

AFA

ad fontes artis



5/2019

AFA 5/2019 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

AFA

odborný vedecký časopis FMU AU
vychádza 2x ročne

člen medzinárodnej mediálnej skupiny EBSCO

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

POĽSKO



dr hab. **KOŁODZIEJSKI Maciej**, prof. AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Pułtusk

Wydział Pedagogiczny



dr hab. **SZCZURKO Elżbieta**

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĎARSKO



Dr. **VÁRADI Judit**, PHD, Associate Professor
 Debreceni Egyetem
 Zeneművészeti Kar, Zongora Tanszék

ČESKO



doc. PaedDr. **KODEJŠKA Miloš**, CSc.
 Univerzita Karlova
 Pedagogická fakulta
 Praha



doc. PaedDr. **ŠEVČÍKOVÁ Veronika**, Ph.D.
 Ostravská univerzita
 Pedagogická fakulta
 Ostrava

LITVA



prof. **TETENSKAS Vytautas**
 Dean Academy of Arts Klaipėda University

SLOVENSKO



prof. PaedDr. Mgr. et MgA. **DIDI Vojtech**, rektor AU
 doc. Mgr. art. **STRENÁČIKOVÁ Mária**, CSc., dekanka FMU AU

EDITORIÁL

Možno je text jemne mimo času, ale domnievam sa, že je stále aktuálny.

Jubileá.

Sú príležitosťou (aj) pre bilancovanie. O to viac, ak ide o osobnosť mimoriadnu, ktorá iniciovala, kreovala a pretláčala kvality vznikajúcej slovenskej národnej hudby v minulom storočí. Tvorba *Eugena Suchoňa* sa stala trvalou ozdobou koncertných aj operných scén a je nespochybniteľným národným pokladom.

Grant pre popularizáciu Suchoňovej hudby v regionálnom priestore (mimo hlavného mesta) však ani po odvolaní sa *Fond na podporu umenia* nepodporil. A aj keď Suchoňova hudba folklórne „nekrepčí“ a nehučí ani v krčmách na lazoch, *slovenskosť, národnosť a nezameniteľnú arómu pasúcich sa pávov, žnúcich dievčat či klebetníc pred domcami na vidieku a so silnými zrobenými chlapmi* jej uprieť nemožno. Veď o tom je aj – ideologickým molochom socializmu prerábaná a deformovaná – *Krútnava*, obeť doby, ktorá chcela vymazať kresťanstvo aj Pána Boha a nahradiť ich prírodou.

Napokon súčasná ministerka kultúry deklarovala podporu aj grantom „nasiaknutým“ slovenskosťou. Či nie? Ba aj ministerka školstva „horlí“ za lepšie poznanie našej literatúry, kultúry aj slovenských osobností. Či nie?

[...]

Donátor sa predsa len našiel. Jemnučko prispel *Hudobný fond* a nadačný fond TATRA BANKY pre podporu mladých umelcov náš zámer úplne pochopil. Vďaka.

A všetci tí, ktorí prišli na stretnutie so Suchoňovou hudbou aj mladými talentovanými interpretmi, neoľutovali. Suchoňovská adorácia nepotrebovala desaťtisíce, ani megabilbordy. Aj bez „barnumu“ sa popoludnie plné hudby i milých slov uskutočnilo s naplneným hľadiskom aj akademickými funkcionármi v prvom rade.

Mária Glocková

OBSAH

▪	TRIBUTE EUGEN SUCHOŇ	9
▪	Mária PORUBČINOVÁ	14
	INTERPRETAČNÝ POHĽAD NA POSTAVU KATRENY	
	<i>INTERPRETATIVE VIEW OF KATREN'S POSITION</i>	
▪	Ján ZEMKO	42
	POHĽAD NA POSTAVU ONDREJA V OPERE	
	KRÚTNĀVA OČAMI INTERPRETA	
	<i>THE VIEW ON THE CHARACTER ONDREJ IN THE</i>	
	<i>OPERA KRÚTNĀVA [WHILRPOOL] WITH THE</i>	
	<i>INTERPRET'S EYES</i>	
▪	Blanka POLLAKOVÁ, Martin DOLEJŠ	48
	PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA VZTAHU MEZI	
	OSOBNÍM A HUDEBNÍM VÝVOJEM	
	HUDEBNÍKA/HOUSLISTY	
	<i>PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF RELATIONSHIP</i>	
	<i>BETWEEN MUSICIAN'S / VIOLINIST'S PERSONAL</i>	
	<i>AND MUSIC DEVELOPMENT</i>	

- **Jana BENICKÁ**75

KULTÚRNE A SPOLOČENSKÉ ZMENY

NA SLOVENSKU PO ROKU 1989

CULTURAL AND SOCIAL CHANGES IN SLOVAKIA

AFTER 1989

- **Filip GLOCKO**98

TRI OSOBNOSTI V TVORBE SAMUELA LIBAYA

*THREE PERSONALITIES REFLECTED IN THE WORK
OF SAMUEL LIBAY*

- **Tomoko ASAHIMA**125

VPLYV FRANCÚZSKEJ HUDBY V KLAVÍRNYCH

DIELACH JAPONSKÝCH SKLADATEĽOV

THE INFLUENCE OF FRENCH MUSIC IN THE PIANO

WORKS BY JAPAN COMPOSERS

- **Mária STRENÁČIKOVÁ**161

FUNDAMENTY HUDOBNEJ EDUKÁCIE – HUDOBNÉ

SCHOPNOSTI V ZRKADLE ČASU

FUNDAMENTS OF MUSIC EDUCATION - MUSIC

SKILLS IN THE MIRROR OF TIME

PRÁCE POSLUCHÁČOV182**HUDOBNOPUBLICISTICKÝCH SEMINÁROV***(výber)**WORKS BY MUSIC-PUBLICIST SEMINARS STUDENTS**(selektion)*

- **Veronika FAGLICOVÁ.....183**

PASTORÁLNY ALBRECHT MAYER

- **Barbora SIMANOVÁ.....187**

MIMORIADNY KONCERT FESTIVALU VOCE MAGNA

- **Paulína ŠOVČÍKOVÁ.....190**

NOVOROČNÝ KONCERT ŠTÁTNEJ OPERY

- **Tina GUBOVÁ.....193**

S CIMBALOVOU HUDBOU V DUNA PALOTA

- **Tomáš NEZKUSIL.....198**

MUSIC:UNLIMITED ~ UNLIMITED:MUSIC

▪ Kataryna POPOVYCH.....	201
<i>STRATENÝ UŽHOROD</i>	
▪ Veronika ENGLEROVÁ	210
<i>SKVELÝ IVO ZUGAREK</i>	
▪ Dominika BAHYLOVÁ.....	213
<i>GITARISTA, O KTOROM SA (NIELEN) HOVORÍ</i>	
TIRÁŽ	217

AFA ŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDIEŠTÚDI

AFA ANALÝZYANALÝZYANALÝZYANALÝZYAN

AFA NÁZORYNÁZORYNÁZORYNÁZORYNÁZORYNÁZORYNÁZO

AFA POLEMIKYPOLEMIKYPOLEMIKYPOL

AFA KRITIKYKRITIKYKRITIKYKRITIKYKRITIKYKRI

AFA ROZPRAVYROZPRAVYROZPRAVYROZPRAVYROZPRAVYROZPRAVYR

AFA ROZHOVORYROZHOVORYROZH

AFA ESEJEESEJEESEJEESEJEESEJEESEJEESEJEESEJEE

AFA RECENZIERECENZIERECENZIERE

TRIBUTE EUGEN SUCHOŇ



Zľava: dirigent Tibor Frešo, Eugen Suchoň a režisér Miloš Wasserbauer

Foto: archív TASR, autor M. Slosiariková/4. decembra 1959, prevzaté

<https://www.vtedy.sk/eugen-suchon-vyrocie-narodny-umelec>



Vo svojej vile s manželkou Hertou a dcérou Danicou, budúcou muzikologičkou
Zdroj internet



Danica Suchoňová-Štilichová pri otcovom klavíri



*Majster Suchoň
Zdroj: Andrej Palacko*



Básnik a prekladateľ Peter Štílich, zať profesora Suchoňa

Orange 68% 11:02

Hľadať

DISKUSIA OZNÁMENIA FOTKY PODUJATIA

Peter Štílich
Administrator • Včera o 21:23 •

Ani nie pred hodinou som sa vrátil z Banskej Bystrice, kde Akadémia umení, Fakulta múzických umení, usporiadala k 110. výročiu narodenia Eugena Suchoňa koncert. Sála plná mladých ľudí, minuciózne, až plne profesionálne výkony s úžasným scenárom Dr. Márie Glockovej a nesmierne citlivou moderátorkou popoludnia Kristínou Vreckovou a interpretmi Suchoňových skladieb ma naplno presvedčili o zmysluplnosti a ušľachtlosti postavenia hudobného školstva na Slovensku, na ktorom tak veľmi záležalo prof. E. Suchoňovi. Zo srdca ďakujeme, vaši Danica a Peter Štílichovci

OBRÁZKY PRE SLOVENSKO
Akadémia umení
Fakulta múzických umení
Banská Bystrica

stretnutie
s eugenom suchoňom
koncert

10. február 2019 o 15.00 hod.
koncertná sála FMU AU

Podporilo: HADACIA



Stretnutie s Eugenom Suchoňom sa začína... autorka scenára Mária Glocková



Maličský som ... Andreas Baďinský, klavír, ZUŠ Banská Bystrica

Banskobystrické Reflexie venované Eugenovi Suchoňovi

Na pôde Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici sa po piatykrát uskutočnilo podujatie *Reflexie o slovenskej hudbe, autoroch a dielach*, ktorého organizátorkou, garantkou a v tomto ročníku aj autorkou scenára, je hudobná teoretička Mária Gločková. Pôvodnou ambíciou *Reflexii* – v minulosti aj úspešne realizovanou – bolo prostredníctvom koncertov a odborných seminárov priblížiť študentom umeleckých odborov tvorbu súčasných aj starších domácich autorov. Aktuálny ročník sa z dôvodu škrtov vo financovaní podarilo zrealizovať len v redukovanej podobe koncertu s názvom *Obrazy pre Slovensko*, venovanom zakladateľovi slovenskej národnej hudby Eugenovi Suchoňovi (1908–1993), s cieľom pripomenutia jeho vlašajšieho výročia.

Koncert 18. 2. otvorilo vystúpenie mladého klaviristu **Andreas Baďinského** (ZUŠ I. Clikkera, ped. A. Burdová) s inštruktívnou skladbou *Maličský som z cyklu Obrazy zo Slovenska*. V úprave Mareka Pastirika a interpretácii **Martina Tujvela** (trombón) a **Moniky Jeňovej** (klavír) zaznela takmer neznáma Suchoňova *Elégia* pre trombón a komorný orchester. Skladateľská prvotina mladého samouka ostala

v „šuplíku“ a možnosť vypočuť si pôvodnú verziu prišla až takmer po 80 rokoch. Suchoň ju napísal pre priateľa Wendelina, člena salónneho orchestra v Pezinku, úprava pre



M. Jeňová a M. Tujvel (Foto archív)

trombón a klavír však zaznela premiérovu. Na tento odkaz nadviazala aj *Len taká suita* pre anglický roh (**Barbora Šimanová**), klarinet (**Veronika Englerová**) a akordeón (**Jozef Piták**), ktorú študent kompozície AU v Banskej Bystrici Jakub Iaco (ped. Juraj Filas) venoval práve E. Suchoňovi. Druhý inštruktívny Suchoňov cyklus *Kaleidoskop* (1966–1969) má podobne ako množstvo iných diel autora aj kla-

vírnu verziu. Z kompletného cyklu, ktorý súvisí s teoretickým dielom *Akordika*, brilantne predviedol klavírny virtuóz **Matej Arendárik** všetky *Intermezzi*. Záverečné vystúpenie dievčenského zboru *Cambiar la Musica* z Pohronskej Polhory sa pre chorobu členiek neuskutočnilo. Neformálnosť a autenticnosť koncertu priniesla jeho neobyčajná koncepcia, v ktorej sa hudobné čísla prelínali so spomienkami

Danice Štílichovej na svojho otca z čias detstva a mladosti. Dramatizujúci spôsobom ich sprostredkovala **Kristína Vrecková**. V závere sa prítomným prihovril spisovateľ Peter Štílica, ktorý spolu s manželkou, muzikologičkou Danicou Suchoňovou-Štílichovou, spravuje Suchoňovu pozostalosť. Jeho slová o spracovaní, spravovaní a dokumentaristike stále živého Suchoňovho hudobného odkazu a o CD novinách i publikáciách, doposiaľ neuvedených Suchoňových diel, boli poučným uzavretím zaujímavého a príjemného koncertného populadnia.

Olga BROZMANOVÁ



Matej Arendárik a „jeho“ bravúrny Kaleidoskop



Moderátorka Kristína Vrecková alias Danica Suchoňová-Štilichová

Mgr. art. Mária PORUBČINOVÁ, ArtD.
sólistka opery SND Bratislava a koncertná umelkyňa

INTERPRETAČNÝ POHĽAD NA POSTAVU KATRENY *INTERPRETATIVE VIEW OF KATREN'S POSITION*

ABSTRACT: 'Whirlpool' is set after the First World War in a small upland hamlet. The story is that of a young man Ondrej driven by jealousy to commit murder. His crime opens the way to marriage to the girl Katrena he loves, but he is pursued by his conscience, which eventually leads him to confess his deed and surrender himself to the authorities. 'The Whirlpool' is a 'national opera' with traditional dances, customs and imitations of folk song; but it is also a riveting and psychologically well-worked drama.

Eugen Suchoň (1908 – 1993) patrí medzi výrazné osobnosti slovenskej hudby 20. storočia. Jeho tvorba bola reprezentatívnym prejavom slovenskej hudobnej kultúry, sprostredkovala európskemu hudobnému svetu na vysokej umeleckej úrovni všetky dôležité národné a sociálne hnutia v slovenskej spoločnosti v predvojnových a povojnových rokoch, zachytila a v duchu základných tendencií európskej hudby uplynulého storočia utvárala typický psychologický svet slovenského človeka i jeho národnej etiky.

Prvá slovenská národná opera **Krútnava** vznikla na objednávku vtedajšieho vládneho komisára Slovenského národného divadla Dušana Úradníčka. Úlohu mali splniť básnik Ján Smrek, literárny vedec Andrej Mráz a skladateľ

Eugen Suchoň. Námetom sa stala novela Mila Urbana *Za vyšším mlynom*.

Krútnava mala premiéru 10. decembra 1949 v Slovenskom národnom divadle v Bratislave. Slovenská hudba získala operou dielo mimoriadnych umeleckých hodnôt. Prvé zahraničné uvedenie Krútnavy sa uskutočnilo v Linzi 31. októbra 1954. Kritika ani réžia však nepochopila hlbší zmysel libreta.

Katrena predstavuje mladé dievča z dediny, polosirotu. Nie je hybnou silou opernej drámy, je pasívnou postavou. Nemožno ju taktiež charakterizovať jednoznačne ako kladnú alebo zápornú. Hlavnými postavami deja sú Ondrej a starý Štelina. Skladateľ dokázal v opere majstrovsky a realisticky vykresliť osudy jednotlivých postáv, v priebehu života vystavovaných rozličným skúškam, ktoré ich formujú aj počas operného deja. Z pohľadu psychologickej prepracovanosti Katrena prechádza vývojom od zraneného dievčaťa, cez rýchle precitnutie až k vyzretej osobe ženy-matky. Hrdinkou opery nie je Katrena, akoby sa mohlo zdať, predstavuje pasívnou ženu a nie je hybnou silou drámy. Za hrdinu v širšom zmysle slova môžeme pokladať ľud, ktorého život sa v opere prejavuje od kolísky až po hrob.



*Svadobný obraz z opery Krúňava
Katrena Mária Porubčinová
Foto SND Bratislava © Alena Klenková*

Katrena sa v úvode javí ako zúfalá a zronená žena so životom plným duševných útrap. Po zistení, že jej milovaný Jano je mŕtvy, prechádza stagnáciou a určitým zmierením sa s osudom. Až na presviedčanie Školnice a Zalčičky sa rozhodne vydať za Ondreja, a to aj napriek tomu, že ho nemiluje. Spočiatku sa cíti zaskočená a nepochopená obvinením a upodozrievaním starého Štelinu, že Ondrej má na svedomí vraždu jeho syna Jana. Až v závere, keď žiarlivého Ondreja svedomie donúti priznať sa k ohavnému činu, Katrena pred všetkými priznáva, že jej narodený syn je Ondrejovo dieťa, starý Štelina zabúda na pomstu, teší sa

z vnuka a dokáže mu odpustiť Janovu vraždu. Vzhľadom k obdobiu silne ovplyvnenom socialistickými ideami, v ktorom bola kresťanská filozofia vyzdvihujúca ľudskosť a odpúšťanie zakazovaná, bolo spracovanie témy odvážnym Suchoňovým činom.

Svetlým momentom drámy sú postavy Katreniných kamarátok Marky a Zuzky s pozitívnym a energickým nábojom, slobodné dievčatá užívajúce si bezstarostnosť mladého života bez záväzkov, ďalej Pastierik, ktorý nič netušiac nájde nabitú pušku, a preto je neprávom obvinený z Janovej vraždy, bežní ľudia z dediny Zimoň, Zimoňka, Katrenina macocha Zalčíčka, Katrenina krstná Školnica, Krúpa, Oleň a Hríň. V opere vystupujú aj hovorené úlohy: Básnik, jeho Dvojník a Žandár.

Z vokálno-dramatického aspektu rola Katreny napĺňa kritériá dramatického, prípadne mladodramatického sopránu so širokými možnosťami interpretačných poňatí a vyjadrení, disponujúceho bohatou farebnosťou hlasového timbru, s dostatočnou priereznosťou a objemnosťou volumenu hlasu, keďže opera obsahuje mohutné ansámby a dramaticky hutný orchester.

Vo vokálno-výrazovom poňatí je postava vykreslená nielen v dramatických, ale aj lyrických plochách, farebnosť ktorých interpretke umožňuje s expresiou kreovať komplexný

charakter postavy, neustále rešpektujúc konkrétnu dramatickú situáciu. Úlohu Katreny je potrebné majstrovsky stvárniť s jej realistickými myšlienkovými pochodmi, čiže spev nesmie vyznieť akademicky bez emócií, avšak divákovi sa snažíme svojím individuálnym interpretačným vkladom sprostredkovať prežívanie pocitov spolu s interpretkou.

Intonačný rozsah úlohy siaha až k h², čiže z vokálno-technického hľadiska je nutné, aby interpretka ovládala techniku vysokých tónov.

Opera sa začína príchodom Básnika a Dvojníka, v pozadí znie zborový spev. V dialógu sa Dvojník snaží presvedčiť Básnika, že v skutočnom svete vládne nepravosť, lešť, nie ideály a sentiment. Básnikovi navrhuje napísať hru o živote pridŕžajúcu sa jej zákonov, aby sa ľud presvedčil, či zviťazia ideály alebo pudy života.

Nachádzame sa v lese na čistine, kde leží mládenec. Za scénou z diaľky počuť spev „*Zabili Janička...*“. Pribiehajú dievčatá Marka a Zuzka, myslia si, že našli spiaceho, avšak po chvíli so zdesením zisťujú, že je mŕtvy. Na pomoc zvolávajú celú dedinu. Pastierik oznamuje svákovi Štelinovi, že jeho syn Jano je zabitý, exponovaným tónom vo ff. Zúfalý Štelinov výkrik pretína suché konštatovanie Marky „*Hen vám leží...*“. Vrucnu modlitbu ženského zboru „*Všemohúci...*“ prerušuje zdeseným zvolaním „*Ježišu Kriste...*“ vo forte

fortissimo s akcentovaným začiatkom na tóne a² prichádzajúca Katrena spytujúc sa, čo sa stalo. Starý Štelina Katrenu neprávom obviní z vraždy svojho syna Jana, keďže sa mu prizná, že bol v noci u nej. So zúfalstvom a zdesením vo vokálnej melódii pozostávajúcej opäť z exponovaných tónov vo forte fortissimo, obraňuje seba a svoju lásku k Janovi: „Ja? Sváko, to že ja?“.

KATRENA (versweifelt)

(15) Ja? Nein? Svá - ko, to že ja? Mich trifft kei-ne Schuld!

ff marcatisimo

Cor.

Scéna z 1. obrazu

Situácia naberaá dramatickejši ráz vo vokálnom aj výrazovom poňatí vášnivou Katreninou obhajobou vo forte „To nie ja, sváko, preboha nie ja!...“. Slová odchádzajúcej Katreny *To nie ja...* sú kvíliacim motívom klesajúcej malej tercie, objavujúcim sa pri volaní dievčat o pomoc, pri náreku zboru a sú najdôležitejším motivickým prvkom opery vyjadrujúcim hrôzu, zdesenie a zúfalstvo.

Nasleduje medzihra symfonického charakteru vystupňovaná do dušu trýzniacej gradácie.

Z vokálno-technického pohľadu sa snažíme o mäkké, štíhle nasadenie jednotlivých tónov a aj napriek predpísanému *forte* sa vyhýbame nadmernému „kričaniu“, čo by mohlo spôsobiť predčasnú únavu hlasu.

Vokálna línia sa vyznačuje častými označeniami *sforzando*, triolovými skupinami nôt vo vyššej strednej polohe, slúžiacimi predovšetkým na zdôraznenie naliehavosti výpovede (*bola by za ním do vody skočila!*), dynamicky zosilnenými slovami (*Sváko...*) s dynamickým rozpätím siahajúcim od *ff* (*Janko, Janko*) až k exponovanému *fff* (*Nie ja! na a²*). Zrozumiteľnosť vo vyššej hlasovej polohe dosiahneme pregnantnou deklamáciou aj vo vyšponovanej tessitúre hlasu a predstavou všetkých vokálov do „O“. Expresívny prejav Katreny vyžaduje výrazové polohy presýtiť s dominanciou dynamického ťahu a živelným dramatizmom.



Scéna z 1. výstupu

Druhý obraz má viac epický charakter. Odohráva sa na žandárskej stanici, očakávajúc vyšetrovanie. V popredí sedí Katrena, v úzadí Zalčička, Školnica, pri stene stoja Hriň a Krúpa, vľavo Žandár. Katrena pretína ponuré predpoludnie svojou žalostnou spoveďou o neprávostiach života v árii *Žiale bôľne*. Jej spoveď má veľmi blízko k spevnej deklamácii, skoro bližšie než k melodike ľudových piesní, hoci je komponovaná na ľudový text.



Ária Katreny *Žiale bôľne* z 2. výstupu

Ária sa začína v 5/4 takte v pp na tóne g^2 , prechádzajúc do meniaceho sa tempa 2/4 aj 3/4 taktu s crescendovou tendenciou, siahajúc až k pre soprán nepríjemnej spodnej polohe (c^1 v slove páľčivé). Za pomerne náročný z vokálno-technického hľadiska považujeme melodický úsek *hájik zelený*, so začiatkom v *piane* na a^2 , s postupnou gradáciou do *forte* a následnými klesajúcimi

intervalmi tercie a sekundy v mezzopiane, znázorňujúcimi Katrenine vzdychy. Interpretke poskytuje možnosť uplatnenia plastického legata a precíteného messa di voce v kreovaní čo najrealistickejšie pôsobiacej, plastickej legatovej vokálnej línie.

Bolestnú spomienku vystrieda expresívny úsek vykresľujúci trápenie nad zmarenou láskou. Vo vokálnom nasadení cítiť bezradnosť, zúfalstvo a bezvýhodiskovosť situácie. Z vokálno-technického hľadiska musíme dbať na intonačnú precíznosť tvoriacu zamatovo plynúcu melódiu tvorenú mätko nasadzovanými, štíhlymi tónmi vpredu v maske – *in maschera* – s aktívnou pomocou bránice.

Vokálna línia je pretkaná častými akcentovanými začiatkami slov v ff dynamike a tiež obsahuje interval oktávy smerom nadol ($f^2 - f^1$ v slove *smutné*), ktorého ideálnu interpretáciu docielime predstavou celej melodickej frázy štíhlo vo vysokej pozícii *v maske* s následným mäkkým prepojením so spodným tónom f^1 pružnou dychovou oporou, v maximálnom udržaní rezonancie aj v nižšej hlasovej polohe.

Vo forte úsekoch je nutné pri interpretácii dbať na dôkladnú deklamáciu a aj napriek dramatickosti situácie tóny nevyrážať, aby nepôsobili „ukričane“, a tak mohli zapríčiniť nežiaducu únavu hlasového materiálu už v úvodných výstupoch. Za technicky náročný môžeme pokladať aj melodický úsek *na tom svete žiaden...*, obsahujúci malé h, ktoré

kvôli zdôrazneniu bezútešnosti situácie môžeme interpretovať použitím hrudného registra tmavej farby.

Nasledujúce záverečné frázy árie tvorené opäť klesajúcimi intervalmi kvarty, kvinty a septimy znázorňujú psychické rozpoloženie Katreny (*Potešil by milý, ale je delako... Rada by som za ním, ale neviem ako...*), opäť s tónom malého h.

Prichádza starý Štelina a Katrenu s dojatím v hlase prosí o odpustenie zato, že ju krivo obvinil a pripisoval jej vinu za Janovu smrť (*Katrena! Krivdíl som ti... Odpusť!*) v piane aj v pp. Školnica a Zalčička chlácholia plačúcu Katrenu a odovzdávajú jej svoje životné skúsenosti (*Tak, tak, zíde z očí, zíde z umu...*). Školnica smutnej Katrene dohovára a snaží sa dohodiť jej ženícha Ondreja Zimoňa (*Ak si toho nebohého Štelinu aj rada mala, nuž pán Boh ináč chcel!... Ondreja dobre poznáme! Pri ňom ti veru zle nebude!*).

Štelinu trápia klebety, že vraj Ondrej chodieval za Katrenou a nechce sa zmieriť so skutočnosťou, že by mohla tak rýchlo zabudnúť na Jana. Strhne sa hádka, v ktorej Štelina obraňuje česť svojho mŕtveho syna. Katrena sa snaží hádku urovnať (*Mamo, sváko, majte rozum!*) so začiatkom vo vyšponovanom fff s akcentovanými slovami.

Ma-mo, svá - ko, maj-te ro-zum!
 Lie-ber Pa - te, seid doch ru-hig!
 ve-do-la co-lá de-di-nal!
 keinem im Dorfe un-bekann!
 Dost! Schweig!

Scéna z 2. výstupu Zalčíčka, Školnica, Katrena, Štelina

Štelina sa chce v stave rozčúlenia a obrany cti svojho mŕtveho syna Jana vrhnúť na Zalčíčku, ale chlapi ho zastavia a snažia sa upokojiť ho. So zanietením v hlase ešte vysloví želanie hľadať vinníka vraždy a slávnostne zahľási: „Je na Božom súde, nech ho teda súdi Boh!“ Melódia pomaly prechádza do tempa larghetto, vystrieda ho úsek animato s túžbou po pomste, so záverečným konštatovaním (Ty Bože sám mi nájdí vinníka... Pošli mi ho Bože pošli v ústrety...). Vo chvíli, keď sa vyhráza spravodlivosti, prichádza oproti nemu Ondrej. Výstup je zakončený majestátnym zvukom orchestra.

Moment ticha plný ťažoby prerušuje žandár volajúc Štelinu na vyšetrovanie. Hudba dostáva vzrušenejší ráz príchodom Štelinu, rozhorčeného nad nezmyselným vyšetrovaním a vyhlásením (Sám si nájdem vraha svojho Jana!).

Scénu ukončuje úradné hlásenie veliteľa žandárskej stanice o neúspechu pátrania po vrahovi.

Tretí obraz je synonymom bujarého tanca, spevu, zábavy, charakteristický nádhernou hudbou, bohatosťou krojov a zvykov. Svadobná veselica vo forme podobnej scherzu je v plnom prúde, odohráva sa asi mesiac po Janovej smrti. V popredí sedia sviatočne oblečení: Katrena, Zimoň, Zimoňka, Zalčička, Školnica, starejší, starejšia, Krúpa, Hriň a Oleň tancujú. Ondrej sa s pohárom v ruke v povznesenej nálade zveruje Katrene, že je jeho jedinou milou. Aj keď mu v obkľúčení družíc spočiatku stále uniká, Ondrej sa snaží vziať ju do tanca. Oproti živej piesni *Ej, však červené líčka máš* je postavená krásna romanca *Páslo dievča pávy*, vnášajúca do svadobnej scény elegickú náladu. Zábavu prerušuje hlas starejšieho *Žarty nabok!* a hudba sa taktiež mení na pomalé adagio, začína sa obrad čepčenia nevesty sprevádzaný krásnym zborom družíc (*Parta, moja parta...*) v pianu a predpísanom tempe adagio sostenuto. Družice vytvoria okolo Katreny polkruh, chlapi stoja v pozadí, Ondrej medzi nimi.

Katrena po úvodnej otázke 1. družbu *Pýtam sa ťa, či volíš veniec sňať a či hlavu sťať?* mlčí, až po treťom opýtaní potichu odpovedá *Veniec*. Do pokojnej harfovej melódie tvorenej z rozložených akordov, postupne crescendujúcej

vplynie odovzdaný Katrenin vzdych v pp v $\frac{3}{4}$ tempe so začiatočným tónom a² *Ach, už som ja zložila panenskú ozdobu...*, ktorý je úvodom krásnej srdcervúcej kantilénovej melódie.

Katrenin spev charakterizuje descendenčná melódia s poklesom o viac než oktávu. Z hľadiska výrazu vokálny part charakterizuje rozlúčku Katreny s predošlým životom slobodnej dievčiny. Subtílna a zamatové piano vo vokálnej línii postupne prechádza do horkosladkého forte zmierenia sa s osudom so slovami *Zdravá si bud', parta, aj veniec zelený, už vy viac nemáte pre mňa žiadnej ceny!* vyžadujúce do vokálnych kontúr pretaviť nielen ráznosť a odhodlanie, ale aj nostalgiu za stratenou slobodou a bezstaranosťou.

K.
K.

f

31 Zdra-vá si bud', par - ta, aj ve - niec ze - le - ný, už vy
Le - be woh!, mein Kränz - lein, o, grü - ner Jungfernkranz, le - be

mf

Scéna z 3.obrazu

Starý Štelina obrad prerušuje výčitkou, že to mala byť svadba jeho syna Jana a obviňuje Katrenu z krivej prísahy a hriechu. Nebojácny a energický Ondrej sa nedá ničím zastrašiť

a prudkým pohybom Katrenu strhne do náručia, spoločnosť zabáva rezkou a veselou piesňou *Dosť som sa natrápil!* v živom tempe allegro moderato vo forte, spievajúc o tom, že aj napriek trápeniu predsa dostal, čo mu pánboh súdil.

Zábava postupne vrcholí príchodom rozšafného Krúpu ďalšou rezkou ľudovou piesňou s tanečným sprievodom *A v tej našej komore...* v tempe allegro sostenuto s pregnantnou akcentáciou rytmu.

V rozpustilej a rozšafnej atmosfére sa Ondrejovi núkajú nepravé nevesty, no on sa chce prebiť k svojej Katrene, ale svadobníci ho nepustia. Obraz sa končí víťazným Ondrejovým výkrikom v dynamike ff v exponovanej hlasovej polohe s akcentovanými triolami *Katuška, mám ťa, mám!*

Scénu 4. obrazu tvorí jednoducho zariadená izba, nachádzame sa u Zimoňovcov asi rok po svadbe. Je pochmúrne popoludnie, Katrena sedí pred kolískou, synčekovi spieva uspávančku s epicko-dramatickým charakterom, ktorá ohraničuje celý obraz. Začína sa v tempe amabile nežným sotto voce v krehkej piano dynamike slovami *Hajaj, búvaj, moje dieťa...*

KATRENA
KATRENA

Amabile
p

Ha - jaj, bú - vaj, mo - je die - ta,
Ei - a, ei - a, Schlaf mein Büb - chen!

dim.

pp

Uspávanka Katreny zo 4. obrazu

Melódia je opäť tvorená melodickými postupmi smerom zhora nadol. Za náročný z vokálno-technického hľadiska môžeme považovať oktavový skok z es^1 na es^2 v pp dynamike so slovami ... *synček, spi...*, čo si pri vokalizácii vyžaduje dbať na mäkké nasadenie jednotlivých tónov štíhlo vpredu *v maske*. Spodný tón si predstavíme vo vyššej pozícii a pružným dychom ho mätko spojíme s vrchným tónom. Uspávanka vyžaduje od interpretky kreovanie plynulej subtilnej legátovej línie s neprerušeným ťahom. Melódia sa postupne akoby vytrácala v doznievajúcom diminuende slovami *spi, môj synček, spi!* v pp.

Komornú a pokojnú atmosféru narušia svojím energickým príchodom Katrenine kamarátky Marka so Zuzkou. Melódia v tempe allegro vigoroso označuje mladosť a bezstarostnosť dievčat túžiacich pozrieť sa na Katreninho synčeka. Dievčatá spolu s Katrenou si sadajú ku kolíske. Vo

svojej vokálnej línii v tempe adagio sa Katrena sťažuje kamarátkam, že dieťa jej zaberá všetok voľný čas. Dievčatám sa zdá byť akási uplakaná, pýtajú sa, či sú pravdivé klebety, že ju vraj Ondrej bije a nestará sa o rodinu. Katrena rozpačito poznamená, že Ondrej sa správa zvláštne, raz akoby ju miloval, inokedy ho vôbec nespoznáva. Z vokálno-technického hľadiska sa melódia deklamačného charakteru pohybuje v pre soprán nepríjemne nízkej spodnej polohe od cis¹ po h, čiže pri kreovaní vokálnej línie je nutné dbať na markantnú deklamáciu s dôrazom na konsonanty kvôli zrozumiteľnosti textu, s použitím tmavšieho timbru hlasu.

Príchodom Pastierika oznamujúceho, že na návštevu prichádza starý Štelina so Zimoňkou s túžbou pomeriť sa, dochádza opäť k zmene tempa na *allegro vigoroso*. Katrena pobáda Marku so Zuzkou, nech jej pomôžu poupratovať a preobliecť dieťa. Vokálna línia nie je z technického hľadiska zložitá, opäť nadobúda deklamačný charakter *Bože, a u nás je všetko hore nohami...*, avšak od interpretky vyžaduje dôsledné dodržanie predpísaného, miestami synkopického rytmu, obsahujúceho trioly v dokonalej symbióze s orchestrálnou zložkou.

KATRENA
KATRENA

ZIMOŇKA (rozčúlená) Bo - že, a u nás je všetko ho-ro
ZIMOŇKA (vzrušená) Gott, wo bei uns al - les gra-de auf dem

K nám že i - dú aj s kmot-rou?
Was wird der wohl hier wol - len?

Zu.
Zu.
k vám.
her.

11

5/8

5

Scéna zo 4. obrazu

Štelina sa vo forte spytuje, že chce vidieť vnuka (*Kam ste ho dali, zázraka?*). Objaví sa aj Ondrej a zarazený váha podať Štelinovi ruku po tom, ako zbadal jeho odmietavý pohľad. Chlapi zostanú osamote. V rozhovore príde reč aj na Ondrejovho syna (*Syna máš! A toho môjho zabili...*). Ondrej sa akoby mimovoľne zastáva vraha a s rozhorčením v hlase zľahčuje smrť Štelinovho syna (*Nuž, umrel a nepomôže mu ani svätená voda!*). So zmätením sa nevedomky prizná k hroznému činu (*Musíte však uznať, že je to neobyčajný človek! Tak sa vedieť utajiť!*). Dramatický moment nachádzame v Ondrejovej, s námahou v hlase vyslovenej otázke (*A čo myslíte... nájde sa? Nuž... ten vrah...*). Odpoveďou kontrastného charakteru je

Štelinovo slávnostné konštatovanie (*Nájde! Pravda sa ukryť nedá! Sám si ho nájdem a odstrelím ako hnusného prašivca!*).

Z komory prichádzajú v tempe *allegro vigoroso* dievčatá so Školnicou hašteriac sa o tom, na koho sa Katrenin synček podobá. Marke sa zdá, že nie je podobný Ondrejovi, Zuzka si myslí, že sa podobá na matku. Školnica so zdržanlivosťou v hlase vysloví poveru: *Na koho rodička v svadobnú noc myslí, na toho sa dieťa prvorodeňa podobá!* Dievčatá sa rozlúčia a odchádzajú.

Ondreja reči privádzajú do zúfalstva – zmieta sa medzi láskou k žene a obavou, či je dieťa jeho. V tempe *andante, con espressione* Ondrej nežne a s neskrývanou úprimnosťou v hlase Katrene vyznáva lásku v krásnej lyricky koncipovanej a vášnivej kantiléne (*Vrav, dievča, kde si krásu vzalo?...*), vrcholiacej v záverečnom exponovanom zvolaní vo ff vo vyšponovanej tessiture *Tak mám ťa rád...* Keď sa na dieťa zadíva upretým pohľadom, zľakne sa, pretože v ňom spoznáva Janovu podobu. Katrena znepokojene hľadá na Ondrejov zmeravený výraz tváre (*Ty, Katrena! A či vieš, komu sa to dieťa podobá?!*). Už pri Ondrejevých pochybnostiach počuť motív zabitého Jana, aj keď v črtách dieťaťa spoznáva Jana a tiež pri zrážke so Štelinom. Žalostný motív malej tercie (*Dieťa...*) scénu svojou sugestívnosťou ženie do dramatického vyvrcholenia.

