škálu hudobných žánrov. Objednali si diela u rôznych skladateľov, ktoré predstavujú veľmi odlišné spôsoby hudobného prejavu, medzi inými aj od skladateľov: *Jon Oivind Ness, Therese Birkelund Ulvo, Guðmundur Steinn-Gunnarsson*. Zoskupenie *Toyen Fil og Klafferi* chce osloviť nielen nasledovníkov novej hudby. Kvarteto chce vzbudiť záujem a vnímavosť poslucháčov prostredníctvom otvoreného prístupu k hudbe. Program koncertu pozostával z kompozícií, ktoré zahŕňali introspektívne a meditatívne zvuky, glam rock, nahrávky z islandskej letnej krajiny, detské spomienky na počúvanie rádia, „DJ pes“ a prepojenie medzi vizuálnym umením a hudbou. Na koncierte boli prezentované skladby aj dvoch členov *Icelandic S.L.Á.T.U.R. collective*, ktorí vo svojej tvorbe využívajú animovanú notáciu s počítačovou grafikou, interaktivitu, experimentálne zvuky a ladenia, ako aj vývoj izolovaných hudobných vesmírov.

Pedagógovia a študenti katedry starej hudby na *Anton Bruckner Privat Universität Linz* v spolupráci s *Musik und Kunst Privatuniversität Wien, Universität Mozarteum Salzburg* a *Kunstuniversität Graz* zorganizovali začiatkom novembra koncert pod názvom *Music for his majesty's pleasure*. Vytvorili spoločne veľký barokový orchester, ktorý bol nástrojovo obsadený z 22 hobojo, 9 trúbok, 9 lesných rohov, tympanov a bubnov, z 11 fagotov a 2 kontrafagotov. Všetko boli pôvodné barokové nástroje. Predstavené boli aj kontra hoboje, ktoré možno vidieť len veľmi zriedka. Počas večera zazneli skladby z obdobia baroka od najznámejších hudobných velikánov tejto doby, ako H. Purcell, G. F. Händel, J. B. Lully, ale aj od menej známych skladateľov, ako J. Paisible, J. F. Fasch,

J. G. Storl a J. Baptist Schiedermayr.

V novembri 2017 sa konal koncert *Chengdu Orchestra* zahrňujúci *Chengdu Symphony Orchestra* a *Chengdu Chinese Orchestra*, ktorý je jeden z prvých a najvplyvnejších štátnych orchestrov v západnej Číne. Tento orchester sa môže pochváliť slávnou históriou a bohatými aj úspešnými predstaveniami. Prezentujú sa na koncertných turné s rôznymi témami klasickej aj populárnej hudby. Na koncerte prezentovali prioritne tradičnú čínsku hudbu. Publikum malo príležitosť vidieť a počuť tradičné čínske nástroje, ako je *Pipa*, *Trumpet*, *Sorna a Bamboo Flute*, *Erhu*. V podaní orchestra zazneli tiež skladby od A. Piazzollu a J. Straussa ml. Sólisti orchestra boli oblečení v tradičnom čínskom odevе, čo znásobilo celkový dojem na poslucháča.

V rámci projektu *Leicht über Linz* organizovaného v spolupráci s *Internationale Gesellschaft für Neue Musik Oberösterreich* sa konalo mnoho koncertov, seminárov a diskusií. Na každom z koncertov sa v prvej časti programu predstavili študenti ABPU. Za jeden z najzaujímavejších koncertov, čo sa týka oblasti nového zvuku a využitia nástrojov, pokladám predstavenie ansámlu AIRBORNE EXTENDED z Viedne. Ide o zoskupenie, ktoré na barokových nástrojoch hrá súčasnú tvorbu. Nástrojové obsadenie tvoria harfa, čembalo, rôzne barokové píšťaly a priečna flauta. Počas vystúpenia využívali elektronickú hudbu a interaktívnu vizualizáciu.

Boileroom bol ďalší koncert v rámci spomínaného projektu. Predstavil elektronickú hudbu a jej nekonečné možnosti využitia. M. Claussen interpretovala svoju skladbu *Interactions* pre spev a *live-electronic*. Hlavným zdrojom zvuku bol ľudský hlas, ktorý sa transformoval prostredníctvom elektronického zariadenia. Rozvíjal sa tak dialóg medzi hlasom a počítačom s otvoreným a vždy novým kurzom. E. Tomas vo svojej kompozícii *SDR* využíval softvérové rádiá spolu s elektronickými hudobnými nástrojmi. Zoskupenie *Steel Girls* interpretovalo *Operation re:tschofee*, čo bola skladba pre kovové predmety, ako napr. drátenka,

rôzne tvary a dĺžky drôtov aj s využitím elektroniky.

Umelecký smer *sound poetry* využíva *Jaap Blonk*, holandský umelec, ktorý sa špecializuje na možnosti využitia hlasu ako takého a spája ho tiež s elektronikou a akustickými nástrojmi. Pôvodne vyštudoval fyziku a matematiku, komponovaniu sa začal venovať už v zrejom veku. V prvom rade sa však považuje za skladateľa, až potom za speváka. Jeho zámerom je usporiadať zvuk takým spôsobom, aby sa objavilo niečo nové, čo on pokladá za krásne. Vymyslel dokonca vlastnú techniku a technické cvičenia pre tento umelecký smer. Okrem iných nezvyčajných kompozícii interpretoval tiež snáď najznámejšie dielo tohto žánru **URSONATE**.

Program posledného koncertu tohto výnimočného projektu zameraného na tvorbu súčasnosti a budúcnosti bol zostavený z orchestrálnych skladieb. Na úvod zazneli opäť skladby študentov ABPU. Zapájanie študentov do jednotlivých programov hodnotím veľmi pozitívne. Je to veľká skúsenosť a tiež príležitosť prezentovať svoju tvorbu na jednom pódiu s profesionálmi. R. Izmael skomponoval skladbu *Sengal* ako poctu Yazidimu, ktorý bol zajatý militantmi ISIS počas genocídy v Iraku v Kurdistanskom regióne. Ďalšou kompozíciou bolo dielo s názvom *Crush*. Jeho výnimočnosťou bolo využitie balónov, ktoré malo priblížiť zvuk, ktorý vytvárajú steny budov počas zemetrasenia. Skladateľ sa inšpiroval hroznými septembrovými udalosťami minulého roka v Mexiku. Posledná skladba bola od nórskej skladateľky *K. Tjøgersen*. Toto dielo bolo založené na štúdii prof. *James E. Lloyda* o bleskovom komunikačnom systéme. Jednotliví hráči orchestra boli rozmiestnení po celej sále. Pre lepšie znázornenie a pochopenie tejto náročnej kompozície použila nórskia skladateľka Kristine Tjøgersen letlampy, ktorými hráči orchestra aleatoricky v rámci interpretácie osvetľovali publikum.

Posledné hudobné podujatie, o ktorom sa chcem zmieniť, bol koncert **Martina Grubingera**. Je to jeden z najuznávanejších popredných perkusionistov vo svete. Bol to pre mňa prvý koncert, na ktorom som mala možnosť vidieť

a počuť rôzne bicie nástroje, ako i xylofón a marimbu ako sólový nástroj v sprievode orchestra. Koncert sa konal vo veľkej sále v Brucknerhaus. V spolupráci s Brucknerorchestra uviedol Martin Grubinger dielo od fínskeho skladateľa **Kalevi Aho** *Concerto pour percussions and orchestra*. Toto „predstavenie“ možno zhodnotiť ako úžasnú syntézu rôznych zvukov, farieb a rytmov najrozličnejších bicích a melodických nástrojov s maximálnym využitím farieb inštrumentálneho obsadenia orchestra a nápaditého použitia jednotlivých nástrojových sekcií. Skladateľ skomponoval toto dielo majstrovsky. Skladá sa z viacerých častí, pričom v každej je použitý iný bicí alebo melodický nástroj (marimba, xylofón). Každému sólovému nástroju pridelil Kalevi Aho špecifickú tému, vystavanú z motívov a rytmických modelov čo najvystihujúcejších náladu a farbu tých-ktorých nástrojov. V spojení s fascinujúcou inštrumentáciou orchestra som tak mala možnosť vypočuť si jedno úžasné dielo. Martin Grubinger sa sólového parti zhostil grandiózne, tak ako som aj očakávala. Najzaujímavejšie boli pre mňa okrem už spomínamej inštrumentácie diela i pianové časti, v ktorých Grubinger predviedol svoje interpretačné majstrovstvo. Len málokterý interpret dokáže toto dielo zahrať s takým nasadením, prehľadom a vysokou interpretačnou úrovňou ako Martin Grubinger.

Vďaka realizácii študentskej mobility som objavila nové možnosti uplatnenia sa v sfére klasickej hudby, hoci nástroj, na ktorom hrám, je na Slovensku stále ponímaný ako folklórny nástroj. Verím, že postupom času sa tento skreslený pohľad na cimbal zmení. V Rakúsku oň prejavili mimoriadny záujem, na základe ktorého Anton Bruckner Privat Universität zorganizovala workshop, ktorého som sa zúčastnila ako lektorka. Odprezentovala som na ňom historiu, ladenie, konštrukciu cimbalu a samozrejme literatúru pre tento nástroj a jeho využitie. Po seminári nasledovali hodiny so študentmi, pedagógmi a ostatnými účastníkmi. Vďaka možnosti štúdia na tejto univerzite som získala množstvo nových poznatkov a skúseností. Naučila som sa hrať na barokovom

cimbale – hackbrette a oboznámila som sa s jeho literatúrou.

Zúčastnila som sa viacerých zaujímavých koncertov a podujatí, ktoré ma nesmierne motivovali. Bližšie som sa zoznámila so starou hudbou, súčasnou tvorbou a možnosťami, ktoré ponúka dnešná doba pre nás, umelcov. Je ich veľa, len ich treba vedieť využiť.



Ensemble Toyen Fil og Klaffer z nórskeho Osla



Barokový cimbal – hackbrett



Chenghu orchestra z Číny



Martin Grubinger

Foto: archív autorky

Mgr. Barbora ŠOBÁŇOVÁ

doktorandka Pedagogickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe

REFLEXE PROBÍHAJÍCÍ PEDAGOGICKÉ REFORMY

V HUDEBNÍM VZDĚLÁVÁNÍ NA 1. STUPNI ZŠ V ČESKÉ REPUBLICE

(výsledky výzkumu)

Abstrakt: Příspěvek prezentuje výsledky výzkumu, který probíhal v roce 2016 a 2017 a byl podpořen Grantovou agenturou Univerzity Karlovy (GAUK č. 156216). Klade si za cíl zmapovat současnou situaci v oblasti výuky hudební výchovy na 1. stupni ZŠ v České republice, jak ji vnímají učitelé v praxi a jak ji vnímají pedagogové na českých pedagogických fakultách připravujících učitele pro výuku hudební výchovy na 1. stupni ZŠ.

Abstract: The paper presents the results of the research that took place in 2016 and 2017. It was supported by the Grant Agency of Charles University (GAUK n. 156216). The aim of the research is to find out the current situation in the field of music education at primary school in the Czech Republic. How teachers at primary school perceive the situation in practice and how the situation perceive teachers of all Czech pedagogical faculties that prepare teachers for music education at primary school.

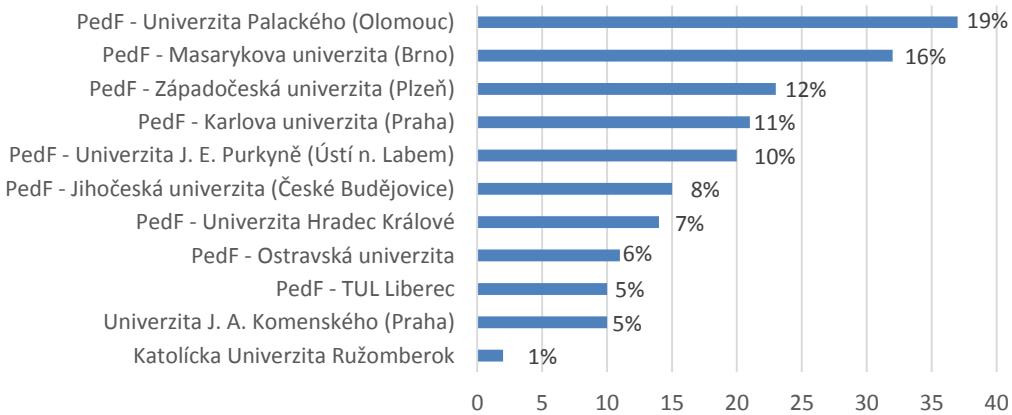
Příspěvek je zaměřen na prezentaci výsledků dotazníkového šetření a rozhovorů s učiteli 1. stupně základních škol v České republice. Výzkum probíhal v roce 2016 a 2017. Dotazníkového šetření se zúčastnilo 451 respondentů, učitelů pro 1. stupeň ZŠ, z toho 196 bylo začínajících učitelů, respektive učitelů, kteří své studium na vysoké škole ukončili mezi lety 2010 a 2015. Tito respondenti byli pro výsledná data klíčoví, jelikož prošli současným systémem vzdělávání na vysoké škole. To znamená, že mají přímou zkušenosť s aktuální podobou studijních plánů pedagogických fakult v České republice. Nicméně některá data jsou zajímavá napříč cílovou skupinou, bez ohledu na dobu, ve které respondenti získali svou aprobatu pro vyučování na 1. stupni ZŠ. Je to například míra porozumění obsahu aktuálního kurikula, které musí dobře znát každý učitel. Dále jsem také požádala

několik z těchto učitelů o rozhovor, který zpřesňuje kvantitativní část šetření.

Níže uvádím vyhodnocení odpovědí 195 respondentů, kteří získali aprobatu pro výuku všech předmětů na 1. stupni ZŠ, včetně hudební výchovy a své studium pro tuto aprobatu ukončili mezi lety 2010 a 2015. Dotazník vyplnilo 3 % mužů a 97 % žen. Většina respondentů vyučuje na *běžné základní škole* (84 %) a na *malotřídní škole* (13 %). Asi 3 % dotazovaných vyučuje na ostatních typech škol – *církevních, soukromých, sportovních, speciálních, jazykových apod.* Nejvíce odpovědí bylo zaznamenáno od učitelů, kteří své studium učitelství pro 1. stupeň ZŠ ukončili v roce 2015 (55 %), nejméně odpovědí naopak uvedli respondenti, kteří své studium ukončili v roce 2011 (6 %). Tento jev se dá vysvětlit současným trendem, kdy nejvíce začínajících učitelů zůstává v praxi v prvním a druhém roce a následně své povolání opouštějí. 89 % dotázaných studovalo obor Učitelství pro 1. stupeň ZŠ bez specializace pro hudební výchovu. 11 % respondentů tvořili učitelé se specializací pro výuku hudební výchovy.

Níže uvedená tabulka přibližuje, kterou univerzitní pedagogickou fakultu studoval dotazovaný s aprobatou Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Výzkumu se zúčastnili absolventi všech pedagogických fakult, které připravují učitele 1. stupně ZŠ na jejich povolání. Výzkumu se zúčastnili také absolventi vysokých škol, které poskytují doplňující studium umožňující absolventům vyučovat na 1. stupni ZŠ, například Univerzita Jana Amose Komenského. Nejvíce respondentů absolvovalo *Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci* (19 %) a *Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně* (16 %). Další údaje poskytuje tabulka č. 1.

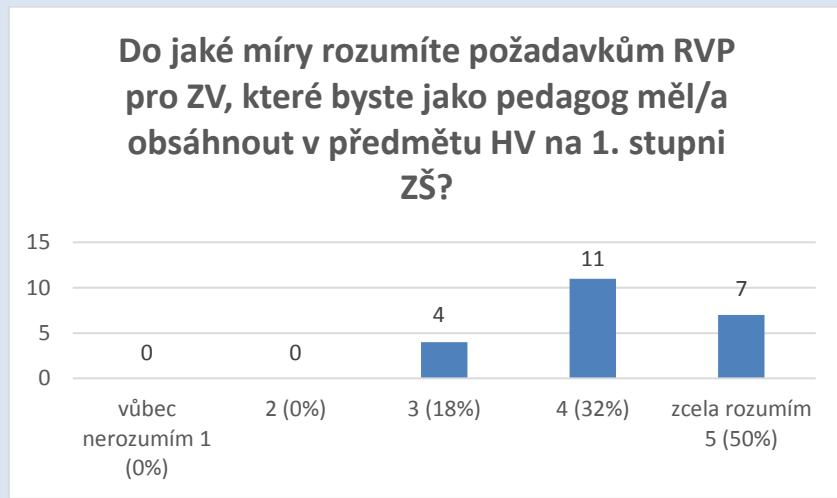
Kterou univerzitní pedagogickou fakultu jste studoval/a pro získání aprobace Učitelství pro 1. stupeň ZŠ?



Tabulka č. 1

Odpovědi na otázku „*Do jaké míry jste byli na vysoké škole seznámeni s obsahem RVP pro základní vzdělávání v oblasti hudební výchovy pro 1. stupeň ZŠ?*“ ukazují, že obsahu kurikula je v hudebně výchovných předmětech na vysoké škole věnována pozornost pouze částečná. Respondenti měli možnost označit na škále vůbec – málo – v dostatečné míře – podrobně. 52 % učitelů odpovědělo *vůbec a málo*, zatímco 48 % odpovědí znělo *v dostatečné míře a podrobně*. Sám o sobě by tento fakt znepokojivý nebyl, pokud by studenti a tedy následně učitelé na 1. stupni ZŠ bez problémů a zcela rozuměli obsahu RVP ZV v oblasti pro hudební výchovu. Neměly by tedy v praxi nastávat rozpory při vykonávání přímé práce pedagoga oproti požadavkům RVP ZV, což kontroluje Česká školní inspekce. Podíváme-li se však na odpovědi na následující otázku „*Do jaké míry rozumíte požadavkům RVP pro ZV, které byste jako pedagog měl/a obsáhnout v předmětu HV na 1. stupni ZŠ?*“, zjistíme, že by bylo dobré se již na vysokých školách věnovat obsahu kurikula v této oblasti. Největší procento odpovědí nenalezneme na pravé straně spektra, které se vyznačuje porozuměním RVP ZV,

ale uprostřed. *Zcela rozumí* požadavkům na předmět hudební výchova v RVP ZV pouze 14 % dotázaných, *spíše rozumí* 32 %, ale největší podíl 42 % má odpověď, která je přesně uprostřed. Ta naznačuje, že respondenti ne zcela rozumí obsahu RVP ZV v oblasti hudební výchovy. Dále 11 % dotázaných odpovědělo, že *spíše nerozumí* a 1 % *nerozumí vůbec* obsahu kurikula v oblasti hudební výchovy. Otázkou je, jak se tedy může dařit naplňovat obsah RVP ZV tém 54 % učitelům, kteří mu nerozumí nebo rozumí nedostatečně? Pro zajímavost uvádím tabulkou, kde jsou uvedeny odpovědi učitelů, kteří si ke svému studiu vybrali specializaci pro hudební výchovu. Zde je patrné, že navýšení počtu hodin při studiu na vysoké škole přináší také lepší porozumění obsahu státního kurikula v daném oboru. 82 % dotázaných odpovědělo, že *zcela* nebo *téměř zcela rozumí* požadavkům RVP ZV pro předmět hudební výchova a jen 18 % označilo střední možnost, která naznačuje, že porozumění je nižší. Odpovědi *vůbec nerozumím* nebo *téměř nerozumím* nebyly označeny ani jednou. Viz. tabulka č. 2.



Tabulka č. 2

Další zajímavostí v této souvislosti jsou také odpovědi všech 451 respondentů – učitelů, kteří momentálně působí na 1. stupni ZŠ (tabulka č. 3). Ukazuje se, že porozumění obsahu RVP ZV je podobné, jako u čerstvých absolventů vysokých škol. Tento jev je velice zajímavý a zároveň znepokojující.

Nastupující učitelé do praxe zatím zřejmě nepřicházejí s jasným porozuměním obsahu státního kurikula v oblasti hudební výchovy a zkušení učitelé v něm pravděpodobně nebyli dostatečně proškoleni.

Souhrn odpovědí všech 451 respondentů na otázku

„Do jaké míry rozumíte požadavkům RVP pro ZV, které byste jako pedagog měl/a obsáhnout v předmětu HV na 1. stupni ZŠ?“

<i>vůbec nerozumím:</i>	1	8	1.8 %
2		58	12.9 %
3		164	36.4 %
4		125	27.7 %
<i>zcela rozumím:</i>	5	96	21.3 %

Tabulka č. 3

Překvapivým zjištěním byla odpověď na otázku „*Ovládáte hru na klavír, elektrofonické klávesové nástroje nebo housle?*“ Kladně odpovědělo 88 % dotázaných, čili 12 % učitelů na 1. stupni ZŠ neovládá hru na klavírní nástroj či housle. Na otázku „*Kde jste svou dovednost hry na klavír (el. klávesové nástroje) či housle získal/a?*“ odpovídali pouze ti, kteří v předchozí části potvrdili, že ovládají hru na některý z uvedených melodických nástrojů. Respondenti mohli vybrat i více institucí, které je připravovali ve hře na nástroj. Nejvíce učitelů (30 %) označilo základní uměleckou školu (ZUŠ) a vysokou školu (27 %). Následovaly odpovědi sám/samouk (14 %), soukromé hodiny (13 %), střední škola (10 %) a rodina (4 %). Vysoké školy mají tedy velký podíl na přípravě učitelů používat v praxi melodický hudební nástroj.

Další část otázek byla věnována obsahu studia na pedagogické fakultě

v hudebně výchovných předmětech. Zajímalo mne, s jakými organizačními formami, metodami, prostředky výuky apod. byli respondenti na vysoké škole v hudebně výchovných předmětech seznámeni do takové míry, že je dnes používají ve svých hodinách HV. Největší zastoupení mělo *frontální vyučování* (*působení na celou třídu*) (90 %) a hra na *Orffův hudební instrumentář* (79 %). Poměrně velká zastoupení měla *práce s pracovními listy, učebnicemi, portréty, obrázky apod.* (73 %), *didaktické hry* (70 %) a *předvedení hudebního díla (hra na nástroj, doprovod písni)* (70 %). O něco méně, ale stále většinové zastoupení, vykázala *opakování a upevňování hudebních dovedností* (64 %), *skupinové vyučování* (63 %), *práce s hudebním přehrávačem (DVD přehrávačem)* (63 %) a *exkurze (koncert, muzeum atd.)* (59 %). V menší míře pak byli učitelé na vysoké škole seznámeni s prací s digitálními technologiemi, např. *interaktivní tabule, tablet* (43 %), s *prověřováním a hodnocením* (39 %), *projektovým vyučováním* (34 %) nebo *hudebním dialogem mezi učitelem a žákem* (31 %) či *individuálním vyučováním* (31 %). Ve velmi malé míře respondenti uváděli *hudební besedy, např. s umělci, rodiči* (26 %), *intonační metody (Danielova, Kodályova ap.)* (25 %) a *diagnostiku hudebnosti žáka* (16 %). Nejméně byli učitelé při svém studiu hudebně výchovných předmětů seznámeni s *metodou kritického myšlení* (11 %), s *prací s videokamerou, diktafonem, fotoaparátem za účelem záznamu činnosti* (7 %) nebo *notačními programy (Muse Score, Sibelius apod.)* (3 %).