S preľaknutím pretaveným do vokálneho výrazu sa Katrena Ondreja spytuje, čo sa mu robí. Snažiac sa vymaniť z jeho zovretia sa stupňuje zúfalstvo v jej vokálnej línii, pohybujúcej sa v rozmedzí od ff až k vrcholne dramatickému fff v exponovanej tessitúre hlasu, s vypätým f^2 vo fff (*Ale Ondrej! Čo si sa zbláznil! Veď ty šalieš načisto!*). Prudkosť zúfalstva Katreny možno dosiahnuť použitím markantnej deklamácie a prifarbením tmavších vokálov s ostrým rytmom a aplikovaním tvrdších akcentov. Intenzitu dramatických vokálov treba preklenúť na princípe netlačených výšok dobre posadených vo vysokej hlavovej rezonancii, nie na „krku“ a nezabudnúť na ich aktívnu podporu pružným dychom.

(snaží sa vymaniť z jeho rúk! / *sucht sich aus seinen Händen zu befreien*)

ff *fff*

K. A. *A - le On - drej! Čo si sa zbláz - nil! Veď ty ša - lieš*
A - ber On - drej! Das ist ja Wahn - sinn, was du dir da

O. *tvár! sieh!*

f *fff*

Scéna zo 4. obrazu

Narastajúce zúfalstvo a šialenstvo Ondreja a zdesenie Katreny sa neustále stupňuje v dynamicky a tempicky

vášnivom dialógu. Katrena sa ho snaží vyviesť z omylu s ubezpečovaním, že syn je predsa jeho, nie Janov.

Na scénu v tempe animato náhle vstupuje starý Štelina a obviní Ondreja, že sa znovu opíja. Strhne sa hádka kvôli mŕtvemu Janovi. Na Štelinovu zmienku o tom, že sa vraj nestará o dieťa, Ondrej vybuchne a zneuctí pamiatku jeho mŕtveho syna.

Dramatický konflikt vrcholí bitkou a besnením šialeného Ondreja, ktoré sa snaží zastaviť Katrena. Agresívny a opitý Ondrej ju udrie po tvári a zhodí na zem nielen Katrenu, ale aj starého Štelinu. Zimoňka sa zúfalo snaží Ondreja zastaviť, avšak ten prudkým krokom odchádza do krčmy (*Eh, čo? Nech vás tu všetkých parom pobije!*). Pre Katrenu za technicky náročný môžeme považovať úsek (*Preboha, Ondrej! vo ff až fff*). Pri interpretácii sa vyhýbame forsírovaniu a v značne vyšponovanej tessitúre v ženúcom sa tempe jednotlivé vokály striktne držíme v hlavovej „špičke“ bez zaťaženia. Situácia poznačená silnými emóciami sa doráža aj vo vokálnom prejave, kde dramatické výrazové polohy dosahujeme silnou intenzitou hlasu v symbióze so zvukovo mohutným orchestrom a vyhýbame sa forsírovaniu.

V nasledujúcej scéne, keď sa starý Štelina a Katrena preberú, Katrena sa mu prizná, že nemá na svedomí Janovu smrť, odhaľuje pravdu o svojom smutnom detstve bez matky

aj otca, o túžbe spoločného života s Janom a o tom, že si Ondreja vzala bez lásky v krásnom ariose *Sváko, či som ja na vine?*... Do vokálnych kontúr sa z hľadiska vokálneho výrazu snažíme pretaviť zbožné želanie Katreny a túžbu po spoločnom vysnívanom živote s Janom, ktorý sa im už nepodarí uskutočniť.

Nostalgia sa mení v úprimné priznanie náhlou zmenou tempa na *piu mosso* so začiatkom vo forte (*A Ondrej? Nechcela som zaň ísť...*) s častými akcentmi na začiatkoch dôležitých slov slúžiacich na zosilnenie naliehavosti Katreninej výpovede. Srdcervúci Katrenin nárek možno naplniť lyrickou dojemnosťou s plastickou tvorbou farebnej rôznosti jednotlivých fráz a vokálov.

K.
K.

Ne-cho-ce-la som zaň ísť, len ma pri-sí-li-li.
Nie wollt' ich ihn neh-men, doch man zwang mich da-zu.

Ob. 3 3

Scéna zo 4. obrazu

Vzápätí vyjadrí svoju túžbu zomrieť, pretože už nevidí žiaden zmysel života. Opustenosť a zronenosť vo vokálnej línii vykreslíme použitím tmavšieho timbru hlasu.

Melodické frázy sú pretkané intervalmi zväčšenej kvarty (as – e) prevažne smerom zhora nadol. Technicky problematickým miestom môže byť úsek *Vykopte mi jamu...*, koncipovaný zo sekundových intervalových postupov ($f^1 - g^1 - as^1 - e - f^2 - h$), čiže pri vokalizácii musíme dbať na intonačnú čistotu a zrozumiteľnú deklamáciu, aby tóny nezneli rozmazane a nekonkrétne.

Intervalový skok z c^2 na c^1 nadol v *piane* v melodickej pasáži v tempe *sostenuto* na slove *lahnem* je potrebné z technického hľadiska interpretovať s implementovaním bolestného a trýznivého stavu duše. Starý Štelina sa preriekne, že malému Janičkovi kúpil koníčka, Katrena ho však poopraví, že sa volá Ondrejko. Nevie sa zbaviť myšlienky, či Katrena bola verná jeho Janovi a vnuk by bol jeho vlastným. Štelinu odprevádza k dverám a so zamysleným pohľadom v subtilnom a nežnom *piane* začína kolísať synka slovami (*Hajaj, spinkaj, moje dieťa...*).

Melódiu uspávanky charakterizujú klesajúce intervalové postupy, viackrát sa opakujúce kvinty z g^1 na c^1 , znázorňujúce monotónny pohyb kolísky. Úsek treba vystavať s mimoriadnym zmyslom vnútornej lyrickej intimity s rešpektovaním detailného spojenia, nežnej a jemnej tvorby fráz v kombinácii s aplikovaním krehkých pián. Technicky náročná môže byť interpretácia záverečného slova *spi*

v dynamike pp až ppp. Vokál „I“ nesmie zaznieť príliš úzko a ostro, ale snažíme sa zaspievať ho s predstavou nazívnutia, guľato a mätko. Obraz sa končí smutnou rezignáciou Katreny v sprievode tónov doznievajúcej uspávanky v subtilnom ppp. Katrena následne zaspáva.



Uspávanka zo 4. obrazu

Piaty obraz je synonymom sychravej, upršaney noci v lese, sprevádzanej zúrivým vetriskom. Z dramatického hľadiska sa Ondrej opitý na mol z krčmy vracia na miesto, kde pred rokom zabil svojho soka. Zmieta sa medzi strachom z dôsledkov vraždy a medzi nutkaním priznať sa. Tempo prechádza od *allegro moderato* cez *moderato* počas úseku, keď sa udivený obzerá, kde sa ocitol. Vyjadrí túžbu znovu si vypiť (*Krčmáročka, nalej...*). Keď sa potkne, akoby na chvíľu precitol a sám sebe sa prizná k činu. Po zistení, že je na mieste vraždy, prechádza pocitmi úzkosti, strachu a hrôzy. Hudba naberaá tempo *grave*.

Ako zmyslov zbavený sa rozhoduje uniknúť z miesta činu, prenasleduje ho zlé svedomie a mátajú ho strašidelné predstavy (*Aha, veď tam, tamto leží. Jano! Ba nič, nič tam nie je!*). Zúfalstvo čoraz viac narastá (túži ísť domov, k matke, k žene a k synovi). Ospravedlňuje svoj ohavný čin a sám pre seba bľaboce, že syn aj Katrena patrili predsa len jemu.

V pasáži za zvukov zborového spevu pútnikov (*Bože môj, otče môj, v tomto speve si mi podal nádeje svit jediný...*) sa zlomí, v krásnej kantiléne sa rozhodne priznať svoju vinu a prosí Boha o odpustenie. Rozpráva sa so svedomím, ktoré mu radí neudať sa, on však chce pykať za svoj hriech. Záverečné zúfale zvolanie predstavujúce Ondrejovo priznanie je silným momentom opery (*Vrah som biedny!*).

V záverečnom 6. obraze sa nachádzame na dedinskom námestí, koná sa odpustová slávnosť, pred krčmou sa zabávajú chlapi. Výstup je príznačný energickou melódiou piesne *Ej, pred hostincom hudci hrajú v tempe allegro briosu*, ktorá predstavuje pôvodnú slovenskú ľudovú pieseň a pokračuje následne ďalšou pôvodnou slovenskou ľudovou piesňou *Na tej Čaci zakázali...*

Ach, er sitzt beim ro - ten, Wei - ßen, Kopf, Kopf,
Na te! Ca - ci za - kä za - li, ei, ei, hei, hei,

S. A. T. B.

Cl.
p > Cor.

Scéna zo 6. obrazu

Chlapi hovoria, že vraj v noci Ondreja mávalo. Prichádza aj starý Štelina. Zábavu náhle prerušuje výstrel spoza scény, všetci zmeravejú úžasom. Pribieha vydesený Pastierik s vojenskou puškou v ruke, ktorá je nabitá. Vraj ju našiel zakopanú v chlieve. Starý Štelina v puške spoznáva Ondrejovu zbraň, a tým odhaľuje vraha svojho syna. Dvíha pušku na Ondreja, aby sa pomstil, no ten sa sám priznáva. Ľud sa snaží zabrániť krvavej prestrelke medzi Štelinom a Ondrejom. Aj Katrena Ondrejovo správanie pripisuje len pomäteniu zmyslov a neverí, že by bol schopný spáchať taký hrôzostrašný čin.

Katrenína vokálna línia je odrazom narastajúceho zúfalstva, je koncipovaná v čoraz dramatickejšom duchu vo vypätom forte. Sústredíme sa na čistú intonáciu, aby pri nedostatočnej podpore dychom nedošlo ku kolízii a jednotlivé pasáže rozvíjame decrescendovými a crescendovými

oblúčkami, čím znásobujeme vzrušený výraz. Zbor spieva, nech Ondreja zabijú a zavolajú žandárov, Krúpa a Oleň ho bránia.

Celým záverečným obrazom sa nesie všespájajúci duch silných emócií. V prichádzajúcom *adagiu* dochádza k zmene a rozuzleniu dramatickej situácie, Ondrej sa sám k činu priznáva. Vydáva sa do Štelinových rúk túžiac zahynúť jeho rukami, ten mu však odpúšťa. Katrena situáciu upokojí svojím vyznaním o tom, že syn je predsa jeho a nie Janov a taktiež dospeje k odpusteniu. (*Nie tak, Ondrej, preboha, veď máš ženu i dieťa, si otcom i mužom! A ja ti z lásky rada odpúšťam!...Veď on je tvoj!*).

Na dosiahnutie výrazovej presvedčivosti Katreny vo vokálnej línii uplatňujeme agogické vlnenie a dynamické tieňovanie, smerujúc k širokému gradačnému vrcholu vo *forte fortissimo* so slovami *Veď on je tvoj!* Z technického hľadiska úsek vyžaduje ovládanie techniky vysokých tónov s nosnosťou, bez námahy a v maximálnom udržaní si dychovej pružnosti.



Záverečná scéna zo 6. obrazu

Grandiózny záver v tempe Maestoso ukončuje operu svojím posolstvom odpustenia a víťazstva lásky a pravdy nad všetkým. Silným momentom diela je Štelinov výrok v intenciách piano dynamiky: *Nuž tak chod', Ondrej! Chod' si svojou cestou. Žena ti odpustila, ja ti tiež odpúšťam! Za tónov mohutne znejúceho a očisťujúceho zborového spevu zo scény pomaly odchádza všetok ľud spievajúc Spev je čím sa chváli pán...*

Podľa pôvodnej verzie sa v Štelinovi láme pomsta a keď sa dozvie, že Katrenino dieťa nie je jeho vnukom, rezignovane posielala Ondreja, aby si odpykal svoj trest. V druhej verzii sa Katrena priznáva, že dieťa je Janovo, Štelina sa teší z vnuka a Ondreja prenecháva spravodlivosti. Katrena obžalúva spoločnosť, ktorá ju nútila ku klamstvu a pretvárke. Opera sa končí ódou ľudu na víťazstvo pravdy.



Katrena (Mária Porubčinová) a Štelina (Ján Galla)

Foto archív SND Bratislava ©Alena Klenová

Zdroj <http://snd.sk/de/inszenierung/1587/krutnava-katrena>

BIBLIOGRAFIA

- BENCIOVÁ, Katarína. 2008. *Eugen Suchoň: výberová personálna bibliografia vydaná pri príležitosti 100. výročia narodenia a 15. výročia úmrtia*. Pezinok: Malokarpatská knižnica. ISBN 978-80-968063-6-2
- HOROVÁ, Eva. 1961. *Nebojte se moderní hudby*. Praha: Panton.
- JANSEN, J. 2004. *Opera*. Brno: Computer Press. ISBN 80-251-0282-3
- KRESÁNEK, Jozef. 1978. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava: OPUS.
- SUCHOŇ, Eugen a HOZA, Štefan. 1957. *Krutnáva – opera v 6 obrazoch*, Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Klavírny výťah.
- VAJDA, Igor. 1988. *Slovenská opera*. Bratislava: OPUS, československé hudobné vydavateľstvo.
- ZAVARSKÝ, Ernest. 2008. *Eugen Suchoň*. Bratislava, Hudobné centrum. ISBN 9788089427000

doc. Ján ZEMKO

Katedra vokálnej interpretácie FMU AU

**POHĽAD NA POSTAVU ONDREJA V OPERE
KRÚTNÁVA OČAMI INTERPRETA**

*THE VIEW ON THE CHARACTER ONDREJ IN THE OPERA KRÚTNÁVA
[WHILRPOOL] WITH THE INTERPRET'S EYES*

Keď som pred mnohými rokmi nastúpil ako čerstvý absolvent vysokej školy do služieb Opery Divadla J. G. Tajovského, dnes Štátnej opery v Banskej Bystrici, v roku 1966, ani vo sne som sa nenazdal, že sa aj ja raz stanem aktívnym svedkom kriminálneho príbehu Mila Urbana *Za vyšším mlynom*. Do nového zamestnania som vstúpil iba tri roky od novátorského uvedenia *Krútnavy* práve v Banskej Bystrici v podobe čiastočne zrušených cenzúrnych zásahov do príbehu deja. Práve návrat pôvodného záveru opery, teda odklon od Chalabalovskej verzie, kedy Katrenin syn už nemusel byť vnukom „dobrého“ Štelinu, ale mohol byť synom „zločinného“ Ondreja Zimoňa, vyvolal nielen v celom kolektíve, ale aj vo mne silný dojem.

A napriek tomu, že som v priebehu času stvárnil množstvo operných i operetných tenorových postáv európskej opernej literatúry, až po dlhých rokoch som sa dočkal možnosti stvárniť slávnu tenorovú, no negatívnu postavu Ondreja na doskách banskobystrickej opernej scény v roku

1988. Tejto, pre mňa naozaj pôsobivej udalosti predchádzala ešte skúsenosť s menšou postavou Krúpu v tomto opernom diele v roku 1972, kde som sa mohol oboznámiť s originalitou Suchoňovho operného hudobného myslenia spájajúceho široko klenutú spevnosť s hudobným spracovaním intonácie hovorenej reči.

Prezentovať postavu Ondreja Zimoňa, ktorého v roku 1949 prvýkrát na scéne SND uviedol *Štefan Hoza*, spoluautor libreta Krútnavy s Eugenom Suchoňom, ktorej ohlas dosiahol jednoznačný a trvalý úspech, znamenal pre mňa v danej dobe v našom domácom opernom dome skutočný vrchol mojej umeleckej kariéry. Veď po *Jozefovi Konderovi*, ktorý svojím dramatickým výrazom prvýkrát na scéne Opery Divadla J. G. Tajovského v roku 1963 predstavil Ondreja v alternácii s *Milanom Kopačkom* a po *Františkovi Urcikánovi*, ktorý prezentoval túto rolu v roku 1972, sa moje zhostenie tejto prekrásnej opernej postavy v roku 1988 stalo pre mňa dôležitým míľnikom profesionálneho životopisu. Pri tejto príležitosti si rád spomeniem aj na konštatovanie Miloslava Blahynku,¹ ktorý napísal: „Z predstaviteľov hlavných úloh zaujal *Ján Zemko ako Ondrej*. Vysoká miera speváckej spoľahlivosti a dobré herecké uchopenie boli charakteristické pre túto kreáciu“

¹ BLAHYNKA, Miroslav: *Tretie naštudovanie Krútnavy*, In: Literárny týždenník, 16. decembra 1988.

Moja skúsenosť počas štúdia tejto postavy, ako aj celej inscenácie, bola výnimočná. Spoznával som pri ňom osobitý spôsob kompozičnej práce skladateľa, ktorý si podľa Vladimíra Zvaru „osvojil a originálne rozvinul výrazový svet ľudovej balady, kde sa rapsodicky strieda záдумčivosť s prudkými citovými vzblknutiami“, čím za základ zhudobnenia Krútnavy považujeme baladický tón. Ako ďalej Vladimír Zvara pokračuje: „Hudba Krútnavy obsahuje umelecky pretvorené prvky ľudovej umeleckej tradície, ako aj viaceré úseky, ktoré pôsobia dojemom autentických ľudových piesní. Celou operou prechádza niekoľko charakteristických hudobných motívov, ktoré sa viažu na určité myšlienky a emócie, a vytvárajú jemné a celistvé pradiivo hudobných súvislostí. Všetky hlavné motívy sú pritom odvodené od spoločného motivického modelu, ktorým je základný trojtónový motív (Ondrejovo zvolanie v piatom obraze: „To nie ja!“).² Môžeme teda povedať, že v opernom diele sa vyskytuje len jediný návratný motív, ktorý je spojený s Ondrejovým svedomím, a to vzostupná kvarta nasledovaná zostupnou malou terciou.

² Citované podľa:

<https://operaslovakia.sk/vladimir-zvara-krutnava-detektivka-alebo-mytus/>



Ján Zemko ako Ondrej, foto archív autora

Zároveň ma však fascinoval aj Ondrejov ľudský charakter ako civilnej osoby. Na jednej strane vraždiaceho soka Jána Štelinu kvôli láske ku Katrene v úvode príbehu, na druhej strane jeho milostné vyznanie k nej v árii *Vrav dievča, kde si krásu vzalo?*, teda výrazné protikladné postoje, evidentne aj v preľaknutom pohľade na tvár dieťaťa s pohnútkou hľadania podobnosti s nebohým Jánom Štelinom, Ondrejovou obeťou so zvolaním: *Bože, čo je to? Ako to, ako to? Hľa v tomto dieťati prízrak Štelinovie Jána tu mátoží*, obsiahnuté vo štvrtom obraze.

Vnútorňú duševnú očistu nachádza Ondrej Zimoň v piatom obraze, keď sa v podnapitom stave vracia z krčmy

domov a s hrôzou zistí, že zastal práve na mieste vraždy. Akoby v extáze zbadá vidinu ležiaceho Jána – hudobne stvárnený spev nepresnou intonáciou – s úzkosťou a strachom akoby šeptá: *Domov, chcem domov, k matke, k žene, k synovi... To nie ja!*“

Ku katarzii dochádza v momente, keď zaznieva neviditeľný zbor, akoby hlas Ondrejovho svedomia, keď sa hrdina rozhodne priznať a udať samého seba za zločin, ktorý spáchal v nádeji pokánia a odpustenia. Podľa Vladimíra Zvaru: *„je práve tu najzreteľnejšie vyjadrený vzájomný prienik duše človeka, ľudskej pospolitosti a prírody, ktorých neodmysliteľným zjednocujúcim prvkom je pevná viera vo vyšší mravný poriadok sveta“*.

Postavu Ondreja som našťudoval pod taktovkou Miroslava Šmída, ktorý na banskobystrickej scéne pôsobil 15 rokov, je potrebné vyzdvihnúť jeho precízne hudobné našťudovanie. Dielo režíroval Peter Dörr, scénografom bol Pavol Herchl, zbormajsterkou Darina Turňová, choreografom Marián Čupka.

Tretie uvedenie opery Krútnava na doskách banskobystrickej opery ocenil pozdravným textom aj majster Eugen Suchoň: *„Operný súbor Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici a bystrické obcenstvo pri príležitosti tretej inscenácie mojej Krútnavy čo najsrdečnejšie pozdravujem!“*

Eugen Suchan



1988 Krútnava, tanečná scéna
foto archív autora

Mgr. Blanka POLLAKOVÁ
PhDr. Martin DOLEJŠ, Ph.D.

Filozofická fakulta
Univerzita Palackého Olomouc

**PSYCHOLOGICKÁ ANALÝZA VZTAHU MEZI OSOBNÍM
A HUDEBNÍM VÝVOJEM HUDEBNÍKA/HOUSLISTY**
*PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF RELATIONSHIP BETWEEN
MUSICIAN'S/VIOLINIST'S PERSONAL AND MUSIC DEVELOPMENT*

ABSTRACT: In the field of the music practice we can often see the personality of a musician has a considerable influence on his playing and also musician's personal development has influence on his music development. On the basis of own practise experience with this topic we are convinced that systematic examination of this context has potential for utilisation for musicians, music teachers and also for psychologists who work with musicians.

Úvod

Osobnost hudebníka do značné míry ovlivňuje jeho hru a v tomto smyslu ji také můžeme chápat jako jakousi projekční plochu či chceme-li – dokonce „zrcadlo osobnosti“³. Z praxe však víme, že toto téma se nevztahuje pouze k samotné hře (v době, kdy probíhá samotná hudební produkce či obecně hudební činnost), ale i k celkovému hudebnímu vývoji a tyto dva aspekty spolu tedy nedílně souvisí⁴.

³ KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. 2009. *Základy muzikoterapie*; KEMP, A. E. 2000. *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians* KEMP; SEDLÁK, F. 1990. *Základy hudební psychologie*;

⁴KEMP, A. E. 2000. *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*; KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*; PAZDERA, J. 2008. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*.

Co se týče samotných projevů osobnosti ve hře, lze najít určitou teoretickou oporu pro toto téma v muzikoterapii⁵. Ta má však odlišné cíle, než hudební pedagogika, a navíc nepočítá s jedním, pro nás velmi důležitým, aspektem, a to s otázkou dlouhodobého hudebního vývoje. Dále existuje poměrně velké množství studií, zaměřených na různá hudebně-psychologická témata, např. osobnostní rysy hudebníků⁶. Ty jsou však většinou zaměřeny spíše na kvantitativní zkoumání osobnostních rysů hudebníků a zpravidla realizovány prostřednictvím osobnostních dotazníků (16 PF, NEO-FFI apod.), případně na zkoumání obecných faktorů, důležitých pro hudební vývoj⁷ a samozřejmě také na otázku trémy při veřejném vystupování⁸. Dále je k dispozici obecný popis hudebního vývoje v literatuře o hudební psychologii a hudební pedagogice⁹ a také literatura, zaměřená na metodiku hry na jednotlivé hudební nástroje¹⁰.

⁵ KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. 2009. *Základy muzikoterapie*.

⁶ BUILIONE, R. S., LIPTON, J. P. 1983. *Stereotypes of personality of classical musicians*; CRIBB, C., GREGORY, A. H. 1999. *Stereotypes and personality of musicians*; LANGENDORFER, F. 2008. *Personality differences among personality differences group: Just a stereotype?*

⁷ MacDONALD, A. R., HARGREAVES, D., MIELL, D. 2002. *Musical identities*;

⁸ CLARK, D. B., AGRAS, W. S. 1991. *The Assessment and Treatment of Performance Anxiety in Musicians*; HOFFMAN, S. L., HANRAHAN, S. J. 2012. *Mental Skills for Musicians. Managing Music Performance Anxiety and Enhancing Performance*;

⁹ MICKA, J. 1975. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*; PAZDERA, J. 2008. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*.

¹⁰ MICKA, J. 1957. *Hra na housle*; PAZDERA, J. 2008. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*; SKIBIN, V. N. 2004. *Vývoj a teorie postavení rukou při hře na housle*;

Jediný autor, který se zabývá vysloveně psychologickými aspekty hudebního vývoje, je Kogan¹¹. Ten však popisuje spíše obecné psychologické podmínky úspěchu v hudební oblasti a nevěnuje se tak individuálním tématům osobnosti a osobního vývoje jednotlivců.

Pokud je nám známo, samotné téma vlivu osobnosti hudebníka na jeho hru v oblasti klasického hudebního vzdělávání ani téma vztahu mezi osobním a hudebním vývojem dosud nebylo výzkumně zpracováno. Z tohoto důvodu vycházíme v následujícím textu především ze svých empirických zkušeností s tímto tématem, podložených relevantními zdroji (přesto, že se – ze všech výše uvedených důvodů – mnohdy nejedná o empirické studie). Naším cílem byla realizace výzkumu, který by přispěl k možnosti propojení teoretické a praktické roviny a následně k praktickému využití zkoumaného tématu v oblasti hudební pedagogiky a při specializované psychologické práci s hudebníky.

Osobnost a osobní vývoj

V rámci naší studie chápeme osobnost jako celek duševního života člověka v kontextu celého bio-psycho-sociálně-spirituálního spektra. Psychický vývoj potom můžeme

¹¹ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*.

charakterizovat jako zákonitý proces, který má podobu posloupnosti na sebe navazujících vývojových fází. Tento vývoj však nebývá zcela plynulý a rovnoměrný, a namísto toho se skládá spíše z mnoha kvantitativních a kvalitativních změn. Ty se mohou rozvíjet buď plynule, nebo vývojovými skoky¹². Samotné propojení pojmů osobnost a „osobní vývoj“ potom podle našeho názoru do určité míry ilustruje definice Plhákové, podle níž je osobnost „*pojem, kterým označujeme individuální utváření lidské psychiky*“¹³.

Hudební vývoj

Hudební vývoj – který lze ostatně chápat jako součást psychického vývoje – by se dal charakterizovat jako „*přechod od jednoduchých hudebních procesů ke stále hlubšímu, přesnějšímu a plnějšímu odrazu hudby v psychice, dokonalejšímu hudebnímu vnímání, poznávání, prožívání i dokonalejším hudebním výkonům*“.¹⁴ Základním předpokladem k úspěšnému hudebnímu vývoji je určité nadání neboli talent¹⁵, avšak rozvoj hudebních dovedností není podmíněn pouze nadáním a

¹² SMÉKAL, V. 2002. *Pozvání do psychologie osobnosti*; STEVENS, R. 2008. *Erik H. Erikson. Explorer of Identity and the Life Cycle*; VÁGNEROVÁ, M. 2005. *Vývojová psychologie I. Dětství a dospívání*.

¹³ PLHÁKOVÁ, A. 2003. *Učebnice obecné psychologie*, 42

¹⁴ SEDLÁK, F. 1990. *Základy hudební psychologie*, 293

¹⁵ HOLAS, M. 1988. *Psychologické základy hudební pedagogiky*.

namísto toho závisí také na souhře mnoha dalších faktorů¹⁶. Sloboda a Davidson shrnuli na základě analýzy životopisů úspěšných hudebníků hlavní faktory, které měly vliv na úspěšnost v jejich hudební činnosti: vysoký stupeň podpory rodičů, vliv učitelů, vysokou motivaci během celého období studia hudby a vysoce intenzivní a účinné cvičení¹⁷. K těmto faktorům bychom mohli dále přidat také celkové sociálně-kulturní prostředí¹⁸, ale také určitý řád a celkovou životosprávu¹⁹.

Cíle výzkumu a výzkumné otázky

Cílem výzkumu bylo základní zmapování souvislosti mezi osobností a hrou, identifikace faktorů a proměnných, které ovlivňují hudební vývoj houslisty a také návrh ideově-technického plánu výzkumu, vhodného k definování souvislosti mezi osobním a hudebním vývojem. Na jeho základě jsme potom provedli také konkrétní deskripci vztahu mezi osobním a hudebním vývojem jedné konkrétní houslistky.

¹⁶ FRANĚK, M. 2005. *Hudební psychologie*.

¹⁷ SLOBODA A DAVIDSON, 1996 in FRANĚK, M. 2005. *Hudební psychologie*.

¹⁸ HOLAS, M. 1988. *Psychologické základy hudební pedagogiky*; KEMP, A. E. 2000. *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*.

¹⁹ HAVAS, K. 1990. *Nebojte se trémy*; MENUHIN, Y. 1976. *Violin and viola*; MICKA, J. 1975. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*.

V souladu s uvedenými cíli jsme si stanovili tyto výzkumné otázky:

- 1) Jaký je vztah mezi osobností houslisty a jeho hrou?
- 2) Jaká je souvislost mezi osobním a hudebním vývojem houslisty?
- 3) Jaké faktory ovlivňují hudební vývoj (houslisty) a v jakém jsou vztahu k jeho osobnosti a k jeho osobnímu vývoji?

Charakteristika výzkumného souboru

Výzkumný soubor tvořilo 7 pedagogů (houslistů) a jedna houslistka, studentka konzervatoře. Kritériem pro výběr pedagogů do výzkumného souboru byla zkušenost s výukou na konzervatoři (přičemž někteří pedagogové mají i zkušenosti i s výukou na ZUŠ) a předpoklad, že mají komplexní přístup k výuce, tzn., že znají a vnímají své studenty i z „lidského hlediska“ a přizpůsobují tomu svoji výuku. V tomto směru jsme vycházeli z předpokladu, že právě pedagogové s takovýmto přístupem budou pravděpodobně schopní vnímat souvislosti mezi osobností/osobním vývojem svých studentů a jejich hrou/hudebním vývojem. Z tohoto důvodu jsme také ve většině případů uskutečnili výběr pedagogů formou záměrného výběru, pouze jeden pedagog byl získán metodou

sněhové koule. Pedagogové měli různou délku praxe (7 – 35 let; průměrně 21 let), nicméně délka jejich praxe nebyla pro jejich zařazení do výzkumného souboru určující. Kritériem pro výběr studentky bylo studium na konzervatoři, protože právě konzervatoř považujeme za velmi důležitý (dalo by se říci, že stěžejní) stupeň hudebního vývoje. Při výběru studentky jsme zvolili formu příležitostného výběru a získali jsme kontakt na ni přes jejího pedagoga.

Metodologický design výzkumu

Vzhledem k nekvantifikovatelné povaze výzkumného tématu jsme zvolili kvalitativní výzkumný design. V rámci naší studie navíc pravděpodobně došlo k definování a otevření dosud neprobádaného tématu a právě v takových případech se potom vysloveně nabízí provedení orientačního výzkumu, pro který jsou kvalitativní metody – svým založením a svými možnostmi – přímo ideální alternativou²⁰.

Výzkum byl rozdělený na dvě na sebe navazující části. V první výzkumné části, která zároveň sloužila jako orientační výzkum, jsme provedli sedm polostrukturovaných interview s pedagogy. Před samotnými interview jsme vytvořili základní okruh otázek, které se týkaly různých aspektů vztahu mezi osobním a hudebním vývojem

²⁰ MIOVSKÝ, M. 2006. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*.

(houslisty). Abychom se však ujistili, že jsou naše otázky srozumitelné a zároveň v nich nechybí žádná důležitá témata, provedli jsme nejprve pilotní studii s jedním s pedagogem, který sice neučí na konzervatoři, ale má dlouholetou zkušenost s výukou houslí na ZUŠ. Teprve poté jsme započali rozhovory s ostatními respondenty. Průměrná délka jednoho interview činila 80 minut. Všechny rozhovory byly se souhlasem respondentů zaznamenány na nahrávací zařízení a poté přepsány v doslovném znění. Poté jsme pomocí kódování určili okruhy témat, které jsme považovali za relevantní k dalšímu zpracování a na tomto základě jsme dále – prostřednictvím metody vytváření trsů, metody zachycení vzorců, metody prostého výčtu a metody kontrastu a srovnání – zanalyzovali všechny informace, obsažené v jednotlivých rozhovorech, které se těchto okruhů týkaly.

Ve druhé výzkumné části jsme využili metodu případové studie se současným využitím dalších výzkumných a psychodiagnostických metod – konkrétně několikanásobného polostrukturovaného interview, metody životní křivky, metody evaluace osobních hodnot, osobnostního dotazníku (Cattell, 1960, 1997), Škály rodinného prostředí²¹ a kresby začarované rodiny. K tomu jsme přiřadili také analýzu hry (hru jsme analyzovali sami, avšak z důvodu triangulace jsme

²¹ HARGAŠOVÁ, M., KOLLÁRIK, T. 1986. *Škála rodinného prostředí*.

současně zohlednili i analýzu nezávislého posluchače, profesionálního houslisty), dále polostrukturované interview s pedagogem respondentky z konzervatoře a dále také analýzu jejího textu na téma „jak moje osobnost ovlivňuje moji hru a jak moje hra ovlivňuje moji osobnost“.

První výzkumná část: souvislost mezi osobností a hrou a mezi osobním a hudebním vývojem

Všichni námi oslovení pedagogové se jednoznačně shodli jak na zřejmé souvislosti mezi osobností a hrou (*„jaký člověk je, tak hraje“*), tak na souvislosti mezi osobním a hudebním vývojem (*„všechno se vším souvisí, naprosto všechno, protože kumšt je odraz života, který člověk prožívá, který člověk vidí...“*). Konkrétněji bychom potom mohli tyto vztahy shrnout následujícím způsobem: *osobnost ovlivňuje hru a hra potom zpětně ovlivňuje osobnost* – buď pozitivně, nebo negativně. Samotné téma vztahu mezi osobním a hudebním vývojem úzce navazuje na téma vztahu mezi osobností a hrou, až na to, že se v tomto směru nejedná pouze o jednorázový vliv, ale spíše o neustálou a nepřetržitou cirkulární kauzalitu mezi osobností a hrou v rámci dlouhodobého – osobního i hudebního – vývoje.

Obecně pedagogové v této souvislosti nejčastěji zmiňovali především dvě témata: *celkové zrání osobnosti* a jeho vliv na hudební vývoj, ale také *naprostou individualitu* a s ní související

nevyzpytatelnost, se kterou se v průběhu hudebního vývoje můžeme setkat. Celkové zrání osobnosti může probíhat buď samovolně, ale také může být ovlivněno zcela konkrétními faktory či vlivy. Z těch byly zpravidla jmenovány *citový vývoj*, který může mít na hudební vývoj buď pozitivní, nebo negativní vliv („*když se ten člověk zamiluje, tak naráz má prostě jiný vnímání... buď to jde nějakým způsobem ruku v ruce, s tím, že se ten člověk naráz otevře, nebo se to projeví tak, že přestane cvičit a prostě veškerý čas tráví se svojí láskou, a začne zapomínat na to, že by měl u toho taky něco dělat, jako do života*“), ale také *prožití určitých těžkých období, krizí apod.* V tomto směru pedagogové často uváděli, že pokud některý z jejich studentů projde nějakou osobní krizí, potom zpravidla velmi záleží na tom, jakým způsobem se s ní vyrovná („*Když projde ten mladý člověk určitým těžkým obdobím, třeba v rodině, což se občas stane, tak se ten přístup změní. A jsou dvě možnosti - buď ho to položí a totálně ho to začne ničit, a nebo když to přečká - tak, že se k tomu musí postavit čelem, a musí začít řešit jiné věci, než do té doby řešil - tak ho to posílí a naráz z toho člověka je dospělejší... jo, v tom přístupu i v tom hraní*“).

Z rozhovorů dále jasně vyplývá, že hudební vývoj je u každého člověka velmi individuální. V některých případech může být poměrně přímočarý („*já vlastně vůbec nemusím zasahovat, a tam se dostavuje prostě takové to přirozené cítění a ono*

to prostě s každou skladbou jde dál“), v jiných případech však může být poněkud komplikovanější („někde prostě cítím, že musím vyvinout obrovský tlak, aby se to vůbec někam pohlo. A furt dokola se řeší stejné věci...“). Jeden z pedagogů v souvislosti s tímto tématem uvádí i svůj názor, že se lidé – obecně – nevyvíjí rovnoměrně, přičemž kvantita zde přechází do kvality. Jak osobní, tak hudební vývoj tak přirovnává k určité spirále, přičemž se opírá o filozofii G. W. F. Hegela (pozn.: podle Hegela probíhá vývoj po spirále, případně v soustředných kruzích, přičemž v určitých fázích života se člověk dostává do bodu, kdy se kruh uzavírá a člověk postupuje na tomto místě na vyšší úroveň – vzdálenější soustředný kruh. V případě spirály se objeví bod, který spojnici se středem spirály vytyčuje předchozí vývojové body vztahující se k dané problematice. Člověk tak může dál stavět na již poznaném, nebo v našem případě na již naučeném).²² Dotyčný pedagog k tomuto tématu současně dodává: „Takže lidi se vyvíjí skokově různě, odlišně [...] někdo třeba v tu chvíli ještě není tam, co jiní [...] takže někomu to načasování vyjde a někomu ne“.

Zasazení faktoru osobnosti a osobního vývoje do kontextu ostatních faktorů, důležitých pro hudební vývoj (houslisty)

²² HEGEL, G. W. 1952. *Úvod k dějinám filozofie*

V rámci zkoumaného tématu považujeme za důležité, zasadit základní vztah mezi osobností a hrou, který postupem času přechází do cirkulárního vztahu mezi osobním a hudebním vývojem, do kontextu ostatních faktorů, důležitých pro hudební vývoj (houslisty), které jsme rovněž identifikovali v první výzkumné části. Mezi tyto faktory patří rodinné prostředí, pedagogické vedení, hudební prostředí, ve kterém se daný hudebník/houslista pohybuje a také určitý řád a celková životospráva v jeho životě. Všechny tyto uvedené faktory přitom ovlivňují osobnost i hru/osobní i hudební vývoj a celý tento proces se vždy odehrává na zcela individuální platformě osobního vývoje v rámci celkového průběhu života.

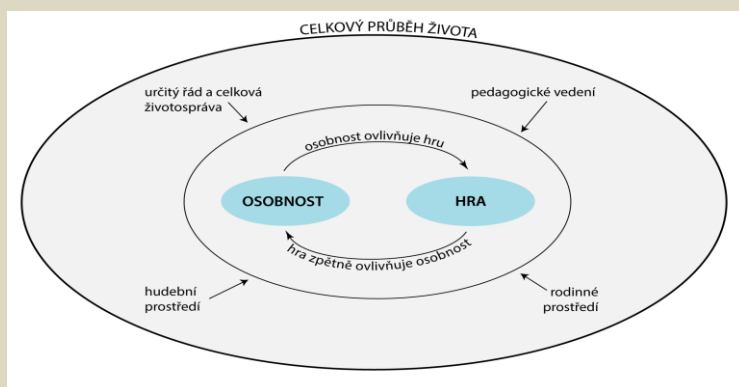


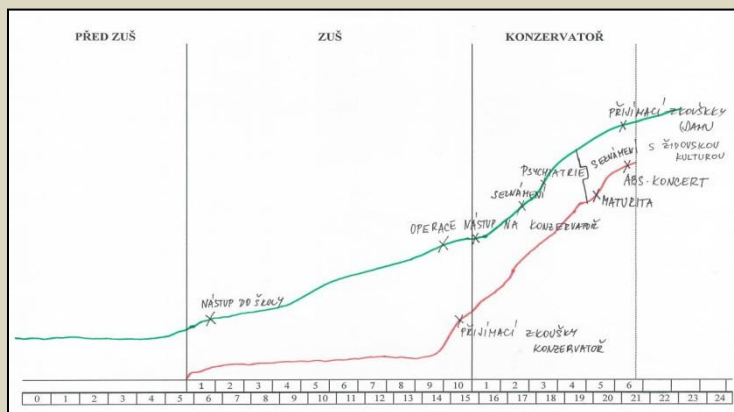
Diagram 1

Faktor osobnosti v kontextu ostatních faktorů, které ovlivňují hudební vývoj (houslisty)

Druhá výzkumná část: případová studie

Studentce C. bylo v době našeho výzkumu 21 let, právě končila šestý ročník na konzervatoři a byla přijata na hudební akademii. Hned na začátku nás zaujala především zdravá jistota, se kterou mluvila, a celková vyspělost, se kterou se projevovala. Její odpovědi v průběhu interview byly jasné, věcné a dobře strukturované, přičemž tento náš dojem ostatně koresponduje i s celkovým dojmem z její hry, z jejíchž hlavních aspektů bychom mohli jmenovat především řád, celkovou uspořádanost, hloubku a vyspělost.

Na křivce jejího vývoje můžeme nyní vidět jak osobní, tak hudební vývoj, který předcházel „výsledné podobě“ její hry, z jejího subjektivního pohledu. Křivka je rozdělena na tři různá životní období - období před ZUŠ (které však během našeho interview nebylo zaznamenáno, a proto zde má spíše orientační charakter), období strávené na ZUŠ (od pěti let C. po devátou třídu na ZŠ) a následně období na konzervatoři.



Obrázek 1

Metoda životní křivky

C. začala hrát na housle v pěti letech, v podstatě z iniciativy svojí matky, která jí také, zhruba do páté třídy, pomáhala s domácí přípravou („mamka chtěla mít všechno pod kontrolou, abych všechno uměla“). Další důležitou osobou v hudebním vývoji C. byl však – kromě matky – také její pedagog ze ZUŠ. Oba, tedy jak matka, tak pedagog ze ZUŠ, byli velmi přísní (dokonce by se dalo říci, že někdy až agresivní), což bylo pro C., obzvláště potom s ohledem k jejímu tehdejšímu věku, na jednu stranu velmi náročné, i když na druhou stranu je C. schopná zpětně zhodnotit i klady tohoto jejich přístupu. Říká, že díky vlivu své matky je na sebe dodnes přísná a díky vlivu svého pedagoga ze ZUŠ je zase schopná cvičit „cílevědomě a přesně“. Již na tomto místě tedy můžeme vidět první ilustraci vlivu rodinného prostředí a pedagogického vedení, ale stejně tak i

určitého řádu a celkové životosprávy. Je pravděpodobné, že určitý řád je minimálně do určité míry přirozenou součástí samotné povahy C. (tuto stránku její povahy by mohla do určité míry ilustrovat i její záliba v klasicismu, potažmo v hudbě 20. století), ale stejně tak je možné, že si současně internalizovala i určitý řád od matky a pedagoga ze ZUŠ. Tento řád se přitom znatelně projevuje jak v jejím osobním životě, tak v její hře.

Ke křivce svého hudebního vývoje na ZUŠ C. doslova říká, že *„na ZUŠ bylo všechno tak jako stejný“*, což zdůvodňuje jednak určitým zanedbáním technických základů své hry a celkově rozvoje techniky (*„já jsem v podstatě nehrála etudy, na ZUŠce, ani stupnice, takže jakoby ten technickej vývoj byl o to jakoby pozadu, že jsem spíš hrála jakoby těžký přednesy, ale neměla jsem k tomu jakoby dostatečnou třeba technickou přípravu, nebo tak“*), ale zároveň poněkud neurčitou výpovědí, že *„byla ještě dítě, takže ten svět brala ještě jakoby hodně fantazijně a moc nechápala realitu nebo tak...“*. Toto „fantazijní chápání světa“ pravděpodobně souvisí i s její rodinnou anamnézou a celkově s prostředím, ve kterém vyrůstala. V její rodině bylo totiž velmi konfliktní prostředí (100 % na Škále rodinného prostředí (dále jen „ŠRP“), přičemž konflikty probíhaly především mezi matkou a otcem a dále mezi matkou a babičkou C.) a navíc celkově nízká soudržnost (11 % na ŠRP). Hlavní vztahovou osobou byla pro C. její matka, která měla značný vliv na její výchovu, nicméně pro C.

přesto nebylo možné s ní navázat jistou a bezpečnou vztahovou vazbu. Je tedy přinejmenším pravděpodobné, že právě v souvislosti s tímto prostředím se také – pravděpodobně jakožto obranný, adaptivní mechanismus – rozvíjelo jedno z velkých osobních témat C., které můžeme v určitých ohledech dodnes vnímat jak v jejím projevu, tak v její hře, a to *téma určitého uzavření se ve svém vlastním, bohatém vnitřním světě se současnou tendencí k únikům do fantazie* (sama C. k tomu říká, že kdyby vyrůstala v harmoničtějším rodinném prostředí, byla by „vůči tý rodině víc otevřená“ a neměla by k podobným „útěkům“ důvod). Toto téma se navíc nadále prohlubovalo i v jejím navazujícím sociálním prostředí („já jsem neměla moc kamarádů, nebo resp. žádný, protože se se mnou asi nechtěl nikdo bavit, a tak jsem byla spíš uzavřená do sebe, s tím, že jsem si tam přemýšlela vždycky, bez vlivu nějakých jinech osob“). Prostředí, ve kterém C. vyrůstala, se navíc vyznačovalo i nízkou expresivitou (19 % na ŠRP) a C. měla tedy prostor pro plné vyjádření sebe sama pouze skrze hru na housle. *Kombinace výše zmíněného uzavření se ve svém vlastním vnitřním světě se současným vyjadřováním se skrze hru na housle* – jakoby v tomto směru existovala jakási jednosměrná cesta mezi vnitřním světem C. a ostatními lidmi – se také následně jeví jako jakási červená niť jejího dosavadního životního příběhu.

Zhruba na přelomu sedmé a osmé třídy (na přelomu osmého a devátého ročníku na ZUŠ) se C. rozhodla pro studium na konzervatoři, i když už si přesně nepamatuje, co přesně za tímto rozhodnutím stálo (*„nevím, tak byla jsem první na soutěži, to mě myslím tak trošku nakoplo... a pak to prostě tak nějak vyplynulo“*). Toto rozhodnutí pro ni však v každém případě znamenalo důležitý mezník, na základě kterého se začal značně měnit i další průběh jejího hudebního vývoje. V tuto dobu také začala jezdit na hudební tábor, kde se seznámila s dalšími, podobně motivovanými vrstevníky (což pro ni znamenalo jeden z dílčích zdrojů motivace k dalšímu hudebnímu vývoji), a také na konzultace k pedagogovi, u kterého později studovala na konzervatoři.

Ve čtrnácti letech byla C. přijata na konzervatoř, díky čemuž se také do značné míry vymanila ze svého původního rodinného prostředí (přes týden bydlela na internátě v jiném městě), a celkově se dostala do prostředí, které jí bylo určitým způsobem blízké (podle svých vlastních slov *„poprvé v životě poznala, co jsou vlastně normální lidi“*). Mezi svými novými spolužáky si také našla hned několik dobrých přátel, vůči nimž si poprvé v životě mohla dovolit větší otevřenost než doposud, a díky tomu také přestala mít tendence k útěkům do fantazie. V tomto směru bychom mohli zmínit i pozitivní vliv jejího pedagoga, který pro ni byl jednak

důležitou oporou v jejím hudebním vývoji, ale taktéž člověkem, se kterým bylo možné navázat bezpečný a spolehlivý mezilidský vztah, který jí chyběl v její původní rodině.

S rozvojem celkové jistoty, společně s dosud nepoznanou „možností se více otevřít a celkově se více projevit“ (byť jenom ve společnosti několika velmi blízkých lidí) se začal rozvíjet i její *hudebně-výrazový projev*, což se projevilo například v tvorbě tónu a v artikulaci v pravé ruce. Její pedagog k tomu dodává, že i když C. vždycky uměla zaujmout výrazovou stránkou své hry, a stejně tak i určitou svojí představou či fantazií, uplatnění této představy v samotné hře nebylo vždy tak výrazné, jako dnes („na začátku byla její představa - ne snad málo výrazná - ale poněkud introvertní“). Na základě všech těchto pozitivních změn, jak v osobním, tak v hudebním životě, také začala C. postupně získávat větší sebedůvěru („tady - před konzervatoří - jsem si připadala, že jsem taková k ničemu, trochu“) a celkově se po svém příchodu na konzervatoř začala dostávat do „spirály pozitivního vývoje“ mezi osobním a hudebním vývojem.

V sedmnácti letech (na konci druhého ročníku na konzervatoři) se C. seznámila se svým nynějším přítelem, avšak na začátku třetího ročníku poté zaznamenala také velkou osobní krizi. V tu dobu na ní totiž, jak sama říká, dolehl rozvod rodičů („bylo mi to líto, že nejsme normální

rodina“) a k tomu navíc prožila určitou krizi právě ve vztahu se svým přítelem. Souhra všech těchto událostí, která se pravděpodobně udála na již tak poměrně citlivé platformě jejího dosavadního života, pravděpodobně vyústila ve *významnou osobní krizi* v jejím životě (*„tak nějak se to na mě všechno sesypalo“*), která nakonec vyústila i v jednorázovou hospitalizaci na psychiatrii. Tam strávila zhruba týden, s tím, že diagnóza, která jí byla přidělena, zněla jako *„nadměrná úzkost, nebo něco takového“* (už neví přesně). Tato epizoda pro ni však ve výsledku znamenala vysloveně *pozitivní zlom v jejím životě*, protože si prý tehdy *„uvědomila, co vlastně chce“* (*„že chci toho svého přítele, a že o něj vlastně nechci přijít, nebo tak“*), díky znovu nastolenému klidu v jejich vztahu se ještě více zaměřila na své studium a od té doby už se prý všechno vyvíjelo výrazněji klidnějším a vyrovnanějším způsobem.

Další pozitivní změny v životě C. se potom začaly odehrávat ve čtvrtém ročníku na konzervatoři, a to v souvislosti s jejím dalším *osamostatňováním se od původní rodiny*. V té době totiž začala bydlet se svým přítelem, ale také se začala věnovat pedagogické činnosti, díky čemuž se také postupně začala osamostatňovat i po finanční stránce. C. se také zmiňuje o tom, že právě do této doby, tedy zhruba do pátého ročníku na konzervatoři *pociťovala velkou tenzi* (*„mně přijde, že jsem byla vždycky v takovém jako kdyby napětí“*), ale právě v tomto období

začala tato tenze výrazně ustupovat. Podle jejího názoru k tomu prý přispěl již dosažený pokrok ve vzdělání (*„já nevím, to byl tak páťák... že jsem byla taková v klidu... maturita za mnou, už jsem jakoby něco dokázala...”*), ale také již zmíněná otázka celkového osamostatnění se. Na tomto místě nás přitom velmi zaujalo, že ve stejném období, kdy C. přestala pociťovat dosavadní tenzi, začalo podle jejího pedagoga docházet k výrazným změnám v jejím hudebním vývoji (*„celé se to začalo zpevňovat po čtvrtém ročníku... výrazně, všechno začalo fungovat, čili i capriccia najednou jakoby šla...”*). Z čistě praktického hlediska je přitom důležité zmínit také fakt, že jedním z nejdůležitějších faktorů pro úspěšný rozvoj houslové techniky je právě uvolněnost rukou, která je nicméně podmíněna celkovou tělesnou uvolněností. Pedagog toto téma shrnuje slovy, že *„díky tomu, že se C. postavila na vlastní nohy, tak začala hrát tak, jak hraje“*.

Na základě všech těchto informací se tedy domníváme, že C. se podařilo ve svém životě vynikajícím způsobem stabilizovat. Přesto jí však dodnes zůstalo jedno – již několikrát výše zmíněné – osobní téma, a to *téma osobních hranic*. Po příchodu na konzervatoř sice, pravděpodobně poprvé v životě, prožila možnost se někomu více otevřít, nicméně sama říká, že se dodnes dokáže plně otevřít pouze několika nejbližším lidem, *„kterým bezmezně věří, a o kterých ví, že jí nic neudělají“*. Pokud se

však cítí bezpečně (např. ve společnosti svých nejbližších přátel), dovede projevit i „sociálně smělou“, otevřenou a snad i sangvinickou stránku své osobnosti. V běžném životě nicméně dodnes uplatňuje princip, který si osvojila již v období před konzervatoří, a tím je *kombinace určité uzavřenosti a vyjadřování se skrze hru na housle*. C. si je těchto hranic a tohoto principu velmi dobře vědoma a sama se k tomuto tématu vyjadřuje v tom smyslu, že zatímco v běžném životě se skutečně projevuje spíše uzavřeně a introvertně (*„většinou navenek nedávám najevo své pocity“*), *„v houslích je to jinak“* (*„hudba je pro mě „ventil citů“, které by jinak zůstaly uzavřeny a potlačeny“*). Sice je zřejmé, že C. s tímto tématem nemůže takzvaně „prodat“ virtuózní skladby, nicméně ona sama si je toho dobře vědoma a nepociťuje v tomto směru žádný subjektivní problém, protože ji tento druh skladeb stejně nijak neoslovuje (*„já to prostě nemám zapotřebí - dávat něco takhle okatě najevo, nebo tam dělat nějaký kejkle...“*).

Na otázku, jestli křivka osobního vývoje souvisí s křivkou hudebního vývoje, C. odpovídá, že určitě ano, a že *osobní život podle jejího názoru úzce souvisí s hudebním vývojem* (*„já si myslím, že s tou pubertou – tak první lásky, že jo... nějaká transformace toho citového života do té hudby, pak třeba nějaký problémy doma, že jo, transformace rodiny do hudby...“*).

Diskuze

Pokud je nám známo, naše studie byla prvotním pokusem o komplexní analýzu vztahu mezi osobností a hrou a mezi osobním a hudebním vývojem hudebníka/houslisty. Z tohoto důvodu jsme měli pouze omezené možnosti využití dosavadních poznatků z předchozích výzkumů a z tohoto důvodu nám také, v rámci rešerše, předcházející samotnému výzkumu, nezbylo, než se pokusit spíše o určitou syntézu dosavadních poznatků, relevantních k našemu tématu, přestože se prakticky nejedná o empirické studie. Jsme přesvědčeni o tom, že téma naší práce se týká všech hudebníků, avšak z praktických důvodů jsme se rozhodli zaměřit v rámci naší studie pouze na houslisty – především proto, že známe specifika tohoto nástroje a stejně tak specifika hudebního vývoje houslisty. Tento fakt pro nás byl, v průběhu celého výzkumu, značnou výhodou.

Provedli jsme kvalitativní výzkum, logicky rozdělený na dvě části – orientační výzkum ve formě polostrukturovaných interview s pedagogy z několika hudebních konzervatoří v ČR a navazující případovou studii, která měla za cíl ilustraci tématu na případu konkrétní houslistky. Kritériem výběru pedagogů a zařazení do výzkumného souboru byla především podmínka, aby měli více či méně komplexní přístup k výuce, a

z tohoto důvodu jejich výběr probíhal formou záměrného výběru. Z tohoto důvodu byl také ovlivněn naším subjektivním názorem na jejich výuku. Na druhou stranu se však domníváme, že jejich komplexní zaměření je patrné i z jejich výpovědí, uvedených ve výsledcích. Jsme si vědomi i relativně nízkého počtu respondentů v této výzkumné části, ale domníváme se, že došlo k dostatečné saturaci potřebných témat. Kromě toho vycházíme i z toho, že v kvalitativním přístupu je klasický konstrukt validity obecně nahrazen spíše obecnějším pojetím pravdivosti či důvěryhodnosti, které v sobě obsahuje koherenci, smysluplnost a sdělnost²³.

V rámci zkoumaného tématu jsme považovali za důležité, zasadit základní vztah mezi osobním a hudebním vývojem do kontextu ostatních faktorů, důležitých pro hudební vývoj (houslisty). Během výzkumu jsme identifikovali obecné faktory, které se do značné míry shodují s výsledky jiných autorů²⁴. Mezi tyto faktory patří konkrétně rodinné prostředí, pedagogické vedení, hudební prostředí, ve kterém se daný hudebník/houslista pohybuje a také určitý řád a celková životospráva v jeho životě. Všechny uvedené faktory přitom

²³ MIOVSKÝ, M. 2006. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*.

²⁴ HAVAS, K. 1990. *Nebojte se trémy*; HOLAS, M. 1988. *Psychologické základy hudební pedagogiky*; KEMP, A. E. 2000. *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*; MENUHIN, Y. 1976. *Violin and viola*; MICKA, J. 1975. *Knižka o houslích a o mnohém kolem nich*; McPHERSON, G. H. 2011. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*;

ovlivňují osobnost i hru/osobní i hudební vývoj a celý tento proces se vždy odehrává na zcela individuální platformě osobního vývoje v rámci celkového – ryze individuálního – průběhu života jednotlivce.

Ve druhé výzkumné části jsme popsali souvislost mezi osobním a hudebním vývojem jedné konkrétní houslistky. Z důvodu celkové náročnosti a rozsahu studie jsme provedli pouze jednu případovou studii a z tohoto důvodu nemáme možnost zobecnění získaných výsledků. To však ani nebylo naším záměrem. Tím byl spíše pokus o jakési „vedení do tématu“, přičemž další, navazující výzkumy by se již mohly zaměřit spíše na dílčí, přesněji vymezenější témata a díky tomu i na možnost širšího zobecnění získaných výsledků.

Vzhledem k rozsahu naší studie zde nemůžeme podrobně uvést celý výzkumný postup, ani podrobně vyjmenovat konkrétní výsledky všech metod, které jsme využili v průběhu druhé výzkumné části. Můžeme však konstatovat, že všechny tyto výsledky nám poskytly podklady k analytické práci (přesto, že není možné ji na tomto místě podrobněji popsat), díky níž jsme také mohli sestavit jakousi mozaiku relevantních informací a na jejím základě následně formulovat výsledky této části výzkumu. Samotnou tuto analytickou práci a zařazení výsledků všech metod do celkového kontextu našeho tématu přitom považujeme za důležitější, než jakoukoli

z dílčích metod, které jsme využili. V průběhu celého výzkumu jsme se také snažili o zvýšení validity všech výsledků pomocí triangulace (skrže využití rozmanitých metod, zapojení nezávislého posluchače do analýzy hry a interview a pedagogem respondentky z konzervatoře) a rovněž skrže reflexivitu²⁵. Zjištěná data jsme následně konzultovali i se samotnou respondentkou.

Jsme přesvědčeni o tom, že výsledky uvedeného výzkumu jsou velmi důležité i ve vztahu k možnosti jejich dalšího využití v hudební praxi. Mohou je využít samotní hudebníci, hudební pedagogové, ale i psychologové, kteří se věnují psychologické práci s hudebníky (ta může vést – kromě běžných cílů, se kterými se můžeme setkat v poradenské či terapeutické praxi – k celkovému podpoření hudebního vývoje a posléze i ke zkvalitnění uměleckých výkonů).

Závěr

Výsledky našeho výzkumu poukazují na úzkou provázanost mezi osobností a hrou a stejně tak mezi osobním a hudebním vývojem, včetně ilustrace této souvislosti na konkrétním případě a identifikace konkrétních faktorů, relevantních k tomuto tématu. Na základě výsledků z celé studie se však

²⁵ DISMAN, M. 1993. *Jak se vyrábí sociologická znalost*

domníváme, že je velmi důležité, zařadit všechny tyto faktory a jejich vliv také do kontextu individuálního vývoje a také do celkového kontextu individuálně probíhajícího života jednotlivce. V tomto směru bychom mohli na závěr uvést výpověď jednoho z pedagogů, která však mj. vyjadřuje i potřebnost a důležitost určité pokory k tomuto vývoji (ať už osobnímu, nebo hudebnímu) a stejně tak i k šíři faktorů, které ho ovlivňují, a které nám nemusí být vždy zcela známy: „...takže to všechno je velice individuální. A ta šíře těch faktorů tam hraje takovou roli, že někdy si ti někteří hodnotitelé tohoto ani nevšimnou... takže bychom měli mít na paměti, že všechno je mezi nebem a zemí a že naše konání není nikdy samospasitelné... a že musíme s obrovskou pokorou přistupovat k lidské duši a k tomu vědomí“.

BIBLIOGRAFIE

- BUILIONE, R. S., LIPTON, J. P. 1983. Stereotypes of personality of classical musicians. *Psychomusicology* 3, 36 – 43.
- CLARK, D. B., AGRAS, W. S. 1991. The Assessment and Treatment of Performance Anxiety in Musicians. *Am J Psychiatry* 148, 598 – 605.
- CRIBB, C., GREGORY, A. H. 1999. Stereotypes and personality of musicians. *The journal of psychology* 133, 104 – 114.
- DISMAN, M. 1993. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-0139-7
- FRANĚK, M. 2005. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0965-7
- HARGAŠOVÁ, M., KOLLÁRIK, T. 1986. *Škála rodinného prostředí*. Bratislava: Psychodiagnostické a didaktické testy.
- HAVAS, K. 1990. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon. ISBN 80-7058-155-7
- HEGEL, G. W. 1952. *Úvod k dějinám filozofie*. Praha: Rovnost.
- HOFFMAN, S. L., HANRAHAN, S. J. 2012. Mental Skills for Musicians. Managing Music Performance Anxiety and Enhancing Performance. *Sport, Exercise, and Performance Psychology*; Vol. 1, No. 1, 17–28.

- HOLAS, M. 1988. *Psychologické základy hudební pedagogiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 80-85883-08-2
- HOLAS, M. 1999. *Didaktika profesionální hudební výchovy*. Praha: Hudební fakulta AMU. ISBN 80-902-638-0-1
- KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. 2009. *Základy muzikoterapie*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2846-9
- KEMP, A. E. 2000. *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780198523628
- KOGAN, G. M. (2012). *Před branou mistrovství*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-227-5
- LANGENDORFER, F. 2008. Personality differences among personality differences group: Just a stereotype? *Personality and individual differences* 44, 610 – 620.
- MacDONALD, A. R., HARGREAVES, D., MIELL, D. 2002. *Musical identities*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0198509324
- MENUHIN, Y. 1976. *Violin and viola*. London: MacDonald and Company. ISBN 1871082196
- MICKA, J. 1957. *Hra na housle*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- MICKA, J. 1975. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*. Praha: Panton. ISBN 35-557-77
- MIOVSKÝ, M. 2006. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-1362-5
- PAZDERA, J. 2008. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-349-4
- PLHÁKOVÁ, A. 2003. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia. ISBN 80-200-1387-3
- POLLAKOVÁ, B. 2010. *Psychologické aspekty hudebního vzdělávání*. Nepublikovaná absolventská práce. Konzervatoř Brno.
- SEDLÁK, F. 1990. *Základy hudební psychologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 8004205879
- SKIBIN, V. N. 2004. *Vývoj a teorie postavení rukou při hře na housle*. Praha: ARCO IRIS. ISBN 80-86001-06-7
- SMÉKAL, V. 2002. *Pozvání do psychologie osobnosti*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-87029-62-6
- STEVENS, R. 2008. *Erik H. Erikson. Explorer of Identity and the Life Cycle*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 0-1-4039-9986-3
- VÁGNEROVÁ, M. 2005. *Vývojová psychologie I. Dětství a dospívání*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7178-308-0
- WOODY, R. H. 1999. The musician's personality. *Creative journal research* 17, 241 – 250.
- WOODY, R. H., McPHERSON, G. H. 2011. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- ZELEIOVÁ, J. 2007. *Muzikoterapie*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-237-9

Mgr. art. Jana BENICKÁ, ArtD.

Slovenská filharmónia
Bratislava

KULTÚRNE A SPOLOČENSKÉ ZMENY
NA SLOVENSKU PO ROKU 1989
CULTURAL AND SOCIAL CHANGES
IN SLOVAKIA AFTER 1989

ABSTRACT: The aims of this thesis is as follows: describe the political and cultural changes in our society after events of November 1989. These political changes made several very important effects in the cultural field. It needed a more complex view. View of performer, view of organization of musical life, education and also the view of musical production. This thesis is divided into three parts. First is historical and describes political changes in the year of 1918. This year the first state of Czechs and Slovaks was created. This is also point of creating basic musical institutions in the territory of Slovakia. Second part describes the transformations of our society after November 1989. Third is analytical, where is made an analysis of the compositions. Namely: Ladislav Kupkovič: *Four pieces for piano and violin* and Robert Gašparík: *V tieni neónov* (In The Neon's Shadow).

Politicky motivovaných skladieb vznikalo v našich končinách mnoho, v novembri 1989 vznikli resp. boli dokončené klavírne skladby dvoch autorov, ktorí nutne museli pocítiť až neznesiteľnú ľahkosť bytia, aby som parafrázovala názov slávneho románu Ludvíka Kunderu.

Roman Berger (*1930) napísal pod dojmom novembrových udalostí skladbu *Soft november music*. Nemožno však hovoriť o akejkoľvek politickej motivácii, skôr o rozdelení sa s vlastným pocitom odľahnutia po dlhom čase tvorivej neslobody. Autor sám napísal: „*Skladba začala vznikať*

po nociach koncom novembra 1989. Do úvodného lyrického nápadu sa mi čoskoro 'zaplietla' – rovnako spontánne – moja obľúbená slovenská ľudová pieseň (na prvé počutie nie je evidentná, je 'zašifrovaná' do celkovej štruktúry). Zrejme pod vplyvom v nej obsiahnutých významov a najmä pod vplyvom šokujúceho zmätku, ktorý sa po novembri začal inštalovať pod heslom 'demokracie', presadili sa v ďalšom kompozičnom procese s neodvratnou naliehavosťou transformácie úvodnej lyriky; variácie základného motívu vyúsťujú cez rôzne peripetie do brutality a znej do akéhosi 'otáznika' na konci."²⁶

Denník SME uverejnil 3. novembra 2007 rozhovor Romana Bergera s Tinou Čornou pod názvom **Umenie spochybňuje údajnú všemohúcnosť svetskej moci**. Berger tu okrem iného hovorí: „Bol som samozrejme pod dojmom Novembra. Bol to veľký zážitok. Stalo sa niečo fundamentálne, aj keď sa to potom vykoľajilo. November Music sa naozaj začína veľmi jemne – 'soft', ale postupne sa skladba dramatizuje a kulminuje v akomsi obraze katastrofy. Vzniklo to však veľmi spontánne. Vtedy mi nezišlo na um, že sa to môže ponášať na dianie vo svete či dokonca aj u nás.“²⁷

Druhým autorom, ktorý mal čiastočne takisto právo vnímať novembrové udalosti ako akt uvoľnenia tvorivej

²⁶ Bulletin Melos-Étos 1995

²⁷ In: <http://www.sme.sk/c/3567448/skladatel-roman-berger-umenie-spochybnuje-udajnu-vsemohucnost-svetskej-moci.html#ixzz2KgUVybzl>

neslobody bol **Ilja Zeljenka** (1932 – 2007). O svojej Sonáte č. 4 **17. november 1989** napísal nasledovné:

„Formu sonáty som v minulosti používal dosť sporadicky (I. 1957, II. 1974, III. 1985, IV. 1989). Po roku 1999 ma táto forma upútala natoľko, že do dnešného dňa som skomponoval celkovo 19 sonát pre klavír. Štortú som venoval revolúcii v novembri 1989, venovanie však nevyjadruje spomenutú udalosť. V oných pohnutých dňoch som ju práve dokončoval a pri je začiatku som ani netušil, aké zlomové obdobie sa v krátkej dobe chystá. Pamätám sa však, že počas generálnej stávky som prerušil symbolicky prácu, otvoril som okno a zahral na klavíri štátnu hymnu.“

17. november 1989 – Čas po...

Udalosti, ktoré sa v stredoeurópskom kultúrnom, spoločenskom a politickom priestore diali na konci 80. rokov²⁸ významne ovplyvnili vývoj politického, geografického, spoločenského a v neposlednom rade aj kultúrneho prostredia

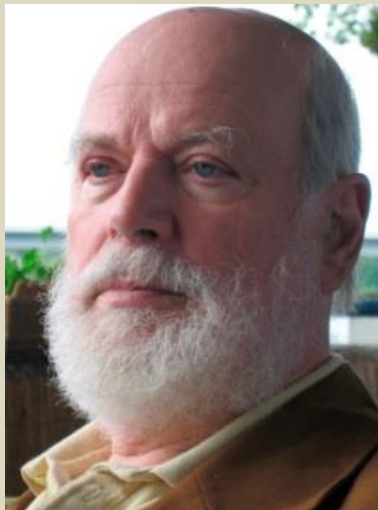
²⁸ Tu treba spomenúť niekoľko udalostí, ktoré významne zmenili svet ešte pred 17. novembrom 1989. V roku 1987 sa v Sovietskom zväze začala tzv. **Perestrojka**, 8. decembra toho istého roku podpísali **Gorbačov a Raegan** Zmluva o likvidácii rakiet kratšieho a stredného doletu. V auguste 1989 obsadilo množstvo občanov Nemeckej demokratickej republiky ambasádu Nemeckej spolkovej republiky. To viedlo k následným pozvaniam Helmutha Kohla s predstaviteľmi moci NDR. **3. októbra 1990** došlo napokon k pádu **Berlínskeho múru**.

nielen v bývalom Československu, ale aj v celosvetovom meradle.

Na Slovensku túto zmenu charakterizujú najmä dva dátumy: **25. marec 1988**, kedy sa konala tzv. *Sviečková manifestácia* a **17. november 1989**, kedy bolo úsilie o demokratizáciu a zmenu socialistickej spoločnosti úspešne naštartované. Výdobytky *Nežnej revolúcie* však nespočívali len v demokratizácii spoločnosti, ale najmä v zavedení trhovej ekonomiky. Tieto ekonomické ciele výrazne ovplyvnili aj oblasť kultúry. Vytvoril sa tu syndróm odmietnutia všetkého, čo nie je demokratické. Došlo k akejsi krátkodobej strate pamäti, po ktorej sa už nepodarilo nadviazať na to málo dobrého, čo doba 40-ročného totalitného vládnutia zachovala. Pod egidou novej politickej (a neskôr najmä) ekonomickej paradigmy sa pretransformovali (resp. niektoré úplne zrušili) inštitúcie a kultúrne podujatia, ktoré by po relatívne drobných úpravách mohli získať druhú šancu. Na druhej strane sa vynoril typický slovenský syndróm odmietania všetkého slovenského a prijímania všetkého zahraničného (rozumej západného) bez ohľadu na kvalitu.

Ladislav KUPKOVIČ (1936 – 2016)

Štyri skladby pre husle a klavír (2012)²⁹



Zdroj <https://www.discogs.com/artist/745913-Ladislav-Kupkovic>

„Desaťročia nás tak manipulovali, že sme si naozaj často mysleli, že jedine atonálna hudba je hudbou 20. storočia. Tak vznikol paradoxný stav, že skladatelia majú písať hudbu, ktoré je celkom zbytočná, ktorú nikto nechce hrať a nikto ju nechce počúvať. Je načase skončiť so lžou, s ktorou žijeme už desaťročia. Ľudstvo robilo v tomto storočí iste veľa dobrého, ale aj dosť zla, nielen

²⁹ Štyri skladby pre husle a klavír sú kontrastnými miniatúrami, ktoré Ladislav Kupkovič venoval autorke príspevku a jej sestre.

v hudbe. Určité vlastnosti, napríklad tonalita, rozhodujú o tom, že sled niekoľkých tónov považujeme za hudbu. V určitom bode dejín sa tiedto skutočnosti ignorovali a spôsob skladania tónov sa vyvinul do nesprávneho smeru, hudba sa stala nehudbou.“

Ladislav Kupkovič: Hudba dneška, 1991³⁰

*Prvou skladbou je monotématické miniatúrne **Allegro** (22 taktov). Je to akási moderná interpretácia barokovej giguei. Husľový part je primárne vedený v terciových a sextových dvojhmatoch. Napriek jednoliatosti, ktorú zabezpečuje práve rovnako plynúce metrum v jednote s rytmom môžeme rozoznať tri úseky. Prvý je od taktu 1 – 6 (Obrázok 1), druhý od taktu 7 – 12 (Obrázok 2). Tretí úsek prezentuje len štvortaktie (13 – 16) a posledný je doslovným zopakovaním prvého úseku. Treba povedať, že hudobný tok je prerušený len raz, a to v závere prvej časti. Harmonicky sa pohybujeme v prostrediach tónin A-dur a jej paralelnej teda fis-mol.*

³⁰ CHALUPKA, L. 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*, s. VII

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The top system is labeled "prvý úsek" (first section) and the bottom system is labeled "druhý úsek" (second section). The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and fingerings. A box highlights a specific passage in the first section, and another box highlights a passage in the second section. The tempo is marked "Allegro" and the key signature is one sharp (F#).

Obrázok 1

Terciové a sextové dvojhmady v husľovom parte

Druhá miniatúra, opäť **Allegro** (Obrázok 3) sa rozvíja už na ploche 60 taktov. Metricko-rytmický pôdorys husľového partu je takmer totožný s 1. časťou. Dochádza však ku skráteniu základnej rytmickej hodnoty zo štvrtovej na osminovú. Zároveň dochádza k občasnej metrickej diferenciácii. Príkladom môže byť aj takt č. 7: Klavírny part je vedený podstatne jednoduchšie než v prvej skladbičke. Jednotlivé úseky sú presne diferencované zastavením pohybu husľového partu.

Skladba je rozdelená nasledovne: 1. úsek (1 – 8); 2. úsek (9 – 16); 3. úsek (17 – 24); 4. úsek (25 – 34). Tento úsek tvorí výnimku, má až 10 taktov; 5. úsek (35 – 48). Aj tento úsek je dlhší, má až 14 taktov; posledný 6. úsek má 12 taktov. Na začiatku Kupkovič rozohráva až klasicisticky symetrickú hru, neskôr však začne tento systém narúšať predlžovaním úsekov, nie však zmenou kompozičného materiálu. Harmonické prostredie zostáva zachované. Opäť sa pohybujeme najmä v prostredí tónin A-dur a fis-mol, aj keď tentoraz to nie je prvoplánovo uvedené predznamenaniami. (Obrázok 2)

Allegro

2.