Respondenti byli dále požádáni, aby uvedli dle svého názoru, jak by v současné době měly učitelské fakulty změnit hodinovou dotaci v hudebně vzdělávacích předmětech programu Učitelství pro 1. stupeň ZŠ tak, aby korespondovala s potřebami praxe. Volili tři možnosti: zda by *ponechali hodinovou dotaci, přidali více výukových hodin nebo naopak ubrali hodinovou dotaci*. Výsledky jsou následující: *Hlasovou a intonační výchovu* by ponechali ve stávající hodinové dotaci (67 %) nebo ji posílili (26 %). *Hru na hudební nástroj* a stejně tak *didaktiku hudební výchovy* by ponechalo ve stávající hodinové dotaci 52 % respondentů a 43 % respondentů by hodinovou dotaci rádo posílilo. Přidat výukové hodiny

hudebně pohybové výchovy by si přálo 53 % dotázaných a ponechat stávající hodinovou dotaci by uvítalo 45 % respondentů. Největší změnu si učitelé přáli v navýšení počtu hodin *praxe v ZŠ v hodinách hudební výchovy* (70 %) a 29 % by ponechalo stávající hodinovou dotaci. Stejně tak 68 % respondentů by chtělo navýšit počet hodin v oblastech výuky *nových hudebně výchovných trendů a technik* a 31 % by bylo pro ponechání stávající hodinové dotace. Nejvíce spokojeni byli respondenti s počtem hodin pro *hudební nauku (notový zápis, intervaly, tempové označení, hudební nástroje apod.)*, celkem tento názor vyjádřilo 77 % dotázaných a 11 % by si přálo přidat hodinovou dotaci. U *dějin hudby* by 60 % respondentů ponechalo sávající hodinovou dotaci a 36 % by naopak hodinovou dotaci ubralo. 57 % učitelů by ponechalo také stávající hodinovou dotaci *ovládání didaktické techniky* a 38 % by chtělo tuto oblast posílit.

Mnoho zajímavých odpovědí uvedli respondenti v závěru dotazníku na otevřenou otázku „*Jak by se podle Vás dalo pomoci hudební výchově na 1. stupni ZŠ, aby byla přínosná pro žáky i příjemná pro učitele?*“ Zde uvádím nejčastější odpovědi v nezměněné podobě: „zvýšit hodinovou dotaci HV“, „hodně hrát a zpívat v hodinách HV“, „zapojit více práci s digitálními technologiemi, s médií apod.“, „při výuce na vysoké škole bych preferovala méně teorie a více praxe.“, „všechny „výchovy“ by dle mého názoru měly být vedeny učiteli, kteří na ně mají určitou specializaci a hlavně je baví, příp. jsou jejich koníčkem“, „žáci by měli absolvovat více exkurzí, jezdit do divadel a na koncerty“, „zpívat pro radost a ne pro známku“, „bylo by dobré přidat praxi - hodiny náslechu i výuky pro studenty“, „aktuální moderní učebnice pro HV“, „spíš než na hře na klavír, bych trvala na výuce hře na kytaru“, „HV by měli vyučovat odborní pedagogové, kteří mají zaměření na hudební výchovu“.

Nakonec uvádím stručné shrnutí výsledků řízených rozhovorů s učiteli 1. stupně ZŠ. Jako velký problém se ukázalo přesvědčit alespoň některé z učitelů k rozhovoru na téma *Hudební výchova na 1. stupni ZŠ*. Důvodů může být několik. Z vlastní pedagogické praxe vím, že učitelé o hudební výchově neradi hovoří, je to

pro ně stresující, protože si většinou v této oblasti nevěří, mají dokonce i někdy pocit, že selhávají a nechtějí na to pochopitelně upozorňovat. Dalším důvodem může být jejich velká vytíženost (rozhovor byl časově náročný) nebo také celkový nezájem o dané téma. Do této části výzkumu se proto nakonec podařilo zapojit pouze 4 učitele, 3 ženy a 1 muže. Všichni byli hudebně velice dobře připraveni, neboť jednu končil konzervatoř a tři absolvovali základní umělecké školy. Na pedagogické fakultě studovali tři z nich i aprobataci pro 1. stupeň se specializací pro hudební výchovu. Pro tyto učitele nebyl problém hovořit o výuce hudební výchovy zejména z toho důvodu, že hudbu mají jako koníček a vyučují hudebně výchovné předměty rádi. Nicméně i oni se potýkají s různými úskalími, které je trápí. Zjistila jsem, že všichni tito respondenti vyučují hudební výchovu ve více třídách než pouze ve své, kde jsou třídními učiteli, jak bývá běžná praxe. Někteří dokonce učí hudební výchovu také na 2. stupni ZŠ. Shodli se v několika bodech, které z rozhovoru vyplynuly: uvítali by jasnější, konkrétnější vymezení učiva ve státním kurikulu, více hodin k naplnění všech činností, kterými hudební výchova disponuje (pěvecké, instrumentální, hudebně pohybové a poslechové), kvalitnější výbavu školy nástroji a didaktickými pomůckami. Hovořili o důležitosti vhodných prostor pro výuku a také o efektivnější výuce na vysoké škole, která by měla více respektovat praktické podmínky výuky dětí. Rovněž s politováním konstatovali, že po skončení studia a příchodu do praxe se z mateřských vysokých škol o ně nikdo nezajímal. Uvedu doslovnou citaci jednoho pedagoga: „*Nikdo se mě po vystudování neptal na zpětnou vazbu, nikoho to nezajímalo, jak se mi daří uplatnit získané vědomosti a dovednosti ze studia na pedagogické fakultě a mrzí mě to, protože jsem měla hodně podnětů a ráda bych se o ně podělila. Na vysoké škole byla spousta skvělých předmětů, moderních předmětů, když si člověk dokázal vybrat dobré vyučující, dobré semináře, ale zároveň tam byla spousta zkostnatělých věcí. Jsem ráda, že se na to ptáte, protože jsem to měla v sobě celých 5 let a nikoho to nezajímalo. Nevěděla jsem, komu to mám říct.*“

Na otázku „*Jaký je Váš názor na to, jak by se podle Vás dalo pomoci hudební výchově na 1. stupni ZŠ, aby byla přínosná pro žáky i příjemná pro učitele?*“ odpovídali například takto: „*Zvýšit hodinovou dotaci nebo snížit požadavky, protože se nedá stihnout všechno. Co nejvíce zpívat. Možná by měl být speciální obor na vysoké škole Hudební výchova pro 1. stupeň ZŠ.*“ Další názor na inovaci: „*Mít motivovaného učitele, který to chce opravdu dělat a nemá to jen jako nutné зло. Důležité je další vzdělávání. Toho, co má učitel na 1. stupni ZŠ zvládnout je velmi mnoho a možná by bylo lepší, aby byl pro HV speciální učitel.*“ Uvedu ještě následující citát: „*Zatraktivnit výuku na vysoké škole, přilákat studenty na zajímavý předmět, například práci s technikou, nové nástroje, např. mě zaujal seminář hry na ukulele apod. Změnit strukturu celého studia pro 1. stupeň ZŠ, které je už tak velmi náročné.*“

Výše uvedené výsledky dotazníkového šetření však ukazují jen jeden úhel pohledu na komplexní problematiku vzdělávání učitelů, v tomto případě učitelů hudební výchovy na 1. stupni ZŠ. Proto tato fakta a názory doplňují také zkušenosti, informace a skutečnosti, které se mi podařilo získat od pedagogů hudebně výchovných předmětů, zástupců osmi českých pedagogických fakult připravujících učitele pro výuku hudební výchovy na 1. stupni ZŠ v pětiletém magisterském studijním programu. Otázky, které jsem jim pokládala, byly stejné v následujícím znění:

1. *Jak se podle Vašeho pohledu projevila změna kurikula, které bylo plošně implementováno v roce 2007 do českých škol ve výukových plánech – v akreditacích vaši fakulty pro hudebně výchovné předměty oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ (U1SZŠ)?*
2. *Jak se na vaši fakultě promítají ve výuce hudebně výchovných předmětů oboru U1SZŠ požadavky z RVP ZV?*
3. *Jak se změnily požadavky na studenty U1SZŠ v předmětech HV v posledních 10ti letech (pokud se změnily)?*
4. *Jak se promítla do výuky hudebně výchovných předmětů na Vaši fakultě technologická modernizace škol (interaktivní tabule, tablety aj.)?*
5. *Na které hudební nástroje se Vaši studenti U1SZŠ mají možnost učit hrát v průběhu svého studia?*
6. *Jak je organizována reflexní praxe studentů v základních školách a kolik hodin je věnováno hospitacím a kolik hodin přímé praxi?*
7. *Domníváte se, že podoba studijního plánu hudebně výchovných předmětů oboru*

U1SZŠ, kterou máte na vaší katedře nastavenu, reflektuje potřeby současné pedagogické praxe?

8. Máte zpětnou vazbu od studentů, kteří absolvovali obor U1SZŠ na Vaši fakultě a nyní vyučují v praxi?

Na první dvě otázky, které jsou tematicky podobné, byly odpovědi všech respondentů téměř shodné. Dle jejich slov nebylo nijak zvlášť potřeba měnit stávající studijní plány, individuálně se nové akreditace upravovaly dle potřeby dané fakulty. Nicméně v obsahu jednotlivých předmětů se změny někde částečně promítly, pokud byl pro ně prostor např. v rámci hodinové dotace. Úpravy vzdělávacích plánů kateder hudební výchovy spíše souvisí s rušením či krácením hodinových dotací předmětů a také s faktom, že na pedagogické fakulty přicházejí studenti bez přijímacích a talentových zkoušek. Tento fenomén označilo jako palčivý převážná většina dotázaných. Cituji vyjádření jednoho z pedagogů: „*Musí se dle toho přizpůsobovat obsah předmětů, čili snižovat požadavky. Pokud ne, je pro studenty výuka velice náročná, jelikož musí dohánět to, co by již měli znát, umět.*“ V době, kdy se na katedrách hudební výchovy krátí hodinové dotace předmětů a dokonce se snižují počty vyučujících, by se však dle těchto faktů měli logicky přijímat jen velmi době připravení studenti. Teoreticky by jim tyto redukce neměly narušit přípravu pro svou budoucí učitelskou praxi, kde by pak bez problémů a kvalitně vyučovali předmět hudební výchova. Zdůrazňuj, že toto tvrzení je však zcela teoretické. Naopak, pokud do studijního oboru přijímáme různě připravené studenty, což zahrnuje i studenty hudebně téměř nevybavené, měla by tedy fakulta zajistit a nabídnout takové podmínky výuky, aby každý absolvent pedagogické fakulty dokázal vyhovět požadavkům praxe. Což vyžaduje větší péči například v podobě navýšení počtu hodin (hra na nástroj apod.), nabídky širšího spektra předmětů či individuálního přístupu.

Otázky „*Jak se promítla do výuky hudebně výchovných předmětů na Vaši fakultě modernizace škol o interaktivní tabule, tablety a jinou techniku?, Na které hudební nástroje se Vaši studenti U1SZŠ mají možnost učit hrát v průběhu svého studia?, Myslíte,*

že podoba studijního plánu hudebně výchovných předmětů oboru U1SZŠ, kterou máte na vaši katedře nastavenu, reflektuje potřeby současné pedagogické praxe?“ souvisí úzce s výše uvedenou situací a již byly částečně zodpovězeny. Hodinová dotace a nižší počet pedagogů kateder neumožňuje nabízet studentům více hodin, např. dalšího hudebního nástroje či nových moderních hudebně výchovných trendů. Některé fakulty dokonce již nemají ani kapacitu pro výuku hry na klavír, ačkoli z výše uvedených výsledků výzkumu mezi absolventy je vysoká škola druhá nejčastější instituce, kde se budoucí učitelé naučí na klavír hrát. Na mnoha katedrách se však snaží nabízet předměty volitelné, například hru na ukulele, nebo práci s nahrávací technikou. Tuto možnost však zdaleka nevyužijí všichni studenti. Důvodem je malá kapacita předmětu, ale také nezájem studentů. Zde však není známo, co je důvodem tohoto nezájmu, zda vytížení v ostatních předmětech, a tedy určení priorit či obecně nezájem o téma.

K organizaci reflexivní praxe se dotazovaní vyjadřovali takto: „*Obecně jde pouze o "náslechy". Prakticky si vyzkoušet práci s dětmi v hudební výchově někdo ani nemá šanci a pokud se k tomu studenti dostanou, jedná se o jednu, výjimečně dvě hodiny za celých 5 let studia na VŠ.*“ Další odpověď byla tato: „*Praxe z hudební výchovy u „nespecializovaného“ studia není pojímána jako samostatný předmět. Probíhá v rámci výuky Didaktiky HV pro nehudební specializace a její splnění v rozsahu 3 hodin za semestr – hodina náslechu učitele HV, reflexe na výstup kolegy a samostatná odučená hodina – je součástí klasifikovaného zápočtu z didaktiky HV pro nehudební specializace. Organizačně je praxe obvykle realizována v rámci průběžného pedagogického praktika, organizovaného katedrou primární pedagogiky.*“ Situace je podobná na všech pedagogických fakultách. Stejně jako respondenti z výše uvedeného dotazníkového šetření, tak i dotázaní vysokoškolští pedagogové volají po navýšení počtu hodin praxe v rámci studia na vysoké škole.



Zdroj: <http://www.orff.cz/>

Na otázku, zda mají katedry či fakulty zpětnou vazbu od studentů, kteří u nich absolvovali obor Učitelství pro 1. stupeň ZŠ a nyní vyučují v praxi, všichni odpověděli shodně. Zpětnou vazbu dostávají individuálně a většinou náhodně. Žádná fakulta nenabízí studentům zůstat její součástí i po absolvování, například formou sociální sítě či webové aplikace, ať už interní či veřejné. V Ústí nad Labem mají například absolventský klub a na jiných vysokých školách se snaží o výroční setkávání studentů. To ale zřejmě neumožňuje cílenou a aktuální zpětnou vazbu od absolventů z praxe směrem k fakultě, která by mohla takto získat cenné informace o aktuální situaci ve školské praxi a reagovat tak na ně.

Z rozhovorů přirozeně vyplynulo i několik dalších překvapujících poznatků. Například to, že nikdo z dotázaných, tedy tvůrců obsahu vzdělávání budoucích učitelů na pedagogických fakultách, se nijak nepodílel na tvorbě, úpravě či připomínkování Rámcového vzdělávacího programu pro ZV ve vzdělávací oblasti Hudební výchova pro 1. stupeň ZŠ, respektive o to nebyl nikdy požádán.

Ráda bych zde poděkovala všem učitelům, kteří věnovali svůj čas vyplnění dotazníku a za jejich upřímnost v odpovědích na otevřené otázky. Můj velký dík patří také pedagogům kateder hudební výchovy, kteří připravují učitele pro

výuku hudební výchovy na 1. stupni ZŠ, za jejich otevřenosť při poskytování rozhovorů a za to, že mi díky těmto setkáním umožnili ujasnit si myšlenky a vnímat celé téma jejich optikou. Zejména jsem pochopila, jak svou osobností drží na hudebních katedrách vzdělávání na stále skvělé úrovni a bojují statečně s podmínkami, které většinou nejsou adekvátní významnosti jejich oboru.

Mgr. Barbora Šobáňová

studentka 4. ročníku doktorského studia oboru Hudební teorie a pedagogika

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy ul. M. D. Rettigové 4

116 39 Praha 1 – Nové Město

bsobanova@gmail.com

LITERATURA

MŠMT: *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Praha, 2013.

VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J.: *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*.

Praha: Karolinum, 2007.

VÁŇOVÁ, H.: Začarovaný kruh aneb kdo za to může? AŠENBRENEROVÁ, I.:

Sborník z celostátní konference konané dne 14.11.2005 v Ústí nad Labem. Ústí nad

Labem: UJEP, 2006, s. 8 – 14.

Článek byl vytvořen s podporou Grantové agentury Univerzity Karlovy – GAUK č. 156216.

Tamás SZALAI

doktorand Hudobnej fakulty Univerzity v Debrecéne

THE ORFF SCHULWERK

A theoretical overview

Abstrakt: Vznik Orffovho Schulwerku sa viaže k menu nemeckého hudobného pedagóga a hudobného skladateľa Carla Orffa (1895 – 1982). Jeho pohľad na hudobnú pedagogiku sa za hranice Nemecka postupne rozširoval v období medzi rokmi 1920 – 1930 a na poli hudobnej edukácie detí znamenal pre mnohých nový smer, i keď vypracovanie samotného Schulwerku nebolo inšpirované myšlienkou hudobného vzdelávania detí. Základné prvky Orffovho Schulwerku môžeme spoznať z jeho prejavov a spisov, nemá však presne písomne zaznamenanú metodiku. Improvizácie v notovej forme, ktoré môžeme nájsť vo zväzkoch Orffovho Schulwerku, v sebe strážia všetok duchovný poklad, ktorý zosobňuje jadro samotnej koncepcie. Orff zaobchádza s hudbou, rečou a tancom ako s celkom. Deti si vytvárajú pomocou bicích nástrojov z Orffovho inštrumentára hudbu s vlastným rytmickým centrom, vďaka čomu získava ich aktívne zapájanie sa improvizáčného charakteru mimoriadne dôležitú úlohu. V rámci nášho článku si predstavíme historické pozadie vzniku Orffovho Schulwerku, ako i jeho charakteristické koncepčné znaky.

History of Orff Schulwerk – Güntherschule

Carl Orff and Dorothee Günther devised their own school which differed from its contemporary institutes of musical education: its aim was to integrate physical education, dance, choreography and music, the institute was named Güntherschule.⁶⁸ According to Manuela Widmer, a lecturer of the Orff Institute in Salzburg, the Güntherschule served as an experimental establishment during the early period of Orff-Schulwerk. Orff never intended to develop a detailed methodology. The Güntherschule's motto reflect clearly on the principle which can

⁶⁸ MORIN, F. 1996. *The Orff-Schulwerk Movement: A Case Study in Music Education Reform*. Esettanulmány. On-line <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED420608.pdf> [01.13.2017]

be felt beneath his musical conception: "The road is the destination."⁶⁹ Orff said, musical education used to be dry and ineffective, moreover, music teachers overlooked the most crucial skills for children: spontaneity and creativity.⁷⁰ The school's main directive was to train dance and music teachers with a strong base of rhythmical improvisation.⁷¹

Günther developed and taught the physical curriculum while Orff composed musical learning materials for the lectures.⁷² It is worth mentioning Maja Lex and Gunild Keetman here, since they led the school's dance group which spread the school's popularity across Europe with their performances. In Güntherschule, the so-called body instruments were used to accompany movement, they had limited equipment in the early period. Traditionally, there were four body instruments representing four separate tones, their individual pitch could have been set to a higher or lower level. Later on, they developed special percussion instruments to accompany the pupils' movement or 'dance'. The use of percussion instruments was not a novelty at the time, a large number of dance and physical education teachers used it along with the piano, however, Orff did not only apply them for sound effects – as the contemporary methods did – he also wrote pre-composed rhythms for the movements and later on, this rhythm-based approach led to the development of the Orff Instrumentarium.⁷³ The aforementioned group contains idiophone and membranophone instruments: drums, xylophones and other noise-making and rustling instruments (eg. tambourine, maracas).

⁶⁹ WIDMER, M. 1994. *Orff-Schulwerk – Az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója*. In: *Parlando*. XXXVI évf. 1994. 4. sz. 19 – 26.

⁷⁰ COMEAU, G. 1995. *Comparing Dalcroze, Orff and Kodaly: Choosing your approach to teaching music*. Centre Franco-Ontarien de Ressources Pedagogiques.

⁷¹ SZÓNYI, E. 1988. *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Tankönyvkiadó, Budapest.

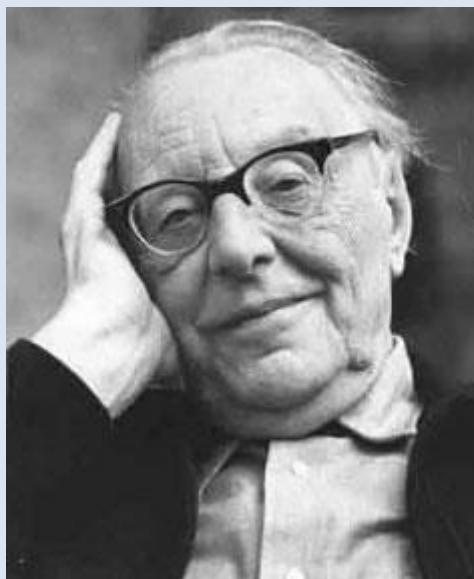
⁷² MORIN, F. 1966. *The Orff-Schulwerk Movement: A Case Study in Music Education Reform*. Esettanulmány. On-line

<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED420608.pdf> (13.01.2017)

⁷³ SZÓNYI, E. 1988. *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Tankönyvkiadó, Budapest., COMEAU, G. 1995. *Comparing Dalcroze, Orff and Kodaly: Choosing your approach to teaching music*. Centre Franco-Ontarien de Ressources Pedagogiques.

More and more educators began to recognize the concept, the new wave of teaching soon spread across Germany, and shortly after, foreign educators began thinking about how to adopt this approach.⁷⁴

In the early 1930's, prominent figures of German education, especially Leo Kestenberg, cultural rapporteur of the Berlin Ministry of Culture, along with Eberhard Preussner and Arnold Walter suggested to introduce Carl Orff's teaching methodology to the Berlin Volksschule. Shortly after, Ludwig and Willy Strecker, owners of Schott Press were inspired to create a revolutionary work in the field of music education, sadly, without the proper materials their attempt failed. 1933 marked the beginning of the National Socialist era. The political turbulence swept off plans regarding Orff's conception and the bombings of the Second World War did not leave the Güntherschule untouched, which, along with all the Orff instruments perished.⁷⁵



Carl Orff (1895 – 1982)
http://carlorffschule.de/unsere_schule/carl-orff/carl-orff-2/

⁷⁴ FLICK, L. L., 1967. *An Analysis Of The Orff Schulwerk Approach To Teaching Music*. Disszertáció. On-line

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1125079434/inline (13.01.2017), WIDMER, M. 1994. *Orff-Schulwerk – Az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója*. In: *Parlando*. XXXVI évf. 1994. 4. sz. 19 – 26.

⁷⁵ VELÁSQUEZ, V. 1990. *Tuned Idiophones in the Music Education of Children: The History of Orff Instruments*. *Journal of Historical Research in Music Education*. 11 évf. 2 sz. 93 – 109.

Orff Schulwerk Volumes

After the Günthershule's demise, Carl Orff turned his attention towards composing music for a while. However, in 1948 the Bavarian Radio asked Orff to compose music for their children's programme, which led him back to musical education.