3
8

prvý úsek ①

druhý úsek ②

cresc.

tretí úsek

- 3 -

Obrázok 2

Tri úseky z dielu Allegro

Tretia miniatúra je najdlhšou a zároveň najčlenitejšou skladbou s názvom **Sarabanda**. Tanec, ktorý sa po prvý raz objavuje v dejinách hudby v roku 1539 pochádza zo strednej Ameriky. V Španielsku bol pre svoj obscénny charakter istý čas zakázaný, napokon sa však stal štandardnou súčasťou barokovej suity. Kupkovičova Sarabanda má 34 taktov a formálne ju môžeme rozdeliť do siedmich úsekov. Hoci to opäť predznamenanania nenaznačujú, v úvode sa nachádzame v tonálnom priestore C-dur a c-mol. Prvý úsek (5 taktov) poskytuje základný materiál celého diela. Ďalších 5 taktov potom jeho transpozíciu o kvartu nižšie. Ďalšie 5-taktie je venované rýchlejšej husľovej variácií. Podobný princíp v tonálnej transpozícií do tóniny A-dur je uplatnený aj v ďalších 2 taktoch. V piatom 5-taktí dochádza k permutácií hudobného materiálu medzi husľami a klavírom. Šieste 6-taktie prináša splynutie materiálu z prvého a tretieho úseku skladby. To isté sa deje aj v záverečnom 6-taktí v transpozícií o kvartu vyššie (Obrázok 3)



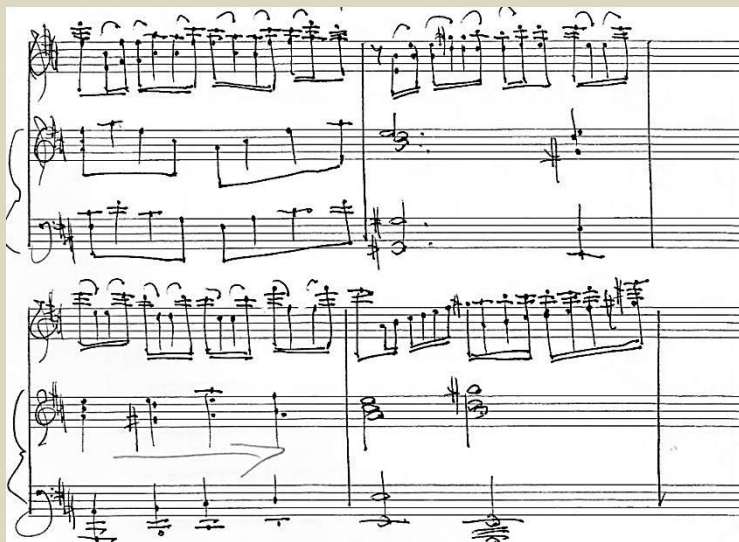
Obrázok 3

Úsek transpozície v posledných šiestich záverečných taktov

Štortá miniatúra **Allegro** má 54 taktov a čo sa týka použitého hudobného materiálu, v zásade sumarizuje predchádzajúce tri časti. Nedochádza však k žiadnej tempovej diferenciacii. Skladba je opäť rozdelená na sedem úsekov. Prvý úsek (takty 1 – 9): terciové postupy, ktoré poznáme z prvej skladby nie však v trojdobom, ale v štvordobom metre. Klavírny sprievod v tonálnom prostredí. Takty 6 a 7 poznáme ako variáciu z tretej skladby. Druhý úsek (takty 10 – 16) sú vlastne mierne pozmeneným a transponovaným zopakovaním prvého úseku. Ďalšie 8-taktie prináša relatívne nový materiál

konštrukčným prvom už nie je tercia, ale sexta. Ďalšie 6-taktie prináša opäť rozšírenie z intervalu sexty na decimu. Postupne sú opúšťané dvojhmaty a prechádza sa na skoky vo vysokom registri. Zároveň tu môžeme počuť kvázi kadenciu huslí, pričom sprievodná funkcia klavíra je redukovaná na minimum:

Opäť sa štrukturálnym prvkom stáva *interval tercie*, ktorý je na konci úseku nahradený chromatickými trojtónovými skupinami. V piatom úseku dochádza hneď v úvode k rozširovaniu intervalového rozsahu dvojhmatu od tercie až po oktávu. (Obrázok 4). Tento princíp je v pozmenenom stave prezentovaný aj o 4 takty neskôr. V tomto úseku husle pokrývajú takmer celý svoj rozsah. Ku koncu tohto úseku dochádza opäť k permutáciám husľového a klavírneho partu, podobne, ako tomu bolo aj v tretej časti. Záverečný siedmy úsek patrí virtuóznej pasáži huslí, kde je opäť štrukturálnym intervalom tercia. Celá skladba tonálne končí tam, kde začala, teda v tónine D-dur.



Obrázok 4

Rozširovanie intervalovej škály aj nástrojovej dispozície

Róbert GAŠPARÍK (*1961)

V tieni neónov

Suita pre husle a klavír č. 1, 2012

*Existuje mnoho tieňov...
 sú tiene mafie, smrti a katedrál,
 Tretej a možno aj x-tej ríše,
 tieň Alžbety Báthory,
 je svetlo kríža v tieni kríža,
 dokonca existuje tieň Notre Dame,*

*tieň ľalie, Moskvy aj brazílskych lesov,
je tieň Kierkegaarda, pravdy,
Džingischána a
niekedy aj tušené ostáva v tieni...*



Zdroj <https://hc.sk/en/hudba/osobnost-detail/218-robert-gasparik>

Suita pre husle a klavír č. 1 s podtitulom **V tieni neónov** je dramaturgicky rozvrhnutá do štyroch častí, ktoré majú základné označenia

- **Allegretto**
- **Adagio e poco rubato**
- **Andante**
- **Allegro moderato**

Hudobný jazyk Róberta Gašparíka je prezentovaný voľným harmonickým myslením, ktorý nie je definovaný

harmonickými funkciami klasickej harmónie. Stavba akordov tiež často nerešpektuje princípy klasickej akordiky. Neuzatvára sa však do nezrozumiteľných doktrín, práve naopak, tvorí dielo, ktoré je zrozumiteľné tak profesionálovi, ako aj hudbymilovnému laikovi. Hudobný proces nie je kontinuálny, je často prerušovaný zmenou rytmicko-metrického pôdorysu konkrétnej sekcie skladby.

V druhom prípade je to zmena tempa, či už tempovým kolísaním (spomalením, zrýchlením) alebo abruptívnou zmenou na nižšiu resp. vyššiu tempovú hodnotu. Mnohokrát sa toto deje bez cezúry v rámci už fungujúceho hudobného toku.

Formálne je prvá časť suity koncipovaná podľa nasledujúceho vzorca:

A	B	C	A'
1 – 35	36 – 66	67 – 92	93 – 116
Allegretto	Andantino	Con moto	Allegretto
Allegretto	Moderato	Moderato	Adagio Andante
(kóda)			

Hrubo označené sú tie úseky, ktoré tvoria prechod medzi jednotlivými dielmi skladby. Väčšinou teda Gašparík pracuje s kontinuálnymi zmenami tempa. Výnimku je len takt

66, ktorý je prirodzenou cezúrou medzi úsekmi *Allegretto* a *Con moto*. Tento istý princíp je následne zopakovaný v takte 92, kde je zastavenie procesu umocnené fermátou, po ktorej nasleduje úsek pozmenenej reprízy (takt 93). Vnútorňý tempový dynamizmus je zároveň dosahovaný zmenou metrických hodnôt. Príkladom môže byť hneď úvodná sekcia prvej časti, kde sa ostinátna figúra vplyvom zmeny rytmických hodnôt postupne úplne zastaví (takty 1 – 4). Proces upokojujovania je navyše podporený aj klesajúcou dynamikou (Obrázok 5).

The image shows a musical score for Violin and Piano. The title is 'I.' by Róbert Gašparík. The tempo is 'Allegretto'. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and shows a gradual decrease in dynamics, marked with 'decresc.' (decrescendo), reaching *pp* (pianissimo). The score ends with a 'cresc.' (crescendo) marking.

Obrázok 5

Proces upokojujovania s klesajúcou dynamikou od mf po pp

Harmonické procesy celej skladby nie sú viazané na princípy klasickej harmónie. Harmonická zložka je koncipovaná selekciou intervalov v rozsahu tercie, kvarty a kvinty. Mnohokrát takýto spôsob práce s akordmi môže evokovať prácu Bélu Bartóka, ktorého dielo má Róbert Gašparík vo

veľkej úcte a už neraz sa naň odvolal³¹. Základné prvky harmonického myslenia môžeme vidieť tiež hneď na začiatku v taktach 7 – 10 (Obrázok 6).



Obrázok 6 *Základné prvky harmonického myslenia*

Ako sme už povedali, v tejto skladbe sú využité kvintovo-kvartové súzvukové konštrukcie (v našej ukážke prezentované v nižšej polohe (v ľavej ruke, kým komplikovanejšie zahustené terciové vzťahy sú prezentované vyššie v pravej ruke). Husľový part pritom selektívne sleduje harmonickú konštrukciu. Zároveň však nesie „vlastnú informáciu“, ktorá je sprostredkovaná cez ďalšie rytmické odchýlky a zahustenia.

Zaujímavo riešená je kóda 1. časti, ktorá nespeje k virtuóznemu vyvrcholeniu, ale naopak, k pokojnému dozneniu. Takýto spôsob zakončenia môžeme chápať aj ako prípravu na 2. pokojnejšiu časť (Obrázok 7).

³¹ Príkladom môže byť aj jeho Druhé sláčikové kvarteto.



Obrázok 7 *Príprava k 2. časti*

Druhá časť **Adagio e poco rubato** začína pokojnou melódiou huslí. Opäť, akoby sme počuli niektorú z pomalších skladieb Bélu Bartóka. V 11. takte sa pripojí aj klavír a zároveň v husľovom parte dochádza k väčšiemu rozpoťahovaniu melodickej línie. Jej rozpätie však len pomaly narastá. V takte 31 dochádza opäť k zmene metrického pôdorysu ako aj k markantnému zrýchleniu tempa z **Adagio** na **Vivace con moto**. Spôsob traktovania husľového partu pripomína barokovú gigue, ktorá je ku koncu „rozbitá“ (Obrázok 8)

Obrázok 8

Spôsob husľového partu pripomína barokový gigue

Na krátky okamih sa ako spojovací prvok ozve iba klavír. V tejto časti, teda na rozdiel od prvej, cítime dialogické vedenie hlasov. Iné je aj vedenie husľového partu, ktorý už selektívne nekopíruje harmóniu sprostredkovanú klavirom, ale stáva sa samostatnejším, miestami až autonómnym.

Ku koncu tejto časti narastá metro-rytmické napätie, ktorého nositeľom je tentoraz klavír. Husle síce rytmicky korešpondujú, melodicky však vytvárajú napätie, pretože s klavirom ide vždy interval veľkej sekundy.

Posledné 4 takty patria opäť Adagiu, ktoré je tento raz len akousi kódou. Klavírny part sa pritom odvoláva na svoj začiatok v druhom úseku tejto časti. Husľový prináša motívy

z prvého úseku. Celá časť sa končí široko koncipovaným akordom D-dur v tichu (Obrázok 9).



Obrázok 9 Celá časť končí široko koncipovaným akordom D-dur

Môžeme povedať, že po formálnej stránke je 2. časť koncipovaná ako dvojdielna s krátkou kódou. Prvý diel tvoria takty 1 – 30. Druhý diel takty 31 – 64 a kódu takty 65 – 68. Harmonické myslenie je podobné ako v 1. časti. Akordické myslenie sa tu však prezentuje ako lineárne a s husľovým partom vytvára druh kontrapunktu.

Tretia časť **Andante** začína v hlbšom registri. Klavír sa v úvode exponuje v basových polohách a aj husle začínajú na tóne g^1 a neprekročia úroveň e^2 (Obrázok 10).



Obrázok 10 *Začiatok časti v hlbokom registri*

Harmonický aj melodický materiál prináša v hrubých obrysoch sumarizáciu prvkov z prvej a druhej časti. Tempová dramaturgia je členitejšia a hustejšia ako v druhej časti, aj tu cítime viac návrat k prvej časti. Na rozdiel od nej však nedochádza k abruptívnym zmenám tempa, všetko sa deje plynule, pomocou krátkych prechodných plôch.

Formálny rozvrh je nasledovný:

Andante (1 – 10)

Moderato (11 – 24)

Andante (25 – 39)

Allegro con brio (40 – 68)

Adagio (69 – 74)

Vivo (75 – 78)

Andante (78 – 85).

Formálne teda ide o rondo s rozvrhom A – B – A¹ – C – A. Hlavná myšlienka však nikdy nie je citovaná, ide o jej

permanentnú variáciu. Niekedy sa objavuje len v náznakoch, ako intervalová kostra (diel A¹).

Štvrtá časť **Allegro moderato** je koncipovaná ako virtuózne finále s viacerými úsekmi. Hneď po úvodnom dvojtaktí sa husle stávajú nositeľom harmonickej informácie, ktorá navyše opäť nekorešponduje s klavírnym partom v plnom rozsahu. K splynutiu oboch harmonických obsahov dochádza až v 6. takte, pričom husľový part obsahuje prechodné tóny k harmonickému klavírnemu partu. V tomto úseku môžeme sledovať aj narastanie dynamiky, nielen vo zvukovom objeme, ale aj vo výške sólového hlasu. Takéto traktovanie partu trvá celých 42 taktov. Potom prichádza upokojenie (Moderato), kde sa husle prezentujú jednoduchou melodickou líniou. Zároveň dochádza aj k náhlemu upokojeniu dynamiky. Akési vyrušenie prinášajú len trioly striedavo v husľovom a v klavírnom parte.

Od taktu 71 môžeme opäť sledovať narastanie dynamiky, dostávame sa ôsmich taktov k úseku Allegro. Pravá ruka klavírneho partu je opäť traktovaná v zmysle barokovej gigue. Opäť sa stretávame s abruptívnou zmenou metro-rytmického základu. Oba úseky máme oddelené dvojdobou cezúrou. Tento dynamický úsek trvá až po takt č. 109. Husľový part pritom neustále stúpa tak v melodickej, ako i dynamickej rovine.

V takte 109 sa zároveň začína ďalší prechodný úsek, ktorý nás plynulo dovedie k pozmenenej repríze prvého úseku. A od taktu 123 sa stretávame s 3-dielnou kódou, pričom klavírny part zostáva takmer nezmenený. Úsek Andante, strieda úsek Vivo, kde dochádza k opätovnému výraznejšiemu rozpoťahovaniu partu sólových huslí. Nasleduje posledné prerušenie hudobného toku a celá časť končí 9-taktovým Adagiom.

Na rozdiel od predchádzajúcich troch častí, táto priniesla dynamizmus v oboch nástrojoch. Husle sa mohli prejaviť vo svojej pohyblivej virtuóznej polohe. Štvrtá časť zároveň priniesla aspoň náznakové reminiscencie motívov zo všetkých troch častí.

PhDr. Filip GLOCKO

Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici

TRI OSOBNOSTI V TVORBE SAMUELA LIBAYA

THREE PERSONALITIES REFLECTED IN THE WORK OF SAMUEL LIBAY

ABSTRACT: Samuel Libay was born in the picturesque wine-producing town of Modra on March 11, 1782 into the family of goldsmith. At the age of nineteen, after his apprenticeship Libay became a journeyman goldsmith. In 1803 – 1805 he spent part of his compulsory journeyman years in Vienna. In 1805 he settled down in Banská Bystrica. Libay continued establishing himself in high positions of the Goldsmiths' Guild. He became a respected burgher who devoted his time to training goldsmith apprentices and to charity. Of the many artistic, functional decorative and representative works of Libay housed in museums, ecclesiastical but also private collections, three masterpieces dominate. Two busts of eminent personalities, the Austrian *Emperor Francis I.* and *Napoleon Bonaparte*, are immortalized by Libay through his incredibly detailed filigree technique. Both busts are part of the collection of the Museum of Applied Arts (Iparművészeti múzeum) in Budapest. Libay's third masterpiece is the so-called *Glaubits goblet* in the collection of the Central Slovak Museum in Banská Bystrica.

Zlatníctvo na Slovensku má bohatú minulosť, patrilo medzi významné umelecké remeslá. Zlatníci (*aurarius, aurifex, faber auri, aurifusor, Goldschmied, aranyműves, ötvös*) vyrábali devocionálne (bohoslužobné kalichy, monštrancie, cibóriá, relikviáre, kríže), úžitkové a ozdobné predmety (reťaze, gombíky, šperky, medailóny) zo zlata a striebra.³² Pri svojej práci využívali zlatníci plastickú výzdobu s použitím drahokamov, polodrahokamov, emailu a filigránu. Vznik a rozvoj hlavných zlatníckych centier na Slovensku podmienili

³² HOUDEK, Ivan: *Cechovníctvo na Slovensku*, Muzeálna Slovenská Spoločnosť, Turčiansky Sv. Martin 1943, s. 26.

hospodárske, politické, kultúrne aj spoločenské pomery a potreby.

Prvé centrum bolo v západnej časti súčasného Slovenska v *Bratislave*, kde v blízkosti politického a kultúrneho centra Habsburskej monarchie Viedne, vznikol zlatnícky cech.

Druhý okruh sa koncentroval do oblasti stredoslovenských banských miest s centrami: *Banská Bystrica*, *Banská Štiavnica* a *Kremnica*. Bohaté náleziská drahých kovov, aj staré kultúrne tradície tu vytvorili prirodzené predpoklady pre vznik a rozkvet zlatníctva.

Centrami východoslovenského zlatníctva bola oblasť Spiša a mestá *Levoča* a *Košice*. Výhodná zemepisná poloha im zaručovala relatívne nerušený hospodársky a kultúrny rozvoj aj v období vojnových nepokojov.³³ V týchto lokalitách vznikli aj najstaršie zlatnícke cechy na Slovensku, ku ktorým patrili košický cech s artikulmi z roku 1476³⁴ a bratislavský cech z roku 1571.³⁵

Z pohľadu zlatníckych cechov bol pre 19. storočie zásadnou zmenou narastajúci rozmach priemyselnej výroby

³³ Poznámka autora: Sem napríklad emigrovali v 16. storočí aj mnohí remeselníci, ktorí utekali pred postupujúcim tureckým nebezpečenstvom z južných častí Uhorska.

³⁴ Uvádza sa aj rok 1376, a to v súvislosti s kráľovským nariadením, ktoré sedmohradským remeselníkom prikazovalo združovať sa v cechoch a dodržiavať cechové predpisy. In: TORANOVÁ, Eva: *Zlatníctvo na Slovensku*, Neografia Martin, Tatran Bratislava 1983, poznámka č. 34, s. 36.

³⁵ TORANOVÁ, Eva: *Zlatníctvo na Slovensku*, Neografia Martin, Tatran Bratislava 1983, s. 14.

a sloboda živnostenského podnikania. Tie spôsobili, že dômyselná stredoveká inštitúcia cechov sa stala prežitkom a úplne stratila význam. Napokon 22. februára 1872 zákonným článkom VIII. (tzv. priemyselný zákon) došlo k zrušeniu cechov, zaviedla sa sloboda živností a povinné zriadenie priemyselných (živnostenských) spolkov. Týmto opatrením, použijúc jazyk vtedajších predstaviteľov cechov, sa „navždy zavrela cechová truhlica ich života“.³⁶ Po zrušení cechov pripadol majetok podľa zákona novovzniknutým priemyselným spolkom. Mnohé cechové písomnosti a predmety si ponechali poslední cechmajstri. Finančné fondy dovtedajších cechov prevzali živnostenské spoločenstvá (remeselnícke spolky) a agendu cechov, ako aj oprávnenie vydávať licencie, prevzali živnostenské úrady.³⁷

Do zrušenia banskobystrického cechu zlatníkov 22. februára 1872 pracovalo v Banskej Bystrici v 19. storočí pätnásť zlatníkov.

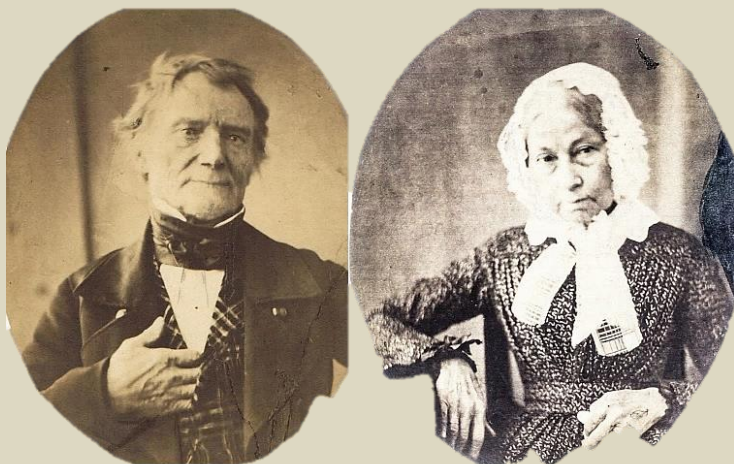
³⁶ AMBRUŠOVÁ, Uršula: *Dejiny zlatníckych cechov v Košiciach a ich písomné pamiatky v zbierkach Východoslovenského múzea*. Katalóg cechových písomností zlatníckeho a striebrotepeckého cechu v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach. 2008, ISBN 978-80-89093-22-9, s. 4 – 7.

³⁷ BESEDIČ, Martin: *Z cechovej truhlice/Cechové pamiatky na Slovensku*. Katalóg výstavy. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum, Bratislava 2016. ISBN 978-80-8060-388-5, s. 12.



*Mesto Banská Bystrica okolo roku 1860, keď tu žil a pôsobil Samuel Libay
Zdroj: Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici*

Výraznou zlatníckou osobnosťou európskeho významu bol **Samuel Libay** (1782 – 1866), rodák z Modry, ktorý svojím dielom dokázal nenahraditeľnosť a jedinečnosť ručnej zlatníckej práce v období, keď v súťaži s lacnou a rýchlou strojovou výrobou strácala svoje pozície. Jeho práce svedčia o poctivej remeselnej príprave, sú dokladom jeho zručnosti, zlatníckeho majstrovstva, ale aj schopnosti umeleckého pozorovania. Svedčia o tom aj príspevky v dobovej tlači.



Samuel Libay (1782 – 1866) s manželkou Frederikou Schröppel (1789 – 1862)

Zdroj: Nemenovaný súkromný archív

Jeho výtvary inšpirované prírodou (roháče, kobyľky, muchy) pripomínajú jemnou technikou filigránu³⁸ krehké japonské umelecké diela. Najpozoruhodnejšie výsledky dosiahol s remeselne náročnými výrobkami zo strieborného filigránu. Technikou, podobnou benátskej či bruselskej čipke, vyrábal nielen drobné ozdobno-úžitkové predmety (spony, ihlice, brošne, vinety, schránky, krstné medailóny), ale aj veľké plastiky a busty. Libay dokonale poznal a ovládal všetky detaily zlatníckych techník.

Libayove diela sa nachádzajú v zbierkových fondoch Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici, v zbierkach

³⁸ Poznámka autora: *Filigrán*, z lat. *filum* – nitka a *granum* – zrnko.

Historického múzea v Bratislave, v zbierkach Umeleckopriemyselného múzea v Budapešti/Iparművészeti Múzeum Budapest, v zbierkach Maďarského národného múzea v Budapešti/Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, v zbierkach Evanjelickej cirkvi a. v. v Banskej Bystrici a v súkromných zbierkach.

Okrem príležitostných väčších a menších strieborných predmetov, patria k reprezentatívnym artefaktom tvorby Samuela Libaya najmä *Glabitsov pokál*, *busta cisára Františka I.* a *busta cisára Napoleona I.*

Glabitsov pokál

Pozlátený – 24 cm vysoký – pokál zo striebra darovali mešťania Banskej Bystrice richtárovi *Jozefovi Glabitsovi* v roku 1835 pri príležitosti jeho tretieho zvolenia za richtára. Pokál predstavuje unikátnu zlatnícku prácu tepaného, liateho a rytého pozláteného striebra. Na profilovanej kruhovej nohe, nádobe a vrchnáku sa nachádza plastická godrona, pripomínajúca vajcovec³⁹ a akantové listy.⁴⁰ Na vrchnáku je

³⁹ Poznámka autora: *Godron* (fr. *goderon*, angl. *gadrooning*) je okrasný motív vo forme vydutej lišty alebo reliéfnej drážky vajcovitého tvaru, ktorý sa používal na ozdobenie brucha vázy alebo konvexných povrchov. Godron sú aj duté okraje strieborného riadu, pomenovanie pre tvar golierov v renesancii a označenie pre tvarovú výzdobu v architektúre. Godrony majú pôvod na rímskych sarkofágoch a starožitnostiach a boli najčastejšie používané

umiestnená kytica s ametystmi a zaфіrmami, ktorú Samuel Libay spracoval podľa predlohy D. L. Haukeho.⁴¹ Po obvode sa nachádza strieborná nápisová dedikačná stuha, prerušovaná geometrickým ornamentom a erbom. Vo vlastnom štíte erbu je umiestnená postava bohyne Justície, symbolu súdnictva, so zviazanými očami, symbolom nestrannosti. V jednej ruke drží váhy, zvažuje vinu a nevinu. V nápisovej striebornej stuhe sa nachádzajú tri symboly s rytými latinskými textami.

1. symbol predstavuje podávajúce ruky

2. symbol je hlavný dedikačný latinský nápis:

IOSEPHO GLABITS ab anno 1823 ex voto omnium, communibus suffragiis die 28. Jan. 1835 iterum et tertium Judici Civium Animi.

Jozefovi Glabičovi, od roku 1823 z vôle všetkých občanov spoločnými hlasmi dňa 28. januára 1835 opäť po tretíkrát zvolenému richtárovi.

3. symbol s nápisom:

Laeti et grati Cives Lib[erae] Reg[iae] ac Mont[anae] Civitatis Neozoliensis.

Radosní a vďační občania slobodného kráľovského banského mesta Banskej Bystrice.

Pod nápisovou stuhou sa nachádza 24 kusov tyrkysových očíek, vsadených do rastlinného ornamentu. Pokiaľ je unikátne navrhnutý a skonštruovaný. Po rozobratí má 12 častí. Vnútro vrchnáka má odnímateľnú časť v tvare kvetu

v talianskej renesancii a klasických fázach dizajnu v 18. a začiatkom 19. storočia.

⁴⁰ Poznámka autora: Konkrétne ide o paznechtík ostnitéy (*Acanthus spinosa*), rastlinu z oblasti Stredozemného mora a trópov.

⁴¹ ŠOKA, Milan: *Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica*. In: *Salón Múzeí 1994*, s. 1.

s lupeňmi. Na lupeňoch sú vyryté mená členov vnútornej rady, richtára, mestských sudcov a advokátov z Banskej Bystrice, zvolených počas mestských volieb 28. januára 1835.

Podobne ako vrchnák je skonštruovaný aj samotný pohár, ktorého vnútro sa dá od plášťa oddeliť. Vo vnútornej časti sa z jeho vonkajšej strany nachádza v nemeckom jazyku vyrytý odkaz Samuelom Libayom. Uvádza sa v ňom, že pokál bol zhotovený Samuelom Libayom, pozlátil ho František Rosenberger. Puncovanie korpusu aj dekla realizoval Juraj Sodomka. Tepanie previedol Alois Hritz. Na spodnej strane podstavy pokála sa nachádza cechová overovacia značka banskobystrického zlatníckeho cechu, majstrovská značka Samuela Libaya a písmeno T. Pokál je uložený v špeciálnom drevenom puzdre vyrobenom na mieru pre tento vzácny artefakt. Vznik diela datujeme do roku 1835.



Glabitsov pokál a jeho časti
Zdroj: Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici

Pokál bol vystavený na Mileniárnej výstave⁴² v roku 1896 v Budapešti⁴³ a v roku 1994 zásluhou pokálu získalo múzeum prvú cenu na Salóne múzeí v Bratislave.⁴⁴

Pokál bol v máji 1993 odcudzený z depozitára Stredoslovenského múzea⁴⁵ a po nedobrovoľnom „putovaní“ sa našiel v Prahe, kde ho pražský šperkár a zlatník JUDr. František Vomáčka zreštauroval do terajšej podoby, dobrovoľne ho odovzdal polícii a odhalil zároveň aj tajomstvo

⁴² Poznámka autora: V roku 1896 si Maďari pripomínali tisíc rokov príchodu do Karpatskej kotliny. Parlament prijal zákon o oslavách, ktorý nariadil napr. postavenie pamätníkov v rôznych častiach Uhorska, založenie Múzea krásnych umení aj 400 nových základných škôl. V rámci osláv prebehlo mnoho ceremónií, sprievodov aj zasadnutí. Najvýznamnejšie sa sústredili do Budapešti. Jedným z najväčších projektov bola jubilejná výstava, ktorá prilákala viac ako 5 miliónov domácich aj zahraničných návštevníkov. Oslavy mali nielen oživiť slávnú minulosť, ale aj ukázať súčasné úspechy, hospodársky rozvoj, a tak upevniť moc, dôležitosť a pozície Uhorska. In: *Oslavy uherského milénia 1896*, online <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/103277/?lang=en>. [21.09.2018]

⁴³ GRAUS, Igor: *K prezentácii zbierok Mestského múzea v Banskej Bystrici na Mileniárnej výstave v Budapešti v roku 1896*. In: *Metodický spravodaj* 1 – 2/1988, s. 36 – 40.

⁴⁴ Novinová správa bez uvedenia autora: *Najkrajší z B. Bystrice*. In: *Priekopník*, 04. 10. 1994.

⁴⁵ Poznámka autora: Udalosť sa stala v predvečer medzinárodného dňa múzeí, v pondelok 17. mája 1993. Páchatelia sa zamerali predovšetkým na odcudzenie zlatých, pozlátených a strieborných predmetov, ako aj na zbrane a kazety. Podarilo sa im ukradnúť 410 kusov zbierkových predmetov, čo predstavuje 407 evidenčných čísel v predbežne odhadnutej sume 1 628 380 Sk. Keď sa už zdalo, že objasnenie zložitého prípadu je takmer beznádejné, objavila sa časť odcudzených predmetov v renomovanom starožitníctve a zlatníctve v Prahe. Po ôsmich mesiacoch napätia a pochybností sa už v 2. polovici mesiaca január 1994 vrátilo do Stredoslovenského múzea po identifikácii 220 kusov zbierkových predmetov, čo je 217 evidenčných čísel v sume 617 830 Sk. In: ŠOKA, Milan: *Krádež storočia*. In: *Pamiatky a múzeá*, č. 2, 1994.

rozoberania pokálu. Zachránil tak dielo pred znehodnotením alebo trvalým vývozom do zahraničia. V januári 1994 bol predmet vrátený do zbierok Stredoslovenského múzea.⁴⁶

Busta cisára Františka I. ⁴⁷

V roku 1840 dokončil Samuel Libay v Banskej Bystrici svoje prvé, umelecky veľké a výnimočné dielo z jemného strieborného drôtu, filigránsku *bustu cisára Františka I.* (1768 – 1835) v životnej veľkosti.⁴⁸ Ide o dielo, ktorého hodnota spočíva v majstrovskom skĺbení zložitej a trpezlivej zlatníckej práce s dokonalým umelecko-vizuálnym prejavom zlatníka. O diele môžeme hovoriť ako o technickej rarite, ktorá je nielen ukážkou remeselnej virtuozity, spočívajúcej v precíznom prevedení, ale je aj dielom s jasnou koncepciou a detailne dodržanou vytýčenou myšlienkou.

Všetky filigránové ornamenty diela majú *symbolický* alebo *chronologický* význam v živote cisára. Busta je

⁴⁶ Poznámka autora: V súpise literatúry a prameňov na s. 100 uvádzame dobovú tlač, ktorá sa venovala prípadu krádeže v Stredoslovenskom múzeu v roku 1993.

⁴⁷ GLOCKO, Filip: *Samuel Libay a busta cisára Františka I. (Život a prvé veľké dielo banskobystrického zlatníka Samuela Libaya)*. In: ACTA HISTORICA NEOSOLIENSIA, 19/2, 2016, ISSN 1336 – 9148, s. 5 – 33.

⁴⁸ JURKOVIČ, Emil: *Dejiny kráľovského mesta Banská Bystrica*. Vydalo OZ Pribicer – 1. banskobystrická vzdelávacia a kultúrna spoločnosť pre Mesto Banská Bystrica. Banská Bystrica, Tlačiarne BB 2005, ISBN 80-969366-2-X, s. 323.

prehliadkou života cisára, sú v ňom ukryté aj dôležité životné etapy, ktoré majster Libay dômyselne umelecky stvárnenými odkazmi uchoval. Na vyhotovenie busty potreboval Libay cca 3 roky, počas ktorých pracoval s veľkou výdržou a usilovnosťou.⁴⁹ V čase dokončenia diela mal 59 rokov. Je zaujímavé, že až v zrelom veku vytvoril svoje prvé veľké dielo.

Busta sa skladá zo 65 tisíc samostatne opracovaných častí, predstavuje cisára v uniforme generála, ozdobenej šiestimi cisársko-rakúskymi vyznamenaniami a rádmi. Busta má výšku 72 cm, šírku 40 cm a hĺbku 28 cm. Hmotnosť busty je 3185 gramov. Busta je umiestnená na podstavci v tvare štvorca so skosenými rohmi. Podstavec vyplňa 67 akantových listov, symbolizujúcich dožitý *fyzický vek zvečneného cisára*.

Na štyroch skosených rohoch podstavca sa nachádzajú *erby miest a území* (Württemberg, Neapol, Modena, Bavorsko) *cisárových manželiek*, predstavujúcich domáce šťastie panovníka.

⁴⁹ Ibidem, s. 323.

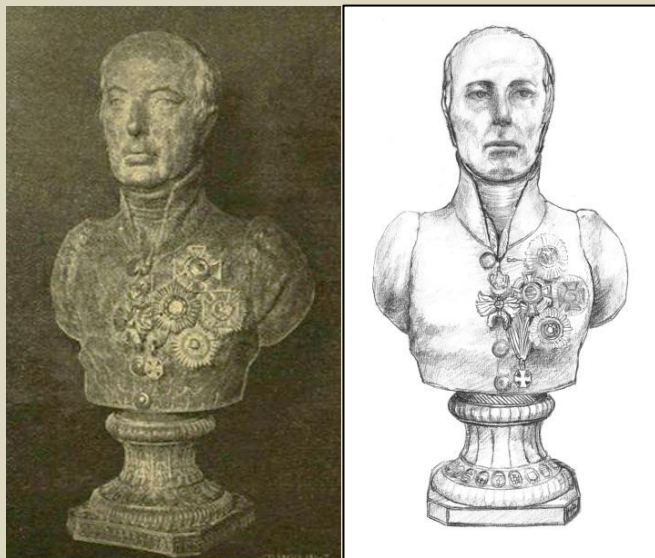


Foto: Busta cisára Františka I. (1768 – 1835)

Kresba Mgr. art. Miloš Packo⁵⁰

Zdroj: Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici

Na podstavci busty je umiestnená valcovitá noha s kruhovou podstavou, nad ktorou sú upevnené štíty s erbmi 18 území, podliehajúcimi v tom čase Rakúskemu cisárstvu. Samotná pol oblúkovite zahnutá noha busty je ozdobená 13

⁵⁰ Filigránsky originál busty sa nachádza v zbierkach Umeleckopriemyselného múzea v Budapešti/Iparművészeti Múzeum Budapest. Pre publikovanie fotografie busty poskytlo múzeum iba jednorazový súhlas, ktorý sa stal súčasťou monografickej publikácie autora príspevku. Prezentovaná fotokópia je prevzatá z dobovej tlače *Vásárnapi Ujság* (1907), č. 43, s. 865 a upravená pre publikovanie.

akantovými vetvičkami, ktoré *symbolizujú počet detí*⁵¹ Františka I. z jeho štyroch manželstiev.⁵² Spojovník medzi nohou a samotnou bustou tvorí valec, zdobený priečne pruhovaným filigránom.

Pri nástupe na trón mal cisár 24 rokov, čo vyjadruje 24 strieborných podlhovastých listov – prameňov vlasov – na temene hlavy. Ďalšie dva rady vlasov predstavuje 43 listov, vyjadrujúcich počet rokov vlády cisára. Posledný – tretí rad – vlasov má presah na golier uniformy. Tvárová časť predstavuje cisára v jeho typicky prísnom výraze, známom aj z maľovaných portrétov. K fyziognomicky zaujímavým prvkom tváre patrí vysoké čelo, pretiahnuté až do alopecie. V polovici temena hlavy – v smere zozadu dopredu – je viditeľný presah vlasov, ktoré vytvárajú vizuálne vejárovitý efekt vavrínového venca – symbol rímskych cisárov.

Keď Samuel Libay vystavil bustu v roku 1841 v Pešti, vzbudil nielen zaslúženú pozornosť, ale vyvolal aj

⁵¹ Poznámka autora: Ludovika Alžbety (1790 – 1791), Mária Lujza (1791 – 1847), Ferdinand I. (1793 – 1875), Mária Karolína (1794 – 1795), Karolína Ludovika (1795 – 1799), Mária Leopoldína (1797 – 1826), Mária Klementína (1798 – 1881),

Jozef František Leopold (1799 – 1807), Karolína Ferdinanda (1801 – 1832), František Karol Habsbursko-lotrinský (1802 – 1878), Mária Anna (1804 – 1858), Ján Nepomuk (1805 – 1809), Amália Terézia (1807 – 1807).

⁵² JURKOVIČ, Emil: *Dejiny kráľovského mesta Banská Bystrica*. Vydalo OZ Pribicer – 1. banskobystrická vzdelávacia a kultúrna spoločnosť pre Mesto Banská Bystrica. Banská Bystrica, Tlačiarne BB 2005, ISBN 80-969366-2-X, s. 323.

protichodné mienky odborníkov na umeleckú hodnotu diela. Jedni popierali umelecký charakter diela s poukazom na to, že vzniklo výlučne technickým postupom, ktorého trieštivosť vylučuje z formovania sochy tvorivý intelekt, iní však hodnotili cieľavedomé úsilie autora, tvorené spájaním tisícov rozvilín, dôsledne vedených zásadou scelenia do umeleckého celku.

Socha sa ako umelecký skvost dostala do zbierok Umeleckopriemyselného múzea v Budapešti. Libay bustu vystavil aj na viedenskom dvore v roku 1845, odborníci vtedy vyčíslili jej hodnotu na 4000 dukátov. Dielo malo odporcov a neprajníkov. V ich názoroch narazili na seba štýlové požiadavky a estetické hľadisko, i keď sa oceňovala namáhavá práca a vzácnosť artefaktu. Medzi odporcov patrili košický rodák a historik Imrich Henszlmann,⁵³ ktorý protestoval proti kúpe sochy cisára Františka I. do majetku múzea od zlatníka Samuela Libaya. Pre tlač v roku 1841 poskytol svoj názor: *„Ak nechceme, aby Národné múzeum (Nemzeti Múzeum) ani v budúcnosti nebolo iba komorou raritnej stariny, nesmie sa rozširovať*

⁵³ Poznámka autora: MUDr. Imrich Henszlmann (1813 – 1888) bol rodák z Košíc. Pôsobil ako architekt, historik umenia, archeológ, kritik, spisovateľ, parlamentný zástupca, univerzitný profesor a člen Uhorskej akadémie vied. Preslávil sa ako zakladateľ umenovedy a pamiatkovej obnovy v Uhorsku.

zbierka múzea zriedkavosťami alebo dražbami bez umeleckej hodnoty.“⁵⁴

Traduje sa, že busta neprijemne zapôsobila na cisára, údajne sa žartovne vyjadril, že taký „prederavený“ bude vyzeráť až po smrti v hrobe. Podľa relevantných údajov usudzujeme, že Libay dokončil sochu po cisárovej smrti, takže predchádzajúce tvrdenie má skutočne iba hodnotu mýtu.⁵⁵

Busta, ktorá bola v roku 1845 vystavená na priemyselnej výstave vo Viedni,⁵⁶ zaujala krátko po dokončení (1840) svojou výnimočnosťou. Zaregistrovala ju aj dobová tlač, kde sa môžeme dočítať:

- [...] im November 1840 wurde in Wien ein höchst beachenswerthes Kunstwert zur Anschauung ausgestellt und zwar eine Büste Sr. Majestät des Kaisers in Lebensgröße, aus dem feinsten Silber-Filigrandrath verfertigt, welche von Herrn Samuel Libay aus Neusohl mit erstaunenswerthem Fleiße gearbeitet wurde und aus 65.000 einzelnen, mit der sorgsamsten Mühe vollendeten Theilen besteht.⁵⁷

⁵⁴ HENSZLMANN, Imrich: *Válogatott képzőművészeti írások*. Zostavil Árpád Timár. Budapešť, 1990, s. 160 – 162, 447 – 452.

⁵⁵ GLOCKO, Filip: *Samuel Libay a busta cisára Františka I. (Život a proé veľké dielo banskobystrického zlatníka Samuela Libaya)*. In: ACTA HISTORICA NEOSOLIENSIA, 19/2, 2016, ISSN 1336 – 9148, s. 25

⁵⁶ *Obzor, noviny pre hospodárstvo, remeslo a domáci život* 5. 5. 1868, č. 13, ročník VI., s. 5.

⁵⁷ In: *Mährische Wanderer*, 31. Jahrgang, Brünn 1841, s. 341.

„[...] v novembri 1840 bolo vo Viedni vystavené veľmi pozoruhodné umelecké dielo a síce busta jeho výsosti cisára v životnej veľkosti, zhotovená z najjemnejšieho strieborného drôtu. Jej autor Samuel Libay z Banskej Bystrice ju zhotovil s udivujúcou usilovnosťou, zo 65 tisíc starostlivo pospájaných častí.“

Busta bola vystavená aj po smrti umelca, a to vďaka jeho synovi Ľudovítovi Libayovi, kedy sa v dobovej tlači objavili nasledovné správy:

- Na zlatnícku výstavu poslal Ľudovít Libay (Lajos), viedenský krajínár, bustu cisára Františka zhotovenú zo striebra technikou filigránu, ktorú zhotovil jeho otec, nebohý Samuel Libay, banskobystričský zlatník. Za toto dielo jeho otca viedenský cech zlatníkov menoval čestným členom.⁵⁸
- Busta cisára Františka I. je z tenkého strieborného drôtu. Jej autorom je majster Samuel Libay. Dar od syna Ľudovíta Libayho. Vedľa busty sú tri medené reliéfy, prvý zobrazuje Krista na Kalvárii, druhý Máriu Teréziu na bratislavskom národnom zhromaždení a tretí dobytie hradu v Budíne v roku 1686. Výrazne vystupujúce postavy svedčia o veľkej zručnosti, ale aj ďaleko presahujú hranicu krásy. Zaujímavé pritom je, že sa maďarské (uhorské) zlatníctvo na prelome storočia pustilo do nových rozletov. Reliéfy vyhotovil Jozef Szentpétery, striebrotec z Rimavskej Soboty. Dva sú v úschove, depozite Národného múzea (Nemzeti Múzeum). Tretí bol zakúpený z výsledkov zbierky, ktorú iniciovala Mariska Szalay – Trefort.⁵⁹

V roku 1846 ocenil cisár Ferdinand I. (1793 – 1875), v rokoch 1835 – 1848 rakúsky cisár, Libayove majstrovstvo a ako prejav priazne a uznania mu venoval zlatý prsteň zdobený diamantom.⁶⁰

⁵⁸ In: *Fővárosi Lapok*, 06. 01. 1884, s. 30.

⁵⁹ RADISICS, Jenő: *Képes kalauz a gyűjteményekben - 5. I., II. Terem. Fémipar. Öntött és kovácsolt vas, fémmelegített munkák. Keletázsiai és renaissance bronzöntvények. Zománczott ötvösmunkák és ékszerek, galvanoplastikai másolatok. Érmek és apróbb domborművek, könyvkapcsok, sarkok, gombok, és ó-egyiptomi istenségek* (Budapest, 1885), s. 4.

⁶⁰ TORANOVÁ, Eva: *Samuel Libay, banskobystričský zlatník 19. storočia*. In: *Vlastivedný časopis 1, ročník XII., 1963*, s. 36.

Soška cisára Napoleona I.

Soška cisára Napoleona I., vysoká takmer 1 meter, je druhým vrcholným filigránovým dielom majstra Samuela Libaya. Umelec si zvolil k zvečneniu opäť veľkú postavu európskych dejín.

Výnimočnosť a osobnosť Napoleona inšpirovala v umení mnohých umelcov, ktorí zanechali po sebe fascinujúce diela,⁶¹ Libaya nevynímajúc.

Samuel Libay pracoval na diele v rokoch 1841 – 1847. Soška je v hrdinskej póze s prekríženými rukami a vo vojenskej uniforme. Na hrudi má hviezdu veľkokríža francúzskeho cisárskeho Radu Čestnej légie. Tieto hviezdy boli textilné, neskôr kovové a hovorilo sa im *Veľký orol*. Po svojej ľavici má odnímateľný meč s nápisom na výbruse *POUR LA FRANCE*.

Na drevenom podstavci je umiestnená strieborná tabuľka s textom:

Készítettet Libay Samu által Besztercebányán. 1841 – 1847-dik esztendőig

Vyrobent Samuelom Libayom v Banskej Bystrici v rokoch 1841 – 1847

⁶¹ Poznámka autora: Asi najzámejším dielom je 3. *symfónia Eroica*, op. 55 (1802 – 1804) Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827), dedikovaná pôvodne Napoleonovi, avšak po korunovácii cisárom a expanzii do Európy autor dedikáciu zrušil. Z obdivu Napoleona vznikol aj slávny obraz *Napoleon prekračuje Alpy* (1800), autorom je francúzsky klasicistický maliar Jacques-Louis David (1748 – 1825).

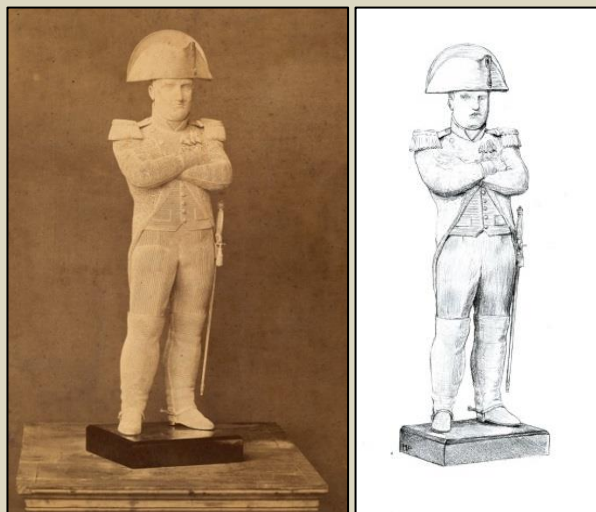


Foto: Cisár Napoleon (1769 – 1821)

Kresba Mgr. art. Miloš Packo⁶²

Zdroj: Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici

Dopisovateľ novín *Pest-Ofner Zeitung* v roku 1862 upriamil pozornosť na banskobystrického Libaya, ktorého druhá socha zobrazujúca Napoleona, skoro stratená, sa nachádza v dielni zlatníka, ktorú obdivujú – skôr pre jej kurióznosť ako umeleckú hodnotu – návštevníci sliačskych kúpeľov. Aj táto socha – Napoleon v stojí – je filigránska práca

⁶² Filigránsky originál busty sa nachádza v zbierkach Umeleckopriemyselného múzea v Budapešti/Iparművészeti Múzeum Budapest. Pre publikovanie fotografie busty poskytlo múzeum iba jednorazový súhlas, ktorý sa uplatnil v monografickej publikácii autora príspevku. Priložená zachovaná originálna fotografia je súčasťou zbierkového fondu Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici.

z roku 1847. Aj keď jej plasticita je vzácna, technika jej vyhotovenia pripomína črvotočivú drevenú sochu. Noviny *Pester Lloyd* (1864, č. 254.) oznamujú výzvu banskobystrickej rady a všetkým uhorským mestám, aby reagovali na zbierku na záchranu a kúpu sochy Napoleona. Umelec bol ochotný ju predať Národnému múzeu za 4000 forintov. Neskôr sa noviny sťažujú, že zbierka nespĺnila očakávanie, vyzbieralo sa len 1200 forintov. Nakoniec 84-ročný umelec hodne zľavil z pôvodnej ceny a sochu predal Národnému múzeu, aj keď len hodnota striebra predstavovala 700 forintov.⁶³ Zo zachovanej korešpondencie vyberáme:

• **Vasárnapi Ujság**⁶⁴

Sochu Napoleona Samuela Lybay-ho, zhotovenú zo striebra, sa snaží mesto Banská Bystrica získať pre Národné múzeum v Budapešti. Potrebné finančné prostriedky sa snažila Banská Bystrica získať zbierkou, za týmto účelom oslovila listom ostatné mestá krajiny. Ak bude zozbieraných potrebných 4000 ft. v mene „Miest Maďarska“ odovzdajú (túto sumu) národnej inštitúcii. (Predstavenstvo) mesta Banská Bystrica na svojom zmiešanom sedení (zhromaždení) za týmto účelom odhlasovalo 300 ft., okrem toho niektorí podpísali ešte 106 ft.

• **Apró tárgyak Napóleon kultuszának jegyében**⁶⁵

Predmety v duchu Napoleona

[] Libay Samuel, v tejto dobe všeobecne obľúbený zlatník, vytvořil technikou filigránu sochu Napoleona. Mesto Banská Bystrica v roku 1864 vyzvala mestá, aby za pomoci zbierky kúpili spomínané dielo do Národného múzea (Nemzeti

⁶³ DUX, Adolf: Maďarské národné múzeum Pešť, 1858, č. 23.

⁶⁴ In: *Vasárnapi Ujság*, 05. 04. 1863, s. 123.

⁶⁵ PIRINT, Andrea: *Apró tárgyak Napóleon kultuszának jegyében*. In: A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XLI. (2002), s. 210.

Múzeum). Avšak miesto 4000 frt. sa vyzbieralo iba 1200. Hoci už predtým v roku 1862 kúpeľní hostia na Sliači usporiadali za týmto účelom hudobnú súťaž. Nakoniec autor predal Múzeu uvedené umelecké dielo s veľkou zľavou.

- **Pest-Ofner Zeitung**⁶⁶

[...] druhá socha banskobystrického Libayho, zobrazujúca Napoleona – skoro stratená – sa nachádza v dielni zlatníka a obdivujú ju – skôr pre jej kurióznosť ako umeleckú hodnotu – návštevníci sliačskych kúpeľov. Aj táto socha – Napoleon v stojí – je filigránska práca z roku 1847. Aj keď jej plasticita je vzácna, technika jej vyhotovenia pripomína črvotočivú drevenú sochu.

- **Pester Lloyd Kalendar für das Jahr 1864**⁶⁷

Oznamujú výzvu banskobystrickej rady všetkým uhorským mestám, aby reagovali na zbierku na záchranu a kúpu sochy Napoleona. Umelec bol ochotný ju predať Národnému múzeu za 4000 forintov. Neskôr sa noviny sťažujú, že zbierka nespĺnila očakávanie, vyzbieralo sa len 1200 forintov. Nakoniec 84-ročný umelec hodne zľavil z pôvodnej ceny a sochu predal Národnému múzeu, aj keď len hodnota striebra predstavovala 700 forintov.

- **Zbierka na odkúpenie sochy Napoleona**

list z 9. januára 1863

Mestá sú kolískou remeselnej usilovnosti a umenia, a preto sú povolané si ich uctievať a podľa možnosti aj podporovať. Umelecké dielo, ktoré náš spolumeštan pán Samuel Libay filigránovou prácou zhotovil zo striebra, sošku zobrazujúcu cisára Napoleona I., predstavuje taký stupeň dokonalosti umenia tohto druhu, že je jedinečným umeleckým dielom, uznávaným doma i v zahraničí, a aj v budúcnosti bude patriť medzi pozoruhodnosti mesta a vyhľadávaná cudzincami.

Magistrát a volená obec slobodného kráľovského banského mesta Banská Bystrica prijali uznesenie, že na zadováženie tohto umeleckého diela pre Národné múzeum kúpou v hodnote 4000 zlatých rakúskej meny, sa bude podieľať vypísaním dobrovoľnej zbierky, ku ktorej obec prispeje sumou 300 zlatých. Keďže dobrovoľná

⁶⁶ Poznámka autora: Dopisovateľ novín Pest-Ofner Zeitung v roku 1862.

⁶⁷ Pester Lloyd Kalendar für das Jahr 1864 č. 254. Adolf DUX: Maďarské národné múzeum Pešť, 1858, č. 23.

zbierka na území mesta pokryje len časť nákladov, na získanie potrebných prostriedkov poprosíme dvorného radcu a prezidenta Národného múzea pána Augusta von Kubinyi, aby vyhlásil dobrovoľnú zbierku v celej krajine.

Týmto každého vyzývame podieľať sa ľubovoľným darom na tejto sláve.

Prijaté na zasadaní zmiešanej komisie slobodného kráľovského banského mesta Banská Bystrica 9. januára 1863.⁶⁸

Samuel Libay žil v meste aj aktívnym spoločenským životom, o čom svedčí aj jeho členstvo v pánskom meštianskom zábavnom spolku. Medzi 153 členmi boli dôstojníci kráľovských kasární v Radvanskej ulici, viacerí mešťania⁶⁹ a aj poprední banskobystrickí zlatníci.

Samuel Libay zomrel 7. augusta 1866 vo svojom dome na Hornej ulici 175 v Banskej Bystrici. Pochovaný je na evanjelickom cintoríne. V prednej časti náhrobku je vložená tabuľa s nápisom: *Familie S. LIBAY's Ruhestätte*. Pozornosť si zaslúži zadná strana náhrobku, v ktorej sú vložené dve platne z bieleho mramoru, tretia – najvrchnejšia platňa na náhrobku chýba. Na strednej mramorovej platni sú pod nápisom: *Hier ruhen in Frieden* vyryté mená: Frau Elisabeth Libay geb. Razga, Friderika Libay geb. Schräffel, Herr Samuel Libay. Na spodnej platni je vyryté meno: Herr Gustav Libay. Libayovcov môžeme považovať za slovenskú rodinu, inak by sa narodenie

⁶⁸ Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 482, šk. č. 116 *Zbierka na filigránovu sochu Napoleona I. od Samuela Libaya*.

⁶⁹ BALÁŽ, Ján: *Domy starej BANSKEJ BYSTRICE II.*, DALI-BB s. r. o. 2015 ISBN 978-80-8141-095-6, s. 129.

Samuela Libaya a Pavla Libaya nevyskytovalo v slovenských matrikách.⁷⁰

Pozostalostné konanie po zosnulom Samuelovi Libayovi sa uskutočnilo 18. augusta 1866 v Banskej Bystrici. Finančné prostriedky sa rozdelili medzi deti a najbližších príbuzných Samuela Libaya.



*Pomník rodiny Libay na evanjelickom cintoríne v Banskej Bystrici
Zdroj: Ing. Jana Holičková*

⁷⁰ ŠIŠMIŠ, Milan: *K otázke pôvodu zlatníckej rodiny Libayovcov*. In: *Vlastivedný časopis* 1, ročník XXXVI., 1987, s. 44, 45.

BIBLIOGRAFIA

AMBRUŠOVÁ, Uršula: *Dejiny zlatníckych cechov v Košiciach a ich písomné pamiatky v zbierkach Východoslovenského múzea*. Katalóg cechových písomností zlatníckeho a striebrotepeckého cechu v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach. 2008, ISBN 978-80-89093-22-9, s. 4 – 7

BALÁŽ, Ján: *Domy starej BANSKEJ BYSTRICE II.*, DALI-BB s.r.o. 2015 ISBN 978-80-8141-095-6, s. 25

BESEDIČ, Martin: *Z cechovej truhlice/Cechové pamiatky na Slovensku*. Katalóg výstavy. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum, Bratislava 2016, ISBN 978-80-8060-388-5, s. 16 – 18

DIVALD, Kornel: *Régi őtvösművek Besztercebánya, Körmöcbánya és Selmeczbánya ág. hitv. Ev. templomaiban*, Budapest 1911

DIVALD, Kornel: *A Besztercebányai Múzeum gyarapodása (1913-14)*. In: *Múzeumi és könyvtári értesítő*

DIVALD, Kornel: *A Besztercebányai múzeum kalauza*, Budapest 1909

GLOCKO, Filip: *Pokál Jozefa Glabitsa (Dielo zlatníka Samuela Libaya v zbierkach Stredoslovenského múzea)*. In: *Bystrický Permon*, Ročník XIV., číslo 1., marec 2016 s. 3

GLOCKO, Filip: *Dielo zlatníka Samuela Libaya v zbierkach Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici*. In: *MUZEUM*, Ročník LXII. 2/2016, s. 28 – 31

GLOCKO, Filip: *Samuel Libay a busta cisára Františka I. (Život a prvé veľké dielo banskobystrického zlatníka Samuela Libaya)*. In: *ACTA HISTORICA NEOSOLIENSIA*, 19/2, 2016, s. 5 – 33

GRAUS, Igor: *K prezentácii zbierok Mestského múzea v Banskej Bystrici na Mileniárnej výstave v Budapešti v roku 1896*. In: *Metodický spravodaj* 1 – 2/1988, s. 36 – 40

HOFMAN, Jan: *Staré umění na Slovensku*. „ORBIS PRAHA“ 1930, s. 83, 84

HOUDEK, Ivan: *Cechovníctvo na Slovensku*, Muzeálna Slovenská Spoločnosť, Turčiansky Sv. Martin 1943, s. 26, 46, 128

HOZÁK, Július: *Minulosť a prítomnosť Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici*. In: *Stredoslovenské Slovensko* 5, Spoločenské vedy. Zborník Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici. Vydavateľstvo OSVETA 1986, s.7 – 58

JURKOVIČ, Emil: *Dejiny kráľovského mesta Banská Bystrica*, OZ Pribicer, Tlačiarne BB 2005 ISBN 80-969366-2-X, s. 83, 196, 303, 323, 423

KŐZSÉGHY, Elemér: *Magyarországi őtvösszegyek a középkortól 1867-ig*. Budapest 1936

MIHALIK, József: *Adalékok a besztercebányai őtvössökhöz (1913 – 1914)*. In: *Múzeumi és könyvtári értesítő*, s. 236 – 237

MIHALIK, Sándor: *Besztercebányai őtvössők a XV – XIX. században*. In: *Múzeumi és könyvtári értesítő*, s. 134 – 136

KLIMOVÁ Anna, NĚMETHOVÁ Mária., LAUKOVÁ, Oľga: *Kto bol kto v histórii Banskej Bystrice 1255 – 2000* / ŠVK, ISBN 80-85169-62-2, 2002, s. 116

KOLÁČNÝ, Ivan: *Řády a vyznamenání Habsburské monarchie*. Praha 2006, Elka Press, ISBN 80-902745-9-5, s. 73 – 80, 86 – 111

PERNES, Jiří: *František II./I. (1768 – 1835)*

In: <http://www.austerlitz.org/cz/frantisek-ii-i-1768-1835/>

RÁTH György, DIVALD, Kornél: *Az iparművészet könyve. III.* Athenaeum Kiadó, Budapest, 1912, s. 123

SKLENKA, Vladimír: *Samuel Libay*. In: Pamätihodnosti mesta Banská Bystrica 1. Vydalo Mesto Banská Bystrica 2012. ISBN 978-80-971174-5-0, s. 81

ŠIŠMIŠ, Milan: *K otázke pôvodu zlatníckej rodiny Libayovcov*. In: Vlastivedný časopis 1, ročník XXXVI., 1987, s. 44, 45

ŠOKA, Milan: *Storočnica Stredoslovenského múzea*, Metodický spravodaj 3/1989

ŠOKA, Milan: *Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica*. In: Salón Múzeí 1994, s. 1

TORANOVÁ, Eva: *Samuel Libay, banskobystrický zlatník 19. storočia*. In: Vlastivedný časopis 1, ročník XII., 1963, s. 35, 36

TORANOVÁ, Eva: *Výrobky domácich zlatníkov a pamiatky zlatníckych cechov v zbierkach slovenských múzeí*, Obzor Martin, 1968, s. 7, 9, 16, 17

TORANOVÁ, Eva: *Zlatníctvo na Slovensku*, Neografia Martin, Tatran Bratislava 1983, s. 5 – 12, 220 – 236

ŽILÁK, Ján: *Genealógia zlatníckeho rodu Libayovcov z Banskej Bystrice*. In: Banská Bystrica. Historicko-etnologické štúdie 1. [Zost.]: Bitušíková, Alexandra. Banská Bystrica, Inštitút sociálnych a kultúrnych štúdií – Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici 2000. ISBN 80-8055-324-6, s. 74 – 94

ŽILÁK, Ján: *Genealógia zlatníckeho a strieborníckeho rodu Libayovcov*. In: Medzinárodný seminár – Európske ložiská striebra a vplyvy ich ťažby na životné prostredie SBM Banská Štiavnica, s. 113 – 124

Dokumenty Stredoslovenského múzea Banská Bystrica

Archívne materiály SSM z rokov 1909 – 1968.

Knihy prírastkov SSM I. – IV.

Lístkový katalóg Kornela Divalda, evidenčné čísla: 3146 – 3497, 3739 – 3742.

Archívne dokumenty:

Štátny archív v Banskej Bystrici

1. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 482, šk. č. 116

Zbierka na filigránovu sochu Napoleona I. od Samuela Libaya.

2. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 4003, šk. č. 61

Listový inventár z 8. novembra 1853 a 10. novembra 1853.

3. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 1135, šk. č. 126

Listový inventár z 25. júna 1864.

4. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 1054, šk. č. 126

Listový inventár z 13. januára 1864.

5. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 549, šk. č. 116

Listový inventár z 28. februára 1863.

6. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 311, šk. č. 51

Listový inventár z 6. februára 1852.

7. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 94, kat. č. 6

Súpis majiteľov domov.

8. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 226, šk. č. 457

Zlatnícke nástroje Libayho, uložené v Mestskom múzeu .

9. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 311, šk. č. 51
5 zlatníkov v Banskej Bystrici - 09. 02. 1852.

10. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 1135, šk. č. 126
Zbierka na bustu Napoleona I. od Samuela Libaya, ktorú mesto darovalo Maďarskému Národnému Múzeu.

11. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, archívny fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, Kniha novoprijatých mešťanov II. v rokoch 1800 – 1872, inv. č. E – 45, s. 12, poradové číslo 199.

12. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, inv. č. 1190, šk. č. 126
Odovzdanie sochy Napoleona I. Maďarskému Národnému Múzeu.

13. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, Banskobystrické cechy 1443 – 1872, C 43/3

Protokol 1641 – 1872, inv. č. E – 115.

14. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, Banskobystrické cechy 1443 – 1872, C 43/5

Účtovná kniha z r. 1817 – 1875, inv. č. E – 116.

15. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Banskej Bystrici, fond: Banská Bystrica, mesto so zriadeným magistrátom 1255 – 1922, *Zbierka cirkevných matrik (ZCM), Evanjelická cirkev augsburského vyznania v Banskej Bystrici, matrika zomrelých, zväzok 1843 – 1867, strana 247, číslo 64.*

Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra

1. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Modry, register mestských dávok, inv. č. 5509 – 5511 (1773 – 1785).
2. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Modry, kontribučný register, inv. č. 5630 (1775 – 1785).
3. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Modry, kontribučný register, inv. č. 5631 – 5632 (1787 – 1788).
4. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Modry, zbierka máp a plánov, inv. č. MO – 15 (katastrálna mapa Modry).
5. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Modry, kniha mešťanov Modry (novoprijatých) – 1802.

Archív mesta Bratislavy

1. Ministerstvo vnútra SR, Magistrát mesta Bratislavy, I. zväzok, kniha učňov z rokov 1767 – 1808, inv. č. 755.

Súkromný archív PhDr. Jána Žiláka, CSc.

- testament Ľudovíta Libaya z roku 1887 – 10 strán.
- dedičské konanie po Samuelovi Libayovi – 4 strany.

Nemenovaný súkromný zdroj:

- Samuel Libay portrétové fotografie 4 kusy.
Fotografie:
- Frederika Schröppelová (1789 – 1862) 2 kusy.

Matriky:

Slovakia Church and Synagogue Books, 1592 – 1935 Evangelical (Evanjelická cirkev) Pezinok Modra Baptisms (Krsty) 1722 – 1790 (Inv. č. 1423).

Slovakia Church and Synagogue Books, 1592 – 1935 Evangelical (Evanjelická cirkev) Banská Bystrica Baptisms, marriages, deaths (Krsty, manželstvá, úmrtia) 1795 – 1853.

Slovakia Church and Synagogue Books, 1592 – 1935 Evangelical (Evanjelická cirkev) Banská Bystrica Baptisms, marriages, deaths (Krsty, manželstvá, úmrtia) 1743 – 1800.

Slovakia Church and Synagogue Books, 1592 – 1935 Evangelical (Evanjelická cirkev) Banská Bystrica Baptisms, conversions (Krsty, konvertiti) 1852 – 1898.

Mgr. art. Tomoko ASAHIMA, ArtD.

Hudební fakulta
JAMU Brno

VPLYV FRANCÚZSKEJ HUDBY V KLAVÍRNYCH
DIELACH JAPONSKÝCH SKLADATEĽOV
*THE INFLUENCE OF FRENCH MUSIC IN THE PIANO WORKS BY
JAPAN COMPOSERS*
dokončenie z predchádzajúceho čísla

Claude Debussy a Japonsko

Veľkú úlohu v prijímaní Debussyho hudby v Japonsku zohral mesačník *Ongaku Šinčó*. V období pred začiatkom druhej svetovej vojny sa v Japonsku vydával veľký počet hudobných časopisov, výskumu hudby sa venovali *Ongaku Šinčó* (1924) a *Ongaku Hjóron* (1933). Za edíciu časopisu zodpovedali **Šúkiči Micukuri** (1895 – 1971) a **Gindži Jamane** (1906 – 1982). Časopis sa venoval najmä hudobnej kritike. Naproti tomu časopis *Ongaku Šinčó* sa sústredil na predstavovanie najnovších hudobných trendov a prúdov vo svetovej hudbe. Prinášal články nielen o nemeckej a rakúskej hudbe, ktorá bola v tom čase v Japonsku hlavným hudobným prúdom, ale aj množstvo článkov o modernej francúzskej hudbe, na ktorú sa začala sústreďovať pozornosť hudobnej verejnosti po celom svete. V redakcii bolo vydaných niekoľko špeciálnych publikácií, ktoré sa venovali hudobným skladateľom Honeggerovi, Debussymu, Saint-Saënsovi,

Ravelovi a Fauremu. Debussymu bolo venované dokonca dvojité rozšírené vydanie, v ktorom sa objavili zaujímavé články, ktorými prispeli hudobníci, spisovatelia i politici, ale prinieslo to i pochybnosti o hudobnom vzdelávaní, ktoré sa sústredilo na nemeckú a rakúsku hudbu. Všetci vyššie uvedení prispievatelia do časopisu považovali Debussyho hudbu za im veľmi blízku a hodnotili ju veľmi vysoko. Okrem špeciálnych vydaní, vydavateľstvo časopisu *Ongaku Šinčō* uverejňovalo notové materiály Debussyho skladieb aj v ďalších vydaniach časopisu a vydavateľstvo dokonca aj intenzívne podporovalo organizáciu koncertov prezentujúcich jeho tvorbu. Na stránkach *Ongaku Šinčō* boli uverejňované a predstavované notové materiály rôznych hudobných skladateľov. Od roku 1930 sa časopis začal venovať aj japonskej hudobnej tvorbe.

V druhom vydaní časopisu *Ongaku Šinčō* (1935) bol vydaný projekt *Venované Debussymu*. V rámci projektu boli uverejnené notové materiály hudobných skladieb troch japonských hudobných skladateľov, inšpirované Debussym. Boli to 2 klavírne skladby od hudobných skladateľov *Ičirō Išidu* a *Tošicugu Ogiwary* a pieseň od hudobného skladateľa *Jasudži Kijoseho*. Tento projekt vznikol ako výsledok obrovského obdivu, ktorý mali japonskí hudobní skladatelia k Debussymu. Hudobné diela *Ičirō Išidu* vo veľkej miere

využívajú cirkevné stupnice a v jeho dielach je možné badať snahu o nejasnosť tónin. Dielo Tošicugu Ogiwaru imituje počiatočnú časť šiestej skladby Debussyho diela *Detský kútik – Golliwog's Cake-Walk*.

Tošicugu Ogiwara: *Venované Debussymu*



Claude Debussy: *Golliwog's Cake-Walk* z diela *Detský kútik*



Jasudži Kijose napísal svoje dielo formou piesne s klavírnym sprievodom a textom, ktorý ospevuje krásu Debussyho hudby. Využíva celotónovú stupnicu, chromatickú stupnicu, cirkevné stupnice a čistú kvintu. Napriek tomu, že

Kijose využíva Debussyho typické prvky, pri počúvaní diela už nie je badať žiadnu imitáciu Debussyho hudby. Naopak, dielo vyjadruje Kijoseho japonskú originalnosť.

Keď sa pokúsime porovnať tieto tri hudobné diela, nevymykajú sa faktu, že sú stále imitáciou európskej hudby. Naproti tomu, Kijose prešiel obdobím absorpcie a pochopenia európskej hudby, ale už v ranom štádiu vstúpil do fázy uplatnenia tvorivosti a originalnosti vo svojej hudobnej tvorbe, začo by mu malo patriť uznanie.

Od polovice 20. rokov do polovice 30. rokov 20. storočia sa intenzívnym spôsobom predstavovala moderná francúzska hudba zastúpená Debussym, ktorá postupne prenikla medzi japonských hudobných skladateľov. Avšak v Ázii a rovnako aj v Európe sa schyľovalo k vojne.

V roku 1937 Japonsko, Nemecko a Taliansko uzavreli *Pakt proti Kominterne*, čo malo za následok, že z Francúzska sa stal politický nepriateľ Japonska. Rovnako aj vo svete hudby klesol počet článkov venovaných francúzskej hudbe a Japonsko si muselo počkať na prijímanie nových informácií o francúzskej hudbe až do konca druhej svetovej vojny.

Prvky japonskej hudby v dielach Clauda Debussyho

Existuje dôvod, prečo Debussyho hudba fascinovala japonských hudobníkov v predvojnovom období. V roku 1889 sa konala v Paríži výstava EXPO, ktorú Debussy navštívil. Znáмым faktom je, že práve tu ho zaujala hudba tradičného *indonézskeho gamelanu*, ale aj tradičné ázijské a orientálne umenie. Bol jedným z prvých európskych skladateľov, ktorí intenzívne využívali tieto tradičné prvky vo svojej hudobnej tvorbe.

Japonské umenie bolo populárne medzi parížskymi umelcami už v období pred konaním výstavy EXPO (japonizmus). Debussy bol nielen obdivovateľom ázijskej hudby, ale aj vášnivým zberateľom ázijského umenia. Veľkú záľubu mal v *ukijoe*.⁷¹ Dodnes sa zachovala kópia *ukijoe* s podpisom Debussyho zo série 53 *zastávok na Tókaidó* od japonského maliara *Hirošige Andó*, ktorú Debussy podaroval svojmu priateľovi. Na fotografii Debussyho pracovne, kde je so Stravinským, môžeme v pozadí vidieť kópiu *ukijoe Veľká vlna pri Kanagawe* od japonského maliara *Hokusaia Kacušika*.

⁷¹ *Ukijoe* je termín označujúci obrazy (kresby) so žánrovou tematikou vyrábané technikou japonskej drevotlače.



1910 Debussy, Stravinskij a obraz Veľká vlna pri Kanagawe⁷²

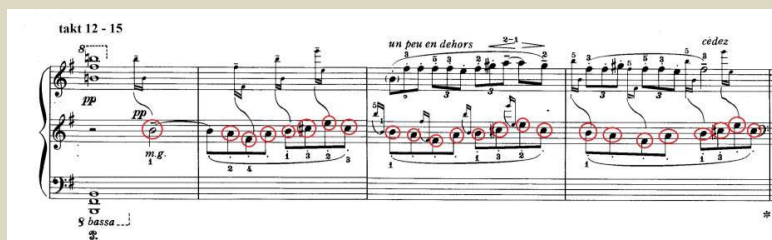
Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debussy_Stravinsky_1910.PNG

Jedna z Debussyho zbierok obsahuje krabičku vyhotovenú pomocou tradičnej japonskej techniky *makie* využívanej pri dekorácii tradičných lakovaných predmetov. Je na nej zlatou farbou vyrytý motív farebného kapra. Pri komponovaní tretej skladby *Poissons d'or/Zlaté rybky* z diela *Images II/Obrazy II* L 111 sa Debussy inšpiroval práve týmto motívom zlatého kapra. V tejto skladbe sa snažil verne vyjadriť dynamické pohyby rýb, rýchlosť prúdenia vody, atď. Zaujímavým faktom je, že skladba síce využíva rôzne druhy

⁷² Veľká vlna pri Kanagawe alebo cunami, ako ho zvečnil slávny japonský výtvarník Kacušika Hokusai (1760 – 1849) na obraze z cyklu 36 pohľadov na horu Fudži z 20. rokov 19. storočia

ázijských pentatoník, ale celkovo nevytvára japonskú a ázijskú atmosféru. Rovnako aj v druhej skladbe *Et la lune descend sur le temple qui fut*/A luna zostupuje na bývalý chrám diela *Images II* sa v strednej časti nachádzajú pasáže, ktoré používajú pentatoniku *E-Fis-A-H-Cis* a Debussy tým docielil vytvorenie akéhosi zvuku chrámového zvonu.

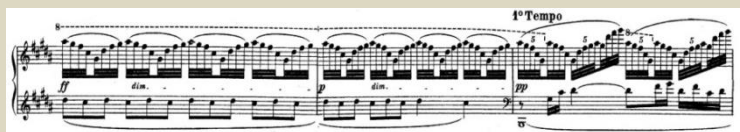
Claude Debussy: *A luna zostupuje na bývalý chrám, Images II*



Hoci sa vytlačené notové materiály nezachovali, na rukou písaných náčrtoch je nad týmito pasážami napísané *Budha*. Hovorí sa, že inšpiráciou pre túto hudobnú skladbu bol chrám Angkor Vat v Kambodži. Debussy v tejto hudobnej skladbe dokázal navodiť atmosféru Ázie.

Ďalej v prvej hudobnej skladbe *Pagoges/Pagody* z diela *Estampes/Rytiny* L 100 používa stupnicu *Cis-Dis-Fis-Gis-Ais*, ktorá sa hrá čiernymi klávesmi na klavíri. Táto stupnica je tiež pentatonikou a vyjadruje silný vplyv indočínskej hudby.

Pagody z diela Estampes



V prvej skladbe *Reflets dans l'eau/Odrazy vo vode* z diela *Images I* je viditeľný vplyv stupnice *slendro* indonézskej hudby gamelanu.

Odrazy vo vode z diela *Images I*



Táto stupnica *slendro* gamelanu je veľmi blízka tradičnej japonskej stupnici *ro-senpō* hudby *gagaku*.⁷³ V Japonsku

⁷³ Jeden z druhov tradičnej japonskej hudby, ktorý má pôvod v Číne a na Kórejskom polostrove.

existuje veľa ľudových piesní, ktoré využívajú práve túto stupnicu *ro-senpó*.

Debussy nebol len jednoduchým obdivovateľom ázijského a orientálneho umenia, ale intenzívne sa snažil do svojej hudby zakomponovať hudobné prvky Indonézie a Kambodže. Dokázal tak vytvoriť svoj originálny svet hudby. Pentatonika hudby gamelanu,⁷⁴ ktorú Debussy používal pri komponovaní, sa veľmi podobá na stupnicu japonskej tradičnej hudby *gagaku*. Okrem pentatoniky hudby gamelanu využíval Debussy aj celotónovú stupnicu, cirkevné stupnice, čistú kvintu, atď., ktoré sú veľmi blízke japonskej ľudovej a náboženskej hudbe budhizmu (šómjó). Aj preto je Debussyho hudba pre Japoncov veľmi ľahko prijateľná. Môžeme skonštatovať, že prirodzene pomohla japonským hudobným skladateľom v ich snahe odkloniť sa od imitovania európskej hudby a v ich snahe začať tvoriť originálne japonské diela. Je zrejmé, že v dielach japonských hudobných skladateľov tej doby pomerne dobre splynula japonská hudba s európskou.