Orff entrusted Gunild Keetman to notate the musical improvisations created in the Güntherschule and his later works. Orff's and Keetman's compositions were published in five volumes between 1950 and 1954, it was titled *Musik für Kinder*. The volumes are different from other educational approaches in a way that it is not exclusively meant for children, although it addresses musical interactions from a child's point of view. Children experience music through the musical tools of imitation and improvisation, and of course their rich imagination. The success of these writings was highlighted by the fact that shortly after their publishing, music educators across Germany were looking for recordings of musical pieces included in the books and soon a number of foreign adaptations began to appear, eg. English, Swedish, Dutch, Japanese, French and Spanish. It is important to note that the adaptations helped the individual cultures regain their musical-culture identity and their source of their musical lore, therefore the Schulwerk's adaptation contributed vastly to the revival of local folklore, especially in children's repertoires.⁷⁶ In 1966, Orff and Keetman published their work *Paralipomena* which is considered to be the continuation of *Musik für Kinder*.⁷⁷

⁷⁶ SANGIORGIO, A. 2010. *Orff-Schulwerk as Anthropology of Music*. On-line https://www.academia.edu/28394712/Sangiorgio_2010_Orff-Schulwerk_as_Anthropology_of_Music [30.10.2017]

⁷⁷ SHAMROCK, M. 1986. *Orff Schulwerk: An Intergrated Foundation*. Music Educators Journal. 72 évf. 6 sz. 51 – 55.

Characteristics

The aforementioned five volumes' foundation is the most elemental component of music: rhythm. The source of Orff's new musical concept is best described by the word 'elementary'. The term is derived from the latin *elementarius*, meaning 'elemental, basic, ancient'. The master used this expression which is borrowed from the contemporary representatives' of comparative musicology – like Curt Sachs and Richard Wallaschek – concept of 'primitive music'. This is based on European musical traditions and folk music. The term 'elemental' refers to the amalgamation of different forms of expression in basic phenomena. It is an active evolutionary process which is manifested through the internalization, elaboration and invention of musical materials and ideas. Elemental music is the actualization of an original musical potential in which all people present participate. Orff's concept and the Orff-Schulwerk tradition aims at a certain, trans-cultural and trans-historical type of music, since it is born from the individual's momentary music. Body instruments are also referred to as 'elemental instruments' that enable us to immediately express and experience music.⁷⁸ According to Orff, music cannot exist by itself, it is interconnected with movement and speech.⁷⁹ Everyone has the right to experience music, regardless of their level of musical skill. Music can only be experienced by musical activity, listening by itself is not sufficient, and by using Orff's method, children are presented with the opportunity to create their 'own music' with Orff's instruments.⁸⁰

The volumes differ from other educational methods mainly because they are not only meant for children, even though musical interactions are observed

⁷⁸ SANGIORGIO, A. 2010. *Orff-Schulwerk as Anthropology of Music*. On-line https://www.academia.edu/28394712/Sangiorgio_2010_Orf-Schulwerk_as_Anthropology_of_Music [30.10.2017], SHIRLEY, S. 2010. *Inclusion and Orff Schulwerk*. Musicworks. Vol. 15. Nr. 1 Sydney 2010. pp. 27 – 33.

⁷⁹ WIDMER, M. 1994. *Orff-Schulwerk – Az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója*. In: *Parlando*. XXXVI évf. 1994. 4. sz. 19 – 26.

⁸⁰ COMEAU, G. 1995. *Comparing Dalcroze, Orff and Kodaly: Choosing your approach to teaching music*. Centre Franco-Ontarien de Ressources Pedagogiques.

from a child's perspective. They state that only by group sessions of imitation, improvisation and creativity can one enrich their musical experience. The musical processes are built around rhythm and represent a transition from simple sentences to songs. A step-down minor third – also termed calling third – or sol-mi is introduced first, it is also found in a number of children's folk songs, like the Hungarian *Zsip*, *zsup*, *kenderzsup*. This is followed by the notes la, re and do, ie. the pentatonic scale. German and Austrian folk music is not exactly based on the pentatonic scale, in fact, only a few European folk songs use it. Therefore, Orff temporarily sets the European musical lore aside. Later, the notes fa and ti are integrated, making up the diatonic scale. Parallel to this, primitive rhythmic accompaniment is performed by the previously mentioned body instruments – without any specific tones and later on, the Orff Instrumentarium's tools are gradually added (1996). The children's songs found in the Schulwerk are based on various ethnic songs. The melodies are based upon the Gregorian song formation. The exercises' difficulty is gradually increased and are accompanied by the Orff Instrumentarium, there is even a limited room for improvisation within the set scale.⁸¹ Improvisation is mostly allowed in exercises written in the pentatonic scale so pupils can enjoy the most free form of self-expression in a consonant melody. The musical forms therefore are gradually growing in difficulty from simple to more complex structures. In the pretext of *Musik für Kinder*, Orff shares his thoughts like so: 'This book grew out of my work with children.' 'The traditional rhymes and songs accumulated value seemed like a natural starting point: these are the sources from which I gathered every experiment. Some of them are written in a dialect. Dialect is the proof of originality in these rhymes and folk songs.'

Melodies are mostly pentatonic. Music based on the pentatonic scale represents a growth state that perfectly fits into a child's mentality. The average set

⁸¹ FLICK, L. L., 1967. *An Analysis Of The Orff Schulwerk Approach To Teaching Music*. Disszertáció. On-line

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1125079434/inline [13.01.2017], HEGYI, I. 1996. *Az Orff Schulwerk alapelvei és tartalma*. In: Parlando. 38 évf. 4. sz. 18 – 31.

allows children to discover their own means of expression without risking it to become mere imitation of foreign music.

Melody develops gradually. First, there is only two notes (bird song, noises in the street, etc.) then comes a third, a fourth, and finally a fifth. Pentatonic melodies... are accompanied best by bordun (pipes) any by ostinato. Cadence accompaniments belong in the different world of major melodies.

Using ostinatos leads to the simple forms of polyphony in a natural manner.⁸²

Further clarification is required if we wish to understand what Orff-Schulwerk stands for. The meaning of Orff-Schulwerk is expanded beyond being a compilation of sheet music written by Carl Orff. In contemporary literature, the system for musical education developed by Carl Orff et al. has become interchangeable with the Orff-Schulwerk volumes, this is also highlighted by the names of international Orff associations: the American Orff-Schulwerk Association (AOSA), Orff-Schulwerk Gesellschaft Österreich, Orff-Schulwerk Italiano (OSI). Nowadays, Orff-Schulwerk refers to the educational concept.

What is the dividing line between a concept and a methodology in terms of musical education? From a definitive point of view, Orff Schulwerk cannot be considered a methodology as the Orffian teachers and educators often say, yet the practical application of the Schulwerk can be observed from a methodological aspect. It offers specific advancement (from nursery rhymes to musical instruments), progress (from simple to difficult), conceptual (from rhythm to harmony), theoretical knowledge (from pentatonic to modal scales) (Abril).

Orff expands the musical material found in the Schulwerk. This involves western musical forms and means of composition. Responsoria, canons, ostinatos, chaconnes, circle dances, rondos, quodlibets, fauxbourdons, recitativos and several dance forms belong in the former groups. Examples for Gregorian recitative, organum (early polyphonic composition), paraphony (parallel fifths)

⁸² HEGYI, I. 1996. Az *Orff Schulwerk* alapelvei és tartalma. In: Parlando. 38 évf. 4. sz. 18 – 31.

and other compositions based on functional attraction can be found. The scale ranges from pentatonic through modal to diatonic. From a rhythmic perspective, the composition ranges from monosyllabic through polymetric to polyrhythmic compositions.

Orff believed that musical advancement starts with the kinesthetic experience of music. In a positive environment, parents and teachers organize music which allows children to initially experience music through other senses and expect them to develop the intellectual conception of music. Children make deliberate decisions by performance, improvisation and creation. Advancement ranges from simple to complex tasks.⁸³ Progressive musical skills and terms are gradually added to the pupil's set of knowledge.⁸⁴ The Orff concept's pedagogical elements are based on musical educational principles, ie. parallel to the child's advancement runs a progress from primitive musical forms to classical music, thus it leads to the understanding of more advanced and complex music. Dollof (1993) notes that the Orff method's pedagogical structure spends too much time on musical forms that are limited, e.g. the pentatonic and rondo forms. However, the author himself points out that this was not Orff's intention: '*This is nonsense of course, since it is both impossible and undesirable to shut a child off from all other musical influences.*' (Orff, 1962)

The source of the Orff Schulwerk's repertoire is based mostly on folk songs due to their determined rhythmic environment and simple tonal structure (Abril). Arnold Walter believed that the Orff Schulwerk can be adapted to enrich children's cultural capita, ergo the child may be able to use the methodological approaches, all thanks to the musical repertoire they learned. This idea would face

⁸³ CALANTROPIO, S. 2010. *Merging and emerging: The path of Orff Schulwerk*. Orff Echo, 43 (1), 14 – 18.

⁸⁴ DOLLOF, L. A., 1993. *Das Schulwerk: A foundation for the cognitive, musical and artistic development of children*. In: Research Perspectives in Music Education. pp. 1 – 51.

considerable difficulties in the 21st century's multicultural environments, additionally, children come to school with different cultural backgrounds.⁸⁵

Group play is reflected vastly in Orff's approach. This is supported by the fact that his repertoire does not include solo pieces. Music making is a communal activity, therefore Orff-Schulwerk has an inherent community building power through improvisation and shared play and singing which recalls the aforementioned elemental, ancient musical aspects. This conception is crystallized in the Orffian orchestras. The idea is based on gamelan musical practice and tradition, something that affected the formation of Orff's Instrumentarium greatly.

Orff-Schulwerk revealed new frontiers in the field of music therapy which was first described in Gertrud Orff's 1994 title, *Music Therapy*. A number of music therapists apply Orff's instruments. Through shared practice during sessions, patients get to experience emotional interactions and manifestations. In active music therapy, the sense of movement and sound vibrations promote healing processes, so Orff's conception can be applied in psychiatric and neurological diseases along with several other disabilities.⁸⁶

⁸⁵ KELLY-McHALE, J. 2011. *The relationship between children's musical identities and music teacher beliefs and practices in an elementary general music classroom*. Disszertáció.

⁸⁶ SZÓNYI, E. 1988. *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Tankönyvkiadó, Budapest,
VARVASOVSZKY, V. D. 1996. *Orff zeneterápiájának alapfogalmai*. In: Új Pedagógiai Szemle. 46. évf.
6. sz. 106 – 109.



Orff's grave at the Andechs Abbey church
https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff#/media/File:Orff_Andecls.jpg

REFERENCES

- ABRIL, C. (é. n.). Critical Issues in Orff Schulwerk.
https://www.academia.edu/7745728/Critical_Issues_in_Orf_Schulwerk [15.01.2017]
- CALANTROPIO, S. 2010. *Merging and emerging: The path of Orff Schulwerk*. *Orff Echo*, 43(1)
- COMEAU, G. 1995. *Comparing Dalcroze, Orff and Kodaly: Choosing your approach to teaching music*. Centre Franco-Ontarien de Ressources Pedagogiques.
- DOLLOFF, L-A. 1993. *Das Schulwerk: A foundation for the cognitive, musical and artistic development of children*. In: *Research Perspectives in Music Education*. pp. 1 – 51.
- FLICK, L. L. 1967. *An Analysis Of The Orff Schulwerk Approach To Teaching Music*. Disszertáció.
https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1125079434/inline [13.01.2017]
- HEGYI, I. 1996. Az Orff Schulwerk alapelvei és tartalma. In: Parlando. 38 évf. 4. sz. 18 – 31.
- HUDGENS, C. K. K. 1987. *A Study Of The Kodaly Approach To Music Teaching And An Investigation Of Four Approaches To The Teaching Of Selected Skills*. In: *First Grade Music Classes*. Disszertáció.
http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331823/m2/1/high_res_d/1002715504-Hudgens.pdf [13.01.2017]
- KELLY-MCHALE, J. 2011. *The relationship between children's musical identities and music teacher beliefs and practices in an elementaly general music classroom*. Disszertáció.
- MORIN, F. 1996. *The Orff-Schulwerk Movement: A Case Study in Music Education Reform*. Esettanulmány.
<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED420608.pdf> [13.01.2017]
- SANGIORGIO, A. 2010. *Orff-Schulwerk as Anthropology of Music*.
https://www.academia.edu/28394712/Sangiorgio_2010_Orf-Schulwerk_as_Anthropology_of_Music [30.10.2017]

- SHAMROCK, M. 1986. *Orff Schulwerk: An Intergrated Foundation*. Music Educators Journal. 72 évf. 6 sz. 51 – 55.
- SHIRLEY, S. 2010. *Inclusion and Orff Schulwerk*. Musicworks. Vol. 15. Nr. 1 Sydney 2010. pp. 27–33.
- SZŐNYI, E. 1988. *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- VARVASOVSZKYNÉ, V. D. 1996. *Orff zeneterápijának alapfogalmai*. In: Új Pedagógiai Szemle. 46. évf. 6. sz. 106 – 109.
- VELÁSQUEZ, V. 1990. *Tuned Idiophones in the Music Education of Children: The History of Orff Instruments*. Journal of Historical Research in Music Education. 11 évf. 2 sz. 93 – 109.
- WIDMER, M. 1994. *Orff-Schulwerk – Az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója*. In: Parlando. XXXVI évf. 1994. 4. sz. 19 – 26.

Mgr. art. Michael BERKI

doktorand FMU AU

školiteľ prof. Marián Lapšanský

KLAVÍRNA TVORBA JOSEFA SUKA

Abstrakt: Cieľom práce je prispieť k dôkladnejšiemu poznaniu Sukovej klavírnej tvorby, zvýrazniť jej celkový význam a prispieť k jej popularizácii. Určiť zdroje ovplyvňujúce tvorbu skladateľa – tradícia, ideológia, významné osobnosti, kompozičné techniky, mimohudobné inšpirácie, spoločenská situácia a iné okolnosti. Definovať jej hudobno-estetický ideál. Obsiahnuť vývoj kompozičného rukopisu skladateľa. Priblížiť jednotlivé klavírne skladby, ich štruktúru a obsah pomocou esteticko-formálneho rozboru skladieb, aj metodou komparácie.

Abstract: The aim of this work is to contribute to better knowledge of Suk piano creation, accentuate it's importance and contribute to it's popularization. To determine the sources which influenced composer's creation – tradition, ideology, strong personalities, compositional techniques, non-musical inspirations, social situation and other circumstances. To define it's musical-aesthetic ideal. To comprehend the development of composer's compositional characteristics. To bring the particular piano pieces close, it's structure and content by formal-aesthetic analysis of pieces, and also by comparative method.

Klavírna tvorba *Josefa Suka* (1874 – 1935) je pomerne rozsiahla. Jeho hudba je príťažlivá hned na prvé počutie. Vyniká hĺbkou hudobného obsahu i výrazne emocionálnym nábojom. Poetickosť, lyrickosť a zároveň búrlivosť a energickosť dominujú v jeho hudobnom prejave. Napriek týmto atribútom je jeho klavírna tvorba vzhľadom na jej kvalitu neprimerane zriedkavo zaradená do koncertného repertoáru na Slovensku.

Aj v oblasti odbornej literatúry je mu venovaná malá pozornosť. Väčšina kníh pochádza z obdobia medzi rokmi 1935 – 1980. Poslednou knižnou publikáciou, ktorá sa komplexne zaoberala jeho klavírnou tvorbou, je kniha Oldřicha Filipovského *Klavírní tvorba Josefa Suka* z roku 1947. V Českej republike sa v priebehu posledných 15 rokov zväčšuje záujem o Sukovu tvorbu. V roku 2005 bola vydaná kniha s názvom *Tematický katalóg skladieb* od autorov Zdenka

Nouzého a Miroslava Nového. Okrem toho vzniklo zopár študentských prác zaobrajúcich sa niektorými konkrétnymi opusmi, ale nie celou klavírnou tvorbou.

Jedinečná krása Sukovej klavírnej tvorby a zároveň jej zapadnutie do ústrania u interpretov i teoretikov, boli mojimi prvými impulzmi pri výbere témy na doktorandské štúdium. Kľúčom k odhaleniu hudobných zámerov a z toho vyplývajúcich interpretačných možností je správne porozumenie hudobného textu. Preto aj analýza jednotlivých skladieb je dôležitou súčasťou práce.

ŠEST KLAVÍRNYCH SKLADIEB OP. 7

Vzhľadom na čas vzniku jednotlivých skladieb môžeme *Šesť klavírnych skladieb* op. 7 považovať za zbierku skladieb a nie za ucelený cyklus. Prvá časť *Pieseň lásky* vznikla 28. septembra 1893, druhá časť *Humoreska* 23. septembra 1893, tretia časť *Spomienky* v roku 1892, štvrtá časť *Idylky* v zime roku 1891, piata časť *Dumka* 21. októbra 1892 a posledná časť *Capriccietto* v lete 1891.⁸⁷ Najmladšou časťou zbierky je prvá skladba *Pieseň lásky* a najstaršou je posledná skladba *Capriccietto*.

Jednotlivé skladby nie sú motivicky ani ideologicky prepojené. Sú zoradené na základe tempových a charakterových kontrastov. Prvá, tretia a piata skladba sú skomponované v pomalých tempách *adagio* až *andante*, s prevažne lyrickým charakterom a so závažným poetickým obsahom. Druhá, štvrtá a šiesta skladba sú napísané v rýchlejších tempách *moderato* až *allegro*, s odľahčeným, mierne tanecným charakterom a výraznejšou zvukomalebnou zložkou.

Zbierka skladieb op. 7 je napísaná v romantickom štýle. Vzhľadom na vek skladateľa (17 – 19 rokov) pri vzniku zbierky skladby odzrkadľujú vysoký stupeň zrelosti v kompozičnej technike. Zbierka predstavuje medzník v Sukovej klavírnej tvorbe.

⁸⁷ FILIPOVSKÝ, O. 1947. *Klavírní tvorba Josefa Suka*, s. 22 – 39.

V skladbách možno pozorovať výraznejšie osamostatnenie od vplyvu tradície.⁸⁸ Nachádzame v nich zárodky niektorých neskorších črt, ktoré po dôslednejšom rozvinutí v neskoršej tvorbe charakterizujú kompozičný rukopis zrelého Suka. A to nepravidelná stavba viet (*Dumka*), prispôsobenie štruktúry hudobnej formy hudobnému obsahu (*Spomienky*, *Dumka*), monotematizmus (*Idylka* – prvá), stieranie hraníc medzi jednotlivými dielmi (*Idylka* – prvá), tonálne kolísanie (*Capriccietto*), rozšírená harmónia (*Pieseň lásky*, *Humoreska*).

Skladby sú svojím rozsahom pomerne krátke, ale predstavujú zhustený hudobný výraz na malej ploche. Dôležité je pre interpreta správne uchopiť vývoj hudobného dej a stanoviť malé i veľké vrcholy, ktoré určujú priebeh agogických zmien. Suk vyniká vo svojich kompozíciách melodickou invenčnosťou a hlbokým citovým prejavom. Často vyžaduje od interpreta dobre zvládnutý dvojitý úder na vyniknutie melodickej línie. Výrazné dynamické kontrasty sú vzhľadom na vek skladateľa skladbám prirodzené, netreba sa vyhýbať mladickej búrlivosti až patetickosti i subtilnej lyrickosti. Dôležitým stavebným prvkom skladieb je harmónia. Určenie harmonického plánu i jednotlivých harmonických vzťahov v rámci skladieb pomôže interpretovi nielen vystavať, ale aj sceliť do jedného hudobného celku.

Ďalšou charakteristickou črtou je výrazná samostatnosť jednotlivých hlasov, akoby sa štvorhlasná sadzba zo sláčikového kvarteta, v ktorom dlhé roky účinkoval, pretavila aj do klavírnej faktúry. Táto skutočnosť miestami vyzýva interpreta ku kreativite a vynaliezavosti v práci s pedalizáciou. Pretože niektoré hodnoty nôt sa nedajú dodržať pri zachovaní predpisanej artikulácie. Niektoré pokyny sú realizovateľné len pomocou *due corde*, ktoré nie je súčasťou všetkých klavírov, alebo prípadne s veľkým rozpätím ruky (napríklad v *Humoreske*).

Suk vynaložil veľké úsilie na detailné zachytenie svojej hudobnej predstavy v partitúre. Aj maličký detail môže kyôli zhustenému prejavu zmeniť tok

⁸⁸ FILIPOVSKÝ, O. 1947. *Klavírní tvorba Josefa Suka*, s. 11.

hudobného deja. Hudobná dejovosť a formová ucelenosť skladieb pomáhajú interpretovi pri realizácii na koncertnom pódiu.

Pieseň lásky

Táto skladba predstavuje dôležitý medzník v skladateľskom raste Suka. Prejavuje sa v motivickej práci s téhou, v melodickej invenčnosti, dômyselne premyslenom tonálnom pláne a v príbuznosti tematických motívov. Tam vidieť zárodok neskoršieho monotematizmu. Rovnováha medzi hudobným prejavom a formou i zaujímavé harmonické kombinácie, vychádzajúce z rozšírenej harmónie, dodávajú skladbe výnimočný hudobný výraz.

Skladba vzbudzuje pocit túžby a vášnivosti. Mladická búrlivosť je vnej vyštriedaná nežnou lyrikou. Plynulé rozvíjanie hudobného deja sceľuje skladbu do jedného celku, pôsobí ako jeden vyrozprávaný príbeh.

Je v tónine Des dur, v 4/4 takte a v tempe *adagio, non troppo lento*. Z hľadiska formy je riešená vo veľkej trojdielnej forme *A B A'* s krátkou kódou. Členenie je viac-menej pravidelné – štvortaktia, dvojtaktia. Okrajové diely sú vystavané z hlavného štvortaktového motívu (t 1 – 5)



Obrázok 1 Taky 1 – 5

Prvý diel *A* je v rozsahu 23 taktov. Pozostáva z dvoch viet *a* (9 taktov), *a'* (8 taktov) a záverečného 6-taktového úseku. Exponuje hlavný motivický materiál skladby. Základný charakter dielu je veľmi lyrický, vášnivý, pripomína zaľúbenú

náladu. Hlavný štvortaktový motív vyniká výraznými intervalovými postupmi. Intervalové prieťahy v melódii vytvárajú disonancie k harmonickému sprievodu, čím téme dodávajú expresívny výraz. Opakovaným basovým tónom sa udržiava pocit hlavnej tóniny, pričom sa nad ním striedajú akordy rôznej príbuznosti. Takto rozšírená harmónia prináša do hudobného prejavu napätie. Dôležitým sceľujúcim činiteľom je ostinátne sa opakujúci rytmický model v ľavej ruke, ktorý sa vinie takmer celým dielom.

Prvá 9-taktová veta pozostáva z dvoch poloviet. Prvá uvádza hlavný myšlienkový materiál. Druhá poloveta rozvíja motív druhého dvojtaktia z prvej polovety (t 3 – 4). Motivická práca je podporená moduláciou. Rozšírená sadzba do zvučných akordov stupňuje napätie a gradáciu do vrcholu prvého dielu (t 9).

V momente vrcholu nastupuje druhá 8-taková veta uvádzajúca hlavnú myšlienku v dynamike *ff* (t 9 – 17).