⁷⁴ V podstate Debussy premodeloval stupnicu *slendro* na európske rovnomerné temperované ladenie.

Jasudži Kijose
(1900 – 1981)

Kijose krátko študoval pod vedením Kósaku Jamadu, avšak väčšinu jeho štúdia hudby predstavovalo samoštúdium. Od začiatku tvorby smeroval priamo k národnej škole. V jeho klavírnych dielach môžeme vidieť silný vplyv Debussyho. V 30. rokoch 20. storočia niekoľko z jeho skladieb, napríklad *Klavírne skladby – 1. zosbit*, upútalo pozornosť Čerepnina, čo Kijosemu prinieslo viac možností na prezentáciu jeho skladieb. Kijoseho hudba je veľmi jednoduchá. Je napísaná len prostredníctvom dôležitých tónov. Zbytočné tóny sa v nej neobjavujú. Podobný štýl písania môžeme nájsť aj v raných skladbách skladateľa Takemitsu, ktorý bol Kijoseho študentom. Príkladom takejto skladby je suite *Tance z Rjúkjú* (1936), ktorá sa skladá z troch častí: I. Andante, II. Lento, III. Andante. Túto suitu Kijose napísal, keď bol na predstavení Rjúkjú Bujó (Folklórne tance z Rjúkjú⁷⁵) v Tokiu. Pentatonická stupnica (C-E-F-G-B) používaná na súostroví Rjúkjú sa odlišuje od pentatonicej stupnice používanej na troch z hlavných ostrovov Japonska – Honšú, Kjúšú a Šikoku, na ktorých v tomto období niektorí japonskí skladatelia používali

⁷⁵ *Rjúkjú* je pôvodný názov pre súostrovie Okinawa, ktoré tvorí najjužnejšiu časť Japonska.

vo svojich skladbách stupnice z Rjúkjú, aby navodili exotickú atmosféru. V roku 1958 toto dielo premiérovala v Európe klaviristka *Yvonne Loriod* (1924 – 2010, ktorá sa neskôr stala manželkou Messiaena a Messiaen dielo ohodnotil veľmi pozitívne.

Popri tejto skladbe napísal Kijose takmer 30 malých skladieb, napríklad 4 *Prelúdiá* pre sólový klavír (1947), ako aj skladby *Scherzo pre dva klavíry* (1937), *Malý koncert pre klavír a orchester* (1944) a *Koncert pre klavír a orchester* (1954). Všetky vyššie uvedené Kijoseho skladby boli ovplyvnené Debussym a národnou školou.

Tomodžiró Ikenoučiho

(1906 – 1991)



Keďže druhá svetová vojna sa skončila pre Japonsko porážkou, na verejných školách došlo k odlivu vyučujúcich v dôsledku vyvodzovania zodpovednosti za porážku vo vojne. Niektorých z nich prepustili, niektorí odišli dobrovoľne.

Výnimkou nebola ani *Tokio Ongaku Gakkó*. Jedným z prepustených bol aj riaditeľ školy *Jošihisa Norisugi*, ktorý zanietene podporoval dovtedajší vojenský režim v Japonsku. Pôsobenie na škole ukončil v októbri 1945. V januári 1946 na jeho miesto nastúpil ako riaditeľ školy *Tojotaka Komija*. Od začiatku svojho pôsobenia na *Tokio Ongaku Gakkó* Komija aktívne prispieval k odklonu školy od dovtedajšej vojenskej ideológie a k podpore novej orientácie školy. Od augusta do septembra 1946 došlo k personálnym zmenám. Dôsledkom nich na katedre kompozície museli *Tokio Ongaku Gakkó* opustiť *Kunihiko Hašimoto*, *Midori Hosokawa* a *Kózaburó Hirai*. Na ich miesto nastúpili ako noví profesori *Jošio Hasegawa*, *Tomodžiró Ikenouči* a *Akira Ifukube*. Seminára týchto profesorov sa od seba líšili a každý z nich sa vyznačoval jedinečnosťou, čo výrazne ovplyvnilo smerovanie japonských hudobných skladateľov v neskoršom období.

Samotný **Tomodžiró Ikenouči** už v období pred druhou svetovou vojnou prejavil pochybnosti ohľadom hudobného vzdelávania na školách, ktoré sa v tej dobe sústreďovalo na nemeckú a rakúsku hudbu. Sám si zvolil cestu študijného pobytu vo Francúzsku. V rokoch 1927 – 1937 pôsobil v Paríži a bol prijatý na odbor kompozície na *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* ako prvý Japonec v histórii. Po ukončení druhej svetovej vojny

získal miesto na Tokio Ongaku Gakkó, kde aktívnym spôsobom viedol svojich študentov. Snažil sa aplikovať systém francúzskeho hudobného vzdelávania. Ten sa neskôr preniesol aj na jeho nasledovníkov *Akia Jašira*, *Akiru Mijošiho*, *Terujukiho Nodu*, *Juzuru Šimaoku* a ďalších.⁷⁶ Ich študenti doteraz pôsobia ako hudobní skladatelia po celom svete. Ikenoučiho vízia vzdelávania v odbore kompozícia ostáva aj v súčasnosti hlavným systémom hudobného vzdelávania na tejto škole, ktorá sa v súčasnosti nazýva *Kokuricu Tokio Geidžucu Daigaku*, ako aj hlavným prúdom medzi hudobnými skladateľmi v Japonsku.

Ikenouči zasvätil celý svoj život hudobnej teórii a vzdelávaniu študentov. Svoje bohaté vedomosti o francúzskej teórii kompozície využil pri početných prekladoch diel týkajúcich sa hudobnej teórie, ako aj pri vydávaní svojich vlastných diel týkajúcich sa harmónie.⁷⁷ Medzi jeho diela patria *Prednášky o harmónii* a diela, v ktorých prístupným a ľahko pochopiteľným spôsobom vysvetľuje európsku teóriu harmónie študentom, ktorí sú v počiatočných fázach štúdia harmónie. Ďalej spolu so svojimi nasledovníkmi

⁷⁶ Medzi ďalších nasledovníkov Ikenoučiho môžeme zaradiť Mucua Šišida (1929 – 2007), Sadaa Bekku (1922 – 2012), Šiničira Ikebeho (1943) a kórejského skladateľa Isang YUNA (1917 – 1995).

⁷⁷ Napríklad preklad diela *Prednášky o hudobnej kompozícii* od Vincenta d'Indy vydaného vydavateľstvom Kjóiku Šuppan a preklad diela *Zhrnutie kompozície* od Henriho Büssera (1872 – 1973), ktorý bol profesorom Ikenoučiho počas jeho štúdia v Paríži.

vydal *Harmónia – teória a cvičenia*, ktoré obsahuje najprístupnejší výklad a príklady, ktoré robia z tohto diela aj v súčasnosti najvyhľadávanejšie dielo medzi japonskými študentmi študujúcimi európsku harmóniu. Z tohto dôvodu sa toto dielo využíva na všetkých konzervatóriách a vysokých školách múzických umení v Japonsku.

Počas svojho života Ikenouči skomponoval veľmi málo hudobných diel. Každé z nich je po hudobnej stránke vynikajúce. Za pozornosť stoja *Kumano pre soprán a orchester* (1942) a *Kvarteto* (1946). Ikenouči sa pri ich komponovaní zjavne inšpiroval Ravelom. Jeho tvorbu tiež ovplyvnili Debussy a predstavitelia francúzskeho neoklasicizmu. Pre Ikenoučiho francúzsky neoklasicizmus niesol v sebe prvky japonského tradičného umenia a estetického stvárnenia krásy ukrytej v jednoduchosti.

Ikenouči pochádzal zo starého samurajského rodu⁷⁸ a už od svojho raného veku mal blízko k umeniu samurajov – divadlu Nó.⁷⁹ Hovorí sa, že Ikenouči sa dokonca pohrával s myšlienkou stať sa profesionálnym hercom divadla Nó. Po začatí komponovania sa estetická stránka drám divadla Nó stala dôležitým konceptom pri tvorbe jeho diel. Na rozdiel od

⁷⁸ Otcom Ikenoučiho bol známy spisovateľ a básnik haiku Kjoši Takahama (1874 – 1959).

⁷⁹ Nó či Nógaku je klasická japonská hudobná dráma, ktorá sa uvádza už od 14. storočia. Postavy hrajú s maskami a ženské aj mužské úlohy hrajú muži.

známejšieho divadla *kabuki*,⁸⁰ divadlo *Nó* tradične nedisponovalo bohatými výrazovými prostriedkami a jeho základnou myšlienkou bolo samotné vyjadrenie hudby. Ikenouči vo svojej tvorbe nadviazal na myšlienku *Nó* a jeho cieľom bola jednoduchosť a kultivovanosť hudby v jeho dielach. Týmto splynutím japonských a európskych tradícií Ikenouči dosiahol svoj cieľ. Po ukončení štúdia vo Francúzsku a návrate do Japonska sa snažil komponovať diela, ktoré boli odlišné od diel európskych hudobných skladateľov. Jeho celoživotným prianím bolo komponovať hudbu špecifickú pre Japonsko, ktorá by odzrkadľovala jedinečné prvky tradičného japonského umenia.

Pri komponovaní série sonátín *Sonatina pre klavír*, *Sonatina pre husle*, *Sonatina pre violončelo* a *Sonatina pre soprán* Ikenoučiho ovplyvnil Debussy, ktorý sa tiež pokúšal o skomponovanie série sonát. Vyššie uvedená séria sonátín sa považuje za jedno z najlepších Ikenoučiho diel aj preto, že v nej dokázal vynikajúco využiť tradičné japonské hudobné stupnice a japonskú harmóniu.

⁸⁰ *Kabuki* (japonsky: 歌舞伎) je jedna z troch tradičných foriem japonského divadla. Kabuki bolo v jednoduchšej forme predvádzané potulnými hercami už na prelome 16. a 17. storočia. Dráma kabuki obsahuje tanec, spev a hudbu a je veľmi dôrazná a efektná. Z tohto pohľadu sa podobá na európsku operu.

V roku 1955 Ikenouči spolu so svojimi študentmi vytvoril skupinu hudobných skladateľov *Šinšin Kai*. Zadefinoval aj cieľ skupiny, ktorým bolo zverejňovať diela členov skupiny a vydávať takéto diela. Členom skupiny sa mohla stať len osoba, ktorá si už osvojila zručnosti harmónie, kontrapunktu a fúgy podľa tradície konzervatória v Paríži. Členovia komponovali svoje diela akademickým spôsobom.

Ikenoučim a jeho myšlienkami najviac ovplyvnení Akio Jaširo a Akira Mijoši.

Akio Jaširo

(1929 – 1976)



弦楽四重奏曲

Zdroj <https://www.discogs.com/artist/1310224-Akio-Yashiro>

Akio Jaširo vyrastal v pomerne bohatej rodine. Jeho matka hrala na klavíri, čo bolo v tej dobe pomerne zriedkavé a otec Jukio Jaširo (1890 – 1975) bol slávnym historikom

a kritikom európskeho výtvarného umenia. Bol skutočným obdivovateľom európskej hudby. Jaširo často počúval otcove zbierky platní, najmä Beethovena a Mozarta. Práve vďaka progresívnemu mysleniu svojich rodičov mal Jaširo unikátnu možnosť zoznámiť sa bližšie s európskou hudbou. Už od mladosti mal možnosť učiť sa francúzsky jazyk na gymnáziu, ktoré navštevoval. Aj toto mu umožnilo intenzívnejší kontakt s francúzskou kultúrou. Keď dovŕšil 10 rokov, začal komponovať pod vedením skladateľa *Saburó Moroia* a od roku 1943 študoval u profesora Kunihika Hašimota.

Pred koncom druhej svetovej vojny v apríli 1945 začal študovať na *Tokio Ongaku Gakkó*.⁸¹ Kompozíciu študoval pod vedením profesorov Tomodžiró Ikenoučiho a Akiru Ifukubeho, hru na klavíri pod vedením Leonida Kreutzeru.⁸² Jaširo neskôr svoje štúdium hodnotil nasledovne: *„Mal som šťastie na učiteľov. Od útleho veku som sa postupne v správnom poradí naučil základy komponovania. Od profesora Saburó Moroia som získal úplne základné informácie z oblasti komponovania. Pod vedením profesora Hašimota som si osvojil znalosti o hudbe po období klasicizmu a romantizmu a bol to on, ktorý ma viedol k tomu, aby som aktívnejšie študoval moderné štýly a hľadal v nich svoj*

⁸¹ V roku 1945 mohli na základe zvláštného zákona začať štúdium na univerzite aj študenti mladší ako 18 rokov.

⁸² Leonid Kreutzer (1884 – 1953) sa narodil a študoval v Rusku. Žil v Nemecku. V období rokov 1937 – 1953 pôsobil ako profesor na Tokio Geidžucu Daigaku v Tokiu.

vlastný štýl. Po prijatí na Tokio Ongaku Gakkó som sa od profesora Ifukubeho naučil praktickú techniku inštrumentácie a profesor Ikenouči ma naučil „écriture“. Ovplyvnil ma najmä profesor Ikenouči, ktorý ma zasvätil do francúzskeho štúdia fúg a harmónie.“

V roku 1951 Jaširo ukončil postgraduálne štúdium a získal štipendium francúzskej vlády. Študoval kompozíciu, harmóniu a kontrapunkt na Parížskom konzervatóriu. Ďalej študoval na katedre kompozície v triede *Oliviera Messiaena*. Bol ním veľmi ovplyvnený. Popri štúdiu kompozície študoval aj komornú hru u *Nadii Boulanger*. Počas piatich rokov štúdia Jaširo každý deň navštevoval knižnicu, kde si opisoval príklady harmónie a fúgy a ich vzorové riešenia. Tieto opisy si potom priniesol do Japonska. Tento početný materiál Jaširo využil, keď začal vyučovať na Tokio Geidžucu Daigaku v Tokiu a na hudobnej akadémii Tóhó Gakuen. Z jeho triedy vyšli mnohí súčasní japonskí skladatelia, ktorých reprezentujú napríklad *Terujuki Noda* a *Akira Nišimura*. Dielo *Kvarteto*, ktoré Jaširo skomponoval a predložil v roku 1955 ako svoju záverečnú prácu, sa tak zapáčilo riaditeľovi rádia Henrimu Barraultovi, že na jeho podnet ho v podaní Quatour Parrenin odvysielala francúzska štátna rozhlasová stanica RTF. V roku 1956 sa Jaširo vracia do Japonska. Jeho dielo získalo hudobnú cenu *Mainiči Ongaku*.

Napriek tomu, že Jaširo pomerne málo písal, každá

z jeho skladieb bola vysoko hodnotená. Z Jaširovej tvorby stoja za zmienku najmä nasledujúce skladby: *Symfónia* (1958), *Sonáta pre dve flauty a klavír* (1958), *Koncert pre violončelo* (1960) – skladba získala cenu Otaku, *Sonáta pre klavír* (1961), *Koncert pre klavír* (1967) – skladba získala čestné uznanie Ministerstva kultúry a cenu Otaku.

Na rozdiel od avantgardného prúdu Jaširo stále považoval formu a štýl za dôležité. Kvôli Jaširovmu zachovávaní formy a štýlu bolo jeho dielo silne kritizované zo strany avantgardistov. V tom čase predstaviteľ avantgardy Júdži Takahaši o Jaširovi vyhlásil: „Naozaj si myslíte, že niekoho zaujíma Jaširoma hudba?“ Rovnako aj jeden z kritikov japonskej povojnovej hudby Kuniharu Akijama, ktorý vo svojom dvojzväzkovom diele *Skladatelia Japonska*⁸³ predstavuje starostlivo vyselektovaný zoznam 25 japonských skladateľov, v ňom neuvádza meno Akia Jašira. Jaširo sa vôbec nezaujímal o hudobný smer, ktorý využíval prvky japonskej národnej hudby v európskej hudbe a ktorý predstavoval určité znovuoobjavenie japonskej tradičnej hudby a jej koexistencie s európskou hudbou.

⁸³ Kuniharu Akijama: *Skladatelia Japonska*. edícia Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1978

Akira Mijoši
(1933 – 2013)



Mijoši nemal taký zmysel pre detail ako Jaši-ro a nebol ani taký perfekcionalista ako Jaši-ro, ale napriek tomu pokračoval v Ikenoučiho názoroch a cieľoch. Mijoši predstavil veľa diel ovplyvnených modernou a súčasnou francúzskou hudbou. Odišiel študovať do Francúzska (1955). Mijoši síce neštudoval pod vedením Oliviera Messiaena, ale v Mijošiho dielach *Kyómon for children's choir and orchestra* (1984), *Psaume for mixed choir and orchestra* (1979) a *Requiem for mixed choir and orchestra* (1970) je jasne viditeľná podobnosť s Messiaenovým dielom *La Turangalila - Symphonie*. Aj v Mijošiho dielach pre zbor je vidieť silný vplyv Messiaena.

Jaši-ro neprejavoval záujem kombinovať japonskú hudbu s európskou hudbou. Bol zástancom čistej európskej hudby. Naproti tomu, Mijoši mal hlboké japonské cítenie a snažil sa využívať prvky japonského tradičného umenia a estetiky vo svojich dielach. Nepoužíval japonské tradičné hudobné nástroje ani prvky japonského folklóru, ale využíval

vo svojich dielach japonský estetický koncept. Z tohto pohľadu bolo myslenie Ikenoučiho a Mijošiho úplne rovnaké. Mijoši bol ozajstným nasledovníkom Ikenoučiho. Jašiho, žiaľ, nemohol uskutočniť všetky svoje plány, pretože po náhlej chorobe v pomerne mladom veku umiera. Naproti tomu, o štyri roky mladší Mijoši pôsobil dlhé roky ako profesor na hudobnej akadémii Tóhó Gakuen,⁸⁴ kde vchoval veľa talentovaných hudobných skladateľov a patril k vrcholným predstaviteľom japonskej hudobnej akademickej obce. Mijoši počas celého svojho života aktívne komponoval a vytvoril veľký počet diel pre orchester, komorný súbor, klavír, spev a zbor atď. Zaslúžene sa tak zaradil medzi najvýznamnejších hudobných skladateľov Japonska.

Mijoši miloval klavír, napísal veľa klavírných skladieb pre deti. Za zmienku stojí zbierka krátkych skladieb pre klavír *A diary of the sea* (1981), ktorá sa skladá z 28 skladieb. Skladby navodzujú atmosféru malebnej francúzskej krajinky v pastelových farbách. V roku 1997 Mijoši predstavil svoje 12-zväzkové dielo *Miyoshi Piano Method*, ktoré prinieslo nový prístup vo vzdelávaní detí v hre na klavíri.

⁸⁴ Táto škola vchovala veľa svetovo známych hudobníkov, ako je napríklad Seidži Ozawa, Juzuko Horigome, Tóru Jasunaga, Karen Tanaka, Dondai Acuhiko, Keiko Harada, Tošio Nakagawa.

Akira Mijoši: *A diary of the sea* (1981)



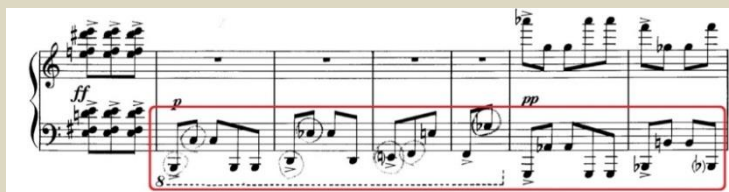
Sonáty pre klavír od Jašira a Mijošiho

Obaja hudobní skladatelia sa venovali písaniu sonát pre klavír. Z tejto oblasti stoja za zmienku nasledujúce dve sonáty.

Mijoši predstavil svoje dielo *Sonáta pre klavír* v roku 1958 a o tri roky neskôr, v roku 1961, predstavil svoju sonátu *Sonáta pre klavír* aj Jaširo. V obidvoch prípadoch sa skladatelia inšpirovali dielom *Sonáta pre klavír* od francúzskeho hudobného skladateľa *Henriho Dutilleuxa* (1916 – 2013), s ktorým sa stretli počas štúdia v Paríži. Každá z uvedených skladieb bola ovplyvnená Dutilleuxom z iného pohľadu. Jaširova sonáta po rytmickej stránke aj po stránke štruktúry. Vplyv na Mijošijovu sonátu bol v harmónii,

v elegantnej a pomerne jasnej melódii a v riadnej polyfónii.

Akio Jaširo: *Sonáta pre klavír 2. časť*



Henri Dutilleux: *Sonáta pre hoboju 2. časť*



Akira Mijoši: *Sonáta pre klavír 2. časť*



Henri Dutilleux: *Sonáta pre klavír 2. časť*



Akio Jaširo: *Sonáta pre klavír 3. časť*



Henri Dutilleux: *Sonáta pre klavír 3. časť*

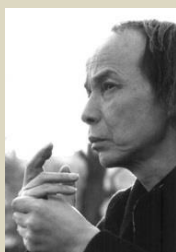


Podľa Mijošiho slov ho v celoživotnej tvorbe najviac ovplyvnil Henri Dutilleux. Mijoši zomrel vo veku 80 rokov v októbri 2013, necelých päť mesiacov po smrti Dutilleuxa.

Tóru Takemitsu

(1930 – 1996)

Tóru Takemitsu odišiel s rodičmi do Číny krátko po svojom narodení. Mladosť strávil v meste Dalian. Dôsledkom zhoršenia vtedajších vzťahov medzi Japonskom a Čínou sa Takemitsu vracia sám do Japonska. Na základnej škole si všimla učiteľka jeho záujem o klavír a po skončení vyučovania ho učila hrať na klavíri. V tomto období mal Takemitsu možnosť vypočuť si platne Beethovena a Felixa Mendelssohna-Bartholdyho u svojho bratranca, avšak neprejavil veľký záujem o hudbu nemeckého klasicizmu a romantizmu.



武満 徹

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Toru_Takemitsu

Krátko pred koncom druhej svetovej vojny v roku 1945 následkom mobilizácie býval vo vojenskom internáte, kde s priateľmi tajne počúvali rádio. Práve tu sa prvý raz stretol so šansónom a francúzskou hudbou. Obľúbil si hudobných skladateľov francúzskej hudby, Césara Francka a Clauda Debussyho, aj iných autorov. Takemitsu vyrastal v chudobných podmienkach tak, ako väčšina japonského obyvateľstva v tej dobe. Nemal finančné prostriedky ani na kúpu klavíra. Neštudoval na žiadnej hudobnej škole, bol autodidaktom. Bol aktívnym členom skupín Šinsakkjokuka Kjókai a Džikken Kóbó. S postupom času začal predstavovať svoju hudobnú tvorbu.

V roku 1957 predstavil dielo *Requiem for String Orchestra* venované Fumiovi Hajasakovi. Japonskí skladatelia toto dielo úplne odignorovali. Nahrávku si náhodou vypočul Stravinskij na rádiovkej stanici NHK počas návštevy Japonska v roku 1959. Veľmi pozitívne sa o nej vyjadril a otvoril tak Takemitsuovi cestu do sveta. V roku 1967 Takemitsu predstavil svoje dielo *November Steps* v New Yorku. Premiéra zaznamenala v USA obrovský úspech. Vďaka tomu začali uvádzať jeho diela a jeho meno sa stalo známym.

Pre Takemitsu bola francúzska hudba základom jeho diel. Za vzor si vybral Debussyho, ktorého považoval za svojho celoživotného učiteľa. Uchvátila ho najmä farebnosť

Debussyho hudby, ktorú prebral od tradičných francúzskych skladateľov Rameaua, Lullyho a Berlioza.

Evidentný bol aj vplyv Messiaena na Tóra Takemitsu. V čase, keď komponoval prvé dielo *Lento in Due Movimenti* (1950), Takemitsu už mal kópie Messiaenových 8 prelúdií. Vo svojej tvorbe Takemitsu často skúšal využívať rôzne druhy Messiaenových módov ako po melodickej, tak aj po harmonickej stránke. V roku 1975 sa Takemitsu stretol s Messiaenom v New Yorku. Bolo to len krátke stretnutie, trvalo tri hodiny. Počas neho Messiaen zahral na klavíri Takemitsuovi svoje dielo *Kvarteto na koniec času*. Na toto stretnutie Takemitsu neskôr reagoval napísaním diela *Quatrain*, v ktorom vzdal poctu Messiaenovi. Keď Takemitsu počul správu o Messiaenovej smrti v roku 1992, vyhlásil: „*Jeho smrť spôsobí krízu v súčasnej hudbe!*“ Takemitsu ďalej vyjadril svoj pocit smútku nad stratou Messiaena nasledujúcim výrokom: „*Naozaj to bol môj duchovný učiteľ. Medzi mnohými vecami, ktoré som sa naučil z jeho hudby, boli koncept a použitie farby a formy času. Nikdy nezabudnem.*“

Posledným klavírnym dielom, ktoré Takemitsu napísal, bolo dielo *Rain Tree Sketch II - In Memoriam Olivier Messiaen* (1992), ktoré venoval Olivierovi Messiaenovi.

Tento motív je od préludes *Le nombre léger* Messiaena

Porovnanie
Olivier Messiaen:
*Technique de mon
langage musical*

Takemitsu: *Quatrain*



Lento in *Due Movimenti* (1950) 2. časť

Lento misterioso ($\text{♩} = 60 \text{ ca.}$)

rit. a. t. poco stringendo pp p p dolce poco mf a. t. poco mf p p dolce poco stringendo poco rit. Piu mosso malo

Karen Tanaka
(1961)

Karen Tanaka sa narodila v Tokiu, kde začala ako dieťa navštevovať hodiny kompozície a hry na klavíri. Jej strýko Šózó Šimada a teta Ajuko sú významnými japonskými maliarmi, ktorých silne ovplyvnili moderní francúzski maliari. Karen Tanaka od svojho raného detstva našla záľubu v dielach moderných francúzskych maliarov, napríklad Georgesu Braquea, Henriho Matissa, Georgesu Rouaulta a Marca Chagalla. Cit pre farbu sa neskôr objavuje aj v jej hudobnej tvorbe. Jej druhá teta, Tacue Tanaka, bola klaviristkou predvojnového obdobia, zohrala významnú úlohu v hudobných dejinách Japonska, vďaka svojmu priateľstvu s viacerými súčasnými japonskými hudobníkmi



田中カレン

Zdroj https://en.wikipedia.org/wiki/Karen_Tanaka

skladateľmi, ktorých výrazne ovplyvnila francúzska hudba. Medzi nich patrili napríklad *Kišio Hirao*, *Joricune Macudaira*, *Jasudži Kijose*.

Po štúdiu kompozície s Akirom Mijošim a hry na klavíri s Nobuko Amada na Tóhó Gakuen v Tokiu sa Karen Tanaka v roku 1986 presťahovala do Paríža. Získala štipendium francúzskej vlády a študovala s hudobným skladateľom Tristanom Murailom (1947). Súčasne počas štúdia pracovala v IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Tu si osvojila spôsob kompozície, ktorý využíva alikvótny tón, ako aj elektronickú hudbu. V jej dielach je často možné nájsť alikvótny tón, čo potvrdzuje silný vplyv Muraila. V období bol v Paríži aktívny spektralizmus reprezentovaný Murailom a Gérardom Griseyom.

V rokoch 1990 – 1991 Karen Tanaka študovala s hudobným skladateľom *Lucianom Beriom* vo Florencii. Štúdium jej hradila nadácia Nadia Boulanger Foundation a získala aj štipendium japonskej vlády. Počas štúdia s Beriom si osvojila spôsob kompozície, ktorý využíva vopred zvolené harmonické pole (harmonic field) a potom ho využíva pri komponovaní skladby. Dielo pre klavír a sláčikový orchester *Hommageen Cristal* je skomponované týmto spôsobom a využíva dvadsaťtritónové harmonické pole, ktoré jej daroval Berio.

V roku 1987 Karen Tanaka získala cenu pre hudobných skladateľov *Gaudeamus International Composers*

Award na medzinárodnom festivale *International Music Week* v Amsterdame. V roku 1998 bola vymenovaná za umeleckú riaditeľku hudobného festivalu *Jacugatake Kogen Music Festival*, ktorého riaditeľom bol v minulosti Takemitsu. V roku 2005 získala cenu *Bekku Prize*. Jej láska k prírode a záujem o životné prostredie ovplyvnili veľa jej diel, vrátane diel *Questions of Nature, Frozen Horizon, Water and Stone, Dreamscape, Ocean, Tales of Trees, Water Dance*, série *Crystalline a Children of Light*. Jej diela boli uvedené uznávanými svetovými orchestrami a súbormi, vrátane BBC Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Berkeley Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra v Tokiu a Orchestre Philharmonique de Radio France. Jej hudbu taktiež uviedli aj rôzne tanečné súbory, napríklad Nederlands Dans Theater. Tanaka vyučovala kompozíciu na University of California v Santa Barbare a na University of Michigan v Ann Arbore. V súčasnosti žije v Los Angeles a vyučuje kompozíciu na California Institute of the Arts.

Karen Tanaka je výnimočne flexibilnou hudobnou skladateľkou a klaviristkou. Komponuje vo veľkej miere pre hudobné nástroje, ako aj pre elektronické médiá. Jej hudbu charakterizuje emotívnosť a nádherné prepracovanie. Tanaka navyše disponuje vynikajúcim zmyslom pre detail. Karen Tanaka je celosvetovo známa tým, že vo svojich dielach

využíva elektronickú hudbu. Tanaka mala už v ranom detstve možnosť stretnúť sa s európskou cirkevnou hudbou. Od svojich 13 rokov sa zaujímala o organovú hudbu, počnúc dielami J. S. Bacha a končiac dielami Olivier Messiaena, a venovala sa aj hre na organe. Po odchode do Paríža v 80. rokoch 20. storočia ju inšpiroval európsky modernizmus v Paríži, vrátane total serializmu a spektralizmu. Popritom sa venuje výskumu katolíckej cirkevnej hudby. Vplyv cirkevnej hudby môžeme nájsť v niektorých jej orchestrálnych dielach. Okrem toho však píše aj pomerne veľa sólo skladieb pre klavír. V rámci klavírných diel napísala niekoľko zbierok skladieb pre malé deti, ako napríklad *Children of Light, Our Planet Earth a The Zoo in the Sky*. Vo viacerých skladbách pre deti môžeme vidieť vplyv jej učiteľa Akiru Mijošiho. Pri písaní svojich skladieb vždy venuje dostatočnú pozornosť tomu, aby skladbu boli schopné pohodlne zahrať aj malé deti, ktoré majú malé ruky. V skladbách ďalej využíva stupnice, trilky, opakované tóny, arpeggio, a podobne, aby si tieto techniky deti osvojili prirodzeným spôsobom. Vo vyššie uvedených skladbách Karen Tanaka využíva transparentný zvuk pripomínajúci krištál, a preto skladby znejú podobne ako jej elektronická hudba. Skladby farebne svietia ako drahokamy. V diele často používa cirkevné stupnice, čistú kvintu a čistú kvartu, v čom môžeme vidieť Debussyho

vplyv. Pri interpretácii tohto diela sa od hráčov vyžaduje impresionistická farebnosť tónov.

Labuť z diela The Zoo in the Sky

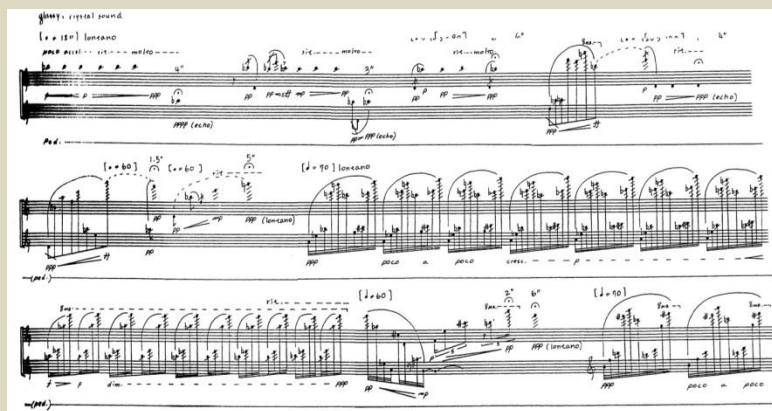
Allegro grazioso (♩ = 120)

C lydiecký mód

Popri zbierkach skladieb pre deti Karen Tanaka predstavuje aj dokonale prepracované klavírne diela. V dielach *Crystalline*, *Crystalline II* a *Crystalline III* používa len tóny, ktoré naozaj potrebuje a zbytočné tóny v nich nenájde. V súlade s ich názvom diela znejú ako krištál. V období, keď Karen Tanaka študovala vo Francúzsku až po súčasnosť bol svet ovplyvnený francúzskym hudobným skladateľom *Pierrom Boulezom*. Avšak v dielach Karen Tanaku je ťažké nájsť akékoľvek vplyvy

Bouleza. Naopak, v jej dielach cítiť jasný vplyv spektralizmu, vplyv talianskeho skladateľa Beria a v poslednej dobe aj vplyv amerického minimalizmu. Jedným z jej klavírných diel, ktoré vytvorila na báze francúzskej hudby a do ktorého pridala početné prvky minimalizmu, je *Techno Etudes* (2000).

Crystalline II



BIBLIOGRAFIA

- AKIJAMA, Kuniharu. *Skladatelja Japonska* 1978. Tokio: Ongaku no Tomoko Sha, Corp., 1978.
- ČIBA, Juko. 2007. *Doremi o eranda Nihonjin*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 2007, 274s. ISBN 978-427-6212-572.
- HAMASHIMA, Shoten. 2005. *História Japonska*. Nagoya: Hamashimashoten, 2005. 337 s. ISBN 48-343-2032-4
- HIRAIŠI, Hirokazu. 2006. *Chronoscape pre klavír*. Tokio: Sonic Arts, 1032. 2006. 25 s. Dostupné z: <http://www.sonicarts.jp/>
- HIRAIŠI, Hirokazu. *Rocking Soundscape*. Tokio: Sonic Arts, 1990. 1013. 12 s. Dostupné z: <http://www.sonicarts.jp/>
- IWAKI, Hiroyuki. 1999. *Sakkyokuka Takemitsu Tōru to ningen Majuzumi Toširō*. Okajama: Sakuyō Gakuen Shuppanbu, 1999. 61 s. ISBN 48-462-0219-4.

- JAMADA, Kōsaku, Gotō, Nobuko. 1994. *Jamada Kōsaku sakuhin zenshū*. Tokio: Shunjūsha, 1989-1994. 199 s. ISBN 43939001464.
- JAMANE, Gindži. 1950. *Kritika Tōru Takemitsu*. Tokio: Tokio Shinbun, 12.december 1950.
- JAŠIRO, Akio. 1999. *Sonate pour piano*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1999. 28 s. ISBN 42-769-0961-9.
- JAŠIRO, Wakaba. JAŠIRO, Akio. 1997. 1997. Akio Jaširo Hudobný svet. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1997. 254 s. ISBN 4-276-2112-3.
- KOL., Autorov 1954. *Hudobne umenie*: február. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1954.
- KOLEKTÍV autorov. 1959. *Hudobné umenie: Júl*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1957.
- KOLEKTÍV autorov. 1999. *Kompozícia v Japonsku 20. storočia*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 311 s. Corp., 1999. ISBN 4-276-96074-6.
- KOLEKTÍV autorov. 2003. *Hyōjun ongaku jiten: nová verzia*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 2003. 2390 s. ISBN 42-760-0003-3.
- KOLEKTÍV autorov. 2003. *Klavír a klaviristi 2003*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 2003. 296 s. ISBN 42-769-6135-1.
- KOLEKTÍV autorov. 2007. *Nihon sengo ongakushii*. Tokio: Heibonsha, 2007, 2 version. 556 s. ISBN 97845822196922.
- KUBOTA, Keiichi 1996. *Začiatok hudobných dejín*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1996. 230 s. ISBN 42-761-1010-6.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana. *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2000. 139 - 148 s. ISBN 80-851-8269-6.
- MOROI, Makoto. *Pohľady na život jedného hudobného skladateľa*. Tokio: AURÓRA, 1998. č. 13.
- NAKAMURA, Kōsuke 2003. *Kindai Nihon yōgakushi josetsu*. Tokio: Tokyō Shoseki, 2003, 909s. ISBN 44-877-4639-6.
- NARAZAKI, Yōko 1994. *Takemitsu Tōru a Mijoši Akira*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1994. 306 s. ISBN 978-427-6132-702.
- NIŠIMURA, Akira. NUMANO, Yūji 2005. *Hikari no gaka: Nishimura akira no ongaku*. Tokio: Shunjūsha, 2005. 11 - 50 s. ISBN 43-939-3473-3.
- NIŠIMURA, Akira 1995. *Works for piano*. Tokio: Zen-On Music, 1995. 107 s. ISBN 41-116-8415-7.
- NIŠIO, Kanji 2001. *História Japonska*. Tokio: Fusōsha, 2001. 461 s. ISBN 45-940-3155-2.
- OKAJAMA, Mariko. 2013. *Musicanova č. 12. Akira Mijoši*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 2013. 26 -28 s.
- TAKAHASHI, Jūdži. 1976. *Torasonic č.11*. Tokio: Transonic. 1976.
- TAKEMITSU, Tōru, Yoshiko KAKUDO a Glenn GLASOW. 1995. *Confronting silence: selected writings*. Berkeley, Calif.: Fallen Leaf Press, 1995, xv, 139 - 141 s. ISBN 09-149-1336-0.
- TAKEMITSU, Asaka. 2006. *Sakkyokuka takemitsu tōru tonu hibi o kataru*. Tokio: Shōgakukan, 2006. 244 - 246 s. ISBN 978-409-3876-131.
- TAKEMITSU, Maki. SAITŌ Shinji 1997. *Takemitsu Tōru no sekai*. Tokio:

- Shûeisha, 1997. 272 s. ISBN 978-408-7742-459.
- TAKEMITSU, Tôru, OZAWA Seiji. 1984. *Hudba*. Tokio: Shinchôsha, 1984. 258 s. ISBN 41-012-2803-5.
- TAKEMITSU, Tôru. 1992. *Tôi yobigoe no kanata e*. Tokio: Shinchôsha, 1992. 174 s. ISBN 41-031-2907-7.
- TAKEMITSU, Tôru. 1999. *Silent Garden*. Tokio: Shinchôsha, 1999. 198 s. ISBN 978-410-3129-097.
- TAKEMITSU, Tôru, AKI, Mitsuo. 2010. *Takemitsu tôru mizukara o kataru*. Tokio: Seidosha, 160 s. 2010. ISBN 978-479-1765-096.
- TAKEMITSU, Tôru. 1990. *Litany: in memory of Michael Vyrer: for piano*. New York: Schott, 1990, 10 s. of music. ISBN 48-906-6357-6.
- TAKEMOTO Kyôji. 2002. *Edo de piano wo*. Tokio: Michitani Co.Ltd., 2002. 140 s. ISBN 48-964-2065-9.
- TAKI, Renraró. 1885. *Two Piano Pieces*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 1880. 6 s. ISBN 978-4119114025.
- TANAKA, Karen. 2013. *Musicanova č. 12*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 2013.
- TANAKA, Karen. 1998. *The Zoo in the Sky*. Tokio: Kawai shuppan, 1998. ISBN 978-4760904990.
- TANAKA, Karen. 1998. *Children of Light*. Tokio: Kawai Shuppan, 1998. ISBN 978-4760904303.
- TANAKA, Karen. 2011. *Our Planet Earth*. Tokio: Kawai Shuppan, 2011. ISBN 978-4760904990.
- TANAKA, Karen. 2009. *Techno etudes: for piano*. London: Chester Music, 2009. ISBN 978-184-9382-649.
- TSUKAHARA, Yasuko. 1993. *Prijímanie európskej hudby v Japonsku v 19. storočí*. Shohan. Tokio: Taga Shuppan, 1993. 640 s. ISBN 48-115-3231-7.
- YOSHIMATSU, Takashi. 1995. *Fuzzy bird sonata*. Paris: Gerard Billaudot Editeur, 1995.
- YOSHIMATSU, Takashi. 1987. *Random Bird Variations*. Tokio: Ongaku no Tomo Sha, Corp., 493911. 1987. 21 s.
- ZAMBORSKÝ, Stanislav. 1997. *Literatúra klavíra*. Bratislava: VŠMU, 1997. ISBN 80-85182-49-1.

Poznámka

Práca bola vypracovaná z pohľadu Japonky žijúcej v Európe. Na základe jej skúseností je prezentácia tvorby japonských skladateľov, najmä v strednej Európe, slabá. Z tohto dôvodu boli informácie čerpané z japonských notových materiálov alebo časopisov a kníh, ktoré sa už ani nevydávajú a sú dostupné len v knižniciach hudobných škôl v Japonsku. Taktiež osobné stretnutia a rozhovory s niektorými skladateľmi umožnili získať veľmi zaujímavé informácie o ich dielach a presnejšie myšlienky o vlastnej filozofii tvorby, ako aj hlbšie sa zamerať na hlavnú tému tejto práce – európske a tradičné vplyvy. Príspevok je redakčne aj štylisticky upravovaný.

PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Katedra teoretických predmetov FMU AU

FUNDAMENTY HUDOBNEJ EDUKÁCIE – HUDOBNE SCHOPNOSTI V ZRKADLE ČASU

FUNDAMENTS OF MUSIC EDUCATION - MUSIC SKILLS IN THE
MIRROR OF TIME

ABSTRACT: Musical skills have been one of the key topics in musical psychology since its emergence. Despite many years of research and many attempts to create a generally valid categorization, experts still have no unified views on it. In the process of forming theories on musical abilities, approaches to them have changed, from emphasizing the physiological aspects of music perception, to highlighting the active aspect of musical activities, to putting emphasis on creativity, social conditionality, and cultural determinants of musical activities.

Hudobné schopnosti sú definované ako „psychické štruktúry a vlastnosti jedinca, ktoré mu umožňujú kontakt s hudbou, jej vnímanie, prežívanie a úspešnú všestrannú hudobnú aktivitu.“⁸⁵ Tak ako sa mierne modifikuje význam tohto pojmu, tak sa mení aj terminológia s ním spojená a názory na klasifikáciu hudobných schopností.

V raných štádiách skúmania hudobných schopností sa redukovala hudobnosť na jedinú schopnosť „zmysel pre intervaly“⁸⁶, t. j. schopnosť rozlišovať a reprodukovat intervaly. Nemecký psychológ **Carl Stumpf** (1848 – 1936) už kritériá hudobnosti videl v „schopnosti vokálne reprodukovat

⁸⁵ SEDLÁK, F. 1981. Úvod do psychologie hudby I., s. 12

⁸⁶ TEPLOV, B. M. 1947. Psychologie hudebních schopností, s. 31

zvuk, v schopnosti rozlíšit jednotlivé tóny akordu, v schopnosti rozlíšit disonanciu a konsonanciu, v schopnosti určit, ktorý zvuk je vyšší alebo nižší.“⁸⁷ Okrem fyziologicky podmienených perцепčných schopností zaradil k „zložkám“ hudobnosti aj schopnosť reprodukovať hlasom zvuk, teda okrem percepcie rozšíril hudobnosť o aspekt interpretačný/reprodukčný.

S novými myšlienkami vystúpil **Nikolaj Rimskij-Korsakov** (1844 – 1908) vo svojej štúdii Музыкальные статьи и заметки [Hudobné články a poznámky] (1911), delil hudobné schopnosti na dve skupiny. Ako prvý rozlišoval technické dispozície pre hru na nástroji alebo spev a hudobné sluchové schopnosti. Sluchové schopnosti delil na elementárne a vyššie. Elementárnymi schopnosťami nazýval „normálny rozvoj orgánov realizácie hudobných tónov – hrdla, úst, prstov atď., [...] a elementárny sluch, t. j. schopnosť správne zaspievať alebo zahrať melódiu alebo frázu.“⁸⁸ Medzi elementárne zarad'oval harmonický sluch (sluch pre ladenie a sluch pre tóninu), rytmický sluch (zmysel pre tempo a zmysel pre takt). K vyšším zaradil zmysel pre tonálnosť, absolútny sluch a

⁸⁷ POLEDNÁK, I. 1984. ABC Stručný slovník hudební psychologie, s. 89

⁸⁸ RIMSKIJ-KORSAKOV, N. 1911. Музыкальные статьи и заметки. [Hudobné články a poznámky]. [online] [cit. 05-05-2019]. Dostupné na: <http://bibliomo.ru/catalog/9801/viewer/>, s. 49.

vnútorný sluch. Takisto spomína hudobnú pamäť.⁸⁹ Klasifikácia Rímskeho-Korsakova nesie znaky hierarchizácie hudobných schopností a ako jedna z prvých aj diferenciacie schopností pre reprodukciu vokálnu a inštrumentálnu.

K zlomovým prácam o hudobných schopnostiach patria výskumy hudobnosti prominentného amerického psychológa **Carla Emila Seashorea** (1866 – 1949) [1919, 1936, 1947]. Hudobnosť definoval ako systém 25 hudobných talentov. Tvrdil, že *„hudobný talent nie je jeden, ale hierarchia talentov vyrastajúcich z určitých kmeňových línií do bohatej arborizácie, listov a plodov stromu, ktorý nazývame „hudobná myseľ“*. Normálna hudobná myseľ je v prvom rade normálna. Čo ju robí hudobnou je disponovanie tými kapacitami na použiteľnej úrovni, ktoré sú nevyhnutné pre počutie, cítenie, pochopenie a zvyčajne pre určitú formu výrazu v hudbe, s výsledným hnaním alebo nutkaním k hudbe.“⁹⁰ Seashore zoradil hudobné talenty do piatich skupín, pričom rozlišoval základné schopnosti vlastné bežnej populácii až po tie, ktoré sú typické pre profesionálnych hudobníkov.

1. Senzorické schopnosti – hudobné pocity a vnemy:

⁸⁹RIMSKIJ-KORSAKOV, N. 1911. *Музыкальные стати и заметки*. [Hudobné články a poznámky]. [online] [cit. 05-05-2019]. Dostupné na: <http://bibliomo.ru/catalog/9801/viewer/>, s. 49 – 59 .

⁹⁰ SEASHORE, C. E. 1967. *Psychology of Music*, s. 2

- a) Jednoduché formy pocitov: zmysel pre výšku tónu, zmysel pre intenzitu tónu, zmysel pre čas, zmysel pre rozmer tónu,
 - b) zložité formy vnímania: zmysel pre rytmus, zmysel pre timbre, zmysel pre konsonanciu a zmysel pre objemnosť tónu.
- 2. Kontrolná aktivita vo vzťahu k reprodukcii akustických veličín – hudobná činnosť: kontrola výšky, kontrola intenzity, kontrola času, kontrola rytmu, kontrola timbru, kontrola objemnosti tónu.
 - 3. Hudobná pamäť a fantázia: sluchové predstavy, pohybové predstavy, tvorivá fantázia, rozsah pamäti, schopnosť učiť sa.
 - 4. Schopnosti viažuce sa na hudobný intelekt: voľné hudobné asociácie, schopnosť hudobnej reflexie, všeobecné rozumové nadanie.
 - 5. Hudobné cítenie a hudobné zážitky: hudobný vkus, emocionálne reakcie na hudbu, schopnosť emocionálne sa prejavíť hudbou.⁹¹

V jeho chápaní základné senzorické schopnosti charakterizujú citlivosť rozlišovať minimálne rozdiely výšky, intenzity a trvania tónov. Tvorí základné hudobné

⁹¹ SEASHORE, C. E. 1967. *Psychology of Music*, IN: SEDLÁK, F. – heirs, VÁŇOVÁ, H. 2013. *Hudobní psychologie pro učitele*, s. 66

schopnosti, ktoré sú navzájom nezávislé a sú nevyhnutným predpokladom pre rozvoj ostatných. Zmysel pre rozmer a objemnosť tónu pokladal Seashore za schopnosti druhoradé, umožňujúce rozlišovať timbrové charakteristiky tónu, ktoré sa menia so zmenou výšky. Zmysel pre rytmus a timbre sa vyznačujú citlivosťou pre zmeny týchto kvalít. Zmysel pre konsonanciu vyjadruje schopnosť rozlišovať stupne konsonancií akordov. Schopnosti zaradené do kategórie hudobnej činnosti sa prejavujú pri reprodukcii predvedeného vzoru. „Talenty“ v skupine hudobná pamäť a fantázia sú predpokladmi na vytváranie nových hudobných útvarov na základe zapamätania, prepracovania a obmeny predchádzajúcich vnemov a zážitkov. Samostatne vyčlenená skupina hudobný intelekt zahŕňa tri intelektové schopnosti, ktoré Seashore charakterizoval nasledovne: voľné hudobné asociácie vyjadrujú *„množstvo hudobných predstáv a pojmov, ktoré u človeka vznikajú pri takzvanom voľnom priebehu predstáv“*.⁹² Pri skúmaní tejto schopnosti je rozhodujúci počet slov, ktoré sa z 10 spontánnych reakcií respondenta na zadané slovo týkajú hudby. Schopnosť hudobnej reflexie odzrkadľuje tendencie *„premýšľať o rôznych otázkach, s ktorými sa môže hudobník stretnúť“*⁹³ a všeobecné rozumové nadanie je

⁹² TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*, s. 33

⁹³ TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*, s. 33

interpretáciou úrovne inteligencie jedinca. Hudobné cítenie je využívané pri transformácii hudobných vnemov na emócie a pri procese opačnom.

Niektorí autori pri klasifikácii hudobných schopností vychádzali z poznatkov všeobecnej psychológie. Z nich možno spomenúť napríklad **Valentina Haeckera** (1864 – 1927) a **Theodora Ziehena** (1862 – 1950).⁹⁴ V spoločnej štúdii *Über die Erbllichkeit der musikalischen Begabung* [O dedičnosti hudobného nadania, 1922] uverejnenej v *Zeitschrift für Psychologie*, No. 88, 89, 90/1922 analyzovali päť „komponentov hudobného nadania“:

1. senzorický – schopnosť rozlišovať výšku, farbu a dĺžku tónov,
2. retenčný – schopnosť pamätať si výšku, intenzitu, trvanie tónu a ich kombinácie,
3. syntetický – schopnosť vnímať ucelené útvary (motívy, melódie, témy, frázy...),
4. motorický – schopnosť reprodukovať tónový vzor spevom alebo hrou na nástroji,

⁹⁴ V roku 2009 bolo opätovne vydané dielo Valentina Haeckera *Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung*, ktoré pôvodne vyšlo v roku 1922.

5. ideotvorný – schopnosť postrehnúť ideový obsah hudby, tzn. nájsť paralelu medzi hudobnými a nehudobnými obrazmi.⁹⁵

Uvedená klasifikácia neobsahuje niektoré komplexy schopností, ako napríklad rytmické predpoklady hudobného prejavu.

Zaujímavým spôsobom sa postavil k otázke rozdelenia hudobných schopností **Johannes von Kries** (*1926) v diele *Wer ist musikalisch; Gedanken zur Psychologie der Tonkunst* [Kto je hudobne nadaný/muzikálny; Myšlienky o psychológii umenia zvuku] (Berlín). Rozlíšil tri stránky (typy) hudobnosti, z ktorých každú charakterizujú iné, navzájom sa prelínajúce schopnosti:

1. intelektuálna hudobnosť – podmienená je zmyslom pre rytmus, hudobným sluchom, hudobnou pamäťou,
2. emocionálna, resp. emocionálno-estetická hudobnosť – vyžaduje emocionálnu vnímavosť a lásku k hudbe,
3. tvorivá hudobnosť – charakterizuje ju tvorivá fantázia a voľne vynaliezavá obrazotvornosť.⁹⁶

Všetky spomínané pokusy prekonal **Boris Michajlovič Teplov** (*1947). Vychádzal z presvedčenia, že „*hlavným znakom*

⁹⁵ TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*, s. 32 – 35

⁹⁶ TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*, s. 37 – 38

*hudobnosti je používanie hudby ako vyjadrenie určitého obsahu.“*⁹⁷

Formuloval tri základné hudobné schopnosti – zmysel pre tonálnosť, hudobnú predstavivosť a zmysel pre rytmus, ktoré chápal ako jadro hudobnosti, nediferencujúc ďalej komplex schopností podmieňujúcich hudobné činnosti na vyššej úrovni.

Diametrálne odlišný prístup k problematike zaujal **Pierre Michel** (*1942) v 60. rokoch minulého storočia, ktorý postavil všetky hudobné schopnosti do tej istej funkčnej úrovne, tzn. ako hlavné kritérium nepoužil rozdiel medzi základnými schopnosťami, ktoré sú vlastné každému priemernému zdravému subjektu a tými, ktorými disponujú profesionáli v oblasti hudobného umenia. Schopnosti rozdelil do štyroch skupín podľa hudobnej aktivity:

1. *diferenciačné schopnosti sluchového analyzátora* – prejavujú sa pri vnímaní výšky, intenzity, farby a dĺžky tónov, motívov a témy,
2. *schopnosti hudobnej pamäti* – tvoria predpoklad reprodukčných činností,
3. *motorické schopnosti* – umožňujú realizovať zvukové predstavy prostredníctvom spevu alebo hry na nástroji,

⁹⁷ TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*, s. 21

4. duševné schopnosti – analyzačné, uplatňujú sa pri vnímaní a chápaní hudby (o. i. fantázia a hudobné myslenie). (Poledňák, 1984, s. 346)

Značným prínosom do problematiky sa stala práca **Františka Sedláka**. Jeho rozdelenie hudobných schopností tvorí „základ pre moderné pojmovanie hudobnej výchovy, v ktorom sa kladie dôraz na tvorivosť a aktivitu.“⁹⁸ F. Sedlák „vychádzal z jednoty činností perцепčných, reprodukčných a produkčných, ktoré tvoria hudobný profil jedinca... Schopnosti sú radené tak, ako sa postupne rozvíjajú v hudobnej ontogenéze, t. j. od elementárnych až po schopnosti systémové.“⁹⁹ Rozlíšil 9 základných skupín schopností, ktoré sa navzájom prelínajú. Neskôr ich zredukoval na štyri a uviedol ich v práci *Základy hudobnej psychológie* (1990).

1. Hudobno-sluchové: týkajú sa rozlišovania vlastností tónov a ich vzťahov v horizontálnej a vertikálnej rovine (sluchová citlivosť pre rozlíšenie výšky, dynamiky, dĺžky a farby tónu, schopnosť chápať hudobné vzťahy v melódii a harmónii, polyfónii).
2. Psychomotorické: súvisia s časovým členením hudby a koordináciou činnosti sluchového orgánu s motorickým (presnosť, rýchlosť a obratnosť pohybu pri

⁹⁸ HOLAS, M. 1983. K problematice diagnostiky hudebních schopností. In *Psychológia a patopsychológia dieťaťa*, s. 357

⁹⁹ SEDLÁK, F. – heirs, VÁŇOVÁ, H. 2013. *Hudební psychologie pro učitele*, s. 67

inštrumentálnej hre, pohybové reakcie ľudského tela na hudobné podnety).

3. Analyticko-syntetické: pomáhajú z prvotného vnemu vyčleňovať výstavbové hudobné prostriedky a následne ich syntetizovať, zachytávať vzťahy medzi časťami skladby, pochopiť výstavbu a formu hudobného artefaktu (rytmické cítenie – schopnosť vnímať a prežívať metrum a metrické vzťahy, tonálne cítenie – schopnosť prežívať výškové vzťahy a určiť tonálne centrum, harmonické cítenie – chápanie akordov a harmonických funkcií v diele, ich analýza, určenie ich sledov a rozlišovanie konsonancií a disonancií, hudobná pamäť a predstavivosť).
4. Hudobno-intelektové schopnosti: hudobné myslenie a hudobná fantázia.¹⁰⁰

Koncom 20. storočia bola Sedlákova klasifikácia uznávanou medzi odborníkmi. „*Táto klasifikácia je zatiaľ bezpochyby jedna z najlepších. Zdá sa, že vyčerpáva celú oblasť ľudskej dispozibility pre hudobnú činnosť.*“¹⁰¹

¹⁰⁰ SEDLÁK, F. – heirs, VÁŇOVÁ, H. 2013. *Hudební psychologie pro učitele*, s. 41 – 42

¹⁰¹ KULKA, J., DOČKAL, V. 1983. *Struktura a druhy hudebního nadání*. In *Československá psychologie*, s. 213

Originálne triedenie hudobných schopností vytvoril aj **Jiří Kulka** (1983). Vo svojom hierarchickom delení rozlišoval:

1. elementárne hudobné schopnosti: hudobno-senzorické (ekvivalent Michelových diferenciačných), hudobné senzomotorické (identifikácia a reprodukcia rytmu, metra a tempa), hudobné psychomotorické (pohybové reakcie na hudbu a ich psychická regulácia), hudobné mnestické schopnosti (súvisia s pamäťou a predstavivosťou),
2. systémové hudobné schopnosti – hudobno-percepčné (vnímanie a chápanie hudobného diela, melodiky, frázovania a pod.), hudobno-imaginatívne konštruktívne (hudobná fantázia, obrazotvornosť, myslenie), hudobno-intelektuálne (teoretická reflexia hudby).¹⁰²

Jednou z mála klasifikácií vytvorenou autormi bývalého Československa je klasifikácia **Milana Holasa** uvedená v diele *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově* (1993), ktorá je postavená na biodromálnom prístupe k hudobným schopnostiam. Holas popisuje hudobné schopnosti vo vzťahu

¹⁰² KULKA, J., DOČKAL, V. 1983. Struktura a druhy hudebního nadání. In *Československá psychologie*, s. 214

k hudobným činnostiam v jednotlivých stupňoch hudobného vývoja. Hovorí o troch základných obdobiach:

1. Orientácia vo zvukovom priestore (od narodenia – 1 rok):
dieťa hľadá zdroj zvuku, reaguje pohybom na hudobné a zvukové podnety, objavuje svoj hlasový prejav, napodobňuje zvuky, prispôsobuje sa zvukovému priestoru atď.
2. Orientácia v tónovom priestore – pozostáva z dvoch fáz:
 - a) difúzna fáza (1,5 – 4 roky): tvorba samostatného rečového prejavu, imitácia speváckeho prejavu a rytmicko-melodických útvarov, rozvoj samostatných hudobno-pohybových reakcií na hudbu, prvé interpretačné pokusy; aktualizácia vlohového základu pre rozvoj senzorických schopností,
 - b) porovnávací fáza (4 – 6 rokov): zdokonaľovanie senzorických diferenciačných schopností, pohybových reakcií na hudbu, osvojovanie základných zvukových kvalít, rozvíjanie hudobnej pamäti a predstavivosti, rozvoj rytmického a tonálneho cítenia...
3. Orientácia v hudobnom priestore – je rozdelená na tri fázy:

- a) analyticko-syntetická (7 – 10 rokov): rozvoj senzomotorických schopností, upevňovanie existujúcich schopností, aktualizácia harmonického cítenia, chápanie funkčnosti výrazových prostriedkov, zmysel pre symetriu hudobných viet,
- b) evolučná (11 – 14 rokov): formovanie ašpiračnej úrovne a cieľov hudobných činností, prenikanie k podstate hudobného odkazu skladateľa, zdokonaľovanie flexibility a fluencie v hudobno-tvorivom myslení apod.,
- c) systémová (15 – 18 rokov): osvojovanie hudobno-teoretických vedomostí, rozvíjanie praktických zručností, formovanie hodnotiacich kritérií, tvorivé osvojovanie hudobných diel atď.¹⁰³

V súčasnosti najmodernejšou koncepciou hudobných schopností prezentovanou slovenským autorom je koncepcia **Petra Krbaľu** (*1944). Vychádza zo zdôrazňovania činnostnej podstaty hudobného talentu, pričom sa opiera o výskumy realizované s profesionálnymi hudobníkmi. Reflektuje vlastné zistenia o korelácii vynikajúcich výkonov s neverbálnou inteligenciou, vysokou úrovňou ašpirácií, sebadôverou a extroverziou, sociálnou a emocionálnou

¹⁰³ HOLAS, M. – dědicové. 2013. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*, s. 46 – 49

zrelosťou atď. a o ďalších vlastnostiach úspešných hudobníkov. Medzi základné hudobné schopnosti P. Krbaťa zaradil:

1. hudobno-senzorické schopnosti – rozlišovanie základných tónových kvalít,
2. senzomotorické schopnosti – schopnosti uplatňujúce sa pri vokálnej a inštrumentálnej reprodukcii hudby, identifikovanie rytmu a tempa, pohybové schopnosti a pod.,
3. schopnosť udržať si stav sústredenej percepcie a zároveň sluchovej kontroly – vlastnosti pozornosti, ako pružnosť, koncentrácia atď.,
4. schopnosť adekvátnej esteticko-emocionálnej vnímavosti k hudbe – emocionálne zaangažovanie, citlivosť, empatia...,
5. schopnosť hudobnej pamäti – individuálne zvláštnosti krátkodobej a dlhodobej pamäti a rôznych typov pamäti,
6. schopnosť vypracovať si adekvátne hudobné predstavy, asociácie, obrazy (aj bez vonkajšej stimulácie) – realizácia rôznych operácií s hudobnými predstavami, hudobná fantázia, vnútorné počutie atď.,
7. schopnosti racionálno-kognitívne – súvisia s hudobným myslením, s chápaním vzťahov v hudobnom priestore

na rôznych úrovniach hudobných štruktúr a prenikanie do ich podstaty,

8. schopnosti a vlastnosti estetickej reflexie – „*integrácia senzorických, senzomotorických, emocionálnych a citových vlastností, fantázie, kreativity, intuície a imaginácie, pričom v tomto procese participuje komplexná estetická a hudobná skúsenosť, vkus ako systém hodnotových preferencií, a taktiež stupeň osvojovania si určitých poznatkov a vedomostí, nevynímajúc kultúrno-politický rozhľad a svetonázor.*“¹⁰⁴

V dnešnej dobe sa výskum hudobných schopností na Slovensku na globálnejšej úrovni v podstate zastavil. K hlavným dôvodom patrí zrejme neprístupnosť, resp. vysoká finančná náročnosť dostupných testov hudobných schopností a akútny nedostatok modernej literatúry z hudobnej psychológie. Väčšina záujemcov o danú problematiku má len sporadické informácie z abstraktov článkov v odborných časopisoch uverejnených na internete (pre ich finančnú náročnosť k celému článku nezískajú prístup) a zahraničné printové publikácie prinášajúce výsledky najnovších výskumov nie sú na slovenskom trhu dostupné ani len v pôvodnom jazyku (o preklade do slovenského alebo českého jazyka ani nehovoriac). Ťažisko výskumov sa presunulo

¹⁰⁴ KRBAŤA, P. a kol. 2008. *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k umeleckému majstrovstvu*, s. 164

hlavne do anglicky hovoriacich krajín, o čom svedčí kvantum závažných publikácií v zmienenej oblasti. Množstvo prác pochádza aj z iných kultúr – realizovali sa výskumy hudobných schopností v Austrálii, Afrike, Južnej Amerike i v Ázii. Pretože je však podstata hudobných schopností silne determinovaná kultúrou, tradíciami a charakteristikami pôvodnej hudby, tieto výskumy nemožno považovať za smerodajné v tzv. Západnej hudbe.

Modernejšie výskumy v Európe a v Amerike (so zameraním na hudbu západu) po roku 2000 realizovali napríklad E. Winner, J. Haroutounian, či R. F. Subotnik, ktorí sa venovali hudobnému nadaniu a dospeli k rôznym záverom. Niektoré z nich sumarizoval R. S. Persson a vytvoril tabuľku identifikačných znakov hudobného nadania, ktoré môžu do istej miery korešpondovať s hudobnými schopnosťami.

Tabuľka 1: **Identifikačné znaky hudobného nadania**

E. Winner & G. Martino (2000)	J. Haroutounian (2000, 2002)
raný záujem o hudobné zvuky	percepčná vnímavosť
hudobná pamäť	percepčná rozlišovacia schopnosť
vynikajúci sluch (absolútny)	metapercepcia
hudobná produktivita	kreatívna interpretácia
mnohopočetná hud.-kognitívna	správanie/výkon

reprezentácia citlivosť k emóciám v hudbe	motivácia
H. G. Bastian (1989)	R. F. Subotnik et al. (2004)
expresívne schopnosti emocionalita ľahkosť v učení hudobná pamäť fyzická primeranosť sluchové schopnosti mnohopočetné schopnosti v ďalších oblastiach (nehudobných)	vytrvalosť sebadôvera sebapoznanie sociálne schopnosti sebapropagácia ľahkosť v učení ochota riskovať vnútorná motivácia a charizma

Zdroj: Persson, 2009, s. 740

Medzi produktívnych autorov súčasnosti, ktorí sa venujú aktívnemu výskumu, patria napríklad J. A. Sloboda, D. Heargraves, A. C. Lehmann, H. Woody, A. Lamont a ďalší.

Moderná psychológia prekračuje pôvodné hranice chápania hudobných schopností len ako určitých kvalít, ktoré umožňujú človeku podávať vynikajúce výkony. Od fázy ich klasifikácie a následného merania pomocou najrozličnejších testov odtrhnutých od reálnej hudobnej praxe sa cez rozšírenie o kognitívny aspekt, osobnostnú dimenziu a sociálny kontext posunula do novej éry a do skúmania hudobných schopností

„zacomponováva“ nové atribúty. Kým spočiatku sa zameriavala na psychometriku a zisťovanie schopností rozlišovať akustické kvality tónov, postupne sa do popredia dostávali aspekty inteligencie, myslenia a dôraz sa kládol na kognitívnu stránku hudobných schopností (dokumentuje to napríklad výrazný zástoj hudobného myslenia, hudobnej pamäti či hudobnej inteligencie) v dielach odborníkov. S rozvojom humanistickej psychológie sa aj hudobné schopnosti obohatili o aspekty tvorivosti, prirodzenosti a emocionality. Záujem sa orientoval na estetické zážitky, na porozumenie hudobného odkazu autora, na emocionálne prežívanie hudby. S nárastom poznatkov sa celá oblasť rozšírila o aspekty osobnostné, o aktivačnú zložku nadania a začala v klasifikáciách hudobných schopností reflektovať aj rôzne osobnostné charakteristiky, ako je vôľa, neverbálna inteligencia, frustračná tolerancia, emocionálna zrelosť, sebadôvera, temperament osobitosti, či vlastnosti sebaregulačné. Paralelne sa pozornosť obrátila na činnostnú podstatu hudobnej aktivity a hudobné schopnosti sa začali vnímať v kontexte hudobných činností a zákonite aj v kontexte vývoja jedinca. Biodromálne teórie tak našli uplatnenie aj vo vytváraní teórií hudobných schopností. Značná pozornosť sa začala venovať hľadaniu možností na čo najefektívnejšie rozvíjanie hudobných schopností, a tak sa

problematika hudobných schopností presunula aj do výskumov v oblasti edukácie, a to nielen pri vyučovaní na bežných školách, ale aj v profesionálnej hudobnej výchove. K najnovším obohacujúcim konceptom patrí oblasť sociálnej determinácie hudobných schopností na globálnej úrovni. Výskumníci sa zaoberajú nielen sociálnou, ale aj kultúrnou podmienenosťou hudobných schopností, či ich genderovými aspektami. Navyše do konceptu hudobných schopností prenikajú ekologické a transakčné prístupy, ktoré do úvahy berú aj vplyv makrosystému (kultúrne ideológie) a chronosystému (sociohistorické podmienky). Vychádzajú z faktu, že hudba a hudobná aktivita sú sociálne podmienené a snažia sa prekonať atomistický redukcionistický prístup západnej kultúry k hudobnej činnosti. Nezastupiteľné miesto má v tvorbe koncepcií hudobných schopností aj oblasť neurológie. Svoju cestu si prerazil aj klinický prístup, ktorý sa orientuje najmä na problematiku trémy a rôznych zdravotných problémov, ktoré s profesionálnou hudobnou činnosťou veľmi úzko súvisia. K téme hudobných schopností sa prepracovali ďalej výskumy súvisiace s tzv. hudobnou identitou. Nemožno zabúdať ani na súčasné trendy, ktoré zrejme ovplyvnia ďalšie skúmanie. Ide napríklad o vplyv medializácie umenia, vstupu populárnej hudby na scénu, či globalizácie spoločnosti a s ňou súvisiacich multikultúrnych

tendencií, či naopak individualizácie jednotlivca a jeho chápania ako jedinečného a neporovnateľného bez snahy zovšeobecňovať, len rozvíjať jemu vlastné potenciality. Je otáznne, ako sa tieto trendy odzrkadlia v skúmaní hudobných schopností hudobných laikov i profesionálov a aké perspektívy nás v tejto oblasti čakajú.

BIBLIOGRAFIA

- HARGREAVES, D. & LAMONT, A. 2017. *The Psychology of Musical Development*. Cambridge: Cambridge University Press University of Cambridge. ISBN 978-1-107-68639-7.
- HOLAS, M. 1983. K problematice diagnostiky hudebních schopností. In *Psychológia a patopsychológia dieťaťa*, 1983, roč. XVIII, č. 4, s. 357.
- HOLAS, M. 1988. *Psychologické základy hudební pedagogiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- HOLAS, M. – dědicové. 2013. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Nakladatelství Akademie umění v Praze. ISBN 978-80-7331-262-6.
- KRBAŤA, P. a kol. 2008. *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k umeleckému majstrovstvu*. 2. rozšírené vydanie, dotlač 2010. Varín: Anna Buchtová, Elektro AB. ISBN 978-80-969808-6-4.
- KULKA, J., DOČKAL, V. 1983. Struktura a druhy hudebního nadání. In *Československá psychologie*, 1983, roč. XXVII, č. 3, s. 213.
- MICHEL, P. 1967. *O hudebních schopnostech a dovednostech*. Praha: Editio Supraphon/Comenium Musicum.
- PÉRSSON, R. S. 2009. The Elusive Muse: Understanding Musical Giftedness. In *International Handbook on Giftedness*, L. V. Shavinina (ed.), Dordrecht: Springer Science, s. 727 – 749. ISBN 978-1-4020-6162-2.
- POLEDŇÁK, I. 1984. *ABC Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon.
- RIMSKIJ-KORSAKOV, N. 1911. *Музыкальные статьи и заметки*. [Hudobné články a poznámky]. [online] [cit. 05-05-2019]. Dostupné na: <http://bibliomo.ru/catalog/9801/viewer/>.
- SEASHORE, C. E. 1967. *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, Inc., republikácia diela McGraw-Hill Book Company, Inc., 1938. ISBN 0-486-21851-1.
- SEDLÁK, F. 1974. *Hudební vývoj dítěte*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- SEDLÁK, F. 1981. *Úvod do psychologie hudby I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- SEDLÁK, F. – heirs, VÁŇOVÁ, H. 2013. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum. ISBN 978-80-246-2060-2.
- STRENÁČIKOVÁ, M. 2000. *Rozvíjanie hudobno-intelektových schopností študentov konzervatória*. [Rigorózna práca]. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta.
- STRENÁČIKOVÁ, M. 2018. *Teoretické východiská učiteľskej praxe pre doplňujúce pedagogické štúdium učiteľov umeleckých predmetov, II. diel – Pedagogická diagnostika*. Banská Bystrica: Akadémia umení, Fakulta múzických umení. ISBN 978-80-8206-001-3.
- TEPLOV, B. M. 1947. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

PRÁCE POSLUCHÁČOV
HUDOBNOPUBLICISTICKÝCH SEMINÁROV
(výber)

WORKS BY MUSIC-PUBLICIST SEMINARS STUDENTS
(selektion)

Bc. Veronika FAGLICOVÁ, hobo

1. roč. Mgr.

PASTORÁLNY ALBRECHT MAYER

Albrecht Mayer patrí medzi svetoznámych hoboistov. Pochádza z Erlangenu, kde sa narodil v roku 1965. Hru na hoboji vyštudoval u Maurica Bourga a Inga Goritzkého. Svoju kariéru začal ako prvý hoboista Bamberského symfonického orchestra, od roku 1992 pracuje ako prvý hoboista Berlínskej filharmónie. Popritom pôsobí ako člen viacerých komorných súborov a často účinkuje aj ako sólista s poprednými svetovými orchestrami.

V dňoch 30. a 31. januára 2019 sa predstavil v pražskom Obecním domě spolu so Symfonickým orchestrom hlavného mesta Prahy (FOK). Pod taktovkou Tomáša Braunera odohral na koncerte skladby *Couperinov náhrobok* od Maurica Ravela (úpravu pre hobo a sláčikový orchester) a *Hobojový koncert a-mol* od Ralpha Vaughana Williamsa.

Nemecký hoboista Albrecht Mayer (*1965) ako interpret sa vyznačuje jemným tónom a premyslenou interpretáciou. Ako hráč v orchestri sa snaží nevyčnievať a namiesto toho dokáže dokonale splynúť farebne aj zvukovo so svojimi spoluhráčmi a orchestru dokáže dodať špecifický

zvukový odtieň. Podobný princíp uplatňuje i pri sólovej hre, kedy využíva jemné registre slabšej dynamiky, aby dokázal bezpečne ovládať strojček a vďaka tomu aj zahrať skladbu do najmenšieho detailu tak, ako si ju sám predstavuje. To nám predviedol i na koncerte v Prahe.



*Albrecht Mayer v Obecním domě.
Zdroj internet*

Couperinov náhrobok od Maurica Ravela (1875 – 1937) je skladba inšpirovaná barokovými tancami prevedenými do impresionistickej modality. Pôvodne je napísaná pre klavír, neskôr inštrumentovaná samotným autorom pre orchester a je venovaná jeho spolubojovníkom vo vojne. Vyznačuje sa

jemnými zvukovými nuansami a mnohými drobnými ozdobami. V prvej časti koncertu sa nachádza jedno z najťažších hoboiových orchestrálnych sôl. Na koncerte odznela úprava skladby Joachimom Schmeisserom pre hoboja a sláčikový orchester, ktorý verziu pripravil práve pre Albrechta Mayera.

Hobojový koncert od anglického skladateľa Ralpha Vaughana Williamsa (1872 – 1958) pôsobí mimoriadne zvukomalebne a poslucháči takmer vidia pred očami obrázky z anglického vidieka. Vyznačuje sa náročným hoboiovým partom s prudkými a častými zmenami nálad, takmer bez páuz, nachádza sa v ňom množstvo kratších kadencií. Koncert je menej známy a zriedka uvádzaný nielen kvôli svojej technickej náročnosti z hľadiska hoboiového partu, ale taktiež kvôli orchestrácii náročnej na súhru a bohatej na polyrytmie.