Obrázok 2 *Taky 9 – 11*

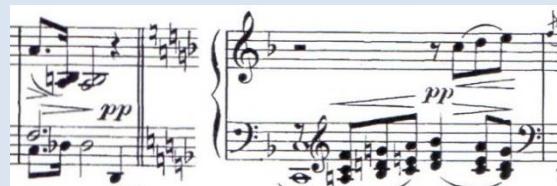
Aj druhá veta pozostáva z dvoch poloviet. Prvá poloveta vyniká prudkým stíšením dynamiky počas jednej doby *z ff* do *p* (t 10). Náhla zmena dynamiky a nálady na malom priestore sa v priebehu skladby objaví ešte viackrát. Veta ďalej prebieha v jemnej a tichej dynamike. Basová línia sa v druhej polovete znova ustáli na ostinátne sa opakujúcim tóne *Des*. Rozšírená kadencia nad basovou zádržou upevňuje hlavnú tóninu *Des dur*. Hudobný proces sa upokojuje a úplne zastaví v take 16. Nasledujúca pasáž zmenšeného kvintakordu s nakomponovaným zrýchlením a s voľným kadenčným charakterom vytvára zasnenú atmosféru.

Záverečný úsek prvého dielu (t 18 – 23) svojím evolučným charakterom, zrýchlením a zosilnením anticipuje búrlivý charakter stredného dielu.



Obrázok 3 Taky 18 – 23

Je vybudovaný z motívu hlavnej myšlienky, ktorý je v tenore imitovaný sopránom. Motívy na seba nadväzujú formou tesny, nastupujú ešte počas znenia v predchádzajúcim hľase, akoby si navzájom skákali do reči. Takto intenzívne vedený dialóg so zosilnením a zrýchlením vyúsťuje do kulminačného bodu v take 22. Následné prudké stíšenie pripravuje nástup ďalšieho dielu. V harmónii využíva postupy s terciovou a kvartovou príbuznosťou (E dur – B dur – Des dur – G dur – B dur – Des dur – f mol – Des dur – t 19 – 23). Suk s obľubou využíva chromatickú moduláciu pri akordoch s terciovou a kvartovou príbuznosťou, podobne ako v take 23 – 24, kde Des dur dominantný septakord rozvádza do F dur kvartsextakordu, alebo A dur septakord do Des dur kvartsextakordu v take 51 – 52.



Obrázok 4 Taky 23 – 24



Obrázok 5 Taky 51 – 52

Diel *B* je v rozsahu 28 taktov a v tónine F dur, čo predstavuje terciovú príbuznosť k hlavnej tónine. Lyrický charakter prvého dielu je vystriedaný energickým, búrlivým charakterom. Z hľadiska hudobného procesu je vystavaný z troch veľkých gradácií. Celkovo sú vety plynulejšie, pohyblivejšie a aj virtuóznejšie. V prvej gradácii zvuk intenzívne narastá rytmickým zahustením a rozšírením faktúry. Začína sa na zadržiavanom basovom tóne C, odkiaľ sa počas štyroch taktov rozšíri až po *hes³* (t 24 – 27).



Obrázok 6 *Takty 24 – 27*

V štvortaktí sú výrazné drobné dvaatridsatinové hodnoty, ktoré vytvárajú radostný charakter. Druhá gradácia priamo nadväzuje na prvú bez predchádzajúceho stíšenia. Obidve gradácie prepája zadržaný basový tón C, nad ktorým sa v prvej gradácii vinie transláciou posúvaný fragment z motívu prvého štvortaktia a v druhej figuratívne akordické rozklady. V prvých dvoch gradáciách sú použité väčšinou akordy odvodené z tóniny F dur. V takte 32 je dosiahnutý prvý vrchol dielu *B*.



Obrázok 7 Taky 31 – 32

V rozpäti nasledujúcich ôsmich taktov nastupuje tematickejší úsek (t 32 – 39). Hudobný materiál témy je odvodený z hlavnej témy. Má výrazne rytmický charakter. Suk dynamiku nesťahuje, naopak buduje tretiu najväčšiu gradáciu, ktorá vyústi do vrcholu celej skladby (t 40). Gradácia je umocnená motivickou prácou. V bode vrcholu nastupuje téma (t 40 – 45), ktorá je uvedená aj v prvom vrchole tohto dielu (t 32). Oproti prvému uvedeniu ostáva celá v hlavnej tónine stredného dielu, v F dur. Zaujímavé je prudké stíšenie v take 42 a náhly kontrast vo faktúre.

Obrázok 8 Taky 40 – 45

Široké akordy sú nahradené jednohlasou melódiou. Celý štvortaktový úsek sa postupne člení na drobnejšie celky, predpísané *ad libitum* v závere dodáva hudbe meditatívny charakter.

Posledných 6 taktov dielu *B* je podobných záverečnému úseku z prvého dielu (t 19 – 23). V tomto prípade je však dialóg vynechaný, melódia ostáva len v sopráne. Téma s pokojným, spevným charakterom uvádza motív z hlavnej témy, ktorý sa postupne skracuje. Výnimočnú zvukomalebnosť úseku Suk dosahuje úzkou sadzbou a harmonickým plánom. V harmónii sa spájajú akordy so vzdialenejšou príbuznosťou – terciová (t 46 – A dur – Cis dur) a kvartová príbuznosť (t 49 – As dur – D dur, G dur – Cis dur). Členením hudby na malé celky a upokojením hudobného procesu sa pripravuje nástup posledného veľkého dielu.

Diel *A'* (t 52 – 68) je v porovnaní s prvým dielom až na malé zmeny rovnaký. Najväčší rozdiel je v melódii témy, ktorá je namiesto jednohlasu uvedená v akordoch a basovej zádrži, kde namiesto toniky je kvinta. Opačný pohyb v sprievodných hlasoch s bodkovaným rytmom vytvára upokojujúcu, hojdavú náladu. Kým v prvom diele nastupoval najprv bas a potom akord rozložený v stredných hlasoch, čiže zospodu nahor, tak v druhom diele nastupuje najprv akord a až potom basový tón.



Obrázok 9 *Taky 1 – 3*



Obrázok 10 Taky 52 – 55

Napriek tomu, že dynamický plán reprízy je rovnaký ako v prvom diele, tak v repríze kvôli energickému, búrlivému strednému dielu vynikajú lyrické časti citovejšie a *p* dynamika vrúcnejšie.

V závere skladby nastupuje 9-taktová kóda (t 69 – 77). Jej cieľom je utvrdiť hlavnú tóninu Des dur a nechať skladbu doznieť v tichej dynamike *pp* až *ppp*. Zaujímavým aspektom záveru skladby je lydické ladenie hlavnej tóniny, ktoré do utišujúceho sa hudobného prejavu vnáša záblesk radosti.



Obrázok 11 Taky 72 – 77

Humoreska

Suk skomponoval túto skladbu v roku 1893. Pôvodným názvom skladby v rukopise bol *Valčík*.⁸⁹ Skladba je napísaná v tónine B dur, v 3/4 takte a v tempe *allegretto grazioso*. Je v rozsahu 79 taktov a z hľadiska formy je riešená ako malá trojdielna forma *a b a'* s rozsiahloou kódou. Charakter skladby sa vyznačuje ľahkosťou, pôvabnou tanečnosťou a jemnosťou.

⁸⁹ FILIPOVSKÝ, O. 1947. Klavírní tvorba Josefa Suka, s. 28.

Prvý diel *a* (t 1 – 17) uvádza hlavnú tému v rozsahu 4 taktov.



Obrázok 12 Taky 1 – 5

Striedanie staccata a legata v melodickej línií i jej obohatenie prírazom vytvára ľahký, pôvabný charakter. Pomlčka na začiatku dvojtaktových motívov dodáva hudbe dojem vzdušnosti. Základný tanečný charakter je obsiahnutý hlavne v ľavej ruke vo valčíkovom rytme. Sekundové postupy po diatonickej stupnici v base vytvárajú dlhú melodickú líniu, ktorá svojou uzemnenosťou dopĺňa celkový výraz. Pravidelné odsadenie ruky kvôli pomlčkám a pestrá artikulácia melódie pôsobí akoby ruka tancovala na klaviatúre.

Tému predchádza 1-taktový úvod, ktorý sa nezačína tonikou z hlavnej tóniny, ale 6. stupňom – *g* mol akordom. Prvé 8-taktie sa skladá z dvoch štvortaktí, pričom každé z nich sa skladá z dvoch 2-taktových motívov. Napriek tejto pravidelnosti a periodicite hudba v prejave nepôsobí kostrbato, ale má prirodzenú dikciu. Je to podmienené aj harmóniou celého dielu, ktorá predstavuje jednu rozšírenú kadenciu ukončenú dominantou z hlavnej tóniny. Vrchol tohto dielu je dosiahnutý v take 14 trojnásobným stupňovaním 4-taktového motívu. Vrchol je ozvláštnený neapolským sextakordom z *F* dur tóniny (t 15).



Obrázok 13 Taky 12 – 15

Druhý diel *b* (t 18 – 40) je v rozsahu 22 taktov. Má dynamickejší a evolučnejší charakter, je to podmienené výraznou motivickou prácou. Diel je vystavaný z dvoch veľkých gradácií. Hlavná téma v rozsahu 4 taktov pozostáva z viacnásobného zopakovania 1-taktového motívu formou dialógu medzi altom a sopránom. Jej príbuznosť s hlavnou téhou z dielu *a* spočíva v intervalovej štruktúre.



Obrázok 14 Taky 18 – 21

Napätie kulminuje aj v harmónii. A to pomocou chromatizácie melódie v tenore a basovou zádržou tónu *F* počas celého úseku. Prvá gradácia prebieha celá v tónine *F* dur, čo predstavuje dominantný vzťah k hlavnej tónine. Vrchol úseku je umocnený hemiolou a je dosiahnutý v takte 24 – 25.



Obrázok 15 Taky 23 – 25

Druhá gradácia je intenzívnejšia ako prvá. Dominantným výrazovým prvkom je harmónia, ktorá je obohatená chromatickými prieťahmi i disonantnými akordmi (napr. zväčšený kvintakord, zmenšený septakord). Tonalita je mierne zastretá. Tak to dosahuje chromatickým posunutím motívu vzostupným smerom nad zadržaným basovým tónom *F*.



Obrázok 16 Taky 26 – 29

Motivickou prácou v prvom 4-taktí nadväzuje na predchádzajúci úsek. Zachováva aj dialóg medzi altom a sopránom, avšak intervaly kvarty a sexty v motívoch vytvárajú expresívnejší výraz. V nasledujúcom 10-taktovom úseku je v popredí energickosť a ťah k vrcholu. Harmónia sa chromatickými postupmi obohacuje a rytmicky zahuſťuje. Hudobný proces na pozadí nárastu dynamiky i tempa vyúsťuje do vrcholu celej skladby (t 37 – 38).



Obrázok 17 Taky 36 – 41

Hned' vzápäťi v rámci dvoch taktov sa hudobný prejav upokojí. Oktávy v pravej ruke (t 39) naberajú ľahkosť a tanečnosť, čím hudobne anticipujú návrat dielu *a* v take 41. Z hľadiska harmónie je zaujímavý aj spôsob, ako Suk zmoduluje naspäť do hlavnej tóniny. Na spojenie Ges dur a B dur tóniny využil na prelome taktov 39 – 40 chromatickú moduláciu. Podobnú moduláciu s chromatickým postupom na kvartsextakord už Suk použil v prvej časti tohto cyklu (t 23 – 24, t 51 – 52).

Tretí diel *a'* v rozsahu 17 taktov (t 41 – 57) je v porovnaní s dielom *a* takmer rovnaký. Hlavný rozdiel medzi nimi je v hudobnom priebehu. V repríze je vynechaný dynamický vrchol (t 54), v jeho bode nastupuje motív v tichej dynamike *p* s odľahčeným charakterom.



Obrázok 18 Taky 54 – 58

Celý úsek je postavený na *F* dur dominante, čím sa zvýrazňuje medzivetný charakter. Svojím tonálnym priebehom smeruje do nástupu kódy, ktorá prebieha v hlavnej *B* dur tónine.

V takte 58 nastupuje rozsiahla kóda (t 58 – 79). Hlavný dvojtaktový motív z kódy je rytmicky príbuzný motívu z dielu *a*. Melódia je ozdobená a so svojou vysokou polohou i staccatom s bohatou pedalizáciou vytvára zvonivý, hravý charakter pripomínajúci zvuk zvončekov.



Obrázok 19 Taky 58 – 59 a 1 – 3

Tematická práca sa dostáva do úzadia, nahradza ju zvukomalebnosť. Zaujíma v zvukovosť je podmienená harmonickým priebehom úseku, zádržou v base a polohou motívu. Motív sa postupne posúva z trojčiarkovej oktávy

do jednočiarkovej pomocou transpozícií, pričom v base je tonická zádrž. Vzdialenejšie akordické príbuznosti (Es dur – Des dur – Ces dur – B dur, t 59 – 66) a posunutie po celotónových vzdialenosťach zafarbijú motív do rôznych odtieňov.



Obrázok 20 Taky 59 – 66

Celá kóda prebieha v tichej dynamike *p* až *pp* a svojou zvukovosťou pripomína impresionistické črty. Skladba sa končí zvonivým B dur akordom v hlavnej tónine.

Spomienky

Skladba je napísaná v c mol tónine, v 4/4 takte a v tempe *andante con moto quasi improvisando*. Je v rozsahu 60 taktov a z hľadiska formy je riešená ako veľká trojdielna forma *A B A'* s kódou.

Základný charakter skladby je tragickej a poetický. Vášnivosť hudobného prejavu sa odzrkadluje na častých zmenách tempa. Skladba predstavuje z hľadiska prispôsobenia hudobnej formy hudobnému výrazu dôležitý medzník v Sukovej klavírnej tvorbe. V popredí je vývoj hudobného dejá, ktorý sceňuje celú skladbu do jedného dramatického príbehu. Najväčšie zásahy do štruktúry formy

môžeme spozorovať v repríze. Motivickú výstavbu reprízy Suk absolútne podriaduje vývoju hudobného deja. Malé diely *b* a *ab* nahradza recitatívnym úsekom a dĺžky motívov prispôsobuje danému výrazu.

Diel A je v rozsahu 24 taktov (t 1 – 24). Pozostáva z troch 8-taktových viet, čím je vytvorená malá forma *a b ab*. Rozsah malých dielov je krátky, ale predstavujú zhustený hudobný výraz.

Hlavná 8-taktová myšlienka vyniká periodicitou. Dvojtaktové motívy tvoria dve štvortaktia s rozdielnym harmonickým záverom. Prvé štvortaktie sa končí na *B* dur dominantnom septakorde (paralelná tónina k hlavnej tónine) a druhé *G* dur dominantou z hlavnej tóniny.



Obrázok 21 Taky 1 – 8

Patetický a tragickej výraz je obsiahnutý v harmonických postupoch a v rytmickej štruktúre témy. Opakovany tón *g¹*, zobrazujúci ťažké kroky, pripomína hlavný motív z 1. časti Osudovej symfónie od *Ludwiga van Beethovena*, avšak v celkom inom hudobnom kontexte. V téme vyniká bodkovaný rytmus, ktorý sa vinie celou skladbou. Mierne statický pohyb v téme navodzujúci vážny charakter je vykompenzovaný zvukomalebnosťou harmonických funkcií. Harmónia postupuje sekundovými krokmi zostupným smerom na spôsob barokového *lamento basu*. Smutný charakter je zvýraznený molovou dominantou

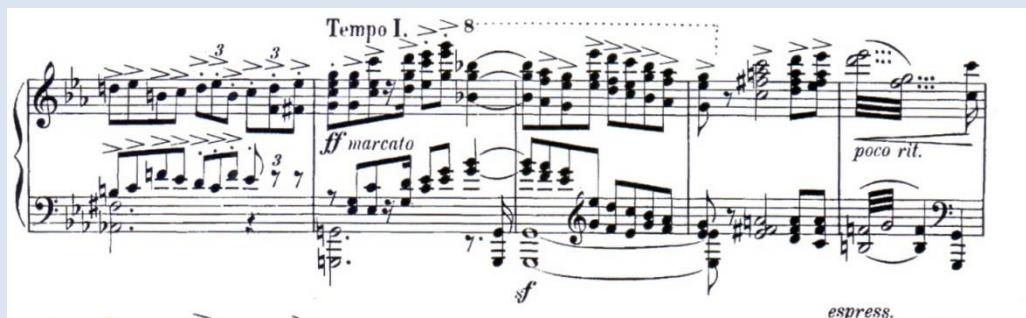
(t 1 a t 5) a alterovanou subdominantou so zníženou kvintou (t 2 a t 6).

Malý diel *b* má pohyblivejší, vášnivejší charakter. Periodicita dvojtaktí a štvortaktí je zachovaná. Faktúra je zahustená. Vášnivý charakter je podporený predpísaným rýchlejším tempom *poco più animato*. Polyrytmika 3 : 2 medzi spodnými a vrchnými hlasmi zvýrazňuje evolučný charakter dielu. Hlavný motív tohto malého dielu svojou zvukovosťou pripomína brahmsovskú sadzbu.



Obrázok 22 Taky 9 – 10

Celý diel má väčší fah a smerovanie. Pomocou zrýchlenia a za neustáleho zosilnenia sa gradácia dovrší vrcholom prvého veľkého dielu *A* v takte 17 v dynamike *ff*.



Obrázok 23 Taky 16 – 20

V bode vrcholu sa začína tretí malý diel *ab* nástupom témy. Téma v rozsahu štyroch taktov (t 17 – 20) zaznieva v mohutných akordoch. Motivicky sa v nej spájajú fragmenty z tém malých dielov *a* a *b*. Prvý takt témy (t 17) vychádza z témy *a* dielu *a* druhý takt (t 18) vychádza z témy dielu *b*. Návratom do pôvodného tempa preniká do hudobného výrazu patetickosť. Vypätá atmosféra je

docielená aj harmonickým pnutím medzi zádržou dominantného basu a tonickou tému. V ďalšom štvortaktí sa hudobný proces upokojuje. Zahustená faktúra je nahradená melodickou líniou s recitatívnym charakterom a so striednym akordickým sprievodom. Štvortaktie je vybudované trojnásobným uvedením jednotaktového motívu, ktorý vychádza z druhého taktu z témy dielu *a*. Preriedením faktúry i stíšením dynamiky sa uvoľňuje napätie z hudobného výrazu a pripravuje sa nástup stredného dielu.

Stredný veľký diel *B* je v rozsahu 18 taktov (t 25 – 42) a má evolučnejší charakter. Je vystavaný z dvojtaktí a štvortaktí, avšak neustály šestnástinový pohyb zjednocuje celú časť. Prvé štvortaktie uvádza tému s charakteristickým bodkovaným rytmom z hlavnej témy v *Es* dur tónine (t 25 – 28). Durová tónina a dlhé hodnoty v sprievode vytvárajú pokojnú atmosféru.



Obrázok 24 Taky 25 – 28

Je to jediný raz v celej skladbe, keď je nejaká téma uvedená v durovej tónine. Tematicky nadväzuje na predchádzajúci diel. V ďalšom hudobnom procese vyniká technická bravúrnosť. Pokojná nálada (t 25 – 28) je vystriedaná energickosťou s nádyhom tragickej predtuchy (t 29 – 32). Na clivú, melancholickú melódiu (t 33 – 34) nadväzuje robustný fragment z hlavnej témy (t 35 – 40). Dvojtakový tematický motív je budovaný formou dialógu medzi basom a sopránom.



Obrázok 25 Taky 35 – 36

Pribúdaním chromatických postupov v melodických líniach a postupným zahustením faktúry narastá gradácia. Skrátením tematického motívu na jeden takt a zrýchlením tempa sa hudobný prejav vyhrocuje. Nástupom hlavnej myšlienky v plnom zvuku (t 42 – 43) sa dosahuje dynamický i emocionálny vrchol celej skladby. Podobne ako v predchádzajúcich dvoch častiach, tak aj v Spomienkach Suk využíva chromatickú moduláciu na návrat reprízy. Tentokrát z As dur septakordu do c mol kvartsextakordu (t 42 – 43).



Obrázok 26 Taky 42 – 44

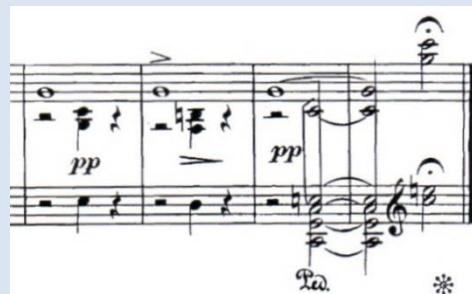
Nástupom témy sa zároveň začína aj tretí veľký diel A'. Diel A' je skrátený na rozsah 10 taktov (t 43 – 52). Z témy je uvedené len prvé štvortaktie. *Molto appassionato* a predpísané prízvuky odrážajú tragickej nádych hudobného prejavu. Téma je obohatená sekundovými prieťahmi v tenore, ktoré jej dodávajú ešte väčšiu väšeň. Hudobná dramaticosť je dovršená sforzatom a disonanciou dvojitého prieťahu dominantného akordu z hlavnej tóniny v takte 49.



Obrázok 27 Takt 49

Nasledujúce trojtaktie má výrazne recitatívny charakter. Zredukovaná faktúra na jeden hlas poskytuje priestor na predýchanie predchádzajúceho napäťa a stíšenie dynamiky.

Záverečných 8 taktov skladby predstavuje kóda. Má výrazne melancholický charakter a celá prebieha v dynamike *p*. Prvé štvortaktie uvádza fragment z témy malého dielu *b*. V harmónii prevláda subdominanta, ktorá pripomína tonálne vybočenie v závere niektorých skladieb u *J. S. Bacha*. Skladba sa končí ako začala, trojitým uvedením jednočiarkového tónu *g¹*.



Obrázok 28 Taky 57 – 60

Záverečný durový akord je po predchádzajúcim priebehu skladby mierne prekvapivý, možno sa Suk nechal aj v tomto momente inšpirovať tvorbou *J. S. Bacha*.

Idylky

Idylka č. 1

Štvrtá časť cyklu obsahuje dve samostatné skladby. Z hľadiska rozsahu sú v porovnaní s ostatnými skladbami pomerne krátke.

Prvá *Idylka* s tempovým označením *moderato* je v *F* dur tónine, v 3/4 takte a v rozsahu 51 taktov. Formovo je riešená ako malá trojdielna forma *a a' a''* s krátkou kódou na konci. Skladbe chýba výraznejší kontrast, ako aj výraznejšie gradačné, či evolučné úseky. To prezrádza Sukov zámer hudobne zachytiť len náladu, idylu, a nie epický dej, ako to bolo v predchádzajúcej časti *Spomienky*. Základný charakter skladby je spevný, s nádyhom nostalgie. Valčíkový rytmus, ktorý sa vinie takmer celou skladbou, vytvára pôvabný hojdavý pohyb. V skladbe dominuje príbuznosť tému, čím sa Suk výraznejšie priblížil k monotematizmu.

Prvý diel *a* je v rozsahu 16 taktov, pozostáva z dvoch 8-taktových viet. Hlavná myšlienka je vystavaná z tematického dvojtaktia, ktoré je dvakrát zopakované a pritom vždy posunuté o terciu nižšie.



Obrázok 29 Taky 1 – 8

Dlhé basové tóny kráčajúce smerom nahor v protipohybe k melódii (opačne ako to bolo v téme 3. časti *Spomienky*) vnášajú pokoj do hudobného výrazu. Melódia témy vyniká chromatickými poltónmi a bodkovaným rytmom, ktorý brahmsovskú sadzbu obohacuje tanečnosťou. Prvá veta sa končí v hlavnej tónine. V závere druhého uvedenia vety sa prekvapivo moduluje do *a* mol tóniny, ktorá

predstavuje paralelnú tóninu k hlavnej tónine. Tonálna príprava ďalšieho dielu a tematická príbuznosť tém jednotlivých dielov zmazáva hranice medzi samotnými dielmi.

Stredný diel *a'* prebieha v tónine *a* mol a je v rozsahu 11 taktov (t 17 – 27). Neprináša výrazný tematický ani výrazový kontrast. Uvádza tematické 4-taktie, ktoré vychádza z dvojtaktového motívu hlavnej myšlienky. Celý diel je posadený do tichej dynamiky *pp* a do vyššieho registra, akoby stvárnňoval molovú ozvenu hlavnej témy.



Obrázok 30 Taky 17 – 20

Následné uvedenie predchádzajúceho štvortaktia o oktávu nižšie vyznieva melancholickejšie.

Návrat dielu *a''* v takte 28 je tonálne pripravený spojovacím úsekom. Diel je vystavaný z dvoch 8-taktových viet (t 28 – 43). Návratom hlavnej tóniny sa vracia aj pôvodná nálada. Hudobný výraz je intenzívnejší, je umocnený imitáciou témy v tenore.



Obrázok 31 Taky 28 – 35

Dialógom i viacnásobným prudkým zosilnením z dynamiky *p* do *f* v rámci dvojtaktia získava hudobný výraz na expresivite a vedie k vrcholu celej skladby

(t 32 – 33). Druhé uvedenie vety je ozvláštené zmenami v harmónii. Trojnásobne uvedený 2-taktový motív sa neposúva o terciu nižšie, ale o veľkú sekundu, čím vzniká pnutie medzi tonickou zádržou v base a sledom akordov *F* dur – *Es* dur – *Des* dur (t 36 – 40).



Obrázok 32 Taky 36 – 40

V závere nastupuje 8-taktová kóda (t 44 – 51). Jej hlavným cieľom je upevniť hlavnú tóninu. Faktúra sa postupne zriedňuje. Motívy sú členené na menšie motivické články. Ich viacnásobným opakovaním sa pripravuje záver skladby. Skladba sa končí v tichej dynamike *pp* a v pokojnej nálade doznievajúceho *F* dur akordu.



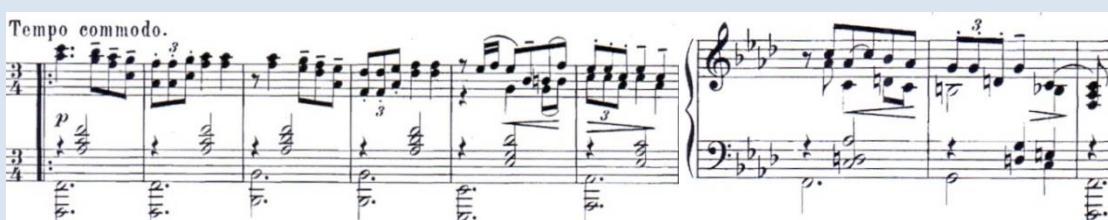
Obrázok 33 Taky 44 – 51

Idylka č. 2

Druhá *Idylka* je napísaná v *f* mol tónine, v 3/4 takte a v tempe *tempo commodo*. Rýchlejšie tempo a zvýraznenie druhej doby v akordickom sprievode vytvárajú tanečný charakter skladby. Molová tónina dopĺňa základný tanečný charakter clivou náladou. Skladba je v rozsahu 73 taktov a z hľadiska formy je

riešená ako malá trojdielna forma *a b a* s krátkou kódou.

Prvý diel *a* pozostáva z dvoch 8-taktových viet. Základným stavebným materiálom prvého dielu je dvojtaktie. Štruktúra je veľmi prehľadná. Celý diel až na vrchol prebieha v dynamike *p*. Hlavná téma vyniká spevnosťou a dvojhlasom. Jednoduchý sprievod nechá vyniknúť kráse melodickej línie, ktorá pripomína nápev z ľudovej hudby. Suk rytmickú zložku témy málo variuje, spolieha sa na krásu dvojhlasu a silu harmónie. Periodicita, rytmická štruktúra témy, ako aj harmonický plán (vybočenie do paralelnej tóniny) pripomína kompozičný štýl jeho profesora Antonína Dvořáka.



Obrázok 34 Taky 1 – 8

V druhom uvedení témy (t 9 – 16) sa Suk originálnym spôsobom vyhol strnulosťi. Zmena v harmónii je taká nápaditá a obohacujúca, že aj opakovanie celého dielu opakovacími znamienkami nevytvára stagnáciu v hudobnom prejave. Docielil to siedom akordov *f* mol – *des* mol – *jis* mol – *E* dur – *C* dur – *f* mol. Z týchto spojov vidíme Sukovu obľubu v terciovej príbuznosti.



Obrázok 35 Taky 9 – 16

Náhle stísenie dynamiky na des molovom akorde (t 11) zvýrazňuje jeho vzdialenosť k hlavnej tónine. Následné narastanie napäťia, vyplývajúce

z harmónie, vyúsťuje do vrcholu tohto dielu v takte 15.

Druhý diel *b* je v rozsahu 20 taktov (t 33 – 52). Napriek tomu, že témy jednotlivých dielov sú si príbuzné, má druhý diel celkom odlišnú kompozičnú štruktúru. Sprievodné hlasy sú melodicky samostatnejšie a pohyblivejšie. Strohá dvojtaktovosť je nahradená rôznymi dĺžkami motívov a neustály osminový pohyb v rámci hlasov vytvára plynulejší tok hudby. Najväčší rozdiel je vo význame tenorového hlasu, ktorý voľne imituje melódiu zo sopránu, a tým vytvára rozvíjajúci sa dialóg.



Obrázok 36 Taky 33 – 38

Hudobný výraz je zvukovo veľmi intenzívny, skoro celý diel prebieha v dynamike *f*. Sekundovými priefahmi v melódii sa dosahuje väčšia náruživosť. Diel je vystavaný z dvoch modulácií, z *f* molovej tóniny do *As* dur tóniny (t 33 – 40) a *c* molovej tóniny do *Es* dur tóniny (t 41 – 52). Posunutie druhej vety o kvintu vyššie podporuje nárast gradácie. Použitím neapolského sextakordu (t 38 – Heses dur, t 46 – Fes dur) sa zintenzívňuje hudobný prejav, ktorý vyúsťuje do vrcholu celej skladby v takte 47.



Obrázok 37 Taky 44 – 48

Dvojnásobným zopakovaním posledného dvojtaktia z témy (t 49 – 53), ale o oktávu nižšie a v dynamike *p* sa pripravuje nástup reprízy. Plynulosť návratu prvého dielu je podporená anticipáciou rytmického motívu z hlavnej témy a moduláciou do hlavnej tóniny.

Návrat dielu *a'* (t 53 – 68) je skoro doslovný, jemné rozdiely v texte odhalujú odlišný odtieň vo výraze. Tému ozdobujú prírazy, *des mol* dvojtaktie je ešte v tajuplnejšej dynamike *ppp* (t 63) a následné zosilnenie do vrcholu je impulzívnejsie ako v prvom diele (t 67).

V závere nastupuje krátka, 5-taková kóda (t 69 – 73). Celá prebieha v hlavnej tónine a v dynamike *pp*. Opakuje posledné dvojtaktie z témy, podobne ako pri spojovacom úseku pred reprízou (t 49 – 53). V tomto prípade je dvojtakový motív viackrát opakovaný v skrátenej podobe. Tento spôsob opakovania motívov a ich členenie na motivické články s úmyslom upokojenia hudobného procesu Suk rád využíva v záveroch skladieb alebo v záveroch jednotlivých dielov.

Dumka

Skladba *Dumka* je napísaná v *d* mol tónine, v 4/4 takte, v tempe *andante* a v rozsahu 112 taktov. Z hľadiska formy je skomponovaná vo veľkej trojdielnej forme *A B A'*. Veľké diely sú si navzájom výrazne kontrastné, a to charakterom, tempom i tóninou. Diel *A* svojou štruktúrou a vážnym charakterom pripomína smútočný pochod. Diel *B* svojou spevnosťou, ľahkosťou a melodikou s náznakmi ľudovosti vytvára výrazný kontrast k prvému dielu.

Veľký diel *A* je periodicky členený, je vystavaný zo štyroch osemstaktí (t 1 – 32). Tvorí ho malá trojdielná forma *a b a'*. Prvý malý diel *a* je v rozsahu 16 taktov. Osemstaková téma je vytvorená z dvoch 4-taktí. Prvé sa končí na dominante k hlavnej tónine a druhé celým záverom.



Obrázok 38 *Takty 1 – 12*

Celý diel má spevný, melancholický charakter. Melódia témy postupuje v dlhých hodnotách, čím vytvára dôstojnú, ale vážnu náladu. Vzostupný sled melódie po tónoch diatonickej stupnice je harmonicky ozvláštený protipohybom v tenore. Nádych smútočného pochodu je zachytený v bodkovanom rytme v basovej líni. Naliehavosť a stupňovanie napäťa výrazu je dosiahnuté postupným rozpínaním faktúry v sprievodných hlasoch, kde tenor sekundovými krokmi stúpa oproti ostinátne sa opakujúcemu basovému tónu A. Tieto tri vrstvy (melódia – akordický sprievod s protimelódiovou v tenore – bas) sa v hudobnom prejave melodicky i rytmicky dokonale dopĺňajú, čím vytvárajú homogénny celok plný rôznorodosti. Druhé uvedenie témy je obohatené melodickými ozdobami pred hlavnými tónmi z melódie (obrázok 38). Stíšením dynamiky na *pp* a použitím ozdôb je vytvorená nostalgická nálada.

Malý diel *b* je v rozsahu 8 taktov (t 17 – 24). Prináša mierny tonálny kontrast. Harmonický plán je postavený na durovej dominante z hlavnej tóniny, ktorá je často striedaná s molovou tonikou. Toto neustále striedanie, kolísanie vnáša do pokojnejšieho charakteru melancholickejší ráz.



Obrázok 39 Taky 17 – 20

Hudobná štruktúra témy dielu *b* je zahustená triolovým dvojhlasným pohybom v alte. Zachovanie rytmického motívu v base z predchádzajúceho dielu zjednocuje celý veľký diel *A* do jedného celku. V druhom štvortaktí (t 21 – 24) sa vytvára striedením *F* dur akordu a *A* dur dominanty (terciová príbuznosť) napätie, ktoré s prudkým zosilnením v poslednom takte 4-taktia vyústi do vrcholu celého dielu *A* (t 25).



Obrázok 40 Taky 24 – 28

V bode vrcholu nastupuje hlavná téma v dynamike *f* a s *molto espressivo* výrazom. Návrat dielu *a'* je skrátený na osem takto (t 25 – 32). Téma je uvedená v novej podobe. Hlavná melodická línia má dva protihlasy, a to v tenore i v alte. Šestnástinový pohyb v alte umocňuje razantný prejav. Druhá poloveta je

v úplnom kontraste k prvej (t 29 – 32). Celá prebieha v dynamike *pp*, mohutný zvuk je preriedený staccatovou artikuláciou v alte. Spolu s melodickými ozdobami v melódii vytvárajú pochmúrnu náladu s náznakmi rezignácie, v ktorej sa končí prvý veľký diel *A*.



Obrázok 41 Taky 29 – 32

Stredný veľký diel *B* je v 2/4 takte, D dur tónine, v tempe *allegro ma non troppo* a v rozsahu 59 takto. Z hľadiska formy je riešený ako malá trojdielna forma *c d c'* (t 33 – 91). Vyznačuje sa radostným a tanecným charakterom. Štruktúra stredného dielu je odlišná od prvého dielu *A*. Vety sú väčšinou neperiodicky stavané. Zatial čo v prvom diele sa v téme varioval hlavne sprievod, tak v strednom diele je využitá motivická práca a členenie témy na menšie útvary.

Malý diel *c* v rozsahu 21 takto pozostáva z dvoch neperiodicky stavaných viet (t 33 – 53). Prvá veta je členená na dve 5-taktové polovety a druhá na dve 6-taktové polovety. Hlavná téma v D dur tónine má veselý, tanecný charakter. Ľudový ráz témy je podmienený terciovými postupmi v melódii.



Obrázok 42 Taky 33 – 37

Sprievod nezastáva takú dôležitú funkciu ako v prvom diele *A*, vypĺňa hlavne harmonickú funkciu. Naivnému výrazu Suk predišiel polyrytmickou

štruktúrou medzi sprievodom a melódiou v pomere 3 : 2, čím dosiahol zaujímavý zvukový efekt. V druhej vete je hlavná melódia uvádzaná altom, pričom tercie sú nahradené samostatnou protimelódiou v sopráne. Protimelódia sa vyznačuje samostatnosťou, vidieť v tom zárodok neskoršieho polymelodického štýlu.



Obrázok 43 Taky 43 – 48

Búrlivejší výraz druhej vety je podporený intenzívnym zosilnením dynamiky i zahustením harmonického procesu (t 47 – 48).

Malý diel *d* sa vyznačuje evolučným charakterom (t 54 – 70). Pozostáva z jedného súvetia, ktoré je členené na dve 8-taktové vety. Prvá veta vyniká tematickou súverinou. Spodné hlasy uvádzajú prvé dvojtaktie z hlavnej témy v h mol tónine, pričom soprán sčasti imituje tenor o takt neskôr, a tým vytvára dojem dialógu.

Obrázok 44 Taky 54 – 61

Členením motívov na menšie motivické články sa zrýchľuje gradácia. Napäťie je zintenzívnené transláciou motívu vzostupným smerom (t 53 – 55). Gradácia pokračuje aj v priebehu druhej vety. Striedaním *A* dur a *Fis* dur akordu (terciová príbuznosť, t 62 – 66) naberá zvuk na mohutnosť. Hudobný prejav svojou narastajúcou virtuozitou a energickosťou odráža mladícku rozšafnosť autora.



Obrázok 45 Taky 62 – 66

Gradácia vyúsťuje do návratu hlavnej témy v D dur tónine (t 71). Nástupom hlavnej témy sa začína diel *c'* (t 71 – 91). Téma zaznieva veľmi radostným a energickým výrazom. Zaujímavé je, že nástupom ďalšieho dielu sa gradácia neupokojuje, ale pokračuje ďalej až do záveru stredného veľkého dielu *B*, kde v kulminačnom vrchole v extáze sa náhle končí na *B* dur sekundakorde v dynamike *fff* (t. 90). Prázdnny takt s fermatou poskytuje čas na predýchanie i doznenie práve vypovedaného.



Obrázok 46 Taky 85 – 91

Následne sa začína diel *A'*, ktorý ale neprebieha zaužívaným spôsobom, je výrazne modifikovaný a skrátený (t 92 – 122). Prvé štvortaktie zaznieva v *Es* dur tónine, čo predstavuje frygický vzťah k hlavnej tónine (t 92 – 95). Pokojná

atmosféra plná nádeje naznačuje zvrat vo vývoji hudobného dejá, ktorý sa ale nenaplní. Zopakovaním prvého štvortaktia, ale v *d* mol tónine s vášnivým prejavom v dynamike *ff* odhaluje neúprosnosť osudu (t 96 – 99).



Obrázok 47 Taky 92 – 100

Melódia postupuje v fažkých akordoch za sprievodu smútočného rytmu v base. Posledné vzoprenie sa nastáva v takte 100, kde sa hudobný proces zastaví na *Es* dur akorde – neapolskom sextakorde vo vzťahu k hlavnej tónine.



Obrázok 48 Taky 100 – 106

Nasledujúca unisonová pasáž (t 101), ako aj štvortaktie v tempe *largo* nahradzajú pôvodný diel *b*. Majú výrazne recitatívny charakter, v ktorom sa definitívne podvolí nepriaznivému osudu.

Nástupom prvého štvortaktia z témy je naznačená repríza dielu *a'* (t 107 – 110). Hudba plynne v pokornej nálade. Faktúra je mierne zredukovaná, čím pôsobí rekapitulačne. Zaujímavosťou v tejto skladbe je práca s téhou. Téma nie je ani raz

uvedená rovnako, vždy je pozmenená podľa potreby hudobného vývoja.

The image contains six musical score fragments arranged in two rows of three. The top row shows measures 1, 9, 25, 29, 92, and 96. The bottom row shows measures 107, 111, and 116. The fragments include various dynamics like *p*, *pp*, and *f molto espress.*, and tempo changes like *Andante.* and *Tempo I.*

Obrázok 49 *Takty 1, 9, 25, 29, 92, 96, 107*

Záver skladby je mierne prekvapivý. Napriek búrlivému a dramatickému priebehu posledného dielu *A'* doznieva skladba v priebehu 6-taktovej kódy v *D* dur tónine.

The image shows a single musical score fragment for measures 111 to 116. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth-note groups. The dynamic is *ppp rit.* at the end. A rehearsal mark "U. 859." is visible at the bottom of the page.

Obrázok 50 *Takty 111 – 116*

V kóde vyniká rytmická zložka. Suk využíva hemiolu, trojdobý motív (t 111 – 113) v rámci 4/4 taktu na upokojenie hudobného procesu. Skladba sa končí v tichej dynamike *ppp*, pokojným akordom *D* dur.

Capriccietto

Posledná skladba zo zbierky op. 7 predstavuje prepracovanú verziu poslednej skladby zo zbierky *Tři písni beze slov* s názvom *Melodie*, ktorú Suk skomponoval v roku 1891.⁹⁰ Názov skladby *Capriccietto* plne odzrkadluje jej obsah, zobrazuje drobnú, veselú, žartovnú skladbu. Svojím prejavom nedosahuje úplne úroveň predchádzajúcich skladieb. Je to dôsledkom statickejšieho harmonického plánu i malých rozmerov jednotlivých dielov.

Skladba je skomponovaná v 3/4 takte, v *a* mol tónine, v tempe *allegro scherzando* a v rozsahu 79 taktov. Z hľadiska formy je riešená ako trojdielná forma *a b a'* s rozsiahlejšou kódou. Strieda sa v nej žartovný, až tanecný charakter s vášnívým. V kompozícii vyniká pravidelná štruktúra viet (štvor- alebo dvojtaktia) a pestrá artikulácia.

Prvý diel *a* je v rozsahu 16 taktov a je vybudovaný zo 4 štvortaktí. Každé štvortaktie má rovnaký harmonický priebeh (*a* mol – *g* mol – *C* dur – *F* dur). Viacnásobným zopakovaním tohto harmonického postupu sa vytvára dojem kolísania tóniny medzi *a* mol a *F* dur tóninou. Takéto tonálne kolísanie je charakteristické pre neskoršie Sukove diela.⁹¹ Zároveň opakovanie sledu akordov bez zmien pôsobí mierne staticky. Melódia svojou invenčnosťou kompenzuje nedostatky v harmónii. Vyniká hlavne svojou pestrou artikuláciou a dvojhlasom, vnáša prvok ľudovosti do hudobného prejavu.



Obrázok 51 Taky 1 – 8

⁹⁰ FILIPOVSKÝ, O. 1947. *Klavírní tvorba Josefa Suka*, s. 39.

⁹¹ FILIPOVSKÝ, O. 1947. *Klavírní tvorba Josefa Suka*, s. 40.

Odlahčený, žartovný charakter je podporený bodkovaným rytmom. Dikciou melódie je zvýraznená prvá doba v takte a spolu so staccatovou artikuláciou vytvára tanecný charakter. Ruka akoby miestami tancovala nad klaviatúrou v ľahkom tanecnom prejave v dynamike *p*.

Diel *b* v rozsahu 20 takto (t 17 – 36) má väšnivejší charakter ako predchádzajúci diel. Téma je zdvojená v oktávach a prebieha v intenzívnej dynamike *f*. Synkopický akordický sprievod v stredných hlasoch stupňuje napätie vo výraze. Celý diel zachytáva tri väšnivé rozbehnutia. Prvé dve sa končia odlahčeným *scherzando* v dynamike *p* (t 17 – 24).



Obrázok 52 *Takty 17 – 20*

Každý nový rozbeh sa začína o terciu vyššie. V tretej gradácii (t 25 – 36) Suk využíva sekvencie i skracovanie motívov na podporu evolučného charakteru hudby. Prudký, väšnivý prejav je sprevádzaný neustálym zosilnením, čím sa v takte 31 dosahuje vrchol celej skladby.



Obrázok 53 *Takty 25 – 31*

Po náhlom stíšení sa hudobný proces zastaví na fermate (t 36), po ktorom nasleduje repríza prvého dielu.

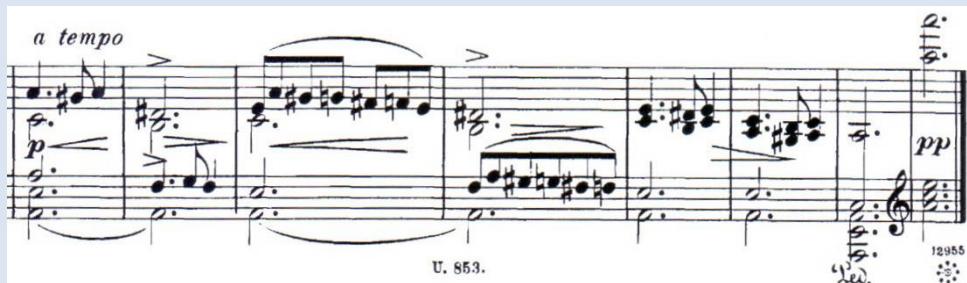
Diel *a'* je v rozsahu 21 taktov (t 37 – 57). Uvádza pôvodnú náladu a je takmer totožný s dielom *a*. Rozdiel je v poslednom štvortaktí (t 49 – 52), v ktorom namiesto modulácie do *F* dur tóniny sa upevňuje hlavná *a* mol tónina.

V take 58 nastupuje rozsiahlejšia kóda (t 58 – 79). Má reminiscenčný charakter. Uvádza fragmenty motívov hlavných tém z obidvoch dielov. Celá prebieha v hlavnej tónine. Väčšia časť kódy pripomína vášnivý prejav stredného dielu, v plnej zvukovej i pohybovej intenzite.



Obrázok 54 Taky 58 – 61

Až v záverečných ôsmich taktoch sa objaví rytmický motív z témy dielu *a*. Harmonický proces je zastavený na tonike z hlavnej tóniny, nad ktorým sa vinie dialóg medzi sopránom a tenorom. Tento rozhovor sa končí v tichej a smutnej atmosfére *a* mol akordu.



Obrázok 55 Taky 72 – 79

Josef Suk (1874 – 1935) patrí k spoluzakladateľom českej modernej hudby. Vo svojej tvorbe vytvoril nové zvukové i kompozičné možnosti na pozadí vzťahu k tradícii a tonalite. Jeho hľadanie a nachádzanie svojho osobitého kompozičného štýlu sa kryštalizovalo postupne.⁹²

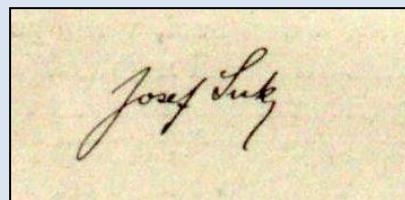
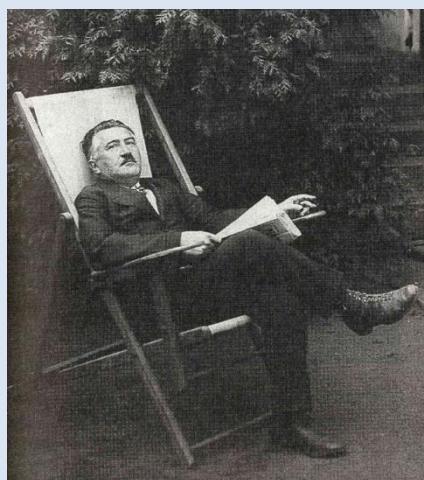


Josef Suk (1934)



Suk v Křečovicích

Zdroj <http://josefsuk.czweb.org/fotogalerie.html>
https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Suk_%28composer%29#/media/File:Josef_Suk_sitting028.jpg



⁹² HOLZKNECHT, V., POŠ, V., NEDBAL, M. a kolektív. 1962. *Kniha o hudbě*, s. 445.

Analýzou *Šiestich klavírnych skladieb* op. 7 sme chceli odhaliť kompozičný rukopis mladého skladateľa. Zistili sme mieru a podobu vplyvu jeho profesora Antonína Dvořáka (1841 – 1904) v spomínamej zbierke skladieb. Poukázali sme na niektoré kompozičné črty, ktoré po dôslednom rozvíjaní Sukom predstavovali nosné piliere jeho neskoršieho kompozičného štýlu. Medzi ne patrili prispôsobenie hudobnej formy hudobnému deju, neperiodické členenie motívov i tém, rozšírená i zastretá harmónia, kolísanie tóniny, práca s prieťahmi, polymelodický štýl, výrazne expresívny a subtílny lyrický prejav.

Vzhľadom na nedostatok odbornej literatúry o Sukovej klavírnej tvorbe sme prácou chceli prispieť k prehĺbeniu poznatkov o nej a zároveň sme chceli ponúknuť interpretačné možnosti *Šiestich klavírnych skladieb* op. 7.

BIBLIOGRAFIA

- BERKOVEC, J. 1956. *Josef Suk*. Praha. Státní nakladatelství krásné literatúry, hudby a umění.
FILIPOVSKÝ, O. 1947. *Klavírní tvorba Josefa Suka*. Plzeň. Nakladatelství Theodor Mareš.
HOLZKNECHT, V., POŠ, V., NEDBAL, M. a kolektív. 1962. *Kniha o hudbě*. Praha. Orbis.
NOUZA, Zd. a NOVÝ, M. 2005. *Josef Suk tematický katalóg skladieb*, Praha. Editio Bärenreiter Praha,
spol. s r. o. ISBN 80-86385-30-2

Internetové zdroje

- Dostupné na internete: <http://www.antonin-dvorak.cz/suk> [04.04.2018]
Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/josef-suk.html>
[04.04.2018]
Dostupné na internete: http://www.suksociety.cz/jsuk/CL_zivotopis.html [04.04.2018]
Dostupné na internete: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Suk_star%C5%A1%C3%AD
[04.04.2018]
Dostupné na: <http://josefsuk.czweb.org/> [12.03.0218]

Notový materiál

- SUK, J. 1957. *Klavírní skladby op.7*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

Bc. Veronika VEVERKOVÁ

poslucháčka 2. ročníka Mgr. štúdia

ESTETICKÝ POHĽAD NA DIELO AGNUS DEI

SKLADATEĽKY ANNY KUREKOVEJ

Skladba *Agnus Dei* z pera mladej súčasnej skladateľky *Anny Kurekovej* (*1984) je vytvorená pre štvorhlasný miešaný zbor a sólo. Je to sakrálné dielo komponované hlboko veriacou osobnosťou. Vďaka osobnému vzťahu s autorkou a možnosti zúčastniť sa medzinárodnej zborovej súťaže so sakrálnym zameraním sa mi ako dirigentke spolu s mojím zborom z Pohronskej Polhory (okr. Brezno) podarilo toto dielo interpretovať. Text spomínanej skladby je liturgický latinský výňatok z rímskeho misála:

Agnus Dei, quitollis peccata mundi, miserrere nobis

Agnus Dei, quitollis peccata mundi, miserrere nobis

Agnus Dei, quitollis peccata mundi, dona nobis pacem

Baránok Boží, ty snímaš hriechy sveta,

Baránok Boží, zmiluj sa nad nami,

Baránok Boží, daruj nám pokoj.

Jeho významom je obeta, smrť baránka – Ježiša Krista, za hriechy celého ľudstva. Je to duchovný text, používaný Katolíckou cirkvou pri sv. omšiach ako jedna z modlitieb, od 7. storočia aj zhudobnená časť omše.

Dielo *Agnus Dei* autorka *Anna Kureková* poňala ako koncertnú skladbu a jej jasným zámerom bolo ozvláštniť toto dielo sólovým spevom⁹³, ktorý je prednesený atypickým hlasovým prejavom. V úvode skladby zaznie hlas malého, ešte nezmutovaného chlapčeka a v jej pokračovaní zase hlas charakteristický pre zrelú

⁹³ Pri bohoslužbách sa sólový spev *Agnus Dei* nevyskytuje, je záležitosťou spevu celého zhromaždeného ľudu.

ženu, ktorej prejav znie ako „židovský naturel“. Je to veľmi ojedinelá kombinácia, no dokonale premyslená autorkou skladby, v predstave hlbšej emocionality a zmysle celkového prednesu. Počas celého trvania speváckeho sóla znie v pozadí zborový štvorhlas s krátkym, stále sa opakujúcim zvolaním *Agnus Dei*.

Počas štúdia diela a po osobnej konzultácii so skladateľkou bol zámer *Agnus Dei* a použitie rôznych hlasových polôh vysvetlený ako scéna smrti Ježiša Krista, kde nezrelý chlapčenský hlas je nevinnou dušou umierajúceho Krista nesúcou sa hore do nebies k Bohu a ženský hlas ako nárek smútiacej matky Márie nad svojím mŕtvym synom.



Skladateľka Anna Kureková
foto archív autorky

Esteticko-filozofická úvaha

Dielo *Agnus Dei* som si vybrala ako predmet seminárnej práce z dôvodu, pretože ako dirigentka som sama pri jeho interpretovaní pracovala so psychológiou pôsobiacou na spevákov v z bore a neskôr, pri súťaži, so psychológiou pôsobiacou na samotné publikum. Negatívne až priam bolestivé

zážitky si človek pamätá oveľa intenzívnejšie ako príjemné a pozitívne. Preto výber tohto diela a jeho silné emotívne pozadie bolo vhodné ako skladba na súťaž, ktorou sme potrebovali osloviť poslucháčov a predovšetkým porotcov.

Kedže *Agnus Dei* je dramatická skladba a poslucháč v nej prežije množstvo nálad a emócií, bolo na začiatku veľmi dôležité zaradiť ju správne do súťažného programu. Zborová súťaž sa konala v kostole, čo už samo o sebe poskytovalo pre sakrálne skladby veľmi priaznivé prostredie. Skvelá akustika a tichá, meditatívna atmosféra kostola. Nad zaradením skladby do celkovej dramaturgie som teda uvažovala dosť dlho. Dať *Agnus Dei* na začiatok? Nie, to by poslucháči po predošлом súťažnom zbere ešte neboli správne pripravení. Po nejakej rýchlej skladbe? Nie, nestihli by sa preorientovať a ešte by im v ušiach znala predošlá virtuózna melódia. Skladbu som sa nakoniec rozhodla zaradiť na záver súťažného programu ako jeho vrchol, pointu. Pred ňou zaznala dlhá, päť minútová *Alleluia* v pomalom tempe, ktorá stíšila atmosféru predoších rýchlych skladieb a veľkého zvuku a pripravila atmosféru ticha a meditácie na *Agnus Dei*. Do toho ticha zrazu zaznel simulovaný svišťavý zvuk vetra, ktorý mal psychologicky v poslucháčoch vyvolať prekvapenie a upriamiť ich pozornosť na nasledujúce dianie. Do svišťania vetra sa ozval nesmelý chlapčenský hlások vo vysokej polohe s jemnou melódiou. Pri pohľade na sólistku (v našom prípade sa o znenie malého chlapčeka pokúsila žena – sólistka) sa zrazu začal poslucháčom – divákom vynárať obraz, kde uvideli stáť v strede pred oltárom osobu, po jej bokoch kľačiace osoby znázorňujúce anjelov a za nimi ďalšie a ďalšie postavy, všetci otočení bokom a oblečení v čiernom. Všetky postavy niekam hľadeli, do zeme, nabok, pred seba, každá z nich mala nejakú pózu a neprítomný pohľad. Kam sa človek pozrel, tam videl smútok, beznádej, skľúčenosť a slzy. V každej osobe – zboristke som sa snažila vytvoriť silný pocit emócie smútku, ktorý sa v danej chvíli snažila naozaj skutočne prežívať, aby sme dokázali spolu poslucháčov vtiahnuť do skutočnej smútočnej atmosféry.

Po prekvapení z vetra a uvidení toho, čo sa deje pred nimi, diváci úplne stíchli a porotcovia prestali písť poznámky. Na konci „chlapčenského“ sóla sa pridal celý zbor, ktorý v poslucháčoch vyvolal pocit naliehavosti. Zbor od toho momentu totiž začal opakovať zvolanie *Agnus Dei*, pomaly sa otočil k poslucháčom tvárou, a tak ich priamo konfrontoval so smútkom a dramatickým výrazom zboristiek, čo celú atmosféru ešte viac umocnilo. Ako vrchol do všetkých týchto napäťich emócií zrazu zaznie zrelý ženský židovský naturel – rozkolísaný hlas a nárek smútiacej matky Márie. V tej chvíli je atmosféra v kostole taká napäťá, že niektorí poslucháči už nedokážu udržať slzy a rozplačú sa. Silná emotívna skladba a jej dramatický príbeh sa v tej chvíli mení na prežívanie všetkých prítomných ľudí, ktorí v sebe nesú svoje vlastné bolestné prežívania a v tomto momente sa stotožnia s ľútostivou postavou matky Krista.



Agnus Dei, liturgical arts
Zdroj <http://agnusdeiarts.com/>

Psychológia je mocná zbraň a treba s ňou narábať opatrne. A preto, ak v niekom vyvoláme pomocou skladby ľažký, bolestný pocit, je potrebné, aby sme mu ukázali a vyvolali aj pocit nádeje, pocit, ako z toho smútku „vyjsť von“. Preto aj v tejto skladbe, vo chvíli, keď si sólistka znázorňujúca Ježišovu matku Máriu kľakne, prichádzajú k nej trúchliace osoby, chytia ju za plece, čím jej dajú najavo

svoju spolupatričnosť v prežívaní bolesti a smútku. Aj keď teraz trpí, stoja pri nej a nie je sama. To ďalší priebeh skladby psychologicky smeruje ku koncu plného nádeje. Na konci sóla zaznie do ticha *Amen*, posledné slovo Márie a následne *Amen* celého zboru. Speváci sklonia hlavy na znak toho, že Ježiš Kristus zomrel a zhľboka vydýchnu, čím evokujú pocit posledného výdychu zomierajúcej osoby. Nad tým všetkým smútkom, beznádejou a definitívnym koncom však stojí nádej – pohľad matky hore do nebес, pohľad do budúcnosti, v ktorej verí, že sa znova raz so svojím synom ešte stretne.

Skladba *Agnus Dei* je jednou z najsilnejších a najviac psychologicky pôsobiacich skladieb na poslucháčov, s ktorými som sa v doterajšej mojej kariére stretla. Žiadne dielo, či už rýchle, impulzívne, plné ohromného zvuku nevyvolalo vo mne toľko silných emócií ako táto skladba. Či už je to vlastnou predstavivosťou každého človeka alebo mierou bolesti, ktorú vo svojom živote prežil. A je pravda, že každý človek, nech je akokoľvek silný a vyrovnaný, sa niekedy potrebuje úprimne vyplakať a dostať ten smútok zo seba všetok von.



*Dirigentka Veronika Veverková
archív autorky*

Bc. Martin RUMAN

poslucháč 2. ročníka Mgr. štúdia

MORPHEUS

Ked' poviem meno *Rebecca Clarke*, som presvedčený, že väčšina hudobníkov nebude vedieť, kto to je. O laických milovníkoch hudby nehovoriac. Pre mňa je však táto skladateľka veľmi blízka a rád by som jej tvorbu počas svojho života priblížil aspoň poslucháčom, ktorí niekedy zavítajú na môj koncert.



Rebecca Clarke so svojou violou v roku 1919

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_Clarke_%28composer%29#/media/File:ClarkeViola.jpg
Hopkins Studio, Denver, Colorado, United States

Rebecca Clarke bola významná anglická skladateľka – violistka, ktorá väčšinu svojho profesionálneho života prežila v USA. Narodila sa v mestečku Harrow v blízkosti Londýna 27. augusta 1886 a zomrela v New Yorku 13. októbra 1979. Rebecca bola jedna z najväčších bojovníčok za prijatie žien medzi profesionálnych hudobníkov a patrí jej aj niekoľko prvenstiev. Ako jediná žena sa mohla pochváliť, že študovala u slávneho írskeho skladateľa a pedagóga Sira Charlesa Villiersa Stanforda (1852 – 1924). Medzi jeho žiakov patrili aj takí velikáni anglickej hudby, ako boli Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams alebo Frank

Bridge. Rebecca bola tiež prvou ženou, ktorú dirigent Sir *Henry Wood* (1869 – 1944) prijal do svojho slávneho Queens's Hall Orchestra. Za svoj pomerne dlhý život však neskomponovala veľa diel hlavne z dôvodu, že žila v období, ktoré neprialo ženám – skladateľkám.



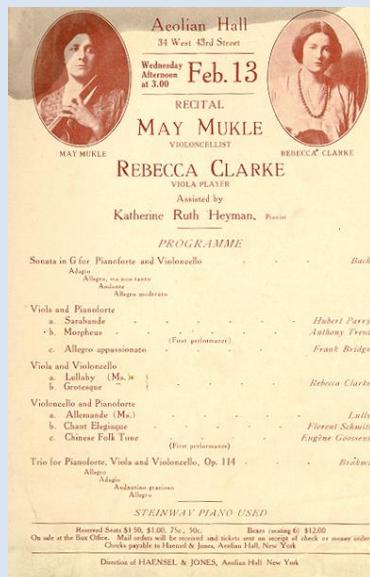
Lionel Tertis

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Lionel_Tertis#/media/File:Lionel_Tertis.jpg

Vďaka *Lionelovi Tertisovi* (1876 – 1975) predbehla anglická violová tvorba ostatné krajiny starého kontinentu o niekoľko desaťročí. Na pevnine ešte stále violu pokladali za zlý vtip hudby a nikto so zdravým rozumom pre tento nástroj nekomponoval, anglickí skladatelia však vydávali jedno violové dielo za druhým. *Rebecca Clarka*, sama violistka, v tomto prípade nebola výnimkou. Pre violu skomponovala viac ako 10 diel, z ktorých sa pravidelne uvádza len *Sonáta pre violu a klavír* z roku 1919.⁹⁴ Vďaka snahe organizácie *Rebecca Clarke Society* sídliacej v USA, ktorá sa v posledných rokoch zaslúžila o vydanie väčšiny skladateľských diel, sa dnes môžeme dostať aj k jej ostatným dielam pre violu. Mňa osobne na prvý pohľad najviac zaujala skladba *Morpheus*.

⁹⁴ Tento rok je pre violovú tvorbu nesmierne zaujímavý, keďže v ňom vznikli tri významné diela pre violu a klavír, a to už spomínaná Sonáta pre violu a klavír od Rebeccy Clarke, ale taktiež Sonáty pre violu a klavír Paula Hindemitha a Ernesta Blocha.

Morpheus je krátka jednočasťová skladba pre violu a klavír skomponovaná na prelome rokov 1917 a 1918 a premiéru mala v rámci koncertu v Aeolian Hall v New Yorku 13. februára 1918. Okrem violistky *Rebeky Clarke* sa na konci predstavili aj violončelista *May Henriette Mukle* (1880 – 1963) a klaviristka *Katherine Ruth*. Bežné uvedenie tejto skladby trvá približne 7 – 8 minút.



Program k premiére *Morpheus*

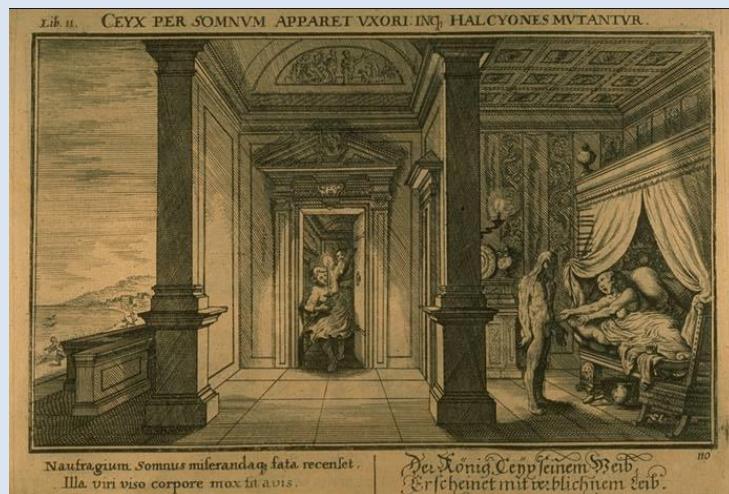
Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Morpheus_%28Rebecca_Clark%29#/media/File:Aeolian_Hall_program_%2813_Feb_1918%29.jpg

Haensel & Jones, Aeolian Hall, New York

Zaujímavosťou je, že toto dielo pôvodne vyšlo pod pseudonymom *Anthony Trent* a bolo tak uvedené aj v programe. V celom skladateľkom živote je to jediný prípad, keď dielo nevydala pod svojím menom. Na prednáške pre ženy – skladateľky v roku 1945 vysvetlila svoje konanie. meno *Anthony Trent* vzniklo spojením krstného mena *Anthony*, ktoré sa jej vždy páčilo a názvu rieky *Trent*, ktorú *Rebecca* objavila pri prezeraní atlasu Veľkej Británie. K použitiu pseudonymu ju neviedla hanba za vlastnú kompozíciu alebo strach z toho, že by mal niekto problém so ženou – skladateľkou. Viedlo ju k tomu jej čisto praktické rozmyšľanie. *Morpheus* v dramaturgii koncertu nasledoval za dvomi jej

skladbami: *Uspávankou* a *Groteskou*.⁹⁵ Keď videla svoje meno v programe napísané trikrát za sebou, nepáčilo sa jej to, tak si jednoducho jedno meno zmenila.



Morpheus sa objavuje pred Alkyon – ilustrácie z Ovidiových Premien

Zdroj https://sk.wikipedia.org/wiki/Morpheus#/media/File:Bauer - Ceyx-Morpheus_Alcyon.jpg

Morpheus je v gréckej mytológii boh snov, ktorý je jedným z tisícich synov Hypnosa, gréckej personifikácie spánku. Objavuje sa v Ovídiových Metamorfózach. V stredoveku sa Morpheus často mylne zamieňa za spánok sám o sebe. Pôvod mena je z gréckeho slova *morphe*, čo znamená forma. Rebecca Clarke síce k názvu nenechala žiadne vysvetlenie, celá skladba je jasne komponovaná v snovom, resp. zasnenom móde. Kritik, teoretik a estetik *Eduard Hanslick* (1825 – 1904) by nám však určite povedal, že hudba nemôže sama o sebe vyjadrovať sny, skladateľ nám musí názvom skladby naznačiť, čo si máme pod hudbou predstavovať. Ja som však, žiaľ, už pred prvým počútím skladby vedel, kto je *Morpheus*, takže som bol od začiatku ovplyvnený. Ak raz na koncerte stretnem človeka, ktorý nepozná tieto súvislosti alebo dokonca nepozná názov skladby, určite sa ho opýtam, čo mu skladba pripomínala.

⁹⁵ Neskôr boli tieto dve skladby spojené do jedného opusu a vydané ako Dva kusy pre violu a violončelo.

Formovo môžeme skladbu rozdeliť na tri diely s jedným krátkym spojovacím úsekom. Po nich nasleduje kadencia a kóda. Prvý diel (a) má presne 20 taktov so štruktúrou 4+4+4+8 a je poväčšine modálny. Viola hrá od začiatku *con sordino*. Prvá 4-taktová fráza zaznie od b¹ a je v mixolydickom mode od tónu es. Melódia je rytmicky veľmi jednoduchá s ostinátnym sprievodom v klavíri. Záver frázy je harmonicky uzavretý. Druhá 4-taktová fráza sa začína o kvartu vyššie. Melódia je už mierne komplikovanejšia, rytmická zaujímavosť je hned' na štvrtnej dobe prvého taktu, kde hrá viola kvintolu. Klavír hrá stále ostinátny sprievod, avšak na konci harmonicky vybočuje, ďalšia 4-taktová fráza je odpoveďou na druhú frázu. Harmonická štruktúra je tu pomerne komplikovaná, skladateľka sa pohybuje v módoch, používa kvartovú stavbu akordov. Prekvapením je iba Es dur na štvrtnej dobe 11. taktu, po ktorom príde na prvej dobe nasledujúceho taktu trojzvuk F-B-C, ktorým sa celá fráza ukončí. Štvrtá fráza je zopakovaním úvodných štyroch taktov vo viole o oktávu nižšie, tentokrát však s komplikovanejším klavírnym sprievodom. Štvrtý takt sa zmení zo štvordobého na trojdobý, skladateľka tu vytvorí dojem akejsi ozveny, keď zopakuje dvakrát šestnástinové noty štvrtnej doby tretieho taktu po dvojdobej note malé b. V take číslo 18 nastane harmonický zlom a zaznie durový septakord na tóne A. Ním sa ukončí „a“ diel. Rebecca Clarke v týchto dvadsiatich taktoch dokázala ukázať takmer všetky polohy violy. Od jasnej A struny, cez zastretú D strunu, až po zamatovú G strunu. Spolu s technikou hrania *con sordino* vyvoláva v nás spomínaný zasnený výraz.

B diel je 26 taktov evolučnej hudby. Viola hrá *senza sordino*. Melodika aj rytmika je v tomto úseku neporovnatelné komplikovanejšia a pre interpretov predstavuje pomerne veľkú výzvu. Na mnogých miestach sa tu nachádza polyrytmika, rôzne nepravidelné delenia dôb na kvintoly a podobne. Po upokojení v priebehu štyroch taktov v sólovom klavíri (takty 43 – 46) prichádza spojovací diel, ktorý je opakováním melódie z prvého dielu. Najskôr od malého f na

C strune, čím prvýkrát úvodná téma zaznieva aj na violovej C strune, potom po vloženom trojdobom takte znova od tónu G, potom trojdobé takty od Gis a A, až sa konečne dostaneme k návratu od tónu b.

Tretí diel je doslovná citácia prvých 11 taktov skladby o oktávu nižšie *senza sordino*. Dôležitý prvok v celom úseku sú *glissanda* po čiernych klávesoch v pravej ruke klavíra, čím nám vlastne vzniká pentatonická stupnica. Ľavá ruka hrá ostinátny sprievod z úvodu. Po týchto 11 taktoch príde krátke harmonické zakončenie a v takte 71 sa začína kadencia violy. Kadencia je postavená na celotónových stupniach a končí sa rozloženým akordom A dur zakončeným dvomi *flažoletmi*: e³ a a³.

Kóda sa začína v takte 76 so zdvihom. Je vyskladaná z tematického materiálu „b“ dielu a prebieha takmer výlučne v klavíri. Viola vstupuje len dvakrát *flažoletmi*, v ktorých zahrá hlavu témy „b“ dielu. V takte 82 si viola znova nasadí *sordinu* a podľa označenia *senza mesura ma in tempo* zahrá spolu s klavírom v paralelných čistých undecimách melódiu, ktorá je znova vystavaná z materiálu „b“ dielu. Takt 82 má 12 dôb. Po ňom nasleduje už len 5 taktov ukončenia skladby. Úplne na záver zaznie v klavíri rad tónov: Es, B, G, D, G, D, G, D, G, D takmer cez celý rozsah, pričom viola drží *flažolet* d³.



Budova Aeolian v New Yorku, miesto svetovej premiéry
Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Aeolian_Hall_%28Manhattan%29

Bc. Júlia LUČIVJANSKA

poslucháčka 2. ročníka Mgr. štúdia

MIMORIADNY ZÁŽITOK S JÚLIOU FISCHER

Julia Fischer (*1983) patrí k svetovej interpretačnej husľovej špičke. Rodáčke z nemeckého Mníchova koluje v žilách aj slovenská krv. Na husliach začala hrať ako 3-ročná, keď mala 9 rokov, ujala sa jej argentínsko-nemecká huslistka s ukrajinskými koreňmi, profesorka *Ana Chumachenko* (*1945) na Hochschule für Musik und Theater München. V tohtoročnej sezóne je *Julia Fischer* sólistkou Viedenskej filharmónie, koncertuje s Dánskym národným orchestrom, Londýnskou filharmóniou, Bavorským štátnym orchestrom, s Drážďanskou filharmóniou a orchestrom Tonhalle z Zúrichu. Vystupuje aj so svojím kvartetom, ktoré založila v roku 2011. Jej koncert 10. marca 2018 v Brne bol súčasťou európskeho turné s klaviristkou *Julianou Avdejevou*, víťazkou prestížnej klavírnej súťaže Fryderyka Chopina 2011. Nahrávky Julie Fischer už dostali niekoľko ocenení Gramophone Award, nahrávala u PentaTone, neskôr u Deccy a nemecká tlač ju zaradila medzi „CD huslitku storočia“. ⁹⁶



Nemecká huslistka *Julia Fischer*

Zdroj <https://www.ceskanafilharmonie.cz/en/concert-detail/31-czech-philharmonic-julia-fischer/>

⁹⁶ Viac na: <https://www.juliafischer.com/>

Ruská klaviristka *Julianna Avdejeva* (*1985) začala ako 5-ročná študovať hru na klavíri u Jeleny Ivanovovej na moskovskej Akadémii Gnessiných (Gnessin Russian Academy of Music). Pokračovala u Konstantina Ščerbakova a Vladimíra Troppa, na akadémii Lago di Como (The International Piano Academy Lake Como), potom u amerického klaviristu Williama Granta Naboré, gruzínskeho Dmitrija Baškirova a čínskeho Fu Conga. Tohtoročnú sezónu zahájila debutom na festivale v Salzburgu a v súčasnej dobe účinkuje na turné s Júliou Fischer.



Julia Fischer a Julianna Avdejeva počas koncertu na BHS 2014 v Bratislave
Foto prevzaté <http://operaslovakia.sk/bratislavské-hudobné-slavnosti-finalizovali/fischer-julia-avdeeva-yulianna/>

Program koncertu v Brne – Besední dům bol nasledovný:

JOHANNES BRAHMS: Husľová sonáta č. 2 A dur op. 100

1. Allegro amabile
2. Andante tranquillo – Vivace – Andante – Vivace di più
3. Allegretto grazioso, quasi andante

KAROL SZYMANOWSKI: Mýty, tri poémy pre husle a klavír op. 30

1. Arethúsín prameň
2. Narcis
3. Dryády a Pan

DMITRIJ ŠOSTAKOVIC: *Sonáta pre husle a klavír op. 134*

1. Andante
2. Allegretto
3. Largo – Andante

Ako prvá zaznala na koncerte *Husľová sonáta A dur* Johanna Brahma (1833 – 1897), ktorá vznikla ako posledná z trojice jeho neskorých sonát. Voľba tóniny, zvolené tempo a rytmické štruktúry vypovedajú o tom, že svoj jubilejný opus Brahms koncipoval ako sviatočné dielo. Jeho zmysel pre význam a napätie sonátového cyklu je jasný a ukazuje sa aj jeho typická dramaticosť. Celá prvá časť by prebehla príliš pravidelne a pokojne, nebyť obsiahlej kódy, ktorá naviaže na reprízu dlhým doznievajúcim pianissimom. Prednes huslistky v Brahmsovi bol veľmi precítený, prvá časť zaznala ako rozhovor medzi dvoma nástrojmi, ktoré si posúvajú melodickú líniu. Technické pasáže boli v husliach perfektne a s pokojom zvládnuté. V druhej časti predviedli interpretky svoje technické znalosti. Julia perfektne striedala rýchle pizzicato pasáže s lyrickými časťami, kde husle rozoznela v rôznych farbách.

Dielo poľského skladateľa Karola Szymanowskeho (1882 – 1937) *Mýty* začína časťou s názvom *Arethúsin prameň*. Ako vieme, Szymanowski bol zakladateľom poľskej modernej hudby. Dielo Mýty obsahuje malé poetické skladby. Prvá opisuje krásnu Nymfu Arethúsu, ktorú zachránila pred zamilovaným riečnym bohom v poslednej chvíli bohyňa Artemis. Klavír v tejto časti predstavuje vodu a husľový part s technickými pasážami smeruje k vrcholu. Druhá časť *Narcis* opisuje tragickej príbeh, kedy Narcis nechal zahynúť túžbou po nymfu Echo a bol potrestaný tým, že sa utopil. Keď poznáme tento príbeh, pohľad na dielo je pre nás jasnejší. Čo sa týka interpretácie na konci, Julia Fischer hrala s veľkou dávkou väsne, emócií akú si toto dielo vyžaduje. Husle rozoznala vo vrtkých polohách, bol to nesmierny umelecký zážitok. V tretej časti je

hlavná myšlienka hravejšia, čo môžeme čakať aj od názvu časti *Dryády*. Sú to veselé lesné víly, ktoré tancujú a ich bláznenie preruší príchod boha Pana. Keď pominie panika Dryády pokračujú v tanci aj s ním. Môj osobný názor je, že dielo pre bežného poslucháča ak nepozná príbeh, je veľmi nezrozumiteľné. Na koncerte zožalo veľký úspech.

Posledným dielom, ktoré zaznelo na konciete bola *Sonáta pre husle a klavír op. 134* od Dmitrija Šostakoviča (1906 – 1975). Za túto jedinú husľovú sonátu môžeme vďačiť husľovému virtuózovi Davidovi Oistrachovi (1908 – 1974), ktorý ju dostal ku svojim 60. narodeninám. Šostakovič mu najskôr daroval husľový koncert, ale pomýlil sa. Oistrach mal vtedy iba 59 rokov. O rok na to zložil Husľovú sonátu op. 134. Spevné línie v úvodnej časti zdôrazňujú oduševnený zvuk huslí nad basovým sprievodom v klavíri, až po nejakej dobe počujeme v klavíri širší sprievod, ktorý sa v závere vracia k úvodu.

Koncert bol mimoriadnou kultúrnou udalosťou, pre mňa ja mimoriadnym zážitkom.

Bc. Ivo ZUGÁREK

poslucháč 2. ročníka Mgr. štúdia

KONCERT V JIŽNÍCH ČECHÁCH

Tentokrát jsem se rozhodl popsat koncert v jižních Čechách. V pátek 11. 5. sem byl služebně hrát s vojenskou hudbou v Čáslavi. Hrálo se sice dopoledne a koncert v Čechách byl odpoledne. Než jsem se v pátečním dni dostal domů do Brna, to byl celkem masakr. Po té rychle vyzvednout dceru a vyrazili jsme do Temelína. Tam totiž byl očekávaný koncert. K mému překvapení se po dálnici D1, která je místy jako tankodrom a plná omezení a při pátečním provozu, jelo celkem dobře. Do Temelína jsme přijeli 15 minut před samotným začátkem koncertu.



Temelínska hospoda a Temelínska dechovka

Zdroj <https://www.restu.cz/temelinska-hospoda/> a

http://jirkasebera.rajce.idnes.cz/TEMELINSKA_DECHOVKA/

V místní hospodě mají sál, kde probíhal koncert dechového orchestru *Temelín*. Možná se divíte, proč sem jel takovou dálku na koncert orchestru Temelín. Je to jednoduché. Moje přítelkyně bydlí ve vedlejší vesnici a v orchestru působí již 8 let spolu se svou sestrou. Obě tam hrají na klarinet. A tak sem se s dcerou vydal na víkendový výlet do jižních Čech a při tom se zúčastnili koncertu. Jednalo se o už 29. podvečer s dechovkou a temelínský orchestr vedl dirigent Patrik Červák, který tu působí už dva a půl roku a který mimo jiné vystudoval, stejně jako já, klarinet na JAMU v Brně a teď studuje dirigování jako

já. Je to celkem vtipné, taková náhoda.

Koncert začal asi s 5 minutovým zpožděním, což je běžné. Dcera už byla netrpělivá a vyptávala se pořád, kdy už to bude. Zahajovací skladba byla UNGARISCHE LUSTSPIEL OUVERTURE od Kélera Bélu. Protože se jedná o amatérský orchestr, sdělil nám dirigent, že tohle je nejdelší skladba (cca 20 minut), kterou orchestr nacvičil. A tak hned po první skladbě se mě už moje sedmiletá dcera ptala, kdy bude konec. Málem jsem se neudržel smíchy. Dále koncert pokračoval skladbami AUFZUG-VALSE-ABZUG od Yoshitoma, směs z opery HOFMANNOVY POVÍDKY, VESELÍ KOVÁŘI, SLAVONICKÁ. Dále pak ještě pár tzv. dechovek – lidovek. A najednou se hlásil konec první části. Celé to trvalo asi hodinu. Po pauze se vystrídaly kapely a zahrála místní dechovka *Netolička*. To už byla malá dechovka. Ti hráli hlavně lidovky, než se 25-členný orchestr navečeřel. Dříve jich bývalo 60, ale už nejsou hráči.



Dechovka Netolička
Zdroj <http://www.netolicka.cz/>

O úrovni orchestru by se dalo polemizovat. Některé skladby byli lepší a některé na tom byli zase hůře. Nejvíce jim dávalo zabrat asi ladění. Ale není se čemu divit. V orchestru jsou členové – amatéři od 10 až po 70 let. Takže pan dirigent je šikovný, že to dal vše dohromady. Další části byli už spíše pro lid. Druhá kapela hrála lidovky, aby si lidé také mohli zazpívat a temelínský orchestr po večeři pokračoval ještě chvíli také lidovkami a na závěr se ještě jednou vyměnili. Ale to už jsme jeli domů, protože bylo deset hodin večer.

Bc. Pavol HORVÁTH

poslucháč 1. ročníka Mgr. štúdia

OBJEKTÍVNE O KAMARÁTOVI

Dňa 14. decembra 2017 som sa zúčastnil koncertu dychového plechového oddelenia Žilinského konzervatória v Žiline. Na konci zaznalo 12 výkonov v nástrojovom obsadení: pozauny, trúbky, lesný roh, tuba a na záver trombónové kvarteto študentov z triedy profesora Mgr. art. Martina Žideka, ktorý bol aj môj pedagóg na konzervatóriu.

Najviac som sa tešil na výkon trombonistu **Matúša Krpelana**, poslucháča 6. ročníka. Zahral skladbu od nemeckého skladateľa Ferdinanda Dávida (1810 – 1873) *Concertino pre trombón a orchester op. 4* v úprave pre trombón a klavír. Táto skladba by mala byť v repertoári každého trombonistu, zahŕňa rozsiahlu problematiku techniky hrania a vyžadujú ju skoro na každom konkurze. Vďaka priezračnosti je v nej „vidieť“ aj ten najmenší interpretačný nedostatok. Talentovaný Matúš sa so skladbou popasoval výborne, krásny tón dominoval. Prvú časť skladby *Allegro maestoso*, v ktorej sa už po prvých tónoch ukáže, či má interpret na to, aby ju vôbec zvládol, zvládol Matúš s bravúrou. Jeho forte a farba tónu zaplnila celú sálu. V dynamike *piana* mal nádhernú farbu tónu a vôbec nepoškvrnil hru zlou tvorbou, ktorá je v pianе náročná. Azda sa dá vyčítať len nástup kontrastnej myšlienky, ktorá nie je fanfárová, ale kantilénová, nástup, kde si na chvíľu neporozumel s klaviristom. Na Matúšovi bolo vidieť drobné zaváhanie – možno aj hnev sám na seba – že spravil chybu. Nevystihol nástup v čase, dal ho skôr, čím narušil atmosféru, ktorú klavír pripravil. Druhá časť *Marcia funebre*, ktorá je skladateľovým žiaľom za zosnulým priateľom, sa začína v klavíri bodkovaným rytmom, do ktorého sa v pianе pridáva trombón. Matúš vystihol atmosféru vynikajúco, bola to slast' pre dušu. Avšak pri návrate hlavnej témy 2. časti sa trombón posúva o oktávu vyššie. Tu bolo cítiť menšie nedostatky,

aj nepohodu v nátku a výdrži. Tretia časť *Allegro maestoso* je obohatená o kódú a je najnáročnejšia. Aj skúsený trombonista vie, že pred koncom *Concertina* má už plné „ruký“ práce. Na začiatku fanfáry bola drobná chyba v tvorbe tónu, ale v nasledujúcich taktoch stál na pódiu „nový“ Matúš. Akoby predtým ani nehral. Obnovila sa mu sila, skoncentroval myseľ a naozaj dokázal, že na to má. Skutočný zážitok. Matúš chcel všetkým dokázať, že to, čo sa dialo pred chvíľou, nie je on. Pred koncom 3. časti to býva väčšinou pre interpreta boj. Sólový hlas sa nachádza vo vysokej polohe a vo fortissime. Všetko buráca, blíži sa záver. Až do konca hral Matúš bravúrne. Nedostatky, ktoré sa stali počas vystúpenia, si laik, alebo aj hudobník, ktorý sa nevenuje hre na trombónne a nepozná jeho problematiku, ani nevšimol. Pre mňa to bol zážitok aj preto, že skladbu dokonale poznám, hral som ju na súťaži ako poslucháč 4. ročníka konzervatória a umiestnil som sa na 2. mieste. Matúš sa so skladbou popasoval naozaj veľmi dobre.



Matúš Krpelan

Zdroj

<https://www.facebook.com/notes/viva-musica/viva-musica-grand-prix-profily->

Bc. Frederika BABULIAKOVÁ
poslucháčka 1. ročníka Mgr. štúdia
SAXOPHOBIA BRATISLAVA 2018

V dňoch 2. – 6. marca 2018 sa konali na Konzervatóriu v Bratislave majstrovské kurzy v hre na saxofóne. Zúčastnilo sa ich sedem lektorov z rôznych krajín a niekoľko desiatok spokojných študentov.

Raritou kurzov bol orchester päťdesiatich saxofonistov všetkých ladení – *sopranino, soprano, alt, tenor, baryton* a dokonca aj *bas*. Dirigentkou saxofónového orchestra bola profesorka Vysokej školy múzických umení vo Viedni v hre na saxofóne *Barbara Strack-Hanisch*. Skúšky orchestra sa konali každý deň po individuálnych hodinách.



Barbara Strack-Hanisch
Zdroj <http://www.schickbichler.com/index.php/de/>

Lektori majstrovských kurzov boli špičkoví a uznávaní umelci, medzi nimi: *Bence Szepesi* z Maďarska, *Philippe Portejoie* z Francúzska, *Andreas van Zoelen* z Holandska, *Lev Pupis* zo Slovinska, *Marcus Holzer* z Rakúska, *Rydzard Zoledziewski* z Poľska a *Alexander Stepanov* zo Slovenska.

Okrem toho, že lektori počas kurzov každý deň spolupracovali s nádejními umelcami, odohrali aj vynikajúci koncert. Uskutočnil sa v Mirbachovom paláci. Odzneli diela J. S. Bacha, P. Portejoie, rusko-slovenského skladateľa Jevgenija Iršaia a talianskeho skladateľa Giorgia Colomba Taccaniho. Saxofón znel v podaní špičkových majstrov ako fujara, harfa, elektrická gitara, flauta, dokonca aj ako husle. O klavírnu spoluprácu sa postaral slovenský klavirista Ladislav Fančovič, ktorý bol okrem toho aj organizátorom tejto skvelej akcie.

Počas kurzov mali študenti možnosť navštíviť aj prednášky niektorých lektorov. Slovenský saxofonista *Alexander Stepanov* prednášal o výrobe plátkov, študenti mohli vidieť celý proces výroby plátku. Ďalšiu prednášku mal maďarský saxofonista a klarinetista *Bence Szepesi*, ktorého témou bol návod, ako si vybrať vhodného profesora, nástroj, školu, na ktorej chceme študovať a aké je dôležité ovládať história svojho nástroja, zaujímať sa o pôvodný repertoár.

Okrem koncertu lektorov sme mali možnosť počuť koncert mládežníckeho orchestra *SOS Junior Saxophone Orchestra* pod vedením slovinského dirigenta a skladateľa *Leva Pupisa*, v ktorom hrali 13 – 16-ročné deti. Predstavilo sa nám aj saxofónové kvarteto Ryzsarda Zoledzewskiego z Poľska.

Vyvrcholením kurzov bol záverečný koncert v Slovenskom rozhlase, kde vystúpil saxofónový orchester z účastníkov a priaznivcov tejto krásnej akcie. Zazneli diela klasickej hudby, mali sme možnosť počuť rôzne pochody, ale aj známy Gershwinov štandard *The Man I Love*. Okrem tohto orchestra sa nám predstavilo saxofónové kvarteto *Saxophone Syncopators*, ktoré spolu so slovinským saxofonistom a zároveň lektorem *Saxophobia Levom Pupisom* predviedlo premiéru skladby ruského skladateľa, dlhodobo žijúceho na Slovensku, Jevgenija Iršaia *Five o sax*, kvarteto zahralo aj rýchly a hravý ragtime *Saxophobia*, po ktorom dostali tieto kurzy názov. Koncert mal veľký úspech, sála bola vypredaná a poslucháči odchádzali s úsmevom na tvárich.



Členkou Saxophone Syncopators je aj autorka textu

Zdroj <http://www.saxophonesyncopators.com/>

SAXOPHOBIA
30.01.2018 - 03.03.2018
TRÍ VÝNIMOCNÉ KONCERTY VENOVANÉ SAXOFÓNУ

3.marec 2018
GLAKONCERT zahraničných lektorov majstrovských kurzov
očakávajú:
Philippe Portejoie (FR)
Jeroen van der Zanden (NL)
Lev Pupis (SI)
Bence Szepesi (HU)
Ryza Górecka-Marcini (PL)
Barbara Strack-Hanisch (AT)
klavíny sprevod: Ladislav Fenclovič (SK)
Zrkadlová sieť o 19.00 hod.
Prímaciálneho paláca
(vstup vstup a príjemného reprezáciu na jeho sekretariát)

6.marec 2018
KONCERT 50-ČLENNEHO SAXOFONOVÉHO ORCHESTRA
súčasťou:
účastníci medzinárodného kurzu
Saxophobia Bratislava 2018
dirigent: Barbara Strack-Hanisch (AT)
hostia: Saxophone Syncopators (CZ/SK)
Slovenský rozhlas o 19.00 hod.
Veľké koncertné studio
Vstupné 2 Eur v predajce alebo Ticketportal.sk

4.marec 2018
SOS Junior Saxophone Orchestra
Koncert mládežnického saxofónového orchestra zo Slovenska
Konzervatórium Koncertná sála o 14.00 hod.
(vstup vstup a príjemného reprezáciu na jeho sekretariát)

Saxophobia Bratislava
Zmluvné podujatia preveril primátor mesta SR Bratislavu Ivo Nersom!

Lenka KRÁĽOVÁ

poslucháčka 1. ročníka Bc. štúdia

STRETNUTIE S MARCOM SOCIASOM

V dňoch 8. februára – 9. februára 2018 sa v Prešove uskutočnili Dni klasickej gitary, súčasťou ktorých boli aj dva vynikajúce koncerty. Znamenali pre mňa hlboký umelecký, estetický aj osobný zážitok.

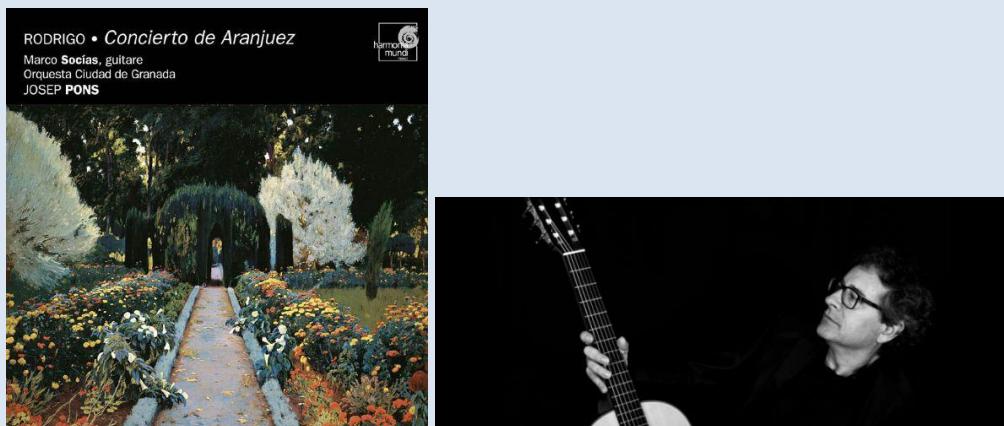
Vzácnou a významnou osobnosťou dní bol *Marco Socias* (*1966), rodák z Malagy, ktorý hral na koncierte prvý deň. Marco je výborný španielsky gitarista a pedagóg. Známy je aj tým, že sa stal profesorom hry na gitare veľmi mladý, mal iba 21 rokov. Pravidelne dostáva pozvania na medzinárodné gitarové festivaly, koncertuje v celej Európe, na Blízkom východe a v USA ako sólista, aj ako komorný hráč. V súčasnosti pôsobí ako profesor v Centro Superior de Música „Musikene“ v baskickom meste San Sebastián v Španielsku.

Koncert s názvom *Pocta Joaqúinovi Rodrigovi* bol veľkolepým začiatkom gitarových kurzov. Pod dirigentským vedením pedagóga košického konzervatória Adriána Harvana hrala Štátnej filharmónia Košice. Marco podal fascinujúci výkon. Bolo evidentné, že koncert si užívalo nielen obecenstvo, ale aj samotný Marco.

Na koncierte zaznelo aj známe dielo *Concierto de Aranjuez*, ktoré nesie typické znaky španielskej hudby. Napísal ho významný španielsky skladateľ a klavirista *Joaqúin Rodrigo* (1901 – 1999), ktorý sa pri komponovaní inšpiroval záhradami v paláci Real de Aranjuez, postavenými Philipom II. v poslednej polovici 16. storočia a prestavanými v polovici 18. storočí Ferdinandom VI. Hudba sa snaží orientovať poslucháča na kráľovské miesta prostredníctvom evokácie zvukov prírody. V Marcovom predvedení dominovala ľahkosť, s akou koncert odohral. Akoby bol celý koncert pre neho len jednoduchou etudou. Oslovil najmä čistý a mäkký tón. Nepríjemné vyrazenie jedného až dvoch basových tónov

obyčajný poslucháč len ľažko zachytíl. Bravúrna bola aj práca s dynamikou, pomalé a romantické pasáže hral mäkko a precítene, ale vo výrazných, akordicky prevedených pasážach ukázal, že sa vie do hudobného nástroja poriadne „opriť“, čím len upevnil pozitívny dojem z vystúpenia. Okrem koncertu mali študenti možnosť zúčastniť sa jeho prednášky, kde zaujímavo odovzdával svoje dlhorocné skúsenosti.

Marco Socias je významnou osobnosťou gitarovej interpretácie, mnohí žiaci aj študenti môžu čerpať z jeho návodov a rád, akým spôsobom sa možno učiť a zdokonaľovať v hre na gitare. Pocity z koncertu sú jeho zásluhou neopísateľné a túžba po hudbe ešte väčšia.



Zdroj

<https://www.allmusic.com/album/rodrigo-concierto-de-aranjuez-mw0001840389>
<http://gfpresov.sk/sk/2017/11/30/marco-socias/>

Tina GUBOVÁ

poslucháčka 1. ročníka Bc. štúdia

CIMBAL TOUR po Slovensku

Koncert v Michalovciach

V sále Zlatého Býka v Michalovciach sa uskutočnil 16. mája 2018 v poradí piaty koncert v rámci Cimbal Tour po Slovensku. Netradičný koncert cimbalistov potešil mnohých Michalovčanov, ktorí prišli podporiť kreatívnych študentov. Myšlienka sa zrodila pred 5 rokmi, iniciovala ju doc. Viktoria Herencsár, ArtD., pedagóg na FMU AU v Banskej Bystrici. Do projektu sa zapojili mestá Brezno, Banská Štiavnica, Nová Baňa, Spišská Belá, Košice a Michalovce. Projekt finančne podporil Fond na podporu umenia. Cieľom projektu bolo prezentovať cimbal ako koncertný nástroj klasickej hudby a vzbudiť u detí záujem o tento nástroj, vnímaný najčastejšie iba ako súčasť ľudovej hudby.



Zlatý Býk
Zdroj: Internet

Na koncerte v Michalovciach vystúpili Alex Danihel, Tina Gubová, Štefan Takáč a Nazar Struk (1. ročník Bc. štúdia), Alžbeta Bystrianska (2. ročník Bc. štúdia), Zuzana Stračinová (3. ročník Bc. štúdia) a Andrea Stračinová (1. ročník Mgr. štúdia). Pre divákov si pripravili diela autorov od obdobia stredoveku až po súčasnosť. Okrem sólového cimbalu študenti predstavili komorné cimbalové zoskupenia v sprievode klavíra a aj barokový cimbal – hackbrett, ktorý sa dodnes používa v Nemecku, Rakúsku a Švajčiarsku.

Na úvod zaznelo cimbalové duo od Giuseppe Clavariho Duetto č. 1 v podaní

Tiny Gubovej a Štefana Takáča. Skladbu z 18. storočia hrali študenti neobalenými paličkami, čím sa štýlovo priblížili k zvuku barokového cimbalu – salteriu, pre ktorý autor pôvodne komponoval.

Alžbeta Bystrianska zahrala s menšími pamäťovými problémami transkripciu prvej violončelovej *Suity G dur* od velikána barokovej hudby J. S. Bacha. Pri nasledujúcej skladbe sme sa preniesli do 14. storočia. Dievčenské kvarteto v zložení Andrea Stračinová (hackbrett), Tina Gubová (cimbal), Zuzana Stračinová (tamburína) a Alžbeta Bystrianska (tombak) zahrali stredoveký tanec *Io son un Pelegrin* podľa kompozície *Giovanniho da Florentia*. Kvarteto pôsobilo zohratým dojmom a vďaka charakteristickému rytmu skladby pousmialo aj divákov. Allaga Géza bol violončelistom v Maďarskom národnom divadle a neskôr sa stal aj cimbalistom a začal ako prvý pre cimbal komponovať. Štefan Takáč zahral vkusne *Koncertnú etudu A dur*, ktorá je zameraná na rozklady akordov v rôznych obmenách.

Hostom koncertov bol poslucháč 2. ročníka magisterského štúdia Jakub Stračina, ktorý hrou na kontrabase program ozvláštnil. Spolu so svojou manželkou Zuzanou uviedli skladbu amerického dirigenta Sergeja Kusevického *Chanson Triste, Op. 2* v úprave pre kontrabas a cimbal. Súzvuk kontrabasu a cimbalu v romantickej skladbe pôsobil na divákov očarujúco aj pútavo, pretože sólový part patril kontrabasu.

Cimbal v sólovom podaní opäť rozozvučala Alžbeta Bystrianska transkripciou klavírnej skladby *Rustle of spring* od nórskeho skladateľa Christiana Sindinga, ktorá patrí k jeho najznámejším. Interpretacným skvostom koncertu bola skladba španielskeho skladateľa *Pabla de Sarasate Introduktio et Tarantella*, pôvodne skomponovaná pre husle so sprievodom klavíra, v podaní Andrey Stračinovej a Ľudmily Kolesárovej. Sólistka bola muzikálne i technicky suverénne nad notovým zápisom a prispela k celkovému vyzneniu skladby.



Zdroj: archív študentov

V ďalšom bloku zazneli originálne skladby pre cimbal z dielne autorov 20. a 21. storočia. V interpretácii Alexa Danihelá to bola *Etuda g mol* zo zbierky etúd maďarského skladateľa Józsefa Nagya. Skladbu *Stará pieseň* českého skladateľa Alberta Peka zahrala Tina Gubová. *Bohdan Kotiuk*, ukrajinský skladateľ, je autorom viacerých rapsódií pre cimbal sólo. Nazar Struk zahral *Rapsódiu č. 1*. Išlo o nádhernú skladbu v lyrickom štýle, ktorej témy sú vybudované z melódií ukrajinských ľudových piesní. Predposlednú skladbu koncertu zahrala Zuzana Stračinová v klavírnom sprievode vynikajúcej Ľudmily Kolesárovej. Uviedli temperamentnú skladbu mladej ukrajinskej skladateľky *Oxany Herasymenko* s názvom *Ukrajinské rondo*. Skladba si divákov získala hned po zaznení prvej témy. Celým rondom sa niesla energia, ktorá pulzovala medzi sólistkou a klaviristkou, čo dodávalo skladbe správny temperament. Stredný diel bol plný nádherne sa plynúcej lyrickej melódie. Sólistka mala svoj part naštudovaný na vysokej interpretačnej úrovni. Technicky náročné miesta zvládala perfektne a celkový výraz skladby bol tiež presvedčivý a efektný. Záver koncertu patril cimbalovému triu (A. Stračinová, T. Gubová, Š. Takáč). Zahralo skladbu *Trietto* od maďarského skladateľa Zoltána Györgyho, ktorý skomponoval viacero vynikajúcich diel pre tento nástroj. Ohlasy Michalovčanov boli vynikajúce, ocenili pestrosť programu, ktorý zaujal deti a mládež natoľko, že vydržali počúvať celý koncert až do konca.

FOTOREPORTÁŽ Z PREMIÉR

LE NOZZE DI FIGARO

Všetko sa začalo na Domgasse v blízkosti Stephansdomu vo Viedni



Figarohaus vo Viedni

V dome, kde Mozart býval a skomponoval slávnu Figarovu svadbu, je dnes múzeum

Figarohaus alebo Camesinahaus je baroková budova postavená na konci 17. storočia. Od roku 1775 ho vlastnila rodina slávnych staviteľov – Camesina. V roku 1716 nechal budovu prestavať Andrea Simone Carove. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) žil v dome od roku 1784 do roku 1787. V tom čase mu bol susedom rakúsko-taliansky maliar-portrétista Johann Baptist von Lampi (1751 – 1830). Pamätná doska z roku 1906 pripomína skladateľa. Mozartov byt je otvorený pre verejnosť od roku 1941 a dom je prispôsobený ako Mozartov pamätník s možnosťami štúdia.

Reminiscencia 2010

Operné Štúdio
pri Fakulte múzických umení
Akadémie umení
v spolupráci s PKO
v Banskej Bystrici

pozýva na premiéru hudobnej komédie
na motívy W. A. Mozarta

FIGAROVA SVADBA
alebo
DEŇ NA KLINIKE LÁSKY

Scenár, úprava a réžia
Mária Glocková

Hudobná spolupráca
Darina Turňová

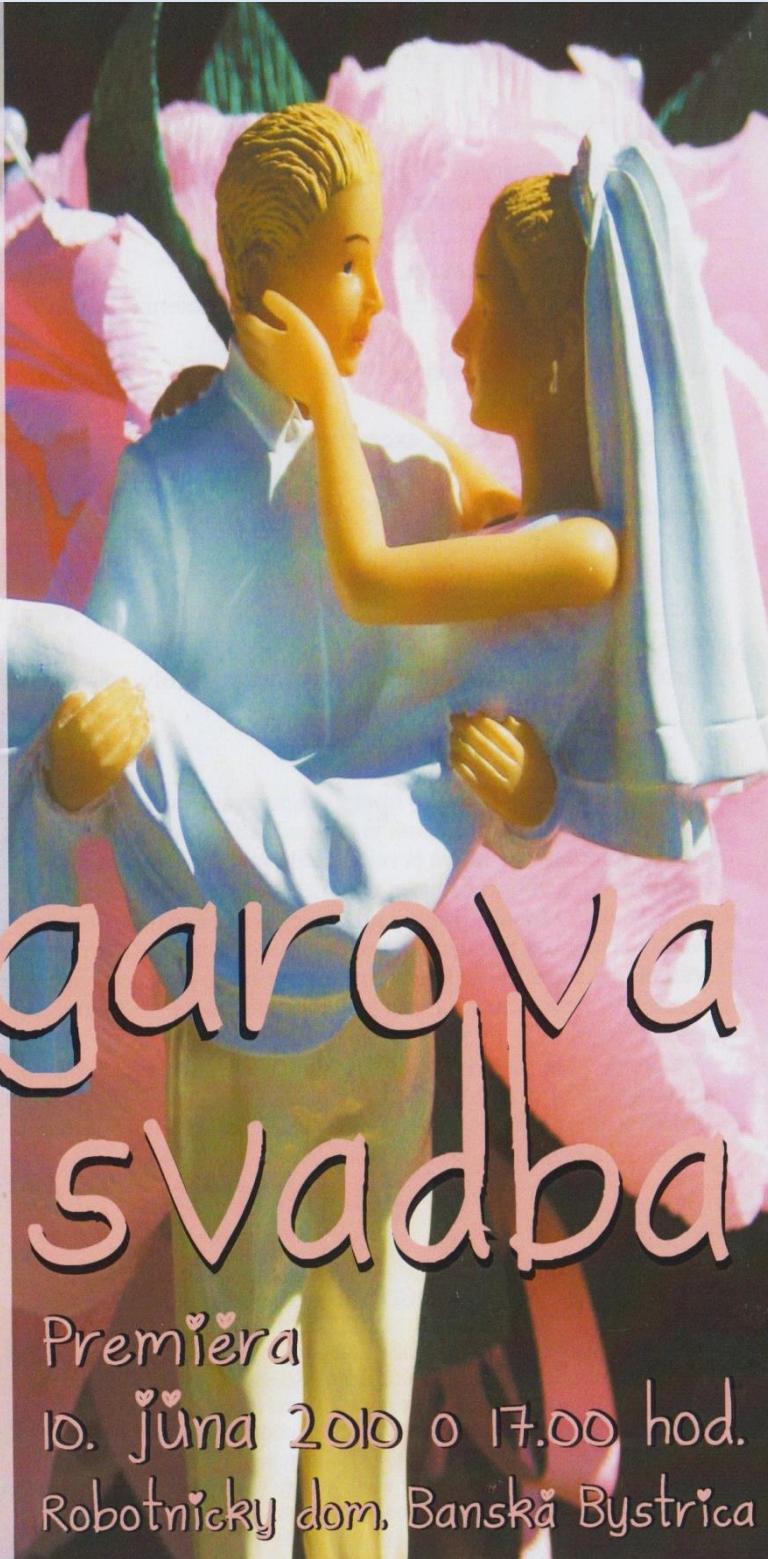
Inštrumentácia
študenti katedry kompozície
pedagogické vedenie
Igor Dibák a Peter Špilák

Komorný orchester diriguje
Pavol Tužinský

Figarova svadba

Finančne podporilo


MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Premiéra
10. júna 2010 o 17.00 hod.
Robotnícky dom, Banská Bystrica

KTO JE KTO

Minister zdravotníctva

Primár Marcello Almaviva

metrosexuál a majiteľ kliniky LÁSKA

Doktorka Rosina Almaviva, jeho manželka

Bc. Zuzka, vrchná sestra psychiatrického oddelenia

MUDr. Figaro, psychiater

Marcela Viva-Wetswood, excentrická pacientka

Cherubin, gambler a neplnoletý pacient

MUDr. Bartolo, Marcelin osobný lekár

MUDr. Basilio, lekár ORL a ctitel Pavarottiho

MUDr. Curzio, patológ

Barborka, maturantka Strednej zdravotníckej školy

Pavol Tužinský

Marcel KURÁK

Alžbeta SMOLINKOVÁ

Michaela KUKUROVÁ

Vlasta MUDRÍKOVÁ

Karol KURTULÍK

Andrej MÔCIK

Miroslava MARTINCOVÁ

Veronika MIHÁLKOVÁ

Sylvia POPRÁDIOVÁ

Mária Viktória ŽULKOVSKÁ

Marián BELKA

Juraj KAŠŠA

Lukáš ŠIMONOV

Lenka LOUDOVÁ

Alexandra HOLUBOVÁ

Eva PIERONOVÁ

Príbeh slávnej Mozartovej opery Figarova svadba sa odohráva koncom 18. storočia. Jej hlavným dejovým problémom je nielen LÁSKA a prípravy na svadbu Figara a Zuzky, ale hlavne uplatňovanie práva prvej noci zhýralým grófom Almavivom. Nás príbeh sa odohráva v súčasnosti, kedy právo prvej noci je už dávno prežitkom, ale LÁSKA je trvalým stavom pre všetkých. Mnohí kvôli nej prišli nielen o rozum. Veríme, že v našej verzii Figarovej svadby zistíte bez problémov, kto je týmto (ne)liečiteľným stavom postihnutý trvalo, kto krátkodobo a kto lásku (k niečomu a k niekomu) iba predstiera. Biela farba bola symbolom nevinnosti a počestnosti. Biela je aj farbou liečebného ústavu, kde sa všetci chorí (na lásku) liečia.

Vstúpte do nášho ústavu zdravia. Práve overujeme novú terapeutickú metódu. Je ňou módna arteterapia a jej jediným liekom je

ÚSMEV, DOBRÁ NÁLADA A PRÍJEMNÁ ATMOSFÉRA.

Vítajte na psychiatrii. priatelia!

Ďakujeme

- ♥ za medicínske pomôcky a rekvizity, ktoré nám požičali:
MUDr. Ľubomír Roháč, MUDr. Jozef Glocko, Stredná zdravotnícka škola v Banskej Bystrici a Mgr. Iva Nábělková
- ♥ za svadobný model šiat Lenke Loudovej zo salónu Isabell vo Viedni
- ♥ za svadobnú tortu Zuzke Polónyiovej-Zelenej, ktorá sa v priebehu prípravy inscenácie vydala aj otehotnela a nemohla byť Rosinou Almavivou
- ♥ za napálený benzín talianskeho autíčka nádejného tenoristu Lukáša Šimonova, ktorý vozil rekvizity
- ♥ za biely vešiak krčmárom z K-áčka (príjemná krčmička vedľa sály)
- ♥ za prázdne krabičky z liekov všetkým lekárňam v okolí Robotníckeho domu
- ♥ za prevolané minúty Marcelovi Kurákovi, ktorý zvolával na skúšky
- ♥ všetkým, ktorí neboli normálni a verili, že bez premiéry sa naozaj ďalej nedá žiť



Začiatok dňa na Klinike lásky – všetci sú chorí na lásku

Zľava: vrchná sestra Bc. Zuzka (Vlasta Mudríková), psychiater Figaro (Karol Kurtulík) a patológ, doktor Curzio (Lukáš Šimonov) nastupujú do nočnej služby



Zľava: Juraj Kašša (dr. Basilio, ORL), Veronika Mihalková (excentrická pacientka ústavu), Marián Belka (Marcelin osobný lekár),

Vpredu: Betka Smolinková (bohatá doktorka Rosina Almaviva), Michaela Kukurová (Bc. Zuzka, vrchná sestra psychiatrického oddelenia)



Bc. Zuzka (Vlasta Mudríková) a gambler a neplnoletý pacient Cherubín (Mária Viktória Žulkovská)



Minister zdravotníctva SR Pavol Tužinský so svojím operačným tímom



Liečba bola úspešná, svadba sa môže začať

Zľava: patológ, MUDr. Curzio (Lukáš Šimonov), psychiater Figaro (Karol Kurtulík), Bc. sestrička Zuzka (Vlasta Mudríková), ORL MUDr. Bartolo (Juraj Kašša)



Vzadu: psychiater Figaro (Karol Kurtulík), Bc. Zuzka (Michaela Kukurová), excentrická pacientka Marcela (Veronika Mihalková), MUDr. Bartolo, osobný Marcelin lekár (Marián Belka)

Vpredu: bohatá MUDr. Rosina Almaviva (Betka Smolinková) a jej metrosexuálny manžel a majiteľ kliniky LÁSKA (Marcel Kurák)

Realita 2018

Katedra vokálnej interpretácie Fakulta múzických umení Akadémia umení

Hudobné naštudovanie: Igor Bulla a Pavol Tužinský
Rézia: Igor Šimek
Scénografia a kostýmy v spolupráci MeHuD BB a Domoglass s.r.o.

FIGAROVA SVADBA

9. a 10. máj 2018 o 16:00 hod.
Robotnícky dom v Banskej Bystrici

Účinkujú poslucháči Katedry vokálnej interpretácie
a orchester Fakulty múzických umení Akadémie umení Camerata Novisoliensis





Chvíle pred premiérou: Gabriel Sárossy v civile a ako Figaro



*V civile a v kostýme
Zlava Zuzanka (Lenka Ruríková), Barbarina (Alžbeta Serdelová)*



Tanečná scéna



Michaela Tonková (Zuzanka), Michal Radošinský (Figaro)

Bc. Michaela Tonková: Vďaka opere i mojim predošlým štúdiám, ktoré sa významne opierali o tvorbu W. A. Mozarta, som mala možnosť hlbšie nahliadnuť do osobitosti interpretácie. Vďaka tejto skúsenosti som dôkladnejšie spoznala charakter postáv, spevácke party i samotný taliansky dialekt. Postava Zuzanky patrí k náročným postavám aj po hereckej stránke, vďaka jej neustálej dynamickej aktivite na javisku. Zuzka hrá v tejto opere rolu chytrej, spoľahlivej, prefikanej dievčiny, ktorá sa snaží o naplnenie svojho vytúženého cieľa.



Bc. Katarína Kurucová: Úprimne, Contessa nie je postava, ktorú som túžila naštudovať. Napriek tomu bolo pre mňa naštudovanie tejto postavy mimoriadne prínosné. Podľa môjho názoru, každá žena v sebe nosí kúsok grófky. Počas opery sa prejavuje ako žena, ktorá má hrdosť, gráciu, je prezieravá, no milujúca i schopná odpustenia. Vďaka tejto Contesse som sa priučila interpretačnej umierenosti i výrazovej kultivovanosti.

Marek Pružinec: Gróf Almaviva je jedna z postáv, v ktorej by sa vždy mal podľa mňa aspoň trochu nájsť každý muž. Myslím, že to bola pre mňa veľká skúsenosť, je to veľká škola zaspievať si takú operu. Zároveň som bol veľmi rád, že sme sa na javisku stretli takí úžasní ľudia, ktorí sa podporovali počas skúšok. Nastala veľká symbióza a naozaj sme si to užili. Veľmi rád by som si niekedy túto postavu zaspieval v opere, teda na doskách, ktoré „znamenajú svet“.



Cherubin a Zuzka

Bc. Jana Nemčková a Bc. Lenka Ruriková



Pohľad z hľadiska na javisko





Orchester, sólisti, keyboardisti





Klaňačka I.



Klaňačka II.

FOTOREPORTÁŽ

Z KONCERTOV V ČÍNSKOM MESTE ĽADU 哈尔滨

Profesorka Jela Špitková so svojou študentkou Qian Liu absolvovala v dňoch 21. – 30. júna 2018 koncerty a workshopy v meste Harbin 哈尔滨, ležiacom v severozápadnej Číne na hraniciach s Ruskom. Mesto má s príľahlými územnými celkami viac ako 10 miliónov obyvateľov a je nazývané aj Parížom východu. V meste cítíť aj silný ruský vplyv a vo svete je populárne najmä pre svoju raritu, ktorou je každoročný festival ľadovej krásy *Ice and Snow World*.



Profesorka Jela Špitková so svojou žiačkou Qian Liu pred budovou, v ktorej sa koncerty ukutočnili



Akustická skúška



Koncert Jely Špitkovej, významnej slovenskej huslistky sa začína dielom J. S. Bacha



Poslucháčka 2. ročníka magisterského štúdia Qian Liu sa s úspechom predstavila vo svojom rodnom meste



Po koncerte





V čínskej reštaurácii



Budúci huslisti?

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 3/2018

Odborný vedecký časopis FMU AU
Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

Časopis je evidovaný v databáze **EBSCO**

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov
FMU AU

Počet strán: 258

ISSN 2453-9694

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Grafika titulnej strany

Mgr. art. Igor Naňo

Fotografie sú použité z voľne dostupných citovaných internetových portálov,
súkromného archívu Andrey Stračinovej, Qian Liu a Jely Špitkovej

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

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