Albrecht Mayer sa so všetkými týmito nástrahami dokonale popasoval bez zaváhania, a tým priniesol divákovi jedinečný zážitok. Pozorní poslucháči si mohli uvedomiť dokonalosť jeho intonácie, kedy naozaj každý jeden tón zvukovo zapadol do orchestra. Z hľadiska interpretácie bol jeho prejav priam dokonalý v každom ohľade. Obe skladby sú náročné na výdrž, čo interpretovi nerobilo žiaden problém. Jediné, čo by sa možno dalo vyčítať, je veľkosť Smetanovej siene, kde v obrovskom priestore bez ozvučenia nebolo sólistu

dostatočne počuť v zadných radoch. Na druhej strane, záujem o koncert zo strany divákov bol enormný a oba koncerty boli takmer vypredané, takže sa dá pochopiť i záujem organizátorov uviesť koncert v sále s väčšou kapacitou.

O interpretovi sa tvrdí, že je svojím tónom najbližšie zvuku ľudského hlasu a že je zároveň kráľom hoboja. Zážitok z koncertu bol hodný tohto pomenovania.



Zdroj <https://klasikaplus.cz/reflexe/itemlist/tag/ralph%20vaughan%20williams>

Barbora SIMANOVÁ, hoboj

2. roč. Bc.

MIMORIADNY KONCERT FESTIVALU VOCE MAGNA

V Žiline sa každoročne koná festival zborového umenia Voce Magna. 17. marca 2019 sa v Dome umenia Fatra konal mimoriadny koncert tohto festivalu, kde sa predstavili dva spevácke zbory a Štátny komorný orchester. V prvej polovici koncertu sa predstavili oba zbory samostatne, v druhej boli súčasťou premiér pôvodných diel, vzniknutých na objednávku festivalu.

Slávnostný večer otvoril domáci *Žilinský miešaný zbor*, ktorý spieval pod vedením *Štefana Sedlického*. Uviedol diela súčasných slovenských skladateľov (Krška, Didi, Špilák, Vrškový). Repertoár pozostával prevažne z úprav a prekomponovaní ľudových piesní. Miešaný zbor je nielen na Slovensku, ale i v zahraničí, uznávaným telesom a i tento večer ukázal svoje kvality. Zvuková vyrovnanosť hlasov, farba, ale i vynikajúci prednes sú obrovskou prednosťou tohto zborového telesa.

Po domácom zbore sa predstavil zbor *Cantica laetitiae* z moravského Zlína, ktorý vedie zbormajster *Josef Surovák*. Tak isto uviedol vo svojom programe úpravy a prekomponovania ľudových piesní. Členovia zboru sa aj adekvátne obliekli a vystúpenie absolvovali v tradičných krojoch. Žiaľ, nie všetci členovia mali kroj, spievali aj v ľanových košeliach a tmavých nohaviciach, čo vyzeralo nielen zvláštne, ale tento vizuálny

prehrešok ubral na celkovom dojme z vystúpenia. Moravský spevácky zbor však kvalitatívne za domácim zborom vôbec nezaostával, zaujala najmä jedinečná zvuková farba, ktorú možno spôsobila veková rôznorodosť spevákov. V žilinskom zbore sme počuli predovšetkým mladých ľudí, pravdepodobne študentov konzervatória a Žilinskej univerzity.

V druhej polovici koncertu vystúpili oba zbory spolu so Štátnym komorným orchestrom. Odznela kantáta pre miešaný zbor a orchester *Tempus Iuventis* od súčasného českého skladateľa Jana Vičara (*1949) a *Magnificat* pre koloratúrny soprán, zbor a orchester od v Prahe žijúceho slovenského autora Juraja Filasa (1955). Obe diela vznikli na objednávku festivalu. V diele *Tempus Iuventis* spracoval Vičar stredovekú poéziu so svetskou tematikou, využil kompletný inštrumentár a zbor v zaujímavých farbách. V diele však absentovala kantiléna aj čistota faktúry, na prvé počutie pôsobilo dielo mierne chaotickým a prvoplánovým dojmom.

Magnificat od Juraja Filasa bol typickým príkladom jeho tvorby: išlo o emocionálne silné dielo, plné kantilény, sporadicky narúšané disonanciou. Filas pri komponovaní využil aj netradičné nástrojové obsadenie. V orchestri absentovali hoboje a klarinety a z plechových nástrojov autor využil iba tri trúbky, no iné plechové nástroje sme nepočuli.

Sólistka *Dagmar Voříková* predviedla štandardný výkon, neohúrila ani nesklamala. V niektorých polohách jej sopránový part zanikal v mohutnom zvuku zboru a orchestra.

Obe diela dirigoval *Štefan Sedlický*, známy skôr ako zbormajster. Jeho gestá boli jednoznačné, nie strohé ani schematické. Z dirigenta vyžarovala sebavedomá optimistická energia, ktorú odovzdával účinkujúcim aj obecnstvu.



Foto: zdroj internet

Paulína ŠOVČÍKOVÁ, trúbka

1. roč. Bc

NOVOROČNÝ KONCERT ŠTÁTNEJ OPERY
ALEBO
ONESKORENÁ SPOMIENKA

Začiatok roka je obdobím novoročných koncertov, ktoré usporadúva takmer každý orchester, či umelecký súbor. Prinášajú to najlepšie, čo orchester či umelecký súbor vo svojom repertoári má. Výnimkou nebol ani tento rok. Slávnostný koncert v Štátnej opere v Banskej Bystrici sa konal 5. januára 2019 pod záštitou primátora mesta Banská Bystrica a riaditeľa Štátnej opery. Na začiatok vystúpili s príhovormi Ján Nosko a Rudolf Hromada.

Koncert otvorila náročná Rossiniho predohra z opery *Barbier zo Sevilly*. Bola jedinou inštrumentálnou skladbou koncertu, pričom najmä party dychových nástrojov nie vždy zneli tak, ako by si to želal Rossini. Dirigent Igor Bulla presnými a razantnými gestami viedol orchester i sólistov počas celého koncertu.

Po predohre dávkovala poslucháčom dramaturgička Alžbeta Lukáčová známe i menej známe operné árie zo svetových operných diel. Na koncerte zazneli árie z oper *Sedliacka česť, Nabucco, Aida, Rigoletto, Tosca* a *Don Pasquale*.

Svoje spevácke umenie predviedli okrem domácich aj zahraniční sólisti, a to talianska sopranistka Nunzia Santodirocco a gruzínska mezzosopranistka Inga Jakhutashvili. Ich výkony boli brilantné, nadchol najmä výkon talianskej sopranistky vo Verdiho dielach. Domáci sólisti Šimon Svitok,

Dušan Šimo a *Ivan Zvarík* mali u zväčša domáceho amatérskeho publika úspech, náročnejšieho poslucháča rozhodne zaujali zahraničné výkony.



Šimon Svitok a Inga Yakhutasvili

Foto: facebook ©Zdenko Hanout

Koncert bol tradične ukončený známym prípitkom *Libiamo ne lieti calici...* z Verdiho opery *La Traviata*. Tento komerčne známy kus pôsobil na poslucháča skôr komicky, než ako záver koncertu. Ako prídavok po burácajúcom potlesku zaznela Offenbachova *Barcarolla* v interpretácii gruzínskej sólistky so zdrapom papiera v rukách (!), na ktorom mala napísaný text. Takýto záver slávnostného koncertu by si nik ani len nepredstavoval. Celkom pozitívny

a sviatočný dojem z koncertu bol týmto momentom zničený
a v duchu možno mnohí diváci túžili po rýchlom konci.



Foto: facebook ©Zdenko Hanout

Tina GUBOVÁ, cimbal

2. roč. Bc.

S CIMBALOVOU HUDBOU V DUNA PALOTA

Dňa 11. januára 2019 sa v historickej sále Duna Palota v Budapešti konal už dvanásť ročník Novoročného cimbalového koncertu. Hlavnou organizátorkou podujatia bola doc. Viktória Herencsár, ArtD., ktorá sa počas koncertu divákovi prihovárala nielen hrou na cimbele, ale aj sprievodným slovom. Spoluorganizátorom bol aj Slovenský inštitút v Budapešti.

Hlavnou myšlienkou koncertu bolo predviesť divákovi cimbal ako nástroj neobmedzených možností v netradičných zoskupeniach a v rôznych hudobných štýloch.



Zdroj <https://24.hu/belfold/2016/05/13/husz-evvel-ezelott-a-new-york-palotaba-koltoztettek-volna-a-nemzeti-szinhazat/>

V prvej polovici koncertu zazneli kompozície pre cimbal a orchester práve od svetoznámej koncertnej umelkyne, cimbalistky, pedagogičky a iniciátorky podujatia *Viktórie Herencsár*, ktorej patrila part sólového cimbalu. Sprevádzal ju miestny Symfonický orchester Duna, rozšírený o netradičné nástroje (harfu, gitaru, basgitaru, sadu bicích), pod vedením dirigenta *Deáka Andrása*. Maestro Deák je šéfdirigentom orchestra od roku 1991, vystúpil na pódiu v



mnohých prestížnych koncertných sálach, ako dirigent hosťoval s orchestrami *Vienna Mozart Orchestra*, *Calgary Philharmonic Orchestra*, *Vancouver Opera Orchestra* a *Chicago Civic Opera*. Koncertoval vo všetkých krajinách Európy, na Strednom Východe aj v Severnej Amerike. V roku 2004 získal Maestro Deák maďarsky Rytiersky kríž za medzinárodne uznávaný prínos k hudobnému umeniu.

Spevácky part v jednotlivých častiach skladieb *Viktórie Herencsár* interpretovala maďarská speváčka a citaristka *Alexandra Berta*.

Viktória Herencsár: The Sun and the Moon (Slnko a Mesiac)
Flower garden (Kvetinová záhrada)
The Rose (Ruža)

The dancer (Tanečník)

The Wanderer (Pútnik)

Vistula Sounds (Zvuky Vistuly)

Evergreen mountain (Hora Evergreen)

Druhá polovica koncertu patrila hosťom z Iránu a Slovenska. Interpretačné majstrovstvo predviedol iránsky cimbalista *Mehdi Siadat*, ktorý hral na malom type cimbalu – *santur*. Jeho repertoár tvorili vlastné improvizácie na perzské melódie. Nástroj pochádzajúci z Perzie, patrí do skupiny, ktoré majú k cimbalu veľmi blízko. Na prvý pohľad ich spája lichobežníkovitý tvar, pričom veľkosť a váha santuru je omnoho menšia v porovnaní s naším veľkým cimbalom.

Slovensko na koncerte reprezentovali študentky Akadémie umení v Banskej Bystrici z triedy Viktórie Herencsár: *Andrea Stračinová*, *Tina Gubová* a *Zuzana Stračinová*. Ako *Cimbalové trio* vystúpili v úvode so skladbou *Trietto* od maďarského skladateľa *Zoltána Györgyho*. V druhej skladbe *Io son'un pellegrin* od *Anonyma* zo 14. storočia (Codex Panciatichi No. 26) sa spojili cimbal s hackbretom a tamburínou. Hackbrett je ďalším typom cimbalu, ktorý sa využíva najmä v Nemecku, Rakúsku a Švajčiarsku. Hrala na ňom *Andrea Stračinová*, ktorá v súčasnosti študuje v rakúskom Linzi

na Univerzite Antona Brucknera, kde sa venuje aj hre na psaltérium. Druhou cimbalistkou bola *Tina Gubová* (autorka príspevku) a dôležitú funkciu bicieho sprievodu dotvárala *Zuzana Stračinová*.



Foto archív autorky. Zľava: Zuzana a Andrea Stračinové, Tina Gubová, Viktória Herencsár, Mehdi Siadat a Alexandra Berta.

Na záver zahrало *Cimbalové trio* skladbu významného slovenského skladateľa *Eugena Suchoňa* *Horalská suita, 3. časť Danza Slovaca*, ktorú upravila Viktória Herencsár. Jej charakteristickým a zároveň dôležitým formotvorným prvkom je rytmus, ktorý dominuje vo všetkých témach. Vznešená nálada tejto skladby sa preniesla aj na divákov v publiku, ktorým sa vystúpenie cimbalistiek náramne páčilo. Odmenili ich neutíchajúcim potleskom.

Na záver koncertu *Alexandra Berta* zaspievala a na citare zahrála maďarskú ľudovú pieseň spolu s ostatnými účinkujúcimi, ktorí ju sprevádzali na svojich nástrojoch. V úplnom závere „vystúpilo“ aj publikum, ktoré sa ku koncertnému vystúpeniu s nadšením pridalo.

Bc. Tomáš NEZKUSIL, kompozícia
2. roč. Mgr.

MUSIC:UNLIMITED ~ UNLIMITED:MUSIC

Vo štvrtok 10. apríla 2019 sa za podpory Hudobného fondu, Akadémie umení a Konzervatória J. L. Bellu uskutočnil v budove historickej radnice v Banskej Bystrici pozoruhodný koncert experimentálnej elektrickej/multimediálnej a elektroakustickej hudby. Na koncerte zazneli tri skladby skomponované v rozpätí 20 rokov.

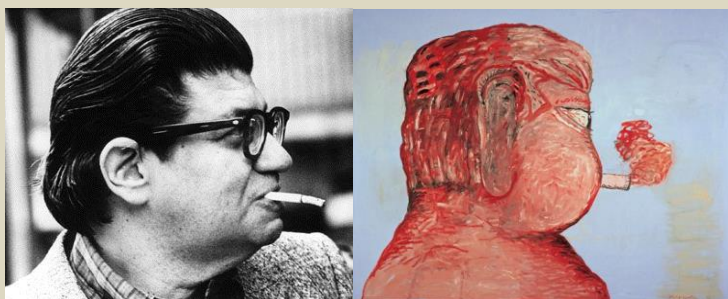
Na úvod zaznela najnovšia zo skladieb, *Patterns/Symbols* (2019) od Lenky Novosedlíkovej, J. Pišeka a Mateja Slobody. Ide o multimediálne dielo, v ktorom zazneli elektronicky modifikované zvuky vychádzajúce z diel amerického skladateľa *Mortona Feldmana* (1926 – 1987) a rozhovorov s ním. Tieto zvuky, v reálnom čase transformované a zaobalené do rôznych zvukových filtrov, vytvárali priestor a atmosféru, ktorú na obrazovke sprevádzal obraz trojrozmerného post-apokalyptického sveta. Išlo o akúsi prechádzku po virtuálnom svete, kde poslucháč vnikol do hlavy človeka blúdiaceho touto krajinou. Zvuky, ktoré vznikali čiastočne predpripravenými procesmi, evokovali industriálnu atmosféru, ktorá dotvárala pocit blúdenia. Za sprievodu útržkovitého a nezrozumiteľného rozprávania elektronicky pokriveného hlasu sa poslucháč nechal vtiahnuť,

až priam zhypnotizovať, touto pozoruhodnou performance. Pribeh skladby je pozvoľná transformácia medzi modelmi Feldmanovej tvorby, ktorá využila výhradne farbu zvuku vo vybraných momentoch a pôvodné dielo by nebolo možné rozpoznať.

Druhou skladbou bolo *Harmonium* od Američana *Jamesa Tenneya* (1934 – 2006) z roku 2000. Táto skladba ako aj ostatné z tohto koncertu boli súčasťou série workshopov týkajúcich sa kompozície a interpretácie modernej hudby. Účinkovalo teleso **m:u~u:m b^nd**, ktoré bolo zostavené z účastníkov workshopu. Dielo izolovaných tónov a špeciálne doladených nástrojov vytváralo od začiatku idylicko-nejasnú textúru, ktorá oscillovala medzi harmonickými plochami a dozvukom. Interpreti svojou súhrou tvorili jednoliaty tón, ktorý mal charakter rozhovoru a jeho výraznejšie znejúcich aspektov. Zvuk hoboja, ktorý farebnou výraznosťou najviac viedol hudobné dianie, preberali ostatné nástroje formou ozveny, alebo „chvosta“ tónu. Toto dielo nadväzuje na prvú skladbu koncertu, preberá jeho farbu a prechádza od elektrického zvuku do primárne akustického. Celkový priebeh skladby tvoril jeden dynamický oblúk, začínajúci z *piana*, cez *forte* a napokon do *stratena*.

Poslednou skladbou bolo dielo *Mortona Feldmana* *Why patterns?* z roku 1978, ktoré nadväzovalo na pôvodnú skladbu

svojím pianom a izolovanými tónmi zaobalenými do farby čelesty a flauty. Morton Feldman, nazývaný aj majster ticha, skladbu skomponoval v dynamickom rozsahu od pianissima až po piano. Výnimku tvoria len flautové ozdoby a drobné technické pasáže, ktoré znejú v rozsahu mezzoforte. Náročnosť interpretácie spočívala v citlivosti tvorby tónu a trpezlivosti, ktorú interpreti prejavili svojou presvedčivou vytrvalosťou. Dielo v rozsahu 28 minút zaznelo bez prerušení a stalo sa atmosférickým vyvrcholením celého koncertu.



Morton Feldman

Zdroj <https://sk.pinterest.com/andispicer/morton-feldman/>

Kataryna POPOVYCH, husle

3. roč. Bc.

STRATENÝ UŽHOROD

*Ako tífliisská huslistka Viera Romišovská
otvorila v meste hudobnú školu*

Dnes poznajú meno Viery Romišovskej v Užhorode len hudobníci staršej generácie. V medzivojnovom období bola slávna huslistka a speváčka prvou ženou na Ukrajine, ktorá sa odvážila otvoriť si vlastnú hudobnú školu, v ktorej sa malo možnosť vzdelávať veľké množstvo talentovaných hudobníkov.

Viera Romišovská prišla do Užhorodu sama, bola rozvedená, spomínajú si na ňu len študenti a mladší kolegovia, ktorí pokračovali v jej práci na rozvoji hudobnej školy a konzervatória.

Presný dátum jej narodenia nie je známy, existuje len predpoklad, že je to začiatok januára 1885. Rodina Viery žila v Tiflise (staré meno hlavného mesta Gruzínska, Tbilisi). Jej otec bol generál, viedol mestskú políciu, a jej matka – Adelaide Pfund – mala nemecký pôvod a bola domáca. Sociálne postavenie Vieriných rodičov sa odrazilo aj v jej záujmoch. Dievčatko sa od detstva venovalo hudbe, mala rada poéziu, výtvarné umenie, literatúru, vyznala sa v architektúre. Najprv



Viera Romišovská

Zdroj: <http://prozahid.com/content-43428.html>

študovala na škole sv. Niny v Tiflise, po ktorej nastúpila na konzervatórium, v tom čase považované za jedno z najlepších hudobných vzdelávacích inštitúcií Ruska. Mladá huslistka Viera Romišovská zveľaďovala svoj výnimočný talent tvrdou prácou a disciplínou. Profesori videli v nej budúcu celebritu a jeden z nich, český huslista a dirigent *Václav Talich* – presviedčal Vieriných rodičov, aby poslali svoju dcéru na štúdium na Pražské konzervatórium. Do Prahy Viera išla so svojou najlepšou priateľkou, dcérou bohatého obchodníka, *Alžbetou Bagaturovou*. Dievčatá spolu študovali na škole sv. Niny a aj na konzervatóriu, Viera hrala na husliach a Alžbeta na klavíri. V roku 1907 pricestovali priateľky do Prahy a každá

vo svojej špecializácii nastúpili hneď do tretieho ročníka Pražského konzervatória. O živote Viery a Alžbety v Prahe sa vie málo, ale je zrejmé, že boli nadšené hudobným životom, zúčastňovali sa na vynikajúcich koncertoch, stretli sa s prominentnými hudobníkmi a veľa na sebe pracovali. Viera nemala v Prahe žiadnu jazykovú bariéru, pretože plynule hovorila po nemecky, francúzsky a taliansky.

V roku 1909 sa nerozlučné priateľky Viera Romišovská a Alžbeta Bagaturová presťahovali do Viedne, kde Viera študovala na Viedenskej kráľovskej a cisárskej akadémii múzických umení. Na akadémii Viera študovala u *Otakara Ševčíka* a spolu s Alžbetou hrala v komornom súbore. V tom čase bola Viera uznávaná ako jedna z najtalentovanejších mladých huslistiek Rakúsko-Uhorska. Dokonca ani smrť jej otca, ktorá okrem psychologickéj traumy priniesla aj finančné ťažkosti, nevyradila Vieru z jej umeleckej dráhy. Aby mohla dokončiť akadémiu, zarábala si ako učiteľka ruského jazyka na súkromnej škole.

V roku 1914 sa však Viera a Alžbeta vrátili zo štúdia vo Viedni do Tiflisu. Alžbeta sa vydala a zakrátko sa odsťahovala, ale Viera zostala verná svojmu rodisku. Osud priviedol dobrú kamarátku po mnohých rokoch naspäť do Užhorodu, kam sa v roku 1919 Alžbeta presťahovala so svojim manželom *Leonidom Hošovským*.

Viera žila v Tiflise počas prvej svetovej vojny, kde študovala spev u slávneho ruského operného speváka *Boleslava Korsova*. Korsov veľa spolupracoval s Romišovskou, obdivoval jej krásny soprán a obrovskú pracovitosť. Dokonca ju pozval na svoje turné na juh Ruska.

Pred udalosťami v roku 1917 sa Viera Romišovská vydala za majiteľa chemických závodov v Baku, *Alexandra Tidelmana*, ktorý mal nemecký pôvod. Pred revolúciou sa manželia rozhodli odísť do Nemecka, kde žili rodičia Alexandra. Ale ich spoločný život dlho netrval. Podľa informácií od Alžbety Bagaturovej, manžel opustil Vieru pre jej židovské presvedčenie, ktoré mu údajne bránilo vo vojenskej kariére.

Skutočnosťou však zostáva, že v 20. rokoch minulého storočia sa Viera ocitla sama v Európe. Najprv žila v Berlíne, potom opäť v Prahe, hrala v orchestroch a založila veľmi úspešné sláčikové kvarteto, s ktorým koncertovala po celej Európe. Prvé kontakty s Užhorodom sa udiali práve pri umeleckých príležitostiach, a to aj preto, že tam bývala jej najlepšia kamarátka Alžbeta. Viera koncertovala v Užhorode v rokoch 1921 a 1922. V novinách sa v roku 1923 už objavili prvé informácie, že do mesta sa vrátila známa koncertná speváčka Viera Romišovská, ktorá plánuje začiatkom marca uskutočniť spoločný koncert s moskovskou komornou speváčkou

Germanovou. Prečo náhle Viera Romišovská začala vystupovať ako speváčka a nie ako huslistka? Kunsthistorici *Ľudmila Sacharova* a *Viera Madiar-Novak*, zistili, že počas jedného turné na začiatku 20. rokov, si Viera zranila ľavú ruku, čo viedlo k paralýze ukazováka. V skutočnosti to znamenalo koniec jej husľovej kariéry. Stále však mala nádherný hlas, ktorý jej umožnil úspešne pracovať v Prahe.

Viera sa v roku 1924 rozhodla presťahovať do Užhorodu. Čo bolo dôvodom tohto rozhodnutia nie je doteraz známe. Možno jednoducho súhlasila s dlhodobým presviedčaním Alžbety Hošovskej (Bagaturovej), ktorá chcela vidieť priateľku vo svojej blízkosti, a možno to boli aj iné dôvody na presťahovanie sa. V Užhorode Viera, samozrejme, nemala tie možnosti, ktoré mala v Prahe, Viedni alebo Berlíne, tu musela začať všetko odznovu. Spočiatku sa usadila v dome, ktorý si prenajala rodina Hošovských u gréckokatolíckej farnosti. Tento dom stál na konci ulice Kapitulná, hneď v blízkosti priekopy užhorodského hradu. V Užhorode snívala Viera Romišovská o založení vlastnej hudobnej školy, ale československé ministerstvo školstva a verejného vzdelávania ju nepodporilo. Neskôr sa nadaná hudobníčka pokúšala uplatniť v iných pracovných sférach, pracovala ako telefónna operátorka, venovala sa vyšívaniu, dokonca urobila neúspešný pokus o otvorenie vlastného kozmetického salónu.

Medzitým pokračovala v speve a otvorila v dome Hošovských vokálne kurzy. Na hodiny spevu k Viere chodili zo všetkých kútov regiónu. Do piatich rokov sa dokázala stať vynikajúcou učiteľkou, takže v roku 1929, keď sa znovu pokúsila požiadať ministerstvo školstva, dosiahla pozitívne výsledky. V oznámení o nábere žiakov do novej hudobnej školy Viery Romišovskej sa uvádzalo, že vo vzdelávacej inštitúcii budú hodiny klavíra, huslí, violončela, spevu, a budú povinné kurzy z teórie hudby. Škola Romišovskej sa veľmi rýchlo stala populárnou. Navštevovali ju tak chlapci, ako aj dievčatá rôzneho veku a rôznych národností. Raz za rok škola organizovala koncerty pre rodičov a mestskú inteligenciu. Tieto koncerty sa konali vo veľkej sále Županátu vždy s veľkým úspechom. O jednom z nich v roku 1933 napísal vtedajší vedúci zboru *Bojan*, neskôr zakladateľ Zakarpatského ľudového zboru, Peter Miloslavský: „Rôzne čísla koncertného programu ukázali mnohým poslucháčom, akú veľkú kultúrnu a hudobnú prácu vykonali pedagógovia školy. Pani Romišovská, stojaca za dirigentským pultom, šikovne a úspešne zvládla dať do kopy rôznorodý orchester. Symfónia prebehla hladko, v dobrom, jasnom tempe a spôsobila vrelý potlesk celej sály.”



Koncert v sále županatu

Zdroj: <http://prozahid.com/content-43428.html>



Viera Romišovská a žiaci hudobnej školy

Zdroj: <http://prozahid.com/content-43428.html>

V roku 1937 sa okrem vyučovania na vlastnej hudobnej škole Viera stala učiteľkou spevu v užhorodskom gymnáziu, kde založila zbor. Zhoršenie politickej situácie v krajine neovplyvnilo prácu Romišovskej. Hoci jej početní priatelia, vrátane rodinnej priateľky Alžbety Hošovskej, začali opúšťať Užhorod spolu s českými úradníkmi, Viera sa rozhodla neopustiť školu ani svojich žiakov. Istý čas po nastúpení maďarských orgánov v Užhorode nemala žiadnu prácu, pretože československé povolenie na činnosť hudobnej školy už bolo neplatné a gymnázium sa stalo maďarským. Počas tohto obdobia jej veľmi pomohol mladý *Deziderij Zador*, ktorý odporučil návrat učiteľky do gymnázia. Už čoskoro Viera Romišovská dostala aj povolenie pokračovať v činnosti hudobnej školy. Ale v tej dobe sa skončila druhá svetová vojna, opäť sa zmenili politické pomery a do života Viery prišla veľká zmena. Existujú dôkazy, že to ona navrhla vtedajším miestnym orgánom založiť štátnu hudobnú školu v Užhorode a pomenovať ju podľa skladateľa Pjotra Iljiča Čajkovského. Bola dokonca vymenovaná za prvú riaditeľku školy, ktorá mala rozšíriť prístup k hudobnému vzdelávaniu pre všetky talentované deti zo všetkých spoločenských vrstiev (keďže iba deti z relatívne bohatých rodín mali doposiaľ prístup k hudobnému vzdelávaniu). Zároveň, na žiadosť sovietskych orgánov, prvýkrát otvorili triedu hry na bajane

(predtým hra na tomto "neušľachtilem" nástroji na hudobných školách v Podkarpatskej Rusi sa neučila). Nakoniec sa riaditeľkou hudobnej školy Viera Romišovská ani nestala, pretože mesiac po vymenovaní bola odvolaná z funkcie, údajne na základe rozhodnutia osobitnej komisie, ktorá konštatovala, že Romišovská spolupracovala „s československým buržoáznym režimom a maďarskými okupačnými úradmi“.

Na oficiálnom otvorení školy 20. marca 1945 pôsobil ako riaditeľ Deziderij Zador, ktorý bol považovaný za prvého riaditeľa školy a v budúcnosti aj konzervatória, ktoré nesie jeho meno. Viera zostala na hudobnej škole a na konzervatóriu, kde viedla niekoľko oddelení a v roku 1947 sa stala zástupkyňou riaditeľa. Na týchto hudobných umeleckých školách pracovala až do svojej smrti v roku 1949.



Viera Romišovská so študentmi pred budovou konzervatória

Zdroj: <http://prozahid.com/content-43428.html>

Veronika ENGLEROVÁ, klarinet

2. roč. Bc.

SKVELÝ IVO ZUGAREK

V stredu 24. apríla 2019 v koncertnej sále Akadémie umení v Banskej Bystrici odohral diplomový umelecký výkon klarinetista **Ivo Zugarek** z triedy Mgr. art. Ronalda Šebestu, ArtD. S náročným programom predviedol interpretáciu, ktorá v divákoch ešte dlho zanechávala pocit nadšenia a obdivu. Jeho hra bola plná emócií, čistá, oblúkové frázy zneli prirodzene, bez akéhokoľvek násilia a dynamika, akú na klarinete dokázal vykúzlíť, bola natoľko presvedčivá, že som ani neverila, že počúvam živé vystúpenie a nie dodatočne upravené skladby v štúdiu. Ivo si vybral veľmi zaujímavý program. Začal *Koncertom pre klarinet a orchester* od francúzskeho hudobného skladateľa *Jeana Francaixa*. Francaix napísal mnoho diel pre dychové nástroje. V inštrumentácii rád experimentoval a využíval rôzne farebné odtiene v kombinácii s inými nástrojmi. Tento koncert skomponoval v rokoch 1967 – 1968, sám autor sa o koncerte vyjadril, že *je zábavný na počúvanie a je akýmsi druhom akrobacie, ktorá je pre interpreta desivá a potrebuje silný žalúdok*. V našich končinách sa tento koncert hrá veľmi málo, skôr vôbec. Máloktoý klarinetista si trúfne na technicky náročnú skladbu, ktorá je plná

virtuózných a brilantných pasáží. Ivo to však zvládol s nadhľadom a technicky náročné časti hral v šialene rýchлом tempe s ľahkosťou a vďaka vycibrenej technike aj so sebedomou plynulosťou. Ďalšou skladbou bol *Koncert pre klarinet* talianskeho skladateľa *Valentina Buchiho*. Koncert pre sólo klarinet je ďalšou virtuóznou skladbou 20. storočia, kde Ivo ukázal technické a výrazové možnosti klarinetu. Ivo aj v druhej časti programu ostal verný hudbe 20. storočia. Nasledovala skladba od francúzskeho skladateľa *Francisa Poulenca* *Sonáta pre 2 klarinety*, ktorú zahral so svojím kolegom *Radimom Zezulkom*. Obaja sa perfektne dopĺňali. Frázami, dynamikou a aj tempovo skladbu cítili rovnako. Vo všetkých oblastiach Poulencovej tvorby nemožno prehliadnuť jeden fakt – nezvyčajne bohatú melodickú invenciu. Poulenc, ktorý nemal klasické skladateľské vzdelanie, priniesol do francúzskej hudby nové a pôvodné melódie, nadhľad, vtip a eleganciu. Sonáty pre hoboje, flautu a klarinet patria k ťažiskovým dielam drevených dychových nástrojov. Poslednou skladbou bola *Sonáta pre klarinet a klavír* nemeckého skladateľa *Paula Hindemitha*. Sonáta pre klarinet je z pohľadu hráča taktiež náročná na interpretáciu, no nie po technickej, ale po výrazovej stránke. Má nezvyčajne spevnú melodiku, ktorú Ivo pochopil a krásne „vyspieval“. Melancholická atmosféra skladby sa krásne rozliehala a vďaka precítenej

dynamike vynikla mnohonásobne viac, ako ju zrejme samotný autor zamýšľal. Ivovo opakovanie fráz z piana a následne v pianissime bolo bezchybné, plynulé a bez jediného „vytŕčajúceho“ tónu. Ivova muzikalita, precíznosť, farebnosť a virtuosita interpretácie bola citeľná v každej jednej skladbe, ktorú zahral. Verím, že podobný koncert na pôde Akadémie umení budeme mať možnosť počuť už čoskoro.

Klarinetové kvarteto: zľava Karel Matyáš, Ivo Zugárek, Jaroslav Jizba a Martin Vaněk



Zdroj <http://oholomouc.army.cz/aktuality/99-vyroci-vzniku-ceskoslovenske-republiky-vojenska-hudba-olomouc-v-redute>

Dominika BAHYLOVÁ, gitara

1. roč. Bc.

GITARISTA, O KTOROM SA (NIE)LEN HOVORÍ



*Karol Samuelčík so svojím pedagógom
Zdroj internet*

Karol Samuelčík je slovenský gitarista, pochádza z Banskej Bystrice a vysokoškolské štúdium ukončil v triede prof. Jozefa Zsapku na VŠMU v Bratislave s najvyššou poctou – Cenou rektora. Hudobné vzdelanie si rozšíril v Španielsku na *Conservatorio Superior de Música* vo Vigu u renomovanej gitaristky *Margarity Escarpy* a na *Escola Superior de Música de Catalunya* v Barcelone u *Álexa Garrobého*. Momentálne je študentom doktorandského štúdia u prof. Zsapku.

Počas štúdia získal mnoho domácich aj zahraničných ocenení, dostal cenu *Študentská osobnosť Slovenska*

v akademickom roku 2016/2017 v kategórii Kultúra a umenie. Zúčastnil sa viacerých festivalov a majstrovských kurzov u renomovaných gitaristov, získal 1. cenu na Medzinárodnej gitarovej súťaži J. K. Mertza (2012), Thailand International Guitar Competition (2016), Yamaha Music Foundation of Europe Scholarship (2012/2013). V roku 2013 získal cenu za najlepšiu interpretáciu skladby talianskeho skladateľa na medzinárodnej súťaži v Udine (Taliansko). V roku 2015 sa stal laureátom prestížnej súťaže Forum Gitarre Wien. V roku 2016 nahral pre spoločnosť Diskant svoje debutové CD. Ako sólista spolupracoval so Slovenskou filharmóniou, Štátnou filharmóniou Košice, Cappellou Istropolitana, Štátnym komorným orchestrom v Žiline, Hong Kong Metropolitan Pop Orchestra a so sláčikovým kvartetom Mucha quartet.

V koncertnej sieni Dvorany VŠMU sa **19. februára 2019** konal doktorandský koncert tohto vynikajúceho gitaristu. Začal dvomi skladbami: *Sevilla* a *Seguidilla* súčasného španielskeho autora *Emilia Pujola*, v ktorého dielach cítime folklórne prvky aj španielsky temperament. V Samuelčíkovej interpretácii nechýbal temperament, krásne a plynulé frázovanie a precízna rytmika. Tóny pod jeho rukami spievali. Štyri technicky náročné sonáty barokového autora *Domenica Scarlattiho* zvládol s úplnou ľahkosťou a brilantnosťou. Ukázal, že aj napriek svojmu veku je zrelý interpret. Baroková

atmosféru vystriedal Španiel *Enrique Granados*, jeho diela nesmú chýbať v repertoároch koncertných gitaristov, je obľúbený u študentov klasickej gitary. Na koncerte zaznelo známe *Valses Poeticos*. Samuelčíkovej interpretácii nechýbala expresivita, ale ani romantický výraz, ktorý je pre skladateľa typický. Nasledovala jedna z najťažších skladieb koncertu. Štvorčasťová *Sonata in D, op. 77* od *Maria Castelnuova-Tedesca* je technicky náročná, náročná na pamäť aj výraz. Na toto dielo nestačí len technická zdatnosť, ale aj emocionálna vyspelosť. V poslednej časti človek nestíhal sledovať rýchlosť a obratnosť Samuelčíkovej ľavej ruky pri rýchlych zmenách polôh na hmatníku.

Záver koncertu patril brazílskemu skladateľovi *Heitorovi Villa-Lobosovi*. V sprievode vynikajúcej klaviristky *Karin Remencovej* zaznel koncert pre gitaru. Prvá časť *Allegro Preciso – Poco meno* sa začala v rýchlom tempe a temperamentne. Bolo cítiť, ako publikum nadvihlo zo stoličiek, keď zazneli prvé takty. Klavír bol vyvážený s gitarou, dodržiaval dynamiku a hlasitosť tak, aby gitara nezanikala a bola skvelým sólovým nástrojom. Druhá časť *Andantino e Andante* priniesla romantickú atmosféru. Tretia časť *Allegro non Troppo* zavŕšila vynikajúci recitál. Mohli sme počuť typické folklórne prvky, ktoré Lobos použil. V tejto časti ukázal Dominik Samuelčík svoju virtuositu, súhru a nadhľad

nad celým dielom. Repertoár bol náročný, ale výborne a s prehľadom zvládnutý.

Karol Samuelčík patrí k najlepším interpretom svojej generácie. Dôkazom je prepracovaná technika aj vynikajúca interpretácia. Výmenným pobytom v Španielsku dosiahla interpretácia (aj španielskych skladateľov) autorov novú rozmer a úplne novú úroveň.



TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 5/2019

Odborný vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

AFA je členom medzinárodnej mediálnej skupiny EBSCO

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Textové korektúry:

Erika Brezánska

Anglický preklad titulkov:

Mária Strenáčiková

Počet strán: 217

ISSN 2453-9694

Fotografie a notové ukážky sú použité z voľne dostupných internetových portálov.

Texty sú redakčne krátené a upravené.

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

Na titulnej strane je Glabitsov pokál. Zdroj: Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici.