

AFA

ad fontes artis



6/2019

AFA 6/2019 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

AFA

AD FONTES ARTIS

odborný vedecký recenzovaný 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

POLSKO



dr hab. KOŁODZIEJSKI Maciej, prof. AH

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Puławach

Wydział Pedagogiczny



dr hab. SZCZURKO Elżbieta

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Bydgoszcz

MAĎARSKO



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

ČESKO



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



doc. PaedDr. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, PhD.
Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA



prof. TETENSKAS Vytautas
Dean Academy of Arts Klaipėda University

SLOVENSKO



prof. PaedDr. Mgr. et MgA. DIDI Vojtech, rektor Akadémie umení
doc. Mgr. art. STRENÁČIKOVÁ Mária, CSc.
dekanka Fakulty múzických umení AU



Editoriál

Možno by som mala v predvianočnom čase napísať romantický príbeh slávnej koledy *Tichá noc, svätá noc...*

Možno.

V predvianočnom čase mi však už roky znie text iného príbehu. Je súčasťou knihy *Život Krista (Storia di Cristo, 1921)*. Vždy – a takmer rovnako – ma fascinuje najprv autorsky, potom obsahom. Živé a realisticky opätovné stvorenie Ježišovho života z pera – vari – najkontroverznejšieho talianskeho autora a florentského rodáka *Giovanniho Papiniho* nie je príjemným čítaním. Je to tvrdý atak na emócie aj ratio čitateľa, podfarbený krutým výberom neuveriteľnej palety slov, príkladov, konfrontácií... Áno, dnes je to bežný jav, načo teda opakovať a uvádzať príklady?

Osobitý zjav talianskej kultúry však prešiel v živote zaujímavým vývojom: od pragmatika cez orientálneho mystika, ateistu až k antikaticizmu, aby napokon zakotvil v presvedčení hlboko veriaceho. Katolíka. Knihu napísal bez predsudkov veriaceho a s neodškriepiteľným svedectvom hlbokého poznania viery. Veď inak by nemohol nazvať hneď úvodnú kapitolu *Maštaľ*, síce klasicky, ale zrkadlo jeho pravdy ponúklo inú pravdu. Jeho vety, či priam prorocktva, sú aktuálne aj dnes.

Maštaľ, v ktorej sa Kristus narodil, nie je vôbec idylické a voňavé miestečko. A Kristus sa tam nenarodil náhodou. Veď či nie je azda svet aj jednou obrovskou maštaľou, kde mnohí ľudia iba žerú a špinia? Pýta sa Papini. A či azda nemenia pekelnou alchýmiou niekedy najkrajšie a najčistejšie veci na svinstvá a výkaly? A potom sa rozľahujú na hromadách „hnoja“ a nazývajú to „vychutnávaním

života.“ A prvý, čo sa klaňal Ježišovi nebol človek, ale zviera. Papiniho pravda je krutá, pre mnohých neakceptovateľná...

Všetkým však želim vianočné jasličky také, ako ich poznáme z obrazov, filmov, ľudových povestí, biblických príbehov či slávnych fresiek: čisté, pekné, voňavé a hlavne útulné. Presne také, aké vytvorila fantázia (aj našich) umelcov, medovníkárov či rezbárov.

Ale zakrývať si oči pred realitou by sme si nemali ani v čase Vianoc. Naopak.

Prajem vám krásne a požehnané Vianoce.

Mária Glocková, šéfredaktorka



OBSAH

Editoriál	3
FABERA Igor	8
Hoboj v hudobnej literatúre 20. storočia	
<i>Oboe in 20th century music literature</i>	
KOŠUMBERSKÁ Lucia	31
Tvorcovia nového hudobného slohu v Európe a ich flautová tvorba	
<i>Creators of new music style in Europe and flute literature</i>	
MAREC Adam	52
Výber z najvýznamnejších gitarových koncertov 20. storočia	
<i>A selection of the most important guitar concerts of the 20th century</i>	
STRENÁČIKOVÁ Mária ml.	77
Profesionálny hudobník na rozhraní sociológie, pedagogiky a psychológie	
<i>Professional musician at the interface of sociology, pedagogy and psychology</i>	
STRENÁČIKOVÁ Mária st.	88
Sólistická cesta husľovej virtuózky Jely Špitkovej	
<i>Solo journey of violin virtuoso Jely Špitková</i>	



ŠPILÁK Peter	111
--------------------	-----

PRAGA CANTAT 2019

PRÁCE ŠTUDENTOV A DOKTORANDOV

Tereza A. PŘÍVRATSKÁ	119
<i>Základní rysy a zvláštnosti mistrovské hry smyčcového kvarteta, příspěvek k metodice smyčcově kvartetní interpretace</i>	
Dominik HALIARSKÝ	126
<i>Ivo Pogorelich v pražskom Rudolfině</i>	
Jana BYSTRIANSKÁ.....	130
<i>Foersterova Eva je po 60 rokoch opäť na doskách Štátnej opery</i>	
Anna MOLNÁROVÁ	133
<i>Mariánsky koncert miešaného zboru Carmina Vocum</i>	
Jana BYSTRIANSKÁ.....	136
<i>O Literárnom soirée</i>	
Michal RADOŠINSKÝ	140
<i>Boston, študentské mesto</i>	
Veronika FAGLICOVÁ	146
<i>Rock in symphony Yasinski, Marešová a ZSO</i>	
Pavol KUBÁŇ	149
<i>Jean-Luc Guionnet a jeho improvizácia na altovom saxofóne</i>	
Lenka DOHNALOVÁ	152
<i>Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému (recenze)</i>	
TIRÁŽ.....	156



AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE





Mgr. art. FABERA, Igor, ArtD.

*Slovenská filharmónia Bratislava
prvý hobojista*

Hoboj v hudobnej literatúre 20. storočia

Oboe in 20th century music literature

Abstrakt. Podstatné a selektívne informácie dokumentujú diskontinuálny presah vývoja do hudby 20. storočia aj s vybočeniami do nonkonformných smerov, štýlov a technik. V práci dokladujeme nové techniky a spôsoby hrania prostredníctvom vybraných diel svetových autorov aj interpretov hudby 20. storočia.

Abstract. Substantial and selective information documents the discontinuous overlap of development into 20th century music, even with deviations into non-conformist directions, styles and techniques. In this work we demonstrate new techniques and ways of playing through selected works of world authors and performers of 20th century music.

Dokladom – niekedy aj nepochopiteľných – metamorfóz v hudbe 2. polovice 20. storočia je aj zachovaná línia a pokračovanie doteraz dosiahnutých vývojových prúdov v hudbe, kompozičnej a interpretačnej technike. Podobne je to aj s formou sólového koncertu, ktorý popri svetlých a slávnych historických kapitolách, extrémny nevynímajúc, zažíva nielen svoju interpretačnú renesanciu, ale aj objavovanie pevných foriem minulosti v symbióze s interpretačnou náročnosťou súčasnosti. Skladatelia, ktorí v nástrojovom spektre dlhodobo dominujúcich a frekventovaných koncertných nástrojov systematicky dosahovali významné úspechy, začali objavovať nové zvukové a interpretačné kvality iných „zabudnutých“ nástrojov.



Ako reakcia na nostalgiu vidieckeho života po vojnových devastáciách bol v mnohých európskych kultúrach kultivovaný najmä *pastorálny štýl* ako protiklad k dvom brutálnym kataklizmám. Vplyvný anglický skladateľ a dirigent **Ralph Vaughan Williams** (1872 – 1958) skomponoval ešte počas druhej svetovej vojny Koncert pre hoby a orchester a mol (1944), ktorý je charakteristickým príkladom týchto snažení. Jeho druhá časť *Menuette and Muzette* je azda najlepšou ukážkou pastorálneho charakteru a štýlu povojnového obdobia. S rovnakým pastorálnym zameraním komponovali hobojoyé koncerty **Sir Eugen Aynsley Goossens** (1929), **Rutland Boughton** (1937), **Willim Alwyn** (1945) a **Cyril Scott** (1949).

Orientálne provky, ktoré boli súčasťou a inšpiráciou hudobného jazyka už v predchádzajúcom období, ostali naďalej trvalou súčasťou západnej hudobnej kultúry. Arabeska, ako špeciálna a charakteristická interpretačná výrazová ozdoba, prenikla aj do koncertov a sólových častí pre hoby v mnohých orchesterálnych dielach. Prenikavé hobojoyé sólo s orientálnou príchutou a nádychom je napr. *Uspávanka* z baletu **Igora Stravinského** *Vták ohnivák* (The Firebird, 1910) a aj koncert britského hobojistu **Léona Jeana Goossensa** (1897 – 1988), s melodickými kontúrami a orientálnym zvukom, dosiahnutým aj použitím bicích nástrojov. Kadencia je silnou aromatizovanou príchutou orientálnej hudby. Týmito ingredienciami oplýva aj pomalá časť zo *Sonáty pre hoby a klavír* op. 166 **Camilla Saint-Saënsa** (1835 – 1921), ktorá sa začína imitáciou orientálneho zaklínadla. Aj dva opusy ďalšieho Francúza **Jacquesa Iberta** (1890 – 1962) sú poznamenané investíciou do orientálneho imperializmu vo Francúzsku 20. storočia. V *Suite Symphonique pour orchestre* (1932) začína 3. časť *La Masque de Paris* arabeskou v hoboji. Jacques Ibert v partitúre svojho najpopulárnejšieho diela *Escales* (1922)¹ ponúkol tri orchesterálne časti, v ktorých sa ocitneme v sicílskom Palerme, tuniskej Nefte a španielskej Valencii. Hudba je striedavo farebná, blízka impresionistom, s kultúrnou príchutou Stredozemného mora. V 2.

¹ V preklade znamená medzipristátie.

časti, s tuniskou destináciou, rozvíja skladateľ výhradne orientálne motívy maurského spevu, ktorý si zapamätal z cesty v Tunise.

Arabesky nájdeme aj v kompozíciách, kde by sme ich najmenej očakávali. Experimentálna orchestrálna skladba *Octandre* (1923) od **Egdarda Varěsa** (1883 – 1965) sa začína arabeskou pripomínajúcou viac rytmickú pružnosť než melodické kontúry. Hobojový part v *Dances the Ancient Earth* a 2. časť *Ancient voices of Children* (1970) amerického skladateľa **Georga Crumba** (1929) nestráca znaky orientalizmu spôsobom nadmerne použitých augmentovaných sekundových intervalov. Predstavu starovekého Gréka Dionýza si vychutnal **Iannis Xenakis** (1922 – 2001) v skladbe *Dmaathen* (1976), ktorá sa začína charakteristickým poltónovým melodickým vstupom. *Hobojový koncert* (1996) Austrálčana **Carla Vina** (1954) znázorňuje, ako skladateľ hodnotí nadmerne idiomatickú hbojovú arabesku.

Začiatkom 21. storočia, keď zvyky a obyčaje najvzdialenejších krajov a provincií sú sprostredkované prostredníctvom médií a sú súčasťou každodenného života, reakcia skladateľov na tento spôsob „globálnej dediny“² je pozitívna v rozširovaní exotických vyjadrovacích spôsobov a inšpirácií. Nový hudobný horizont sa otvoril pre skladateľov priamo na exotických územiach v Karibiku, Brazílii, Afrike, Japonsku, Indii, Indonézii a Bali. Pretože ide skôr o tradičnú orientálnu kultúru, nemá hboj prominentné miesto ani charakteristický znak exotiky. Hboj v tejto hudobnej oblasti vytvára premostenie s klasickou európskou tradíciou.

Nasledovníci tradičného prúdu

Kompozície, ktoré vznikali, si väčšinou zachovávali ducha tradície. V centre autorského skladateľského záujmu začínal nadobúdať opäť pevnejšiu pozíciu hboj. A to nielen ako nástroj komornej hudby, ale aj ako nástroj s významnou sólistickou a koncertnou exponovanosťou. V komorných dielach a zoskupeniach ho významným a originálnym spôsobom oživujú diela francúzskych impresionistických a neoklasicistických skladateľov, ako napr.

² BURGESS, Geoffrey. *The oboe*, ISBN-13: 978-0300100532, s. 242.



Jacques Ibert (1890 – 1962), **Jean Francaix** (1912 – 1997), **Darius Milhaud** (1892 – 1974) či americký skladateľ **Samuel Barber** (1910 – 1981). Aktuálnejším a hudobno-progresívnejším komunikačným jazykom obdaril hoboj vo svojich dielach nemecký avantgardista **Karl Heinz Stockhausen** (1928 – 2007), maďarsko-rumunský skladateľ **György Ligeti** (1923 – 2006), ako aj estónsky sakrálny minimalista Arvo Pärt (1935). Ale boli medzi nimi aj iní skladatelia.

Populárny opus predstavuje *Sonáta pre hoboj*, ktorú **Francis Poulenc** (1899 – 1963) po svojich rokoch hľadania, búrliváctva, provokatérstva v spoločnosti nonkonformných priateľov Parížskej šestky, skomponoval v duchu francúzskej aristokratickej galantnosti a elegancie povojnových rokov. Poulenc už nemusel provokovať ako napr. v diele *Trio pre hoboj, fagot a klavír*, ktoré je ohromovaním a šokovaním meštiakov a malomeštiakov. Sonáta je už dielom profesionálnej dokonalosti s dôrazom na melodickú líniu hlasov.

Poulencov skladateľský vývoj do istej miery pripomína aj technicky neobvyčajne obratný a farebne často ohromujúci **Jean Francaix** (1912 – 1997), ktorý v neoklasicisticky komponovanom diele s postimpresionistickým éterickým výrazom pre hoboj a sláčikový orchester *L'Horloge de flore* (1959) a v komornom opuse *Trio pre hoboj, fagot a klavír* (1994) sa posunul nielen do polohy drsnejšieho harmonika, ale vtipne spojil klasické aj jazzové prvky.

Britský skladateľ **Alan Richardson** (1904 – 1978) napísal mnoho skladieb pre svoju manželku, koncertnú hoboistku a pedagogičku Janet Craxton (1929 – 1981). K významným skladateľom s postseriálnymi technikami a výrazným exponovaním sa na darmstadtských seminároch Pierra Bouleza patrili **Sir Richard Rodney-Bennett** (1936), anglický postromantik **Gordon Jacob** (1895 – 1984, *Koncert pre hoboj a orchester*, 1933) ako aj postimpresionistický, neskôr serialistický **Sir Lennox Berkley** (1903 – 1989). Angličan **Robert Bloom** (1908 – 1994), jeden z prvých absolventov generácie Curtis Institute s legendárnym Marcelom Tabuteaum, urobil v USA kariéru najmä s romantickými kompozíciami pre hoboj (*Requiem*, 1951 a *Narrative*, 1963). Významnou mierou prispela ku skvelým úspechom aj jeho manželka Sara Lambert Bloom (1944).

Z českých hobojistov zaujíma významné miesto **František Hanták** (1910 – 1990), ktorý bol v rokoch 1932 – 1943 prvým



hobojistom Českej filharmónie, v rokoch 1943 – 1956 prvým hobojistom Symfonického orchestra Československého rozhlasu a napokon sólistom Filharmónie v Brne. Jeho silnou interpretačnou stránkou bol klasický hobojový repertoár. Premiéroval a zároveň inšpiroval mnohých českých skladateľov k tvorbe pre hoboj. Patrí k prvým profesorom na AMU v Prahe v hre na hoboji.

V kontexte mužských osobností sa vyníma žena, Austrálčanka **Margaret Sutherland** (1897 – 1984), absolventka Royal Academy of Music v Londýne, autorka komorných diel pre hoboj a anglický roh. Aj jej austrálsky kolega, rodák zo Sydney **Graham Powning** (1949), ktorý začínal ako flautista, ale neskôr získal angažmán v symfonickom orchestre na poste prvého hobojistu. Ako skladateľ skomponoval komorné diela pre hoboj a anglický roh. **Carl Vine** (1954), pôvodne matematik, neskôr prominentný tasmaný skladateľ, so širokospektrálnym záberom, ktorý skomponoval nielen olympijskú znelku pre Atlantú ako pozývaci ceremoniál pre olympiádu v Sydney (2000), ale aj populárny a strhujúci Hobojový koncert (1996).

Významný americký skladateľ **John Corigliano** (1938), držiteľ Pulitzer Prize for Music a Grammy Award for Best Classical Contemporary Composition v poslednej časti svojho *Oboe Concerto* (1975) sprostredkúva spätný pohľad na orientálne prvky predchádzajúcich skladateľských generácií. V *Rheirta dance* imituje zvuk marrákešského šalmaja a zachytáva zvukové súťaženie medzi klasickým hobojom a exotickým imaginárnym štýlom. Túto exotickú zábavu a hru servíruje autor ako paródiu, pričom hlavný dôvod ostáva v latentnej podobe. V 1. časti sa musí sólista zrieknuť klasickej techniky hry a má hrať v duchu orientálneho spôsobu so strojčekom posadeným v ústach. Orchesterálny sprievod je v podobe európskeho pseudo-orientálneho štýlu, pripomínajúceho hudbu Rimského-Korsakova alebo Jacquesa Iberty. Tanec je prerušený hobojovým sólom orchesterálneho hobojistu, ktorý sa začína spôsobom, ktorý skladateľ pôvodne nazval menšia súťaž medzi vzdorovitým orchesterným hobojom a sólistom, ale neskôršie to zmenil na otvorený spor rôznych kultúr.³ Ako sám hovorí: „*Rheirta alebo rhaita je*

³ BURGESS, Geoffrey. *The oboe*, ISBN-13: 978-0300100532, s. 243.



marocká forma hoboja a vo finálnej časti koncertu som použil pre hoboistu nezvyčajný spôsob hrania, ktorý som prvýkrát počul v roku 1966 v Marrákeši ako serenádu tanca kobry. Bol som fascinovaný zvukom, ktorý mal opojnú silu a infekčne vzrušujúci kvalitu.“⁴ Rondová forma finálnej časti prechádza do divokého tanca a v búrlivom vyvrcholení nastúpi sólový hobo s čistou a pôvabnou melódiou v tradícii západnej kultúry. Coriglianov koncert je nepochybne reprezentantom západnej orientálnej fantázie, s využitím ojedinelej a nezvyčajnej techniky.

S pribúdajúcim a rozširujúcim sa interpretačným materiálom pre hobo vznikla prirodzená potreba selektovať a postaviť štandardný repertoár, ktorý by spĺňal aj požiadavky pre hoboové súťaže. Indikátorom širšieho záberu boli práve diela 20. storočia. Bežné a kultové hoboové koncerty a opusy, ako napr. Wolfganga Amadea Mozarta (C dur KV 314), Josepha Haydna (Hob VIIg:C1 C-Dur) a Richarda Straussa (D dur, op. 144 trV292, AV 144) a Francisca Poulenca (Sonáta), rozšírili znovuoobjavené brilantné a technicky nesmierne náročné skladby „hobojového Paganiniho“ **Antonina Pasculliho** (1897 – 1984) a **Johanna Wenzela Kalliwodu** (1801 – 1866), Koncert pre hobo a komorný orchester (1952) nemeckého avantgardistu **Bernda Aloisa Zimmermanna** (1918 – 1970) a exkluzívna a notačne náročná Sequenza VII (1969), novopublikovaná ako Sequenza VIIa (1969/2000) Universal Edition od **Luciana Beria** (1925 – 2003). Koncertné podujatia a súťaže Konzervatória National Supérieur de Musique v Paríži pokračujú ako významný zdroj pre vznik nových hoboových kompozícií.

Tradičný skladateľský prúd priniesol aj niekoľko opusov, ktoré sa stali repertoárovou súčasťou hoboových recitálov: *Fantaisie pastorale* (1939) francúzskeho autora **Eugena Bozzu** (1905 – 1991), konkurenčná *Serenade* (1945) **André Joliveta** (1905 – 1974) a *Obsession* (1960) Japonca **Makato Shinoharu** (1931). Od roku 1980 sa akceptuje požiadavka klasických titulov s perfektným profesionálnym zvládnutím: Koncert D dur (povinný v rokoch 1982 – 1985) Richarda

⁴ Dostupné na:

http://www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26970



Straussa, *Koncert D dur* Bohuslava Martinů (1986), výber zo 6 hobojoyých koncertov Antonia Vivaldiho (1986), Beriova *Sequenza VII* (1966) a kuriózne *Trittico* (1985) Antála Doratiho (1906 – 1988) pre hobojo, hobojo d'amore a anglický roh so sláčikovým orchestrom, s časťami *mattinata* (hobojo d'amore), *buria* (hobojo) a *nenia* (anglický roh).

Vývoj po druhej svetovej vojne

Povojnová éra prinášala rozkvet nielen v duchu tradícií, ale sa vyvíjala v dvoch nových smeroch. Boli to:

- *avantgardné smery v hudbe*
- *renesancia historických nástrojov vrátane barokového hoboja*

V popredí záujmu avantgardného programu stál kritický názor na formálne delenie medzi hudbou a hlukom. Protiformálny manifest Vasilija Kandinského (1866 – 1944)⁵, že farba má väčší účinok na emócie, sa ako forma pretvorila do nového hudobného pohľadu. Hudobní futuristi, ako napr. **George Antheil** (1900 – 1959), **Erik Satie** (1866 – 1925) a **Edgar Varèse** (1883 – 1965) boli prví, ktorí predstavili *bruitizmus* (hluk, šum) vo svojej hudbe. Varësov novátorský princíp tzv. organizovaného zvuku, kedy sa plnohodnotnou súčasťou skladateľovej tvorby stáva nachádzanie nových zvukových štruktúr mimo klasického inštrumentálneho arzenálu, znamenal významný posun v doterajšom nazeraní na hudbu. Zaradil ho aj medzi „otcov elektronickej hudby“. Ale až neskôr (1940) **John Cage** (1912 – 1992) vyslovil prvú teóriu, že *hudba má obsahovať všetko*.

Silná konzervatívna hudobná tradícia hoboja pravdepodobne zapríčinila, že nástroj nehral v avantgardnej hudbe významnú úlohu. Bol nechtiac a nedobrovoľne vylúčený zo všetkých významných nových kompozícií, či už to boli diela **Luciana Beria** (*Chamber Music*, 1954), **Petra Maxwellla** (*Davisova Eight Songs for a Mad King*, 1969)

⁵ Ruský grafik, maliar a teoretik umenia žil v Nemecku a vo Francúzsku. Býva považovaný za autora prvého abstraktného obrazu (1911). Kniha *Über das Geistige in der Kunst* je úvahou o súčasnom umení.



alebo **Hansa Wernera Henzela** (*El cimarron*, 1970). Svoju premiéru na avantgardnej scéne zaznamenal hobojsky konečne v roku 1970 využitím prominentných hráčov na hobojsky, ako boli Nemec **Lothar Faber** (1922), Holanďan **Han de Vries** (1941), Američan **Lawrence Singer** (1940) a hlavne Švajčiar **Heinz Holliger** (1939).

Zatiaľ čo skladatelia potrebovali konzultovať s hráčmi na hobojsky objasnenie nových a rozšírených možností techniky, vyvinul sa nesmierne silný tlak na hráčov s novými estetickými požiadavkami, ktoré boli takmer na hranici interpretačných a realizačných možností. Skladatelia očakávali reakcie, ktoré však následne posúvali vývojové trendy európskej hudby. Väčšina avantgardnej hudby pre hobojsky vznikla pre *système Conservatoire* (s bočnou klapkou) a s možnosťou pridania dodatočných klapiek pre produkciu iných techník.⁶

Nové možnosti využitia hobojsky

▪ Monofónia a tessitúra

Jednou z možností rozšírenia techniky hry na hobojsky je využiť extrémny rozsah nástroja. Pred vyše sto rokmi, keď sa prvý raz objavila *Sellnerova tabuľka prstokladov*, tón a^3 spôsobil, že premiéra 4-časťovej suity významného nemecko-amerického skladateľa **Stefana Wolpeho** (1902 – 1972) *Suite in Hexachord* pre hobojsky a klarinet op. 24b (1936, vznikla pre Josepha Marxa⁷) sa odložila až do roku 1950, keď sa už na hobojsky a^3 začalo bežne používať. V 80. rokoch bolo už a^3 normálnou súčasťou rozsahu každého sólového hobojskistu. Dokladom je *Koncert pre hobojsky* (1984) amerického skladateľa **Elliota Cartera** (1908), s neoklasicistickým až atonálnym skladateľským profilom. Významným spôsobom zasiahlo do interpretácie hobojskistov aj dielo

⁶ Napríklad na hobojsky so systémom *full automatic* (u nás známy ako nemecký systém) nie je možné hrať alikvoty ani dvojité alikvotné tóny.

⁷ *Josef Marx* sa narodil v Berlíne, neskôr sa presťahoval s rodinou do Cincinnati, kde na univerzite študoval literatúru a hru na hobojsky. V rokoch 1935 – 1941 bol žiakom Stephana Wolpeho v Jeruzaleme. Pôsobil v orchestroch v Tel Aviv a Met v New Yorku. Zomrel v roku 1979.



Trilogy for Oboe and Harp (1992) s časťami *Bariolage*, *Inner song* a *Immer Neu for Oboe and Harp*. Podobnú hoboiovú tessitúru obsahuje aj *Koncert pre hoboje a komorný orchester* (1952) **Aloisa Zimmermanna** (1918 – 1970). Zahrať tóny nad g^3 na hoboji je ľahšie, ak sa hrajú chromaticky odspodu v legatových pasážach, ale ťažko sa nasadzujú individuálne. Niektorí hráči sa dotýkajú strojčeka zubami, aby dopomohli zaznieť tónom. Táto technika vyžaduje nátlaskové zmeny a môže viesť k produkcii ostrého, až surového tónu. Občas sa vyskytne skladba, ktorá ide aj pod rozsah nástroja. Angličan **Wilfred Yosephs** (1927 – 1997) v skladbe *Solo Oboe Piece* (1974) ide s rozsahom na a, ale neuvádza žiadny návod, ako ho zahrať. V skladbe *Notet* Barneyho Childsa sa hráčom odporúča vsadiť kartónovú trubicu do ozvučenia hoboja, keď chcú ísť pod rozsah b.

▪ Za hranicami chromatiky

Pre hudbu mikrotónov sa hráči potrebujú na hoboji naučiť špeciálne hmaty, ktoré sú často komplikované a nerovnomerné z hľadiska kvality tónu. Vyžadujú pritom aj dodatočnú nátlaskovú aj dychovú flexibilitu. Mikrotónové pasáže pre hoboje sa objavujú najmä v avantgardnej hudbe. Ku kurióznym dielam patrí skladba *Dmaathen for oboe and percussion* (1976) gréckeho skladateľa Iannisa Xennakisa, ktorý timbrovo neintegruje hoboje a bicie, ale vytvára individuálny materiál, ktorý nezávisle prezentuje individuálne nástrojové možnosti. Hoboj strieda dlhé pasáže s krátkymi, melodicky úsečnými efektmi, vrátane trilkov, multifonických efektov, až jačavých nehudobných tónov a zvukov. Ak by poslucháč čakal spomienky na grécku hudbu, prekvapí ho nezvyčajná technika hry, rytmické štruktúry a interpretačná abstrakcia. Mikrotónová hudba **Edisona Denisa** (1929 – 1996) v diele *Solo* (1971) a *Oboe concerto* (1986) využíva okrem mikrotónov aj výškové sklzy a glissandá, ktoré sa hojne používali v hudbe 19. a začiatkom 20. storočia, zriedkavo v hre na dychových nástrojoch. Tieto efekty sú zvlášť problematické na plnoklapkových nástrojoch, pretože znemožňujú prstom priamy dotyk s otvorom. Vyžadujú náročnú techniku postupného odkrývania otvorov, jemnú manipuláciu pier a dychu, aby sa zakryli zmeny v rezistencii zatvárania klapiek.



▪ Alternatívne hmaty

Alternatívne hmaty sa používajú na hoboji systému Conservatoire, ktorý sa najviac používa v hudbe avantgardných štýlov, aby sa zjednodušili kombinácie tónov, viac ako vytvorenie rozličných farieb dosiahnuté posunutím nátlaku a dychom.⁸ Výnimku tvorí vidličkové f a alikvotné tóny použiteľných hmatov pre $\text{fis}^2 - \text{c}^3$, vytvorené prefúknutím tónov do duodecimy pod b – f^1 .

Významný francúzsky hoboiový virtuóz, skladateľ a skvelý pedagóg **Georges Vital Victor Gillet** (1854 – 1920), ktorý v roku 1881 prevzal hoboiovú triedu po Charlesovi Colinovi a stal sa najmladším profesorom hoboiovej hry na parížskom konzervatóriu, v *Etudes pour l'enseignement superieur* (1909) posunul technické dispozície hry na hoboji, vrátane zložitých hmatových kombinácií, staccat, chromatismov aj trilkov. Prstoklady, tabulatúry a predstavenie použitia alternatívnych hmatov pre alikvotné tóny, zaradilo publikáciu k spoľahlivým systémom výučby študentov a hráčov hry na hoboji.

Podobným príkladom je *Sequenza VII*⁹ **Luciana Beria**, ktorá je najlepším dokladom použitia alternatívnych hmatov v avantgardnej kompozícii. (Obrázok 1). Úvod v štýle Klangfarbenmelodie využíva 5 rozličných hmatov a rôznorodosť v artikulácii a dynamického rozpätia od fff po ppp na tóne h^1 . Berio tento tón použil z dvoch dôvodov: aby vzdal hold Hansovi Holligerovi, ktorému je dielo dedikované a aj z jednoduchej príčiny, pretože tón h^1 má najviac alternatívnych možností ako ktorýkoľvek iný tón na hoboji.

⁸ Napr. ľavá ruka hrá es a k tomu hmat f a v pravej ruke tón gis.

⁹ *Sequenza* je názov 14 skladieb pre sólové (aj nedychové) nástroje s využitím rozšírenej techniky. V prípade sekvencie pre hoboju je možná aj verzia pre sopránový saxofón, uvedená ako VII/b. Prvá sekvencia je pre flautu (1958), posledná pre violončelo (2002). Niektoré sekvencie sa rozšírili novým inštrumentálnym spracovaním. *Sequenza VII* sa stala v spracovaní Chemins V.





Obrázok 1 Luciano Berio: *Sequenza VII*. (úvod)

Rôzne zafarbenie tónu, spôsobené alternatívnymi hmatmi pre ten istý tón je najvýhodnejšie, keď sú vzájomne porovnateľné (opakujú sa za sebou). Jeden z bežných efektov, ktorý vyžaduje rýchle striedanie rozličných hmatov (Obrázok 2) pre ten istý tón, je timbrový a enharmonický trilok, ktorý sa dá zahrať v rôznom výškovom registri.¹⁰ V určitých – presne daných – výškach sú možné dvojité trilky. Docielia sa rýchlym striedaním dvoch prstov (napr. trilkovaním tónu D a striedaním pravej a ľavej klapky tónu Es). Alikvotné tóny, glissandá, timbrové a dvojité trilky nájdeme aj v 8-minútovom opuse rakúsko-amerického skladateľa českého pôvodu **Ersta Křenka** (1900 – 1991) *Vier Stücke für Oboe und Klavier* op. 193 (1966), ktoré o rok neskôr premiéroval Heinz Holliger na Musikbiennale v Záhrebe.

¹⁰ Obe techniky zahrňajú ekvivalent barokového flattementu.





Hans Holliger

Zdroj <https://www.bbc.co.uk/music/artists/cd5a15f3-8937-49da-9719-d3790136802c>



VORSCHLÄGE FÜR DIE VERSCHIEDENEN FLAGEOLETT- UND SYNONYMGRIFFE
SUGGESTIONS FOR THE VARIOUS HARMONICS AND ALTERNATE FINGERINGS

MEHRKLANGE
CHORDS

ÜBERBLASEFFEKTE : Z
EFFECTS USING OVER-BLOWING

DOPPELTRILLER
DOUBLE-TRILLS

TRILLER MIT MIKROINTERVALLEN
TRILLS WITH MICROINTERVALS

Heinz Holliger

Obrázok 2

Tabuľka hmatov pre skladbu
Sequenza VII Luciano Beria



▪ Vibrato

Zvýšená frekvencia používania vibrata za posledné desaťročia viedla skladateľov k jeho zámernému využívaniu v rámci kompozičného princípu. V hudbe avantgardy sa preto vyskytuje dychové vibrato ako nezanedbateľný a efektívny výrazový kompozičný element.

Angličan **Brian John Peter Ferneyhough** (1943), predstaviteľ súčasnej hudby a exkurzov do multištýlových a netradičných kompozičných techník, prakticky využíva tieto výrazové efekty. Na rozdiel od mnohých súčasných skladateľov jeho hudba vytvára pocity energie, napätia a vzrušenia, eliminuje klasické schémy. S obľubou využíva aj netradičné notácie, pre oblasť dychových nástrojov špecifické mikrotónové sledy s častým glissandovým efektom. Staršia skladba *Coloratura* (1966) vyžaduje rôzne stupne vibrata, od non vibrato až po vibrato molto. Novšia *Allgebrach for Oboe and 9 Solo Strings* (1996) je rozšírením dovtedajších techník, s mikrotónovými štruktúrami, pizzicatom, fluting sul taste, spit-fire, tremolom a vibratom v nezvyčajnej a zničujúcej interpretačnej kombinácii.

Kórejský skladateľ **Isang Yun** (1917 – 1995), ktorý v zreloch dielach *Double Concerto for Oboe, Harp and Chamber Orchestra* (1977) a *Concerto for Oboe, Oboe d'amore and Orchestra* (1990) prezentuje širokú škálu náročných interpretačných požiadaviek v zmysle estetiky hudby 20. storočia, ktoré začal skladbou *Images* (1968) pre flautu, hoboje, husle a violončelo, kde v parte hoboja presne stanovuje non vibrato, poco vibrato, vibrato a vibrato poco a poco crescendo.

▪ Artikulácia

Takmer povinnosťou pre avantgardných hráčov je dvojité a trojité staccato pre zvládnutie rýchlych artikulačných pasáží. Frullato, ktoré je bežné pre dychové nástroje, je v prípade hoboja viac špeciálny efekt než artikulácia. Objavilo sa prvýkrát v notových zápisoch a partitúrach začiatkom 20. storočia. V závere kultového operného diela **Arnolda Schönberga** *Erwartung* (1909) je frullato (flutter-tonguing, Flatterzunge) použité drevenými aj plechovými



dychovými nástrojmi a prelína sa so stúpajúcimi chromatickými glissandami. V *Le Sacre du Printemps* (1913) používa **Igor Stravinskij** flutter-tonguing v rýchlych stupnicových pasážach, ktoré by boli príliš rýchle pre uplatnenie staccatovej techniky. **Richard Strauss** v *Alpen Symphonie* (1915) používa túto techniku v kombinácii s kravskými zvoncami, ako imitáciu zvuku zvierat na lúkach.

Ovládanie strojčeka v ústach je snáď väčšou prekážkou pre flutter-tonguing než dosiahnutie dvojitého a trojitého staccata. Napriek tomu je aj táto technika pre niektorých hobojistov dosiahnuteľná. Náhradou za frullato je typ určitého krčného chrčania, pripomínajúceho kloktanie. Znie celkovo pomalšie, ako zastrenejšie bručanie a môže negatívne posunúť intonáciou hraných tónov. Kvôli ťažkostiam tvorenia frullata na hoboji odporúča **Elliot Carter** (1908) v diele *8 Etudes and a Fantasy for Wind Quartet* (1949) ako alternatívu timbrový trilok. Etudy napísal pôvodne pre workshopy na Columbia University v New Yorku. Kým prvé štyri etudy sú zamerané na dispozíciu nástrojov a riešia klasickú problematiku hry na dychových nástrojoch, v druhej časti rieši štyri etudy interpretačné problémy extrémnych tessitúr, koloristické efekty (trilky, tremolá, flutter-tonguing aj harmonické prstoklady). Posledná etuda expanduje tematickú problematiku hry na hoboji, klarinete, flaute a fagote.

▪ Strojčeky

Avantgardný typ hudby vyžaduje často aj iné typy strojčekov, než používa tradičný repertoár. Intonačné vlny, akordy, rýchla artikulácia a ovládanie iných špeciálnych efektov vyžadujú strojčky výnimočnej flexibility a odolnosti. Francúzsky a nemecký štýl zoškrabávania strojčekov môžeme vo všeobecnosti považovať za štandardný pre modernú hudbu. Zásluhu na tom majú najmä interpreti, ktorí základné techniky vytvorili a uviedli ich do praxe. Pochádzali všetci z týchto európskych krajín. Na amerických typoch strojčekov nie je vždy možné vytvoriť ten istý efekt. Niektoré kompozície vyžadujú špeciálne strojčky vyrobené pre aktuálny nástroj.



Francúzsky súčasný extrovertný, excentrický skladateľ a trombonista **Vinko Globakar** (1934) v *Discours III for five oboes* (1969) nechal „hrať“ interpretov najprv iba na strojčekoch hobojoyých nástrojov. Zvuky, ktoré dokázali hráči takto vylúdiť, boli podobné rôznym životným situáciám a imitovali napríklad hrkútanie holubov, zvuky chodníka, ako aj erotické a sexuálne zvuky a situácie. Druhým extrémom boli zvuky, ktoré vytvárali hráči na nástrojoch bez strojčekov, a to iba rôznymi zmenami polohy a špúlením úst, bzučaním do trubice alebo bručaním do hoboja ako do nátrubku trúbky.¹¹

▪ Multifónia a jej notácia

Multifónia predstavuje jednu z najvýznamnejších zmien v kategórii rozšírenej hobojoyej techniky hrať viac tónov súčasne. Hoboj je považovaný za monofónny nástroj, avšak objavom multínónej techniky získal mnoho nových zvukových možností, vrátane možnosti hrať nezávisle dve melodické línie. Multifónna technika nie je nová, avšak v praktickej hudbe sa objavuje až v 20. storočí, ktoré bolo pozitívne naladené k najrozmanitejším experimentom. Hľadanie nových možností existujúcich hudobných nástrojov viedlo do popredia záujem nielen u interpretov, ale aj skladateľov. Fenomén multifónie, ako akustický jav produkcie dvoch súčasne znejúcich tónov na drevených dychových nástrojoch, popísal Talian **Antonio Ferrannini** v publikácii *T. Pace – Ancie battenti*.¹² Prvú multifónnu skladbu skomponoval **John Cage** v *Koncerte pre klavír a orchester* (1957 – 1958). Hneď nato vznikli ďalšie skladby iných autorov. Spektrum alikvotných tónov ponúka aj na hoboji bohatú selekciu multifónie. Mnohé alikvoty zmenia prirodzenú ostrosť nástroja až k prenikavej disonancii. Platí to pre všetky typy hobojoy. Multifónia je prístupná tak na historickom type nástroja, ako aj na modernom type Conservatoire.

¹¹ Dostupné na: <http://www.amazon.com/Globakar-Discours-III-Toucher-Voix/dp/B000025Q1D>

¹² Casa Edition Carlo Cya, Firenze, 1943



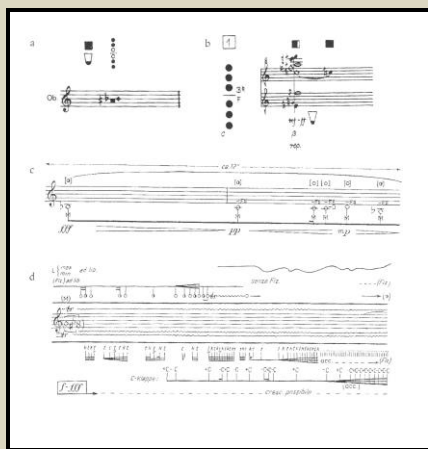
Do polovice 20. storočia hra na drevených dychových nástrojoch reprezentovala a predstavovala homogénny monofonický zvuk. To bola iba jedna z možností a využitia interpretačného potenciálu hoboja. Od polovice 60. rokov, keď začal priekopník vývoja rozšírenej techniky dychových nástrojov Florenčan **Bruno Bartolozzi** (1911 – 1980) skúmať rozsahy moderných drevených dychových nástrojov, sa situácia začala podstatne meniť. Po tom, čo začal spolupracovať s fagotistom Sergiom Penazzim (1934), hobojistom Lawrencom Singerem, flautistom Pierlugim Mencarellim a klarinetistom Setalmom Cornetim, Bartolozzi uverejnil svoje poznatky v odbornej práci *New Sounds for Woodwind* (1967), ktorá je doteraz považovaná za štandardné a všeobecne uznávané dielo. V tom istom čase švajčiarsky hoboista a skladateľ **Heinz Holliger** (1939) robil vlastné pokusy a pozorovania a jeho prvé dielo, kde použil techniku multifónie je *Siebengesang for solo oboe, orchestra, voices and loudspeaker* (1966 – 1967). Pred dvadsiatimi rokmi multifónia spôsobila absolútny obdiv medzi poslucháčmi. Írsky muzikológ a zberateľ hudobných nástrojov Philip Bate (1909 – 1999) však nemohol zakryť svoj skeptizmus nad tým, čo považoval za trik a hudobnú atrakciu.¹³ Ako už spozoroval anglický skladateľ **Edwin Roxburgh** (1937), hoboje je veľmi náchylný k vibráciám niekoľkých frekvencií súčasne v jednom vzduchovom prúde. Táto teória môže byť ilustrovaná efektom, nazvaným „kotúľanie“ tónu (rollender Ton). Tento typ multifónie vzniká prekrútením alikvotov a je ľahšie realizovateľný v spodných tónoch hoboja s vyvíjaním väčšieho tlaku vzduchu a stlačením pier dovedy, pokiaľ sa tón nezačne točiť. Pri zaznamenávaní multifónie sa Bartolozzi snažil označiť všetky výškové polohy, ktoré tvoria akord. Tieto výškové polohy nie sú vždy rozpoznateľné ľudským uchom. Kvôli presnosti záznamu používal spektrometer. Tiež udával prstoklady v tabuľkách spolu s inštrukciami na predvedenie, kontrolu nátlaku a tlaku vzduchu. Možnosť produkcie multifónnych zvukov je dodnes nie úplne využitá vo všetkých možnostiach drevených dychových nástrojov. Optimizmus Bruna Bartolozziho, ktorý veril, že dôjde k revolúcii používania multifónie, nenašiel reálnu odozvu v praxi. Multifónia sa

¹³ BURGESS, Geoffrey. *The oboe*, ISBN-13: 978-0300100532, s. 273.



síce stali bežnou súčasťou skladieb, ale iba ako efektný doplnok. Na vine sú možno problémy, ktoré vyplývajú z potrieb špeciálnych hmatov a nátlaku.

Najrozšírenejšou prácou o notačných možnostiach multifónie hoboja je v súčasnosti práca *Die Spieltechnik der Oboe/Techniques of Oboe Playing*, ktorú napísali novozélandský hoboista, člen významných komorných zoskupení a domestikovaný Nemec **Peter Veale** a **Claus – Steffan Mahnkopf** (Obrázok 3). Práca zaznamenáva neuveriteľných 391 rozdielnych hmatov, spolu s obmenami pre nátlakové zmeny, tlak vzduchu a dynamické rozpätie. Autori vytvorili notový systém podobný systému Bruna Bartolozziho. Údaje získali počítačovou technikou a spektrometrom, na základe indikácie nepatrných odchýlok v intenzite zvuku a výšky tónu.



Obrázok 3 Notácia pre hobojuvú multifóniu:

a) Bartolozzi, 1967, b) Veale a Mahnkopf, 1995, c) Holliger, Studie, 1971

Úplne iný systém vytvoril **Heinz Holliger**. Namiesto udávania výsledných výšok tónu je jeho systém podobný tabulatúrnej notácii, ktorá zaznačovala hmaty barokovej lutny, neskôr gitary. Jednotlivé notové znaky udávajú základné hmaty, na ktorých je multifónia postavená. Zároveň sú vyznačené aj otvory, ktoré v kombináciách môžu byť otvorené alebo zatvorené.



Modifikácie sú zaznamenané nad notami. Holliger udáva aj inštrukcie pre jednotlivé pozície pier, tlaku a bránicovej dychovej opory. Notáciu pre multifóniu vydal Holliger v práci *Studie über Mehrklänge* (1971). Zároveň ide o prácu, ktorá demonštruje nezvyčajnú rôznorodosť multifónie, ktorá je k dispozícii pre hru na hoboji. Aj keď Holligerova notácia nezaznamenáva presný sónický výsledok, zostáva relatívne normatívna.

Iní skladatelia používali viac aleatorickú formu notácie, ponechávajúcu možnosti multifónie samotnému hráčovi. V skladbe *Dmaathen* udáva Iannis Xenakis len najdôležitejší tón každého akordu s presným hmatom nad notovou osnovou. Dielo *Discours* Vinka Globokara určuje počet tónov každej multifónie, ale neudáva jednotlivé výšky tónov. *Koncert pre hoboje* od Johna Corigliana využíva v 2. časti jednoduchú notáciu pre tri multifónie, pričom skutočný zvuk ponecháva na hráčovi a striktne navrhuje iba hmatové možnosti, ktoré by mohli mať príslušný efekt.

Zatiaľ čo mnohé multifónie na hoboji majú silný disonančný charakter, niektoré sú viac tonálne a môžu poskytnúť novú harmonickú dimenziu sólovej nástrojovej línie. V tomto duchu využíva multifóniu **Alfred Schnittke** (1934 – 1998) v hobojoyej kadencii v *Koncerte pre hoboje, harfu a sláčikový orchester* (1971). V hobojoyom parte sa zvuk dostáva do spektrálneho lomu. Multifónia tu vychádza z jedného tónu do otáčavého súzvuku tónov, ktoré znovu prechádzajú v závere do monofónie. Dvojité alikvoty sú možno najčastejšie používané multifónie na hoboji. Nie preto, že by sa dali ľahšie zahrať,¹⁴ ale pre ich rovnomerný a vyvážený potenciál. Zdvojené alikvoty sa vytvoria potlačením základu,¹⁵ izolovaním prvého a druhého alikvotu, čo je možné iba na niektorých tónoch.

Súčasnou multifónie by teoreticky mohla byť aj vokalizácia a súčasné hranie. Obe techniky totiž vytvárajú podobnú harmonickú štruktúru. No pre ich odlišný spôsob produkcie bývajú často zaradené do inej kategórie. Predtým, než táto technika našla uplatnenie v avantgardnej hudbe, bolo „vokálne bručanie“ spájané so žonglérskeym efektom, uvádzaným najmä jazzovými hráčmi na

¹⁴ Práve naopak, vyžadujú veľmi prezieravú nátlaskovú a dychovú techniku.

¹⁵ V zmysle základného tónu.



dychových drevených aj plechových nástrojov v 20. rokoch minulého storočia. Vinko Globokar použil tento efekt vo svojej skladbe *Atemstudie für Oboe* (1971). Súčasnú spievajúcu a hrajúcu nájdeme aj v skladbe *Distance* (1972) japonského skladateľa **Toru Takemitsu** (1930 – 1996). Príklad tejto techniky je limitovaný, pretože súčasné vokalizovanie a hranie na hoboji nie je efektívne. Príčinou je otvor hobojovej strojčky, ktorý bráni vokálu, aby zaznel bez deformácie, takže vo väčšine ide len o zastreté „mručanie.“

▪ Iné techniky

V snahe maximálne zvýšiť tónovú pestrosť, musí hoboista v moderných kompozíciách často striedať rozličné nástroje hobojovej rodiny. Taliansky skladateľ **Bruno Maderna** (1920 – 1973) v *Concerto 1 e 2 per oboe e orchestra* (1962, 1967)¹⁶ necháva sólistu hrať na hoboji, na hoboji d'amore a anglickom rohu. Niektoré iné diela zase ponechávajú možnosť voľby nástrojov na hráčovi. Grécky autor **Theodore Antoniou** (1935) v skladbe *Five Likes* (1971) necháva možnosť rozhodnutia na sólistovi, a to medzi hobojom a hobojom d'amore.

Súčasní a avantgardní skladatelia na krátky čas znovuoobjavili aj hráčsku praktiku z 18. storočia, ktorou bolo tzv. tlmenie tónu.¹⁷ Neexistuje žiadna štandardná forma, ktorá by mohla realizovať tento spôsob hry na hoboji typu Conservatoire. Indikácie či návod na tlmenie sú veľmi zriedkavé. Príčinou je aj skutočnosť, že tlmenie má za následok zmenu farby tónu, dokonca viac ako samotné stíšenie (ubratie na hlasitosti) a nemá rovnomerný efekt v celom tónovom rozpätí nástroja.

Niektorí skladatelia sa sústredili na vytváranie zvuku vedľajším spôsobom. Napríklad hlasitosťou hráčovho dýchania alebo tlkotom srdca. Obe možnosti použil **Heinz Holliger** ako sonický materiál v skladbe *Cardiophonie* (1971). Klepanie mechaniky a buchot podplepiek na otvoroch nástroja sú spojené s efektmi v hudbe **Vinka**

¹⁶ Z roku 1973 pochádza ešte *Konzert pre hoboje* č. 3.

¹⁷ Išlo pravdepodobne o hru s dusítkom.



Globokara Discours III a v *Siebengesang* **Heinza Holligera**. Iné efekty môžeme nájsť aj v dielach iných súčasných skladateľov.

▪ Poetický hobojs

Lyrický charakter hobojsa inšpiroval skladateľov aj k dielam s poetickým zameraním. Príkladom môže byť *Ten Blake Songs*, v ktorom autor **Ralph Vaughan Williams** skomponoval dielo, kde dominuje intenzita a krása hobojskej melódie, vynaliezavá a dobrodružná harmónia, ktorá je výrazom a holdom básnikovi a maliarovi Williamovi Blakeovi. Piesne vznikli pôvodne pre film *The Vision*. V kompozícii *7 Bagatelles for Oboe* (Chinese Tune, Elegy, Galop, Limerick, March, Slow Air, Waltz) Angličana **Gordona Jacoba** (1895 – 1984) v 5. časti *Limerick* imituje a artikuluje hobojs poetický text, ktorý je transkripciou populárnej írkej päťriadkovej vtipnej básničky (Obrázok 4).



Obrázok 4

Gordon Jacob: *Limerick*

Six Metamorphoses After Ovid op. 49 pre sólový hobojs je typickým príkladom kompozície, podloženej poetickým textom. Anglický skladateľ **Benjamin Britten** (1913 – 1976) použil k zhudobneniu texty rímskeho básnika Ovídia a dielo venoval hobojske Joy Boughton, dcére Brittenovho priateľa a skladateľa Rutlanda Boughtona. Premiérovo zaznelo v roku 1951 počas festivalu v Aldenburghu. Cyklus šiestich metamorfóz je obrazom hrdinov starovekých bájí, ako boli Pan, Phaeton, Niobé, Bacchus, Narcissus, Arethúsa. Všetky časti charakterizuje špecifická interpretácia s kantilénovými frázami a charakteristickým rytmom. Z kolekcie vyniká Phaeton s ostinátnym triolovým rytmom, ktorý je typickým pre vojnový voz a pohyb Phaetona, ktorý sa končí úderom blesku



v rieke Pád. Hudba znázorňuje dvojkoľosový voz a je prejavom nesmierného vzrušenia. Pád koní k zemi je vyjadrený v hudbe prudkým klesaním melódie k tónu B. Triolový rytmus v legatovej interpretácii dotvára charakter Phaetonovho tela, ktoré skončilo v rieke. Podobne **Heinz Holliger** vyjadril samotárske zúfalstvo a beznádej básne Georga Trankla *Siebengesang* (1966 – 1967) v skladbe pre hoboje, harfu a orchester rovnomeného názvu. Charakter tejto skladby ešte dokrešľuje ženský zbor, ktorý spieva fragmenty textov básne v nezrozumiteľnej forme a extrémnej rytmickej dĺžke. V *La Bocca della Verita for oboe and piano* (1958 – 1959) americký skladateľ **Georg Rochberg** (1918 – 2005) nemal literárne inšpirácie, ale matný obraz hobojového partu je parafrázou poznámky antropologičky Loren Eisely (1907 – 1997), že človek je záhadný živočích a skladateľ k tomu dodáva, že hoboje je pre neho záhadný hudobný nástroj. **Vinko Globakar** v *Discours III* (1969) pre sólový hoboje so sprievodom 4 ďalších hobojev (naživo alebo z nahrávky) inšpiračne využil text sonetu Charlesa Baudelaira *Correspondences*, v ktorom vykresľuje hoboje ako sladký pastorálny hudobný nástroj. Paradoxom je, že „sladkosť“ Baudelairovho textu je hudobne prevažne agresívna, položená až na prah presýtenosti. Počas predvedenia skladby musí hoboista recitovať Baudelairovu báseň v rôznych obmenách a formách. Partitúra uvádza tieto inštrukcie: pri uvedení skladby *Discours* (Obrázok 5) je dôsledné dodržanie fonetickej štruktúry textu v F dur a mala by slúžiť ako návod a zdroj odporúčania pre celú skladbu. V priebehu hrania by mal sólista artikulovať každé individuálne slovo, farbu slabík, samohlások a spoluhlások, a tiež prirodzený rytmus rozprávania. Celkový efekt, ktorý by mal hráč docieľiť, nie je „divadelné“ vystúpenie. Baudelairove verše sú vsunuté do hudby rôznymi spôsobmi a rafinovanosťami. Dokonca počas interpretácie musí v určitom momente 4. a 5. hoboista použiť svoje nástroje aj hlasy súbežne na interpretovanie textu, farby artikulovaných slabík, samohlások, spoluhlások aj zmeny hlasu. Prvý hoboista má počas koncertu k dispozícii presnú fonetickú transkripciu básne. V závere dochádza k zrýchleniu tempa a k zrýchleniu recitácie všetkých hoboistov ad absurdum.



G
 70 Attaquer le discours, avant l'extinction des autres parties.

DISCOURS

La Nature est un temple où de vivants piliers
 laissent parfois sortir de confuses paroles
 l'homme y passe à travers des forêts de symboles

Obrázok 5

Vinko Globokar: *Discours III*

Dokončenie v budúcom čísle.





Mgr. art. KOŠUMBERSKÁ Lucia, ArtD.

Praha/Horné Krškany

Tvorcovia nového hudobného slohu v Európe a ich flautová tvorba

Creators of new music style in Europe and flute literature

Abstrakt. V období klasicizmu došlo k významným zmenám v spoločnosti, ako aj v hudbe. Je to obdobie, ktoré ovplyvnilo mnoho majstrovských diel vo flautovej literatúre. Všetky zdroje môžu pomôcť lepšie pochopiť obdobie klasicizmu. Cieľom práce bolo zachytiť hudobné myslenie a spoločenský život v období klasicizmu, zhrnúť vybrané flautové diela a skladateľov, ktorí významne ovplyvnili klasický hudobný štýl a vo svojich dielach použili flautu.

Abstract. During the period of Classicism the major changes occurred in society as well as in music. It is a period which influenced many masterpieces in flute literature, such as musical works, publishing houses and theoretical documents. All of these sources can help to understand the period of classicism much better. The dissertation thesis was divided into two parts – academic part and scientific part. The aim of the academic part was to capture musical thinking and social life during the period of classicism, summarize chosen flute works and composers who significantly influenced the classical musical style and used flute in their works. In the scientific part we tried to search for the less known composers in the flute literature and focus on their works. As mentioned the whole dissertation thesis was divided into two parts and couple subheads which ease the orientation in the thesis. The pictorial appendix includes many musical manuscripts and one autograph which can be inspirational for the next generations of interprets who would like to focus on less known composers.



Česká emigrácia

V Čechách existovali celé rodiny hudobníkov, z ktorých mimoriadne nadaní jednotlivci zasahovali do celoeurópskeho vývinu hudby. Českí hudobní umelci v prvej polovici 18. storočia opustili svoju vlasť ako veľká časť českej inteligencie. Väčšinou odchádzali z existenčných dôvodov. Šľachta kvôli zlým hospodárskym pomerom nebola schopná financovať kapely, a tak česká hudobná emigrácia smerovala do západnej Európy, Viedne i juhoeurópskych krajín. Jednou z najznámejších rodín, ktorá emigrovala z Čiech do Nemecka, bola rodina Bendovcov. Najstarší z rodiny Bendovcov bol *František Benda* (1709 – 1786), ktorý pôsobil najskôr v šľachtických kapelách vo Viedni, Varšave a Berlíne a až potom emigroval so svojou rodinou do Pruska na dvor kráľa, vášnivého flautistu Fridricha II.,¹⁸ kde sa stal koncertným majstrom. Svojho kráľa sprevádzal v hre na flautu, ako sám píše vo svojej autobiografii (1736), desaťtisíckrát. Pre flautu napísal niekoľko koncertov v G, e, A, a, g (najhrávanejší je Koncert e mol), sonát so sprievodom bassa continua v e, D, G, a, C, F, A, Es, E triových sonát pre flautu, husle a violončelo, pre dve flauty a bas. Jeho sólové sonáty sú usporiadané pomalá – rýchla – rýchla. Väčšina koncertov a sonát bola komponovaná pre husle, ale ešte počas Bendovho života boli tieto diela prepísané pre flautu.

Koncert G dur napísal Benda ešte so sprievodom sláčikového orchestra, zatiaľ čo jeho syn *Friedrich Wilhelm* (1745 – 1814) použil vo svojich troch flautových koncertoch (G, C, F) aj lesné rohy a tympany. F. W. Benda napísal sonátu pre harfu alebo klavír, s možnosťou ad libitum sprevádzanú flautou alebo husľami.

Mladší z bratov Bendovcov pôsobiaci v pruskom kráľovskom orchestri, *Jiří Antonín* (1722 – 1795), sa preslávil predovšetkým v melodráme. Svoje kompozičné skúsenosti z dramatickej oblasti

¹⁸ *Friedrich II. Vel'ký* (1712 – 1786), pruský kráľ, štátnik, mecén, flautista, skladateľ, žiak J. J. Quantza, vyznávač francúzskeho vkusu, umenia a filozofie. Bol jednou z osobností, vďaka ktorým sa flauta v období klasicizmu tešila veľkej obľube. Sám pre svoj milovaný nástroj skomponoval množstvo diel.



prenášal J. A. Benda i do inštrumentálnych diel. Pre flauty písal zväčša sonáty so sprievodom bassa continua. Napísal koncert G dur, niekoľko sonát pre čembalo so sprievodom flauty a tri sonáty pre flautu, husle a bas. Manuskript Tria E dur pre flautu, husle a bas, pozostávajúci z troch častí Mezzo Allegro, Larghetto, Presto, sa nám podarilo nájsť v súkromnej zbierke husliara Edvarda Homolku (1886 – 1919), ktorá sa v súčasnosti nachádza v knižnici *Národného múzea* v Prahe.

Český emigrant pôsobiaci v Taliansku *Josef Mysliveček* (1737 – 1781) bol synom bohatého mlynára, významným žiakom talianskeho vyhladávaného pedagóga G. B. Martiniho. Mysliveček sa rozhodol pre dráhu profesionálneho hudobníka. V roku 1766 dostal objednávku od neapolského divadla San Carlo, aby skomponoval operu. Skvelé prijatie jeho prvej neapolskej opery mu prinieslo ďalšie objednávky. Myslivečkovy opery boli v Taliansku prijaté s nadšením, Benátčania o ňom písali oslavné sonety. Myslivečka sprevádzala sláva v najväčších európskych mestách. Pod neskoršiu finančnú krízu sa podpísal jeho výstredný život. Mysliveček trpel infekčnými chorobami a v roku 1777 bol prijatý v Mníchove do nemocnice. Vtedajšia primitívna chirurgia mu znetvorila tvár, o čom svedčia správy z Mozartovej korešpondencie.

Pre flautu napísal Koncert D dur, tria pre dve flauty a bas, tria pre flautu, husle a violončelo a flautové kvintetá. Vplyv českej ľudovej hudby je v Myslivečkových komorných dielach zjavný. Táto česká muzikalita sa prelína s talianskymi vplyvmi a formuje individuálny kompozičný štýl. Časť autografov z Myslivečkových komorných diel sa našlo i vo Frýdlantskej zbierke,¹⁹ momentálne sa nachádzajú v depozitári *Českého múzea hudby* v Prahe.

¹⁹ Frýdlantská zbierka je zbierkou šľachtickej rodiny Clam-Gallas, na jej vzniku sa podieľali predovšetkým Filip Josef Gallas (? – 1757) a jeho synovec Kristián Filip Clam-Gallas (1748 – 1805) neskôr syn Kristiána Filipa – Kristián Kryštof Clam-Gallas (1771 – 1838), ktorý sa osobne poznal i s Beethovenom. Kristian Kryštof zostavil zo zámockého služobníctva dychový orchester, ktorý hrával vo frýdlantskom zámockom divadle počas predstavenia i cez prestávky. Početná zbierka bola v 50. rokoch minulého storočia znárodnená a momentálne sa väčšina zbierky nachádza v pražskom depozitári hudobného



Jan Křtitel Vaňhal (1739 – 1813) bol skladateľ, huslista a učiteľ z pohľadu flautistov veľmi dôležitý. Je dodnes hrávaným autorom ako na základných umeleckých školách, tak na univerzitách po celom svete.

Charles Burney uvádza: „Niektoré skladby tohto mladého skladateľa, obzvlášť jeho symfónie, sa mi tak páčili, že ich radím medzi najlepšie a najdokonalejšie inštrumentálne skladby, na ktoré môže byť hudobné umenie vskutku hrdé.“²⁰

Počas svojich štúdií cestoval Vaňhal po Európe, kde nadväzoval kontakty so skladateľmi a riaditeľmi divadiel. Bol podporovaný mecénmi – barónom Wolfgangom Isaacom von Riesch, kniežaťom Ladislavom Erdödy. Emigroval do Viedne, kde spĺňal kompozičné očakávania hudbu milujúcej šľachty a mešťanov. Písal prevažne salónne skladby. Za svojho života bol váženým klaviristom, skladateľom a pedagógom. Po jeho smrti boli vydané nakladateľskou firmou Steiner metodiky *Kurzgefasste Anfangsgründe für Pianoforte* a *Anfangsgründe des Generalbasses*. Vaňhal bol mimoriadne plodným a kvalitným skladateľom. Okrem operných kompozícií komponoval oratóriá a chrámové skladby. Dodnes sa cení jeho klavírna tvorba. Ťažiskom jeho tvorby sú jeho inštrumentálne kompozície: sláčikové kvartetá, koncertantné skladby, organové, flautové (A, B, Es, C, F, D), violové koncerty a symfónie. Jeho flautové koncerty poukazujú vďaka elegantnej melodike a hlbokému výrazu na českú hudobnú kvalitu. Pre flautu komponoval často, vo veľkom množstve. Čo sa týka hĺbky a obsahovosti jeho flautovej tvorby, nemožno ho porovnávať s takými veľikánmi, ako boli W. A. Mozart alebo F. Benda. Pre flautu ďalej napísal sonáty, duá, variácie, triové sonáty, divertimentá, kvartetá, nokturná, kvintetá, kasácie a symfónie. Časť Vaňhalových diel sa našla vo Frýdlantskej zbierke.

Skladateľ, klavirista, klavírný pedagóg a vydavateľ Leopold Koželuh (1747 – 1818) sa narodil v Čechách, ale väčšinu svojho života

archívu Českého múzea hudby. Nachádzajú sa v nej prevažne komorná tvorba, sinfonie, árie.

²⁰ Poznamená Ch. Burney 12. 9. 1772 pri príležitosti návštevy Viedne vo svojom hudobnom cestopise. In: CD Vanhal Symphonies, Supraphon 1990, Fremanová Michaela.



prežil vo Viedni. Prvé hudobné vzdelanie získal vo svojom rodisku. V roku 1768 odišiel do Prahy, kde sa venoval štúdiu filozofie a logiky. Popritom sa učil kompozičným technikám u svojho bratanca Jana Antonína, klavírnú hru študoval u F. X. Dusíka. Koželuh opustil Čechy v roku 1778, odišiel do Viedne. Tu sa zoznámil s Mozartom, vyučoval klavír, koncertoval, komponoval. Jeho prvé kompozície vyšli tlačou po roku 1780. V roku 1785 založil vlastné vydavateľstvo a časopis *Musikalisches Magazin*. V roku 1791 napísal Koželuh Korunovačnú kantátu pri príležitosti korunovácie Leopolda II. za českého kráľa.²¹ Pre flautu napísal Koncertantnú symfóniu, manuskript sa nachádza v hudobnej zbierke viedenskej *Österreichische Nationalbibliothek*, tri sóla pre flautu a violončelo (e, C, D), tri sonáty pre flautu a bas a množstvo komornej hudby s obligátnou flautou, zväčša ide o sonáty pre čembalo so sprievodom flauty alebo triové sonáty. V komornej hudbe sa Koželuh venoval aj dvom flautám, pre ktoré napísal tri duá (G, C, G), kvartetám pre flautu, husle, violu a violončelo, nokturnám, serenádám.

Počas doktorandského štúdia sme sa mali možnosť zoznačiť sa aj s tvorbou českého emigranta, pôsobiaceho vo Francúzsku, *Johanna Baptista Krumpholtza* (1747 – 1790). Ide o zvláštnu postavu v dejinách hudby. Počas detstva ho otec viedol k hre na hoboji, husliach, viole a lesnom rohu. Samotný skladateľ celý život inklinoval k harfe, ktorá tvorí aj ťažisko jeho tvorby. Pre harfu a flautu napísal 6 sonát, z toho sonátu B dur sme zaradili do repertoáru počas doktorandského štúdia a predniesli na niekoľkých koncertoch na Slovensku i v Čechách. Počas svojho krátkeho života sa J. B. Krumpholtz stihol dvakrát oženiť, čo mu žiaľ nepomohlo v jeho silných depresiách a v roku 1790 spáchal samovraždu.

Ďalším českým emigrantom, zaoberajúcim sa tvorbou pre flautu, bol *František Vincenc Kramář*²² (1759 – 1831). F. Kramář pochádzal z hudobníckej rodiny. Prvé hudobné vzdelanie v hre na husliach a organe získal u svojho strýka. V roku 1785 odchádza Kramář do Viedne, kde pôsobí ako prvý huslista v kapele grófa Styrum in Simonthurn. V rokoch 1790 – 1795 pôsobil v Uhorsku,

²¹ MIKULÁŠ, Jiří. 2003. *MGG*, s. 588.

²² Tiež Franz Krommer, František Vincenc Krommer



najskôr v službách šľachticov Károlyiho a neskôr i Grassalkovicha. V roku 1795 odišiel späť do Viedne, kde pôsobil ako huslista, pedagóg kompozície a kapelmajster. V roku 1806 prijal miesto huslistu vo viedenskom dvornom orchestri a v roku 1815 prebral úrad cisárskeho komorníka, sprevádzal cisára Franza I. do Paríža, Padovy, Verony, Milána i Benátok. V cisárskych službách ostal až do svojej smrti. Kramár bol čestným členom *Instituto Filarmonico Venedig*, *Philharmonischen Gesellschaft Ljubljana*, *Musikvereins Innsbruck*, *Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, *Konservatorium Paris a Milano*.

Kramárova tvorba obsahuje viac ako 300 diel. Vo svojich symfóniách, sólových koncertoch a komorných dielach sa Kramár orientuje na Haydna i Mozarta, pričom výrazový prostriedok v jeho dielach má znaky od galantného štýlu až po raný romantizmus.²³ Pre flautu zanechal veľký počet skladieb. Napísal dva koncerty (G, e), tri concertina (C, F, G) pre flautu, hoboje a husle, dve concertina (Es, D) pre flautu, klarinet a husle, deväť kvartetov pre flautu, husle, violu a violončelo, duu pre dve flauty.

Mannheim

Hlavné európske štylistické možnosti prechodného obdobia, ktoré sa nazýva *rokoko* či v hudbe *galantný štýl* (v niektorých knihách sa hovorí o ranom klasicizme), si podelili vo svojej tvorbe Bachovi synovia s predstaviteľmi *Mannheimskej školy*, ktorá dala európskej nástrojovej hudbe významné formové a technické podnety. Typický klasický orchester sa začal formovať v Mannheime. Vynájdeniu orchestrálneho crescenda sa pripisuje zásadný význam. Dalo by sa povedať, že Mannheimský orchester položil základy novej hudobnej reči. Mannheim tvoril v tretej štvrtine 18. storočia jedno z najvýznamnejších kultúrnych dvorných centier nielen Nemecka, ale i celej západnej Európy. Mannheimskú školu tvorili aj českí emigranti, ktorí obohatili zvuk orchestra o českú melodicnosť. Mannheim bol priamym predchodcom viedenského klasicizmu, vykryštalizovali sa tu formové a slohové znaky, trojčasťové útvary

²³ WESSELY, Othmar. 2003. MGG s. 747.



boli obohatené o štvrtú tanečnú časť, vznikali koncerty pre sólové nástroje.

Mannheimská škola neovplyvnila len európsku hudobnú kultúru, ale zanechala veľký prínos aj vo flautovej literatúre. Medzi popredných skladateľov, ktorí sa zaoberali aj tvorbou pre flautu, spomenieme z Mannheimskej školy významnú rodinu V. Stamica, F. X. Richtera, A. Filsa, J. Čarta a iných.



Kurfürst Carl Theodor okolo roku 1763.

Na jeho dvore vznikla vynikajúca kapela, ktorá kládla základy klasickej hudobnej kultúry.

Autorkou portrétu je Anna Dorothea Therbusch, obraz sa nachádza v Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim.

Zdroj <http://www.meile-der-innovationen.de/innovationen/1743-1778-mannheimer-schule/>

Mannheimský dvor dosiahol najväčší rozkvet za vlády Carla Theodora (1724 – 1799). V rokoch 1743 – 1778 bol mocensky a politicky najsilnejším nemeckým kniežaťom.²⁴ Carl Theodor bol vychovávaný a vzdelaný podľa francúzskeho vzoru. Francúzsky duch, mravy a kultúra ovládli šľachtickú spoločnosť Mannheimu. Na dvore Carla Theodora sa schádzali nielen umelecké osobnosti, ale i predstavitelia vedy. Knieža vynaložilo značné finančné prostriedky ako na orchester, tak i na operné predstavenia, odohrávajúce sa v duchu barokovej okázalosti. Dalo postaviť divadlo s komplikovaným

²⁴ VÍT, Petr. 1972. *Antonín Fils, příspěvek k dějinám mannheimskej symfonie*. In: Dizertačná práca, s. 21.



javiskovým mechanizmom, početné maľované dekorácie boli na každú operu iné, nákladné kostýmy, nádhera a rozmanitosť scenérií zamestnávala radu maliarov a javiskových výtvarníkov. Charles Burney hovorí o mannheimskej opere, vo svojom cestopise z 18. storočia, ako o jednom z najlepších a najnádhernejších divadiel v Európe, s kapacitou 5000 osôb.²⁵ Funkcia mannheimskeho dvorného orchestra sa neobmedzovala len na prevádzkovanie opier a chrámovej hudby. Významné miesto mali i koncerty komornej hudby. Programy koncertov sa nezachovali, môžeme len predpokladať, že sa hrali prevažne diela mannheimských autorov. Na koncertoch zneli diela J. V. Stamica, F. X. Richtera, Ch. Cannabicha, J. Holzbauera, J. Toeschiho, A. Filsa a iných členov orchestra, ktorí komponovali skladby pre okamžitú potrebu. Mannheimskí hudobníci mali možnosť poznať a interpretovať i diela cudzích autorov, predovšetkým diela talianskych skladateľov.

Mannheimský orchester nadobudol počas vlády Carla Theodora neobyčajnú slávu. Svoju povest' si získal vďaka umeleckému vedeniu a znamenitým inštrumentalistom. Obsadenie orchestra sa pohybovalo medzi 40 – 50 členmi. Vďaka F. W. Marpurgovej *Personalliste der Mannheimer Hofmusik* (1756) poznáme členov orchestra. Zoznam členov orchestra uvádzam v originálnom znení:

Intendant Herr Baron von Eberstein

Kapellmeister für die Kirche Herr Karl Grua, ein Italiener

Kapellmeister für das Theater Herr Ignaz Holzbauer aus Wien

Konzertmeister und Direktor der Instrumental – Kammermusik Herr Johann Stamitz

Konzertmeister und Direktor der Instrumental – Kirchenmusik Herr Alexander Toeschi, ein Romaner

I. Violine

Johann Stamitz

Dominicus Basconi, ein Italiener

Christian Cannabich aus Mannheim

Karl Joseph Toeschi aus Mannheim

Johannes Toeschi aus Mannheim

²⁵ Ibidem, s. 38.



Ignaz Fränzel aus Mannheim
Franz Anton Wendling a.d.Elsass
Jacob Friedel, ein Deutscher
Jacob Crammer aus Schlesien
Johann Ritschel aus Mannheim

II. Violine

Franz Richter aus Ungarn
Nicol Heroux a.d.Elsass
Wilhelm Sepp, ein Deutscher
Joh.Georg Danner aus Mainz
Wilhelm Schwarz, ein Deutscher
Anton Brumer, ein Deutscher
Georg Rotter, ein Böhme
Johann Matuska aus Wien
Wilhelm Crammer aus Mannheim

Braccisten

N. Götz, ein Deutscher
Johann Bohrer, ein Deutscher
Ferd. Fränzel, ein Deutscher
N. Lochner, ein Deutscher

Violoncellisten

Innocent Danzi aus Italien
Anton Filz aus Bayern
Johann Fürst, ein Deutscher
Wilhelm Friedel, ein Deutscher

Kontrabassisten

Georg Ritchel aus Böhmen
Johann Schäffer, ein Deutscher

Flötraversisten

Joh. Bast. Wendling a.d.Elsass
Sartorius aus Schwaben

Oboisten

Joh. Bleckmann aus Westphalen
Alexander le Brun aus Brüssel

Fagottisten

Heinrich Ritter, ein Deutscher
Anton Strasser, ein Deutscher

Waldhornisten

Jos.Ziwni aus Böhmen
Wenzel Ziwni aus Böhmen
Jacob Ziwni aus Böhmen
Johann Matuska aus Böhmen



Organisten

Franz Ritschel, ein Deutscher

Anton Marxfelder, ein Deutscher

Annoch 12 Trompeter und 2 Pauken²⁶

Neobyčajnú umeleckú úroveň dosiahol orchester pod vedením Jána Václava Stamica (1717 – 1757), ktorý bol v roku 1743 do roku 1757 koncertným majstrom a ktorý získal v roku 1745 titul *Direktor der Kabinetsmusik*.

Orchester oslňoval presnosťou súhry, technickou zdatnosťou jednotlivých inštrumentalistov a v tej dobe neobyčajnými dynamickými efektmi. Sláva mannheimskeho orchestra prerástla ďaleko za hranice Mannheimu. J. V. Stamic bol vo svojej dobe považovaný za jedného z najlepších dirigentov. Podieľal sa na výstavbe a rozšírení orchestra, vďaka svojim novátorstvám sa stal tvorcom hudobného klasicizmu. Jeho tvorba pre flautu je obsiahla, spomeniem preto len jeho najznámejšie a najhrávanejšie diela. Flautové koncerty J. V. Stamica patria k obľúbeným dielam hudobného klasicizmu nielen flautistov, ale obľúbené sú aj u poslucháčov. Ďalšie diela písané pre flautu sú duá pre dve flauty, trio pre dve flauty a basso continuo, sonáty a triá pre flautu, husle a basso continuo.



Johann Wenzel Stamitz

Zdroj

<http://www.meile-der-innovationen.de/innovationen/1743-1778-mannheimer-schule/>

²⁶ K výraznému obohateniu v obsadení mannheimskeho orchestra došlo v roku 1758, keď začali byť používané klarinety. (WALTER, Friedrich. 1968. *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*, s. 209). Zvukové obohatenie orchestra prispelo k ustáleniu vznikajúceho „klangideálu“ doby predklasicistickej, čo sa súčasne stáva základom ideálu hudobného klasicizmu.



Po smrti J. V. Stamica bol po dvoch rokoch provizórnej funkcie koncertného majstra vymenovaný na miesto prvého huslistu *Christian Cannabich* (1731 – 1898), člen mannheimského orchestra od roku 1747.



Christian Cannabich, 1779.

Zdroj <http://www.meile-der-innovationen.de/innovationen/1743-1778-mannheimer-schule/>

Ch. Cannabich napísal pre flautu niekoľko koncertov, šesť duet pre flautu a husle, duá pre dve flauty a bas, kvartetá pre flautu, husle, violu a violončelo, kvintetá s dvoma flautami.

Starší syn J. V. Stamica, *Karel Stamic* (1745 – 1801) sa narodil a žil v cudzine, v sedemnástich rokoch sa stal členom mannheimského orchestra. Z pohľadu flautistu je pre nás zaujímavý hlavne kompozíciou flautových koncertov.



Carl Stamitz

Zdroj <http://www.meile-der-innovationen.de/innovationen/1743-1778-mannheimer-schule/>

Komorná tvorba K. Stamica je pestrá, okrem šiestich skladieb pre dve flauty napísal šesť trií pre flautu, husle a violončelo, flautové kvartetá, kvintetá, divertimentá. K. Stamic vynikal ako skladateľ sonátovej formy, ktorú ovládal s veľkou suverenitou. Mladší brat K. Stamica *Antonín Stamic* (1753 – 1809) bol český huslista, violista



a skladateľ, člen mannheimského orchestra. Jeho odkaz pre flautistov obsahuje flautové koncerty, duá pre dve flauty, triá pre flautu, husle a basso continuo, koncertantné symfonie a capricia pre flautu sólo, ktoré sa mu nedajú pripísať jednoznačne.²⁷

Jiří Čert (1708 – 1778), český huslista a skladateľ, pôsobil v mannheimskom orchestri dvadsať rokov. Časť jeho skladieb je nezvestná, iná vyšla tlačou. Pre flautu sa zachovali sonáty s bassom continuo, duo pre dve flauty, trio pre flautu, husle a basso continuo, triové sonáty a jediný koncert.

František Xaver Richter (1709 – 1789), český rodák, skladateľ, kapelmajster, spevák. Základné hudobné vzdelanie získal vo svojej domovine. V rannej mladosti podnikol študentskú cestu po Európe, pri ktorej sa v Taliansku zdokonalil v harmónii. V Nemecku pôsobil krátko v službách baróna von Gerz ako spevák, neskôr bol kapelmajstrom dvorného orchestra, až sa v roku 1746 stal členom mannheimského orchestra.²⁸ V roku 1768 bol vymenovaný za dvorného komorného skladateľa Mannheimu, svojimi súputníkmi bol rešpektovaný a uznávaný vďaka svojim kontrapunktickým a cirkevným skladbám. Pre flautu zanechal väčší počet diel. Napísal množstvo koncertov (5 v D, 2 v G, e), sonátu G pre flautu (husle) a basso continuo, šesť sonát pre dve flauty, trio pre dve flauty a bas, Divertimento g mol pre čembalo sprevádzané flautou a violončelom, trio pre flautu, hoboje a bas.

Pri pohľade na Marpurgov menný zoznam členov mannheimského orchestra nemožno nespomenúť aj ďalších skladateľov zaoberajúcich sa tvorbou pre flautu. Kapellmeister für das Theater Ignaz Holzbauer (1711 – 1783) sa rovnako venoval, okrem iného, písaniu tvorby pre flautu. Podľa Vesterovej *Flute Musik of the 18th Century* napísal 3 flautové koncerty, duo pre dve flauty, sonáty D a G, Divertimento a kvinteto. Väčšina jeho diel sa nachádza v hudobnom oddelení *Badische Landesbibliothek* v Karlsruhe v Nemecku.

²⁷ LEXIKON DER FLÖTE. 2009. *Flöteinstrumente und ihre Baugeschichte-Spielpraxis-Komponisten und Werke-Interpreten*, s. 748.

²⁸ REUTTER, Jochen: MGG, Personenteil 14, s. 30 – 35.





Ignaz Holzbauer

Zdroj <http://www.meile-der-innovationen.de/innovationen/1743-1778-mannheimer-schule/>

Nokturno no. 1 C, z ktorého sa zachovala len prvá časť v autografe, je podľa F. Vesteru vo viedenskej *Gesellschaft der Musikfreunde*. Oslovili sme spoločnosť vo Viedni a upozornili nás na chybu vo Vesterovom katalógu skladieb. V *Gesellschaft der Musikfreunde* sa nachádza prvá časť Holzbauerovho Nokturna no. 1 v C dur, nejde o autograf, ale o manuskript partitúru, ktorý vznikol okolo roku 1800.

Skladateľ, violončelista a člen mannheimskej dvornej kapely *Antonín Fils* (1730 – 1766) je zaujímavou postavou v dejinách flautovej literatúry. Nepresné údaje o mieste jeho narodenia, ako i málo bibliografických záznamov, robí jeho skladateľskú osobnosť, s prihliadnutím na dĺžku života a bohatú umeleckú tvorbu, ešte zaujímavejšou.

Z najstarších zachovaných správ o pôvode A. Filsa nachádzame dve protikladné teórie. Jedna hovorí o jeho nemeckom pôvode, druhá o českom. Hudobný kritik, teoretik a skladateľ F. W. Marpurg (1718 – 1795) vydal, ešte za Filsovho života, v roku 1756 *Personalliste der Mannheimer Hofmusik*, v ktorej uvádza Filsa na druhom mieste violončelovej skupiny s označením „aus Bayern“.²⁹ Michael Komma, autor hesla Fils Anton v nemeckom lexikóne MGG,³⁰ upozorňuje, že Marpurgovo označenie *aus Bayern* nemôžeme brať za smerodajné, keďže Marpurg uvádza niektoré informácie nepresne (napr. F. Richter aus Ungarn).

²⁹ VÍT, Petr. 1972. *Antonín Fils, příspěvek k dějinám mannheimskej symfonie*.

In: Dizertačná práca, s. 9.

³⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*



Podľa Dlabáčovho³¹ *Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Teil auf für Mähren und Schlesien* (1815), nachádzame o Filsovi veľmi cenné údaje: „Fisl, ein sehr guter Komponist, und starker Kontrapunktist. Er lebte noch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Prag, wo er auch sein Leben geendigt hat. Man hat von ihm starke und schöne im Kirchenstyle verfaste Messen, nebst einer Menge Konzerte fürs Violonzell, welches er eben so meisterlich als die Orgel spielte...“³² V roku 1902 vyšla v Lipsku revidujúca informácia Dlabáčovho tvrdenia. Muzikológ Hugo Riemann, na základe výskumu uskutočneného v hudobných zbierkach Strahovského kláštora³³ v Prahe, upozornil vo svojej práci *Die Mannheimer Schule*³⁴ na dve omše nesúce meno Fils a nie Fisl. Na základe týchto poznatkov Riemann definitívne A. Filsa považoval za skladateľa českého pôvodu. Meniaci sa zápis Filsovo mena (Fils, Filz, Filtz) považoval Riemann za charakteristický znak pre skladateľov českého pôvodu (Stamic, Stamitz, Stamiz, Stamet, Čart, Zarth, Zard, Czarth, Tzarth). Nemožno sa ale s určitosťou opierať o Riemannove dohady, pretože v jeho argumentoch chýbajú základné údaje, dátum a miesto narodenia.

Pátrali sme teda po pôvode A. Filsa ďalej. V dizertačnej práci muzikológa, producenta, publicistu Petra Víta: *Anton Fils, příspěvek k dějinám mannheimské symfonie* z roku 1972, nachádzame domnienku, že v 18. storočí žil na území Čiech jeden a na území Nemecka iný A. Fils. Táto domnienka sa mu nepodarila dokázať, práve naopak, po

³¹ G. J. Dlabáč (1758 – 1820) pôsobil v kláštore na Strahove v rokoch 1773 – 1775 ako vokalista, od roku 1778 ako knihovník, archivár, regenschori a analytik. Študoval a zbieral materiály o nástrojoch slovanských skladateľov, zaoberal sa organológiou. Na Strahovskom kláštore pravdepodobne Dlabáč počas obdobia, keď bol riaditeľom chóru 1778 – 1807 predviedol aj Filsove omše.

³² DLABACŽ, Gottfried Johann. 1817. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien*, s. 397.

³³ Strahovský kláštor je jedna z najvýznamnejších architektonických pamiatok v Čechách, založený v roku 1143 Vladislavom II. a ktorý pôvodne slúžil ako kláštor rehoľníkov.

³⁴ RIEMANN, Hugo. 1902. *Die Mannheimer Schule*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, s. 28.



dôkladnom spracovaní historických poznatkov a záznamov z eichstättských matrik sa priklonil k názoru, že A. Fils sa narodil 22. septembra 1733 rodičom Georgovi Filsovi a Anne Regine. Podľa P. Víta je teda A. Fils pôvodom z Bavorska.

Čo sa týka Dlabáčovho „pražského“ Filsa – Filsa ostáva problém otvorený. Vo svojom lexikóne píše o skladateľovi, ktorý žil v druhej polovici 18. storočia v Prahe, kde aj zomrel. Podľa našich dohadov by mohli byť krátko súputníci, lebo Dlabáč sa narodil v roku 1758. Z Dlabáčovho lexikónu sa ďalej dozvedáme o vlastníctve dvoch violončelových koncertov Filsa. Na základe týchto informácií je zrejmé, že Dlabáč poznal tvorbu „pražského“ Filsa. Čo sa týka Filsových symfónií, nespomína ich Dlabáč vo svojom diele, čo je zarážajúce, pretože u „mannheimského“ Filsa tvorili ťažisko jeho tvorby. P. Vítovi sa po dôkladnom pátraní nepodarilo zohnať hodnoverný doklad k tvrdeniu, že existoval aj „pražský“ Fils. Negatívny výsledok prinieslo i bádanie v dochovaných pražských matrikách a v Knihách mestských práv Starého mesta Pražského z rokov 1722 – 1784³⁵.

O možnosti existencie „pražského“ Filsa svedčí i väčší počet dochovaných omší a cirkevných skladieb na českom území. Navštívili sme hudobné oddelenie *Národného múzea* v Prahe, kde boli deponované skladby (Filsových 14 manuskriptov) z kláštora v Oseku³⁶ a zo zámockej zbierky z Kuksu.

Pri štúdiách notového materiálu Filsovej tvorby v hudobnom oddelení *Českého múzea hudby* sa nám nepodarilo nájsť ďalšie dôkazy o existencii Filsa ani v hudobnej zbierke Milosrdných bratov v Kuksu,³⁷ ani v zbierkach depozitu Strahovského kláštora. Jeho

³⁵ VÍT, Petr. 1972. *Antonín Fils, příspěvek k dějinám mannheimské symfonie*.

In: Dizertačná práca, s. 13.

³⁶ Mníšsky kláštor Osek sa nachádza na severovýchode Čiech, pochádza z 12. storočia, pôvodne v ňom sídlil cisterciánsky rád, neskôr sa stal kráľovským kláštorom Jana Luxemburského (1296 – 1346). V 15. storočí bol kláštor opäť vrátený cisterciánom. V súčasnosti nie je v kláštore mníšska komunita, spravuje ho litoměřická diecéza.

³⁷ *Kuks*, obec ležiaca v severovýchodných Čechách, v ktorej dal F. A. Špork vystať koncom 17. storočia zámok, divadlo a kláštor milosrdných bratov



meno nebolo spojené s jediným opisom hudobní z druhej polovice 18. storočia.

A. Fils, po štúdiách teológie, pôsobil v Mannheime od roku 1754 ako violončelista a spoluzakladateľ orchestrálneho zvuku. Prvé hudobné vzdelanie získal pravdepodobne od svojho otca, nie sú žiadne záznamy o jeho štúdiách hudby, do Mannheimu prišiel ako violončelový virtuóz a skladateľ. F. Walter vo svojej knihe *Geschichte des Theaters und der Musik...* o ňom napísal: „*Einer der begabtesten Vertreter des Violoncells in der Mannheimer Kapelle war Anton Fils...*“³⁸

Počas svojho krátkeho života napísal množstvo vokálnych a cirkevných diel, takmer 40 štvorčastových symfónií³⁹, ktoré sú charakteristické precíznym vypracovaním dychových partov. Podľa nemeckého lexikónu MGG sa A. Fils radí medzi najvýznamnejších symfonikov Mannheimského orchestra.⁴⁰

A. Fils napísal 6 flautových koncertov, všetky neboli vydané tlačou, niektoré sú uložené v súkromných zbierkach v Berlíne. Najvýznamnejší Filsov koncert D dur, s časťami Allegro, Largo, Allegro assai, je napísaný v tradícii mannheimskej školy s rýchlymi crescendami a decrescendami, markantnými dynamickými kontrastmi a nástožčivou rytmikou, dotvorený pastorálnymi elementmi a nápevovou sviežosťou. Do svetovej hudby priniesol nevšedné tvorivé podnety. Komponoval spevne, ovplyvnený talianskym klasicizmom a francúzskym rokokom. Z jeho skladieb je vďaka nepravidelnému frázovaniu cítiť folklór. A. Fils sa okrem písaniu koncertov venoval písaniu flautových sonát a komorných skladieb. Bol vysoko cenený súputníkmi. Pre flautu napísal kvarteto, 6 sonát pre dve flauty a triá, ktorým sa chceme bližšie venovať.

s nemocnicou. Šporkovi slúžil Kuks ako letné sídlo, miesto reprezentácie, kde sa v priestoroch kláštora zachovala zbierka hudobní.

³⁸ WALTER, Friedrich. 1968. *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*, s. 221.

³⁹ 5 manuskriptov sa našlo na zámku v Doksy.

⁴⁰ THOMSEN-FÜRST, Rüdiger: MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2001. Personenteil 6, Sp.1164.



V Národnej knižnici v Prahe sa nám podarilo dostať k opisu rukopisu Filsovhovho Divertimenta G dur⁴¹ v obsadení flauto traverso, violoncello, basso, pochádzajúce zo súkromnej zbierky Josephi Cyrilli Strachotu (1746 – 1809) z Panenskej Týnice, žiaľ bez violončelového partu. Obrátili sme sa na Dánsku univerzitnú národnú knižnicu a Bruselskú knižnicu *Konzervatória Royal de Musique*, v ktorých sa violončelový part nachádza. Pri podrobnejšom skúmaní Divertimenta nás I. Gronefeld odkázal na Breitkopf katalóg z roku 1767, kde na strane 280 stálo, že Divertimento G dur vyšlo tlačou ako 6 Trií di Filz č. V.

Ďalšie dielo, ktoré nás zaujalo s ohľadom na možnosti vtedajších nástrojov, bolo Trio č. VI D dur zo 6 Trií. Dielo sme našli v *Lunds Akademiska Kappel* vo Švédsku. Ide o Trio s obsadením flauto traverso, violino, basso. Manuskript Tria č. VI je zaujímavý pomalou časťou s názvom Adagio, kde sa nachádza najvyšší, na obdobie raného klasicizmu nezvyčajný tón a³. Či bolo toto dielo písané na objednávku, alebo ho Fils napísal s ohľadom na možnosti vynikajúcich mannheimských flautistov J. B. Wendlinga, či Sartoriusa, nie je známe. V každom prípade je zaujímavé, že 6 Trií vyšlo tlačou približne v roku 1765 v nakladateľstve Chevardiére ako op. 6, bez použitia najvyššieho tónu.

Filsove diela sa začali tlačiť krátko po jeho smrti, ako sme už vyššie spomínali, v parížskom nakladateľstve Louis-Balthazar de La Chevardiére, ktoré bolo privilegované tlačou Filsových diel.

V spojitosti s mannheimským orchestrom nemožno zabudnúť na významného flautistu a zabudnutého skladateľa *Johanna Baptistu Wendlinga* (1723 – 1797). J. B. Wendling pochádzal z hudobnej rodiny.⁴² Do mannheimského orchestra sa dostal v roku 1753, rok po uzavretí manželstva s mannheimskou speváčkou Dorotheou Spurni. V tomto období už bol uznávaným flautistom v Paríži i v Berlíne, kde mu kráľ hrajúci na flaute Friedrich II. Veľký daroval zlatú tabatierku ako uznanie Wendlingovho majstrovstva. Wendling bol počas svojho

⁴¹ Divertimentom sa v období klasicizmu často označovala triová sonáta, toto pomenovanie prišlo až neskôr.

⁴² Jeho brat *Franz Anton Wendling* spolupôsobil v mannheimskom orchestri ako huslista.



mannheimského obdobia jedným z najlepšie platených instrumentalistov orchestra.⁴³ Častým koncertovaním si získal obdiv takmer v celej Európe: v Paríži, Londýne, vo Viedni, v Taliansku i v Prahe.⁴⁴ Svojou čistou intonáciou a jeho pekným „in der Tiefe und Höhe gleich voll und einschneidend“,⁴⁵ znejúcim tónom si získal i Mozartov obdiv, s ktorým sa vo svojich listoch otcovi sám zmieňuje. J. B. Wendling patril k najuznávanejším flautistom svojej doby. Wendling bol podľa Schubarta názoru „das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende“. Leopold Mozart, po vypočutí Wendlinga na hudobnej akadémii vo Schwetzingene v roku 1763, ohodnotil jeho hru jediným slovom „bewunderungswürdig“⁴⁶. O jeho neobyčajnej interpretácii svedčí množstvo nakomponovaných flautových sólových partov venovaných práve Wendlingovi. Spomeniem od Johanna Christiana Bacha *Endimione, Amor vincitore, Lucio Silla*, od vedúceho mannheimského divadla I. Holzbauera sólo v nemeckej opere *Günther von Schwarzburg* od W. A. Mozarta *Idomeneo* KV 366, *Sinfonia concertare* KV 297b. Nám sa pri skúmaní podarilo nájsť a vyžiadať flautový part venovaný Wendlingovi v hudobnom oddelení *Berlínskej Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*. Ide o Sinfoniu B dur, Overturu *Lucio Silla* od Johanna Christiana Bacha. Pôvodné obsadenie ouvertúry bolo dvoje husle, dve flauty, dva hoboje, dva klarinety, dva lesné rohy, viola a bas. Do obrazovej prílohy sme vložili manuskript hlasu *Flauto Primo* s časťami *Allegro Assai* v alla breve, *Andante* a *Presto*. V pomalej časti *Andante* sa nachádza sólo venované Wendlingovi.

J. B. Wendling nebol len vynikajúcim flautovým virtuózom, bol aj vyhľadávaným pedagógom ako v Nemecku, tak i vo

⁴³ PELKER, Bärbel: *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2001. Personenteil 17, Sp. 765.

⁴⁴ Pátrali sme v Prahe po programe a mieste, kde Wendling koncertoval, no žiaľ ani České múzeum hudby, Národná česká knižnica ani Archív hlavného mesta Prahy nemajú záznamy koncertu vo svojich archívoch.

⁴⁵ SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. 1777. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, s. 131.

⁴⁶ BAUER, Wilhelm A., DEUTSCH, Otto Erich a kolektív. 1962. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen I.*, s. 79.



Francúzsku. Medzi jeho najvýznamnejších žiakov patrili F. Devienne, J. G. Metzger, J. B. Becke, či J. N. Heroux.

Skladateľ J. B. Wendling sa venoval tvorbe prevažne pre vlastný nástroj. Komponoval neobyčajne dôkladne s prihliadnutím na prirodzenosť nástroja.⁴⁷ Skomponoval 11 flautových koncertov, 12 flautových sonát a 84 komorných diel, prevažne duá a triá. Počas svojho života mal potrebu zlepšovať nástroj nielen po zvukovej, ale i technickej stránke, v praxi sa mu jeho zlepšenia nepodarilo natrvalo presadiť. Jeho skladby poukazujú na Wendlingovo majstrovstvo. Stretneme sa v nich s veľkými intervalovými skokmi ($d^1 - fis^3$), brilantnou technikou v chromatických i modulačných frázach, rýchlym staccatom, či neobyčajne vysokým tónom (a^3).

Z Wendlingovho veľkého množstva skladieb sme sa začali zaujímať o flautový koncert g mol, ktorý je úzko spojený s W. A. Mozartom⁴⁸. Koncert bol v roku 1777 počas návštevy W. A. Mozarta v Mannheime pravdepodobne interpretovaný ako jeden z množstva skladieb. V súčasnosti sa dozvedáme z Mozartových listov, z novembra 1777, že vo Wendlingovom Koncerte g mol Mozart doinštrumentoval dychovú sekciu: „1 concert...zu welchem ich ihm (Wendling) die Instrumente (= the wind instruments) gesetzt habe“.⁴⁹ Oslovili sme hudobné oddelenie mníchovskej Staatsbibliothek, kde sa nachádza manuskript partitúry. Po vzájomnej konzultácii nám poslali manuskript jednotlivých hlasov – *Flauto Traverso Principale, Duo Violino, Viola, Con Basso*. Koncert g mol sa skladá z troch častí Allegro, Molto Adagio, Presto.⁵⁰

Čo sa týka Sartoriusa, nepodarilo sa nám napriek všetkej snahe získať akýkoľvek záznam o jeho narodení, živote a tvorbe. Domnievame sa, že išlo o druhého flautistu mannheimského

⁴⁷ SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. 1777. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, s. 131.

⁴⁸ V Köchelovom katalógu nájdeme toto dielo označením KV 284e.

⁴⁹ VESTER, Frans. 1985. *Flute Music of the 18th Century*, s. 520.

⁵⁰ V závere prvej časti sa nachádza rozpísaná kadencia, čo je na obdobie klasicizmu málo obvyklé. Väčšinou sa schopnosti a možnosti interpreta poznali práve na improvizovaných kadenciách. Rovnako v druhej časti sú ozdoby rozpísané. Domnievame sa, že Wendling si flautový part písal výlučne pre svoju potrebu.



orchestra, ktorý bol len interpretom nezaoberajúci sa kompozíciou, ani modernizáciou flaut. Zvláštnym javom, na obdobie klasicizmu neobvyklým, je aj Sartoriusovo meno, pozostávajúce z jedného slova.

Pri našom bádani na ceste za málo známymi skladateľmi sme sa stretli s menom skladateľa, od roku 1750 huslistom mannheimského orchestra, súčasníkom J. Stamica a A. Filsa, *Carlom Josephom Toeschim* (1731 – 1788). C. J. Toeschi patrí k druhej skladateľskej generácii mannheimskej školy, preslávil sa hlavne ako baletný skladateľ. V jeho ranej tvorbe cítiť talianske vplyvy (ovplyvnený G. B. Pergolesim, G. B. Sammartinim), od roku 1770 patrí k uznávaným nemeckým symfonikom. Za vrcholné diela sa považujú jeho posledné symfónie: „*Süssigkeit, holde Anmut und lichte Harmonie sind sein Hauptcharakter*“⁵¹. O tom, ako bol skladateľ za svojho života cenený a interpretovaný nielen na území Nemecka, je aj dôkaz. Desať opisov symfónií bolo nájdených na zámku Doksy⁵² v Českej republike.

Flautové kompozície sa považujú za zvrátové v Toeschiho tvorbe, keď sa tento málo známy skladateľ definitívne odvrátil od baroka. Pre flautu napísal veľké množstvo prevažne komornej hudby. Väčšina jeho diel sú rukopisy uložené v štátnych knižniciach alebo súkromných zbierkach. Tlačou vydaných 6 trií (D, G, C, A, D, G) pre dve flauty a basso continuo, vlastní *Library of Congress* vo Washingtone. Triá (D, G, C, A, D, C) pre flautu, husle, basso continuo vyšli tlačou a nachádzajú sa v hudobnom oddelení *Bayerische Staatsbibliothek* v Mníchove.

Podarilo sa nám získať v archíve *Českého múzea hudby* kvarteto D dur pre flautu, husle, violu d'amore a violončelo. Ide o manuskript, dvojčasťovú skladbu, kde názvy častí nie sú uvedené. Prvá časť je v 2/4 takte. Podľa charakteru a dobových zvyklostí možno predpokladať, že prvá časť sa hrávala pravdepodobne

⁵¹ MÜNSTER, Robert: *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2001. C. D. F. Schubart. 1806, s. 139, Personenteil 16, Sp. 885.

⁵² Doksy, mesto ležiace v Libereckom kraji. Zámok, v ktorom sa našlo množstvo rukopisov hudobní z 18. storočia, nechal vybudovať v 16. storočí Mikuláš Zajíc z Házmburku.



v rýchlejšom tempe. Druhá časť, pravdepodobne tanečná, sa hrávala v 3/4 takte.

Ďalšie Toeschiho dielo, ktoré sa nám podarilo získať v spolupráci s hornorakúskym *Privat Kultur und Bildungshaus Pro Diagonal Lambach*,⁵³ je Concertino G dur pre flautu, husle, violu a violončelo. Ide o manuskript približne z roku 1800.

Flautové koncerty sú súčasťou Toeschiho tvorby. Väčšina z nich bola vydaná tlačou v roku 1790 v Londýnskom nakladateľstve Wiliam Napier.

Dokončenie v budúcom čísle.

⁵³ Priv. Kultur – Bildungshaus ProDiagonal je súkromné kultúrne stredisko v Lambachu, ktorého prevádzkovateľ a majiteľ Peter Deinhammer, Mag. phil. Dr. phil., vlastní niekoľko manuskriptov diel skladateľov z 18. storočia.





doc. Mgr. art. Adam MAREC, ArtD.
HUAJA, Banská Štiavnica

Výber z najvýznamnejších gitarových koncertov 20. storočia

A selection of the most important guitar concerts of the 20th century

Abstrakt. Rozvoj a rastúca popularita hry na klasickej gitare vyvoláva v posledných rokoch aj u nás zvýšený záujem o históriu a literatúru tohto nástroja. Dôkazom je aj zavedenie vysokoškolského štúdia v tomto odbore, čo nie je samozrejmosťou ani v krajinách s bohatými hudobnými tradíciami. Pre pomerne „mladý“ hudobný odbor nastáva čas jeho hlbšieho štúdia a skúmania.

Abstract. The development and growing popularity of the classical guitar playing causes in recent years also increased interest in the history and literature of this instrument. It is evidenced also by the foundation of higher education in this field, which is not a matter of course even in countries with rich musical traditions. It is time to study and explore this relatively “young” music discipline.

Autori najznámejších a najhrávanejších gitarových koncertov 20. storočia ako Joaquín Rodrigo, Mario Castelnuovo-Tedesco, Heitor Villa-Lobos a Manuel Maria Ponce, dobre známi aj z inej ako gitarovej tvorby, sa nemusia hudobne vzdelanej verejnosti obzvlášť predstavovať. Azda najznámejší z nich, *Concierto de Aranjuez* pre gitaru a orchester od Joaquína Rodriga, je v ponímaní nielen gitaristov, ale celého hudobného sveta, synonymom sólového koncertu.

Rastúci záujem o gitaru v 1. polovici 20. storočia, vďaka „znovu objavovaniu“ tohto nástroja, podmienil aj vznik gitarových koncertov, ktoré zaznamenávajú mimoriadnu popularitu. Za najväčšieho propagátora a inšpirátora tvorby koncertov pre gitaru



a orchester môžeme s určitosťou považovať *Andrésa Segoviu*.⁵⁴ Práve on sa zaslúžil najpodstatnejšou mierou o vznik najvýznamnejších sólových koncertov. Azda jedinou výnimkou je paradoxne najznámejšie dielo *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga.

Inštrumentácia orchestra je už oveľa bohatšia o dychové nástroje, či tympany, v porovnaní s koncertmi z obdobia klasicizmu, ale skladatelia stále kladú dôraz na koncertantný štýl, v ktorom umožňujú gitare vynikať v sólových pasážach a splývať s orchestrom v úsekoch orchestrálnych. Ešte nebolo samozrejmosťou, ako to je v súčasnosti, že zvučnosti gitary dopomáha mikrofón, prípadne snímáč, ktorý je zapojený do zosilňovača a ten sprostredkúva zvuk cez reproduktory. Preto je v prvých a zároveň najvýznamnejších gitarových koncertoch orchester veľmi citlivo a umne prispôbený jej prirodzenému zvuku.

Dá sa predpokladať, že jedným z pragmatických faktorov, ktorý motivoval skladateľov písať koncerty s orchestrom pre gitaru, je aj skutočnosť, že konkurencia koncertov pre iné sólové nástroje bola v tom čase obrovská. Aktuálna popularita tohto v hudobnom svete pomerne mladého koncertného nástroja bola ideálnym prostriedkom pre zviditeľnenie ich tvorby.

Concierto de Aranjuez

Je pravdepodobne najznámejšie Rodrigovo dielo, ktoré mu prinieslo reputáciu jedného z najvýznamnejších španielskych skladateľov 20. storočia. Vznik *Concierto de Aranjuez* bol inšpirovaný záhradami v *Palacio Real de Aranjuez*, postavenými Philipom II. v poslednej polovici 16. storočia a prestavaný Ferdinandom VI. v polovici 18. storočia. (Obrázok 1)

Je to dielo, ktoré vtiahne poslucháča do iného času a na iné miesto a vníma len zvuky prírody. Ako hovorieval sám Rodrigo: „Je

⁵⁴ *Andrés Torres Segovia, marqués de Salobreña* (1893 – 1987), španielsky gitarista, nazývaný tiež „otcom modernej klasickej gitary“. Vďaka nemu je dnes gitara považovaná za plnohodnotný koncertný nástroj, pretože vybudoval pre ňu repertoár a priviedol ju na koncertné pódia.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Andrés_Segovia)



to vôňa magnólií, spev vtákov a zvuk tryskajúcej fontány v záhradách Aranjuezu.“⁵⁵



Obrázok 1 *Palacio Real de Aranjuez* (Kráľovský palác v Aranjuez)

Nástup vojny v Európe sa zjavne blížil a Hitler, ktorému Británia a Francúzsko sľúbili pomoc, pripravoval vojnu proti Poľsku. Končila sa občianska vojna v Španielsku a Madrid bol v rukách nacionalistov. V roku 1938 sa Rodrigo v Paríži stretol s gitaristom *Reginom Sainz de la Mazom*,⁵⁶ ktorého krátko predtým spoznal v San Sebastián na severe Španielska. Na podnet Joaquínovej manželky *Victorie Kamhi*⁵⁷ sa zoznámil s Rodrigom a s Mazom hudobný nadšenec *Marqués de Bolarque*, ktorý inicioval vznik koncertu. Ihneď po tomto stretnutí sa v jeho predstavách rozvinul koncept práce a po dvoch mesiacoch počul kompletnú tému *Adagia*, ako sa sám vyjadril, naraz a bez váhania. Vzápätí mu bez problémov prišla na um téma tretej časti. Po rýchlom a spontánnom vzniku tejto koncepcie sa akoby inšpiráciou zrodila prvá časť. Podľa jeho vlastných slov to bolo opäť pomocou reflexie, kalkulácie, motivicko-tematickej práce a silnej vôle. Na jar 1939 tento proces inšpirácie a tvrdej práce priniesol uspokojivý výsledok. O niekoľko mesiacov bola práca dokončená

⁵⁵ KAMHI de Rodrigo V. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the maestro's side*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992, s. 38.

⁵⁶ Regino Sainz de la Maza y Ruiz (1896 – 1981), významný španielsky klasický gitarista. (http://en.wikipedia.org/wiki/Regino_Sainz_de_la_Maza)

⁵⁷ Victoria Kamhi de Rodrigo (1905 – 1997), turecká klaviristka židovského pôvodu, manželka Joaquína Rodriga. (http://en.wikipedia.org/wiki/Victoria_Kamhi)



a problém s orchestráciou citlivých nástrojov a vytvorenie samostatného gitarového partu bol v základoch vyriešený.

V tomto istom roku, v čase plnom prekvapení, ho zasiahla smutná správa z domova. Victoria mu so zármutkom oznámila, že v očakávaní ich prvého dieťaťa potratila. Počas Victoriinej rekonvalescencie v nemocnici Joaquín trávil noci plné smútku, potme sám doma, hraním témy 2. časti koncertu, piesne ich lásky. Doposiaľ však nie je jasné, či Rodrigo napísal 2. časť koncertu ako spomienku na nenarodené dieťa. Kamhi uvádza, že posledné dve časti koncertu zložil ešte predtým a téma *Adagia* mu znela v hlave už v roku 1938.⁵⁸ Je tu ale rozpor medzi Viktóriinými pamäťami a Joaquínovým neskorším tvrdením. Zástancom myšlienky, že medzi Rodrigovou tragédiou a *Adagiom* je súvislosť, je aj svetovo uznávaný gitarista a blízky priateľ Rodrigovej rodiny *Pepe Romero*.⁵⁹ Toto tvrdenie demonštruje vo svetoznámom dokumentárnom filme *Shadows and Light*, kde divákovi približuje Rodrigove pocity. Cítiť tam lásku, nehu a nevinnosť, ktoré mal pripravené pre svoje dieťa. Hnev a strach z možnej smrti Viktórie ústi do gitarovej kadencie, čoraz viac introvertnej, hľadajúcej Boha. Najskôr sa s ním zhovára a vyčíta mu stratu dieťaťa, ale zároveň ho žiada a prosí o Viktóriin život, čo sa odráža v búrlivom vyvrcholení kadencie. Nakoniec Boha akceptuje, zmieruje sa s ním a ponecháva rozhodnutie v jeho rukách. Táto časť sa končí dlhým preznívaním sláčikových nástrojov a stúpajúcimi flažoletmi v gitare, ktoré symbolizujú odchod duše dieťaťa do neba.

Je pravdepodobné, že strata dieťaťa priviedla skladateľa k návratu k *Adagiu* s novou energiou a potrebou vyjadriť svoje emócie v dramatickejšej intenzite. Obavy o zdravotný stav Viktórie mohli vyústiť z pôvodných náčrtov pomalejšieho skomponovanej skôr. V týchto ťažkých chvíľach si však evokoval aj spomienky na šťastné dni ich medových týždňov, ktoré strávili prechádzkami po

⁵⁸ KAMHI de Rodrigo V. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the maestro's side*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992, s. 108 – 109.

⁵⁹ *Pepe Romero* (1944), svetoznámy klasický, ale aj flamencový gitarista, taktiež člen gitarového kvarteta Los Romeros. Je výnimočný najmä svojou fenomenálnou technikou, ako aj mimoriadnymi interpretačnými schopnosťami.



parku v Aranjuez. Z tohto množstva dôvodov a spomienok vzniklo Rodrigovo najznámejšie dielo s názvom *Concierto de Aranjuez*.

Na návrh Sainza de la Maza mal koncert po prvýkrát zaznieť v Madride pod vedením dirigenta *Jesúsa Arámbarriho*.⁶⁰ Rodrigo tento nápad s nadšením prijal a z vďaky za túto skvelú myšlienku mu koncert venoval. Premiéra však bola 9. novembra 1940 v *Palau de la Música Catalana* v Barcelone so sólistom Regino Sáinz de la Mazom a *Orquesta Filarmónica de Barcelona*, dirigovaným Césarom Mendoza Lasalle a v Madride koncert odznel až o mesiac neskôr. Programový bulletin uvádzal toto dielo s dôrazom na gitaru ako nový plnohodnotný koncertný nástroj, pulzujúci, fantazmagorický, gigantický, od čias Albéniza až po Granadosa, Fallu a Turínu. „Je to nástroj, ktorý má krídla harfy, chvost klavíra a dušu gitary. Táto duša sa po prvýkrát vykryštalizovala v pocte Debussymu od veľikána majstra Manuela de Fallu, Stravinskij z nej urobil orchestrálny nástroj a vďaka *Concierto de Aranjuez* sa stáva národným nástrojom Španielska“.⁶¹

Koncert bol načasovaný a umiestnený v správnom období na správnom mieste, v čase, keď v hispánskom svete rezonoval folklór. Už od svojho nástupu vyžaduje od gitarového hráča technické a interpretačné schopnosti, aké doteraz neboli potrebné. Rodrigovo presvedčenie o jeho predstave gitarových možností bolo výnimočné. Technické požiadavky na gitaristu v takej skladbe sa v 30. rokoch mohli považovať za prehnané, u interpretov vyvolávali profesionálnu nedôveru. Rodrigo ale nestrpel žiaden odpor a počúvajúc hudbu vo svojich predstavách, nebol osobou, ktorá by sa nechala odradiť inštrumentalistami tým, čo je alebo nie je možné zahrať. Vydal sa svojou cestou a napriek tomu, že jeho skladby v tom čase neboli publikované, rozvinul množstvo gitarových možností v rámci orchestrálneho kontextu. Skutočnosťou, že bol slepý, nemal nikdy dôvod byť nadmieru udivený alebo zastrašený zjavnou komplikovanosťou gitarových prstokladov. Počas svojho života mal veľakrát možnosť obdivovať čistú obratnosť

⁶⁰ *Jesús Arámbarri Gárate* (1902 – 1960), významný španielsky dirigent a skladateľ baskického pôvodu.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Jesús_Arámbarri)

⁶¹ WADE, G. *Joaquín Rodrigo, A Life in Music*. GRM Publications 2006. s. 411.



flamencových⁶² gitaristov v rýchlych stupnicových pasážach, v porovnaní s introspektívnejším štýlom klasických gitaristov ako Emilio Pujol a Regino Sainz de la Maza. V *Concierto de Aranjuez* sa odvážil skombinovať flamencovú virtuozitu s tónovými kvalitami klasickej gitary. Poprední gitaristi až neskôr uznali, že je nevyhnutné hrať *Concierto de Aranjuez*, ktoré bolo verejnosťou hodnotené tak, ako klavírne a husľové koncerty Beethovena, Brahmsa a Čajkovského.

Umelecký svet vyčerpával zoznam svojich superlatívov pri hodnotení koncertu. Téma *Adagia* bola mnohokrát spracovaná v rôznych podobách a hudobných žánroch. Azda najznámejšie sú jazzové úpravy Milesa Davisa⁶³ a Chica Coreu,⁶⁴ rocková úprava *The Shadows* a spievaná verzia s názvom *En Aranjuez Con Tu Amor* v podaní svetoznámeho tenoristu Josého Carrerasa.⁶⁵ Taktiež sám skladateľ upravil gitarový part pre harfu, a preto sa uvádza aj ako harfový koncert. Podľa poľského odborného gitarového časopisu *Świat Gitary Klasycznej i Akustycznej* je na prvom mieste spomedzi desiatich najkrajších a najhrávanejších gitarových skladieb 20. storočia,⁶⁶ čo dokazuje, že *Concierto de Aranjuez* je najdôležitejšie a najvýznamnejšie gitarové dielo v histórii tohto nástroja.

⁶² *Flamenco* je významný španielsky hudobno-tanečný žáner. Skôr ako len typ ľudovej hudby je flamenco hudobným a zároveň kultúrnym fenoménom. Aj keď sa považuje za súčasť španielskej kultúry všeobecne, pochádza predovšetkým z jedného regiónu Španielska – z Andalúzie. No aj iné oblasti – najmä Extremadura a Murcia prispeli k rozvoju niektorých flamenco hudobných foriem a mnohí významní flamenco umelci pochádzali i z ďalších oblastí Španielska.

⁶³ Miles Davis (1926 – 1991), americký jazzový trubkár, kapelník a skladateľ. (http://en.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis)

⁶⁴ Armando Anthony Chick Corea (1941), americký jazzový klavirista, bubeník a skladateľ. (http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_Corea)

⁶⁵ Josep Maria Carreras (1946), známy ako José Carreras, je svetoznámy katalánsky tenorista. (http://en.wikipedia.org/wiki/José_Carreras)

⁶⁶ DUBIELLA, Z. *Najstýnniejsze utwory gitarowe XX wieku. Świat Gitary Klasycznej i Akustycznej*, číslo 3/2000, s. 12 – 15.



Concierto de Aranjuez je typickým príkladom klasického koncertu.⁶⁷ Autor sa v diele opiera o formy, ktoré sa zaužívali koncom 18. storočia v klasickom kompozičnom štýle a obyčajne pozostávali z troch častí tak, že prvá a tretia boli rýchle a energické v kontraste s druhou, zväčša pomalou časťou. Prvá časť, po svojom hudobne jednoduchom, ale už technicky náročnom začiatku, vyžaduje od gitaristu rýchle pohyby po hmatníku, zvýraznenie melódie vo výškach nástroja a značnú rýchlosť. V druhej časti, pravdepodobne najkrajšej skladbe v histórii gitary, si hra vyžaduje nezvyčajný druh umeleckej dokonalosti. Gitara sa stáva odhmotnenou od svojich strún a vlní sa ako melodické línie vyjadrené spevom. Trilky, ornamente, stupnicové pasáže a vzrušujúca kadencia predstavujú najvyššie oslobodenie od nástrojových možností. Tretia časť dáva hráčovi možnosť zobrazíť paletu špecifických techník vrátane tremola, kontrapunktických pasáží, komplikovaných arpeggií a brilantných stupnicových behov. Doposiaľ žiadne dielo nespojilo všetky tieto prvky v jednej gitarovej skladbe.

Takýto vývoj bol nevyhnutný aj pre gitarový koncert v konkurencii iných sólových nástrojov. Tento rýchly proces kreácie priniesol so sebou aj sériu iných, v tej dobe nezvyčajných technických problémov, ktoré musel Maza nielen vyriešiť, ale aj majstrovsky zvládnuť. Bolo by ale nespravodlivé a zbytočné očakávať silu a hlasitosť iných koncertných nástrojov od gitary, sfaľšovať jej koncept a znehodnotiť tak nástroj známy svojimi jemnými registrami. Sila diela je v jeho ľahkosti a intenzite kontrastov a v tých časoch sa uvádzalo výlučne akusticky. Ako sme už viackrát ale spomínali, s príchodom dnešnej technickej doby je už takmer nepredstaviteľné, aby gitara hrala neozvučená. Dirigent už teda nemusí až tak „krotiť“ hráčov orchestra a gitara vyniká nad orchester bez zbytočnej fyzickej námahy, čím sa síce nedodržiava Rodrigova presná farebná predstava, ale uľahčuje to bežnú prax pri tak často hrávanom diele.

⁶⁷ Na rozdiel od *Fantasía para un Gentilhombre* a *Concierto Madrigal*, Rodrigo pomenoval každú časť koncertu podľa ich tempových označení, tak ako to urobil aj v *Concierto Andaluz* a v *Concierto para una Fiesta*.



Prvá a tretia časť sú skomponované v tónine D dur s názvami *Allegro con spirito* a *Allegro gentile* a druhá, dojímavá *Adagio*, v tónine h mol. Rodrigo sa však neriadi striktne pravidlami, aké bývajú v dielach klasicizmu,⁶⁸ ale hlavné témy prvej a tretej časti uvádza ako prvý sólový nástroj a následne preberá tému orchestrálne *ritornello*,⁶⁹ ktoré slúži ako kontrastný hlas k sólovému partu a tiež zastáva funkciu „oporných pilierov stavby koncertu“. Druhú časť, naopak tematicky otvára anglický roh so sprievodom gitary, ktorá preberá tému neskôr.

I. Allegro con spirito

Prvú časť koncertu Rodrigo skomponoval v klasickej sonátovej forme v 6/8 takte a rozdelil ju na dva diely: v tonike D dur a v molovej dominante a mol. Prvý diel slúži ako tematický a tonálny orientačný bod prvej časti, s ktorým sa opäť stretávame až v repríze pred začiatkom druhej časti.

Obrázok 2 zobrazuje harmonický priebeh prvej témy. Autor ju vytvára pomocou toniky D dur, druhého stupňa e mol a dominanty A⁷ s ostinátnym basom D, upevňujúcim tonálne centrum a návratom do toniky. Takýto postup komponovania je typický pre obdobie klasicizmu. Schematicky je to možné zobraziť takto: I – II – V – I . Táto harmonická figúra je o to pútavejšia, že autor ju používa aj vo vyšších obratoch jednotlivých funkcií a pomocou dynamiky tak vytvára napätie, ktoré poslucháča vtiahne do deja kompozície hneď v úvode.

⁶⁸ V koncertoch napr. W. A. Mozarta tému najskôr začína *tutti* orchester a následne ju preberá sólista. Ďalší priebeh koncertu je však veľmi podobný.

⁶⁹ Vyskytuje sa najmä v klasickom koncerte. Repetícia inštrumentálneho partu *tutti* orchestrom.



A Regino Sainz de la Maza

CONCIERTO DE ARANJUEZ

PARA GUITARRA Y ORQUESTA

GUITARRA

Digitado por
RENATA TARRAGO

JOAQUIN RODRIGO

Allegro con spirito (J. = 84)

C. 1ª

La 6ª cuerda en B2

pp rasgueado

C. 2ª

sigue

C. 2ª

cruc.

C. 2ª

Obrázok 2

Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
I. časť, gitarový part, takty 1 – 7

Potom, ako prvú tému preberie orchester, v jej závere uvedú hoby a prvé husle v unisono hlase melódiu, ktorá ešte umocní spevnosť a ľudovosť expozície prvej časti koncertu. (Obrázok 3)



Obrázok 3 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
I. časť, partitúra, nácvikové číslo 2

S posledným tónom expozície nastupuje gitara a rozvádza hlavnú tému. (Obrázok 4) Najskôr päť taktov sólovo, neskôr ju variuje a moduluje so sprievodom orchestra. Motivicko-melodická práca je stručná a výstižná. Frázovanie melódií je napriek krátkym motívom veľmi pestré najmä vďaka preberaniu farebných registrov rôznymi nástrojmi. Napätie a pútavosť melódie prehlbuje kontrastnou dynamikou. Rodrigo rozvíja témy prechodmi do susedných molových a durových tónin cez množstvo modulácií ústiach do bravúrneho behu v a mol, slúžiaceho ako prechodný materiál k druhej téme. Aj tu nachádzame podobnosť s klasickým



typom koncertu, v ktorom sa v priebehu prvej časti zvyklo modulovať do dominantnej, avšak durovej tóniny.



Obrázok 4 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
I. časť, gitarový part, nácvikové čísla 4, 5, 6

V tónine a mol predstavuje ďalšiu tému orchester, ktorú vzápätí sólista interpretuje v rovnomennej durovej tónine A dur po dobu štyroch taktov. Autor sa takto pohráva so zámenou tónorodu a následnou rýchlou gitarovou moduláciou sa vracia do a mol, kde sa opäť pripája orchester. (Obrázok 5)



The image displays a musical score for the first movement of Joaquín Rodrigo's Concerto de Aranjuez. It is divided into two systems, each showing measures 10 and 11. The instruments listed are Fl. I, Gtr., V. I, V. II, Vle., and V.C. The guitar part is highlighted in a separate box on the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *pp*.

Obrázok 5

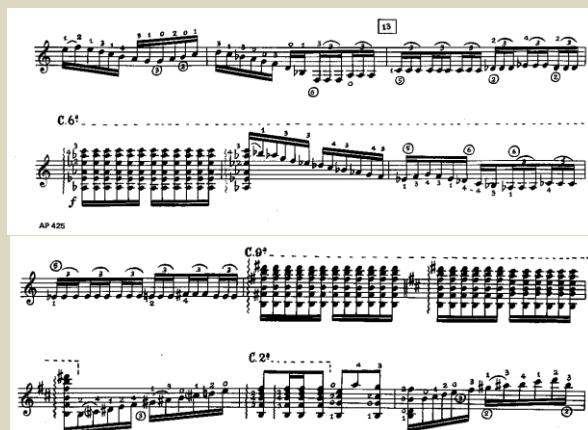
Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
I. časť, partitúra, nácvikové čísla 10 a 11

Po uvedení druhej témy prvej časti koncertu Rodrigo demonštruje svoju fantáziu a kreativitu častými moduláciami a pestrú orchestráciou. Vďačným kompozičným prvkom sú tiež technicky obťažné miesta v sólovom parte, ako úseky *rasguead*,⁷⁰ tremola a náročných stupnicových behov, ktoré využíva na tematické prepojenia. V tejto časti ponecháva autor priestor najmä sólistovým

⁷⁰ *Rasgueado* je gitarová technika vychádzajúca z andalúzskeho flamenca. Často sa využíva aj v klasickej gitarovej hudbe. Ide o energické údery prstov pravej ruky do strún, v rôznych tanečných rytmických figúrach, obvykle v rýchлом tempe.



schopnostiam, ako to v klasickom koncerte býva zvykom. (Obrázok 6).



Obrázok 6

Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
I. časť, gitarový part, nácvikové číslo 13

Po odznení brilantného gitarového sóla, orchester opäť prináša tóny hlavného motívu. Záverečnou kódou a dohrou orchestra sa končí prvá časť koncertu, ktorá je z kompozičnej stránky príkladnou ukážkou sonátovej formy využívanej v koncertoch klasicizmu. V celej časti sú zachované jednoduché harmonické postupy a melodické frázovanie je jednoduché a zrozumiteľné. *Allegro con spirito* považujeme za prototyp vyváženosti sóla a tutti.

II. Adagio

Podobne ako v prvej časti, tak aj v druhej je napriek užšiemu rozsahu zreteľná vyváženosť partov sólistu a orchestra. S rozdielom sa ale stretávame pri ich dĺžke. Melódia druhej časti pozostáva z niekoľkých menších fráz a je dlhšia ako téma prvej časti. S rozsiahlejšími, lyrickejšími témami druhej časti súvisia aj dlhšie harmonické postupy. Akordickým sprievodom gitary uvádza tému druhej časti tonikou h mol, ktorú na konci druhého taktu vystrieda septakord siedmeho stupňa A⁷ s ostinátnym, najvyšším tónom akordu – h, ktorým tak, podobne ako v prvej časti, upevňuje tonálne



centrum. V treťom takte sa vracia prvý stupeň h mol, následne vystriedaný subdominantou e mol vo štvrtom takte. Harmonický postup vrcholí napätím v durovej dominante Fis⁷ s prechodným tónom – g a uvoľnením s návratom toniky h mol v šiestom takte, ktorá je farebne zaujímavá vystriedaním malej tercie – d v akorde hornou a spodnou sekundou. Harmóniu ústrednej melódie je schematicky možné zobrazíť takto: I – VII – I – IV – V – I.

Druhá a tretia časť sú skomponované vo forme variácií. Podobnosť oboch častí spočíva v použití variačnej formy na hlavných témach. Analýza druhej časti koncertu dokazuje, že Rodrigo sa opäť formovo opiera o obdobie klasicizmu. Dojemné *Adagio* je komponované v celom takte v tónine h mol a hlavný motív pozostáva len z troch susedných tónov. Základnou kompozičnou technikou je obmieňanie trojtónového motívu v hlasoch rôzneho nástrojového zoskupenia pomocou transpozícií, modulácií a inverzií. Na začiatku prináša hlavnú tému anglický roh so sprievodom gitary a jemných dlhých tónov v sláčikoch. (Obrázok 7)



II. *Adagio* (♩ = 44)

Flauto 1

Flauto 2 e Piccolo

Oboe 1

Corno inglese

Clarinetto (Bb) 1/2

Fagotto 1/2

Corno (F) 1/2

Tromba (C) 1/2

Guitarra

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

mf

pp

p dolce

Sordina

Sordina

Sordina

Sordina

Obrázok 7 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. časť, partitúra, takty 1 – 4

Po šiestich taktach preberá motív gitara v hlavnej tónine h mol.
(Obrázok 8)



39

The image shows a page of a musical score for Joaquín Rodrigo's *Concierto de Aranjuez*, II. část, page 39. The score is for a full orchestra and guitar. It shows measures 1 and 2. The guitar part is highly technical, featuring arpeggios and rapid runs. The orchestra includes strings, woodwinds, and brass. Dynamics like *pp*, *ppp*, and *f* are indicated. Rehearsal marks 1 and 2 are present.

Obrázok 8 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. část, partitúra, nácvikové číslo 1

Ústredný motív sa rozvíja pomocou množstva modulácií a rôznych ornamentálnych gitarových techník. Autor prácou na troch tónoch demonštruje svoje kompozičné majstrovstvo. Po odznení hlavnej témy, v orchestrálnom i sólovom podaní, nasledujú gitarové variácie prevedené v subdominantnej tónine e mol. Tieto sú písané v dvoch riadkoch tak, aby sólista interpretoval melódiu aj harmonický sprievod súčasne. (Obrázok 9)



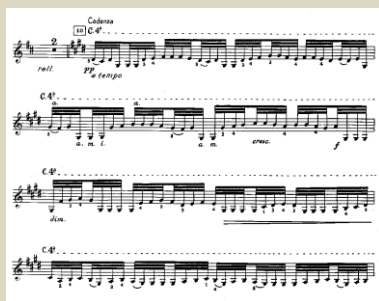


Obrázok 9 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. časť, gitarový part, 3 takty po nácvikovom čísle 7

Cadenza

V kadencii, ktorá je písaná formou sólovej variácie v tónine cis mol, autor obmieňa trojtónový motív rôznymi kompozičnými technikami. Voľnosťou, ktorú ponecháva interpretovi, vyvoláva dojem improvizácie. Opäť sa tu vyskytuje množstvo technicky náročných gitarových pasáží, ako *legata*, *arpeggia*, či *rasgueada*. (Obrázok 10)





Obrázok 10 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. časť, gitarový part, nácvikové číslo **10**

Po gitarových rasgueadach, umocnených udávaním prvej doby sláčikovými pizzicatami v závere kadencie, nastupuje posledná, najmohutnejšia variácia. Tutti obsadenie orchestra vo vyvrcholení celej druhej časti, v dynamicky najvyššom nasadení forte fortissimo, vyvoláva v poslucháčovi pocit vzrušenia a dojatia. Tónina fis mol dodáva rásnosť výrazovo najdramatickejšej finálnej variácii. (Obrázok 11)

Obrázok 11 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. časť, partitúra, 3 takty po nácvikovom čísle **11**



V úplnom závere variuje sólista motív poslednýkrát vo forme trilku. Kompozíciu uzatvára flažoletmi končiaci rozklad akordu H dur. (Obrázok 12)



Obrázok 12

Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
II. časť, gitarový part, posledné dva takty

III. *Allegro gentile*

V tretej časti autor pokračuje vo forme variácií, čím neupúšťa od základných kompozičných prvkov klasicizmu. Motívy obmieňa pomocou transpozícií, modulácií a inverzií. Základným rytmicky stavebným prvkom je striedanie trojdobého a dvojdobého metra. Téma vychádza z andalúzskych ľudových tancov, ktoré sú známe najmä vďaka štýlu flamenco. Význačným rysom flamenca je dvanásťdobý rytmus,⁷¹ ktorý sa využíva v tancoch, ako *Alegria*, *Solea* a *Buleria*. Rytmus pozostáva z dvoch skupín troch dób a troch skupín dvoch dób: $3 + 3 + 2 + 2 + 2 = 12$, čím vo flamencu vznikajú akcenty na tretiu, šiestu, ôsmu, desiatu a dvanástu dobu: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. Opakovaním tejto figúry sa však často frázovanie tanca začína na dvanástej dobe, čím vzniká dojem akcentu na prvej dobe: 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11. V takom prípade sa fráza končí akcentom na desiatu dobu.

Rodrigo sa týmto spôsobom rytmizácie nechal inšpirovať a frázovanie tanečnej témy tretej časti koncertu rozdelil na tri doby a tri skupiny dvoch dób, teda na deväť miesto dvanástich. Akcenty ostávajú vždy na prvú dobu v takte a 3/4 takt delí od troch 2/4 dvojčiarou. Ústredná téma, neskoršie variovaná celým priebehom časti, sa začína vždy predtaktím na druhú dobu 2/4 taktu. (Obrázok 13)

⁷¹ V našej kultúre sú zaužívané troj-, štvor-, prípadne osemdobé rytmy. Tieto sa využívajú aj v tancoch flamenca, ako Tangos, Tientos and Tarantas, ale dvanásťdobý rytmus flamenca evokuje v našincovi zreteľnú príchuf exotiky.



III. Allegro gentile (♩ = 164)

Obrázok 13 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
III. časť, partitúra, takty 1 – 20

Po prvýkrát téma zaznieva v durovom tónorode šiesteho stupňa, v tónine H dur, čím nadväzuje na koniec adagia. Vzápätí ju preberá orchestrálne ritornello v tonike D dur. (Obrázok 14)





Obrázok 14 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
III. časť, partitúra, takty 21 – 25

Striedanie trojdobého a troch 2/4 taktov však nie je úplne pravidelné. Autor narába s metrom a stále mení takty a ich počty. Vyskytujú sa aj miesta, kde ide niekoľko 3/4 taktov za sebou, dokonca využíva aj tradičný dvanásťdobý flamencový rytmus: 2 x 3/4 a 3 x 2/4. (Obrázok 15)



Obrázok 15

Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
III. časť, partitúra, nácvikové číslo 4

Cez množstvo modulácií a rôznych variačných foriem sa vystriedajú všetky druhy náročných gitarových techník. Cez virtuózne behy, bravúrne arpeggia a rasgueada až po striedanie legát v ľavej ruke s rýchlym kmitaním prstov v pravej ruke. V závere tejto technicky najnáročnejšej časti zaznieva dynamická vlna rýchlych šesťnástinových hodnôt v 3/4 takte so sprievodom jemných sláčikových pizzicat, končiac tromi unisono pizzicatami v gitare aj sláčikoch tónom D. Tieto posledné tóny pripomínajúce vtáčí štebot a spev uzatvárajú tretiu časť a celý koncert. (Obrázok 16)



90

Fl. 1.
Fl. 2.
e Picc.
Fag.
Gtr.
V. I.
V. II.
V. C.
C. B.

Fl.
Picc.
ppp

Obrázok 16 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*,
III. časť, partitúra, posledných 9 taktov

Medzi najvýznamnejších skladateľov inštrumentálnej hudby obdobia neskorého baroka a raného klasicizmu v Španielsku neodmysliteľne patria *Domenico Scarlatti*⁷² a *Padre Antonio Soler*.⁷³

⁷² *Domenico Giuseppe Scarlatti* (1685 – 1757), taliansky barokový skladateľ.

⁷³ *Antonio Francisco Javier José Soler Ramos*, známy ako *Padre Antonio Soler*, (1729 – 1783), španielsky skladateľ z prelomu neskorého baroka a raného



Prostredníctvom *Concierto de Aranjuez* chcel Rodrigo vzdať poctu týmto dvom veľikánom 18. storočia, ktorým vďačil za zachovanie a rozvoj tradície v Španielsku. Práve štúdium histórie španielskej hudby, kompozičných štýlov obdobia klasicizmu, ale aj iných hudobných štýlov a časových období tvorí základný pilier vzniku tohto veľdiela nielen gitarovej literatúry.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- ALCÁZAR, M. *The Segovia - Ponce Letters*. Columbus: OH, Editions Orphée, 1989. 290 s. ISBN 0-936186-29-1.
- ALCÁZAR, M. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. Mexico. Didáctica, 2000. 311 s. ISBN 970-18-5244-3.
- BACON, T. *Všetchno o kytarách*. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1995. 192 s. ISBN 80 -7180-019-8.
- BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. ILAS, 1994.
- BELOW, A. *Ilustrované dejiny klasickej gitary*. New York: Belwin Mills, 1970.
- CARLEVARO, A. *My guitar and my world*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 2006. 96 s. ISMN 979-02047-0706-5.
- CHAMPAN, R. *Kytary*. Slovarť, s. r. o., 2006. 240 s. ISBN 80 -7209-847-0.
- DUBIELLA, Z. *Muzyka gitarowa Argentyny i innych krajów Ameriki Łacińskiej od etnicznej do współczesnej*. Łódź: AKADEMIA MUZYCZNA, 2000. 122 s. ISBN 83-91135-4-6.
- DUBIELLA, Z. *Najstynniejsze utwory gitarowe XX wieku*. Świat Gitary Klasycznej i Akustycznej, Gdynia: číslo 3/2000, s. 12-15. ISSN 1427-6763.
- FERNANDÉZ, J. M. *Salvador Bacarisse – Concertino in la menor op. 72 Guitarra y Orquesta*, Opera tres Ediciones musicales
- GILARDINO, A. *La musica per chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco*; Notiziario tecnico professionale della Accademia della Chitarra Classica n. 8, 1972, s. 12 – 14.
- HAPPER, C. P. *Veľký atlas svetových dejín*. Bratislava: Reader's Digest, 2002. 227 s. ISBN 80 - 88983 – 22 – 3.
- HECK, T. F. *Mauro Giuliani - virtuoso guitarist and composer*. Editions Orphée, 1995. 290 s. ISMN: RTFT11P.
- HIGHAM, P. A. *Castelnuovo-Tedesco's Works for Guitar*. Dizertačná práca, University of Alberta, 1977.

klasicizmu. Najznámejšie sú jeho sonáty pre klávesové nástroje, ktoré sú súčasťou literatúry najmä pre čembalo, klavír a organ.



- KAMHI de Rodrigo V. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the maestro's side*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992. 367 s. ISBN: 0-935480-51-X.
- KENNEDY, M. *Oxford Concise Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press. 1996. ISBN 0-19-280037-X
- KLÍMA, J. *Dějiny Brazílie*. Praha: NLN, 2000. 458 s. ISBN 80-7106-261-8.
- KÖHLER, J. *Umění kytarové hry*. Praha: Panton. 1984. 303 s.
- MADRID, L. A. *Rafael Adame and the First Guitar Concerto of the Twentieth Century*. Columbus: Editions Orphée, Inc., 1997.
- MAKAROV, N. P. *Pamäti gitarového virtuóza a nadšenca*
- MODR, A. *Hudební nástroje*. Praha: EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o. 2002. 283 s. ISBN 80-86385-12-4.
- MOTYČKA, P. *Gitara. História a vývoj nástroja*. In: Hudba, roč. 2, I.Q 2007. s. 18-23.
- NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Ostrava: Augustin Milata SCHOLAFORUM, 1996. s. 229.
- OTERO, C. *Mario Castelnuovo-Tedesco, His Life and Works for the Guitar*. Ashley Mark Publishing Company, 1999. 167 s. ISBN 1872639364.
- OTERO, C. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. Mexico: 1980. First published in English by Musical New Services Limited, UK in 1983, 1994. ISBN 0-933224-84-2.
- POWRÓZNIAK, J. *Gitara od A do Z*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979. ISBN 83-224-0121-3.
- POWROŹNIAK, Józef. *Leksykon Gitary*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków, 1979.
- PURCELL, R. C. *Mario Castelnuovo-Tedesco and guitar*. *Guitar Review* n. 37, 1972, s. 2 – 4.
- ROSSI, N. *Catalogue of Works by Mario Castelnuovo-Tedesco*; New York: La Guardia Community College, 1974.
- STEWART, J. *The guitarist as a complete musician. Mario Castelnuovo-Tedesco. Guitar Player VIII/2*, 1974, s. 44.
- SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- WADE, G. *Joaquín Rodrigo, A Life in Music*. GRM Publications, 2006. 547 s. ISBN 1901148084.
- WADE, G. *Maestro Segovia*. London: Robson Books Ltd., 1986. 111 s. ISBN 0-86051-386-6.
- WADE, G. *A Concise History of Classical Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 2001. 220 s. ISBN 0786649781.
- WOLMAN, Boris. *Gitara v Rusku*. Leningrad: Muzgiz, 1961.





PaedDr. Mária STRENÁČIKOVÁ, PhD.

FMU AU Banská Bystrica

Profesionálny hudobník na rozhraní sociológie, pedagogiky a psychológie

Professional musician at the interface of sociology, pedagogy and psychology

Abstrakt. Medzi hudobníkmi a laikmi môžu byť v súvislosti s profesionálnou hudbou často zachytené pojmy profesia, zamestnanie, povolanie, práca a kariéra. Jednou z možností, ako sa pozerat' na rozdiely medzi týmito výrazmi, je zdôrazniť ich etymológiu a povahu činností hudobníkov.

Abstract. Among musicians and lay people, the concepts of profession, employment, occupation, work, and career can often be captured in connection with professional music. Listed terms are not identical and would not be right to use them as equivalents. The phrase professional musician indicates that music activity is a profession. The enthusiasm with which musicians devote themselves to music and the time horizon in which they do it imply that it is a vocation. The earning aspect and relative regularity express the essence of work or employment. In addition, almost every musician progresses on his/her own musical way, which suggests a connection of music activities with a career. One of the possibilities to look at the differences between these terms is to emphasize their etymology and the nature of the musicians' activities.

Profesionálni hudobníci sa zaoberajú hudbou. Hrajú na hudobných nástrojoch, spievajú, dirigujú, komponujú... Hudbou si zarábajú na živobytie, venujú jej väčšinu svojho času, ona ich sprevádza takmer po celý život. Väčšina z nich sa hudbe venovala už v detstve, študovali ju v mladosti, aby sa napokon stala zdrojom ich príjmov. Niekedy sa svet hudby pred nimi otvoril neskôr, no o to intenzívnejšie. Niektorí sa s ňou nestretli formálne v škole, ale



odkrývali jej tajomstvá bez pomoci školeného profesionála. V každom prípade im hudba učarila natoľko, že sa stala dlhodobým, ak nie celoživotným partnerom na ich profesionálnej ceste. Kto je vlastne profesionálny hudobník? Môže to byť ten, kto sa živí hudbou, ale nepozná notové písmo? Alebo snáď ten, kto má ukončené vyššie odborné hudobné vzdelanie, no je zamestnaný ako šofér? Alebo ten, kto navštevoval niekoľko rokov ZUŠ a hráva pri rôznych príležitostiach na svadbách, zábavách, v baroch? Najlogickejšia odpoveď by bola, že profesionálny hudobník je človek, u ktorého hudba predstavuje jeho profesiu. Tu sa však vynárajú ďalšie otázky. Napríklad: Je hudobná činnosť profesiou? Alebo je povoláním, či zamestnaním?

Základný význam pojmu **profesia** (profession) (z lat. professio = verejné vyhlásenie, profiteri = verejne vyhlasovať⁷⁴) zdôrazňuje aspekt verejného príslušenstva k skupine ľudí, ktorí sa zaoberajú tou istou činnosťou. Hudobník by bol teda profesionálom, ak sa verejne hlási k tým, ktorí sa hudbou zaoberajú. V súčasnosti je profesia definovaná ako „povolanie spojené s určitou kvalifikáciou, ktoré sa v priebehu života môže meniť..., jedna z trvalých súčastí sociálneho postavenia.“⁷⁵ Keďže je profesia spojená s kvalifikáciou, vyžaduje sa, aby profesionálny hudobník mal odborné vzdelanie. Najnižšie umelecké vzdelanie obvykle hudobníci získavajú na základných umeleckých školách, ktoré ponúkajú štúdium prípravné, základné (člení sa na I. a II. stupeň), rozšírené, skrátené a štúdium pre dospelých. Potom pokračujú v štúdiu na konzervatóriu, ktoré poskytuje po ukončení 4. ročníka vyššie sekundárne (úplné stredné vzdelanie s maturitou) a po ukončení 6. ročníka vyššie odborné vzdelanie s absolutoriom. Na získanie ešte vyššej kvalifikácie môže žiak nadviazať na svoje predchádzajúce skúsenosti a študovať na vysokej škole v rámci terciárneho vzdelávania, pričom môže získať

⁷⁴ Pôvodne bolo slovo spájané s kresťanstvom a označovalo tých, ktorí sa verejne hlásili ku kresťanstvu (resp. inej viere). Od 15. storočia *professio* znamenalo verejné vyhlasovanie človeka, že má zručnosti potrebné k nejakému povolaniu, čo viedlo k ukotveniu pojmu označujúcemu skupinu ľudí, ktorí vykonávajú určité povolanie.

(<https://www.etymonline.com/word/profession>)

⁷⁵ PAULÍČKA, I. a kol. 2002a. *Všeobecný encyklopedický slovník*, s. 771.



tituly bakalár, magister umenia, resp. doktor umenia. Kvalifikácia samotná však nestačí nato, aby sme mohli hovoriť o profesii. „Úplná“ profesia musí spĺňať viaceré kritériá (podobne ako semi-profesia). Vyberáme charakteristiky úplnej profesie podľa Williama J. Goodea (1960) a zisťujeme ich aplikovateľnosť na hudobnú profesiu.

1. Profesia určuje svoje vlastné štandardy vzdelávania a ciele prípravy budúcich profesionálov – v súčasnosti existujú hudobné školy, ktoré majú vlastné štandardy a učebné osnovy sledujúc rozvoj špecifických kľúčových kompetencií žiakov, budúcich profesionálov.
2. Študent pripravujúci sa na profesiu získava viac ďalekosiahlejších skúseností v socializácii s dospelými ako študent pripravujúci sa na iné povolania – študenti študujúci interpretačné umenie, resp. absolvujú štúdium s hudobno-teoretickým zameraním majú množstvo praktických predmetov už počas štúdia (často individuálnych) a navyše sa zúčastňujú na množstve vystúpení s profesionálnymi hudobníkmi.
3. Prax profesionálov býva často legálne uznaná na základe licencií, resp. diplomov potrebných pre výkon profesie – možnosť vykonávať hudobnú činnosť v oficiálnej profesionálnej hudobnej inštitúcii, musí mať ukončené potrebné vzdelanie určené zákonmi (pre hudobníkov pôsobiacich na „voľnej nohe“ podobné zákony neexistujú).
4. Rady a komisie, ktoré rozhodujú o udelení licencie, resp. o prijatí adepta do profesie sú tvorené členmi danej profesie – typickým príkladom je udeľovanie diplomov po ukončení formálneho hudobného vzdelávania, resp. osvedčení a certifikátov po absolvovaní najrozličnejších interpretačných kurzov a workshopov.
5. Väčšina zákonov a právnych predpisov o profesii sa formuje pod vplyvom danej profesie – súčasná legislatíva týkajúca sa vykonávania profesie hudobníka odzrkadľuje jej postavenie v dnešnej spoločnosti.
6. Budúce zisky v rámci profesie čo do finančného ocenenia, prestíže a moci vyžadujú talentovaných špičkových študentov – hudobníci, ktorí demonštrujú vynikajúce zručnosti, rozvinuté hudobné zručnosti a disponujú potrebnými osobnosťami



charakteristikami, majú predpoklad pre získanie vyššieho ocenenia v spoločnosti (finančného i sociálneho).

7. Vykonávateľ profesie relatívne nie je vystavovaný kontrole a hodnoteniu laikov – hoci profesionálny hudobník vystupuje často pre laikov, primárne hodnotenie realizujú jeho nadriadení, resp. hudobní kritici (laici jeho výkony nekontrolujú, ich hodnotenie je postavené väčšinou na emóciách, sympatiách, estetickej kategórii krásy, či pocite spokojnosti a nezahŕňa profesionálne aspekty interpretácie alebo kompozície).
8. Normy vychádzajúce z profesie a ňou vynucované normy sú striktnnejšie ako kontrola zo strany štátu vo forme zákonov – slovenská legislatíva napríklad nezakazuje čerpať dovolenku v čase premiéry, ale sólista sa za každých okolností snaží zúčastniť predstavenia (aj keď má zdravotné alebo iné dôvody); etika medzi hudobníkmi nedovoľuje hrať na podujatí, kde malo vystúpiť iné teleso, pokiaľ s tým nesúhlasí pôvodný účinkujúci a pod.
9. Členovia profesie sa silne stotožňujú s danou profesiou a sú s ňou silnejšie zviazaní ako členovia iných povolání – hudobné aktivity hudobníkov doslova „pohlčujú“, hudobníci žijú hudbou a sú ochotní obetovať jej množstvo času často aj na úkor seba, svojej rodiny atď.
10. Je pravdepodobné, že profesia sa stane pre zainteresovaného trvalým zamestnaním, pretože jej členovia nemajú záujem ju zanechať – väčšina členov hudobníckej profesie ostáva pôsobiť v oblasti hudby, i keď niektorí sú nútení v dôsledku zdravotných alebo iných problémov čiastočne modifikovať svoje hudobné aktivity. Niektorí hudobníci dokonca tvrdia, že pri opätovnej voľbe povolania by si zvolili to isté.⁷⁶

Ďalej nás zaujíma, či možno profesionálne aktivity profesionálneho hudobníka označiť pojmom **práca**. Práca (work, labor) je súčasťou života človeka, patrí k jeho kľúčovým cieľavedomým aktivitám. Ako vedomá činnosť sa zameriava na vytváranie rôznych materiálnych alebo nemateriálnych, duchovných

⁷⁶ Dané tvrdenia sme zaznamenali pri rozhovoroch s profesionálnymi hudobníkmi v rámci prieskumu, ktorý sme realizovali v decembri 2018.



hodnôt. Hudobník produkuje umelecké hodnoty, a to vedome a zámerne, pričom ide o jeho kľúčovú aktivitu, ktorá mu zabezpečuje existenciu. Navyše si hudobné aktivity vopred plánuje, a preto možno hovoriť o práci v zmysle, v akom ju definoval Paulička, že ide o „špecificky ľudskú činnosť vyznačujúcu sa plánovitosťou a vedomou voľbou pracovných postupov i spoločenskou kooperáciou a komunikáciou; zameranú na hospodársky cieľ, uspokojovanie potrieb, v širšom zmysle na tvorbu hodnôt nevyhnutných na zabezpečenie existencie človeka.“⁷⁷

Keďže hudobná činnosť má pre ostatných ľudí význam a hodnotu, je splnená podľa Bruggera aj spoločenská povaha tohto fenoménu. Podobne hudobná činnosť slúži na uspokojovanie potrieb hudobníka a jeho obživu, je teda prácou aj podľa F. Dorscha a dokonca i podľa R. E. Halla, pretože hudobníci sami svoju profesionálnu aktivitu často vnímajú ako prácu.⁷⁸ Zo psychologického hľadiska je práca „základnou činnosťou človeka... je podstatným faktorom rozvoja spoločnosti i osobnosti, zdrojom sociálneho uznania a ocenenia jej vykonávateľov.“⁷⁹ Psychologické opodstatnenie pracovnej činnosti hudobníkov dokumentuje aj fakt, že práca patrí k potrebám človeka. Napríklad K. B. Madsen ju zaraďuje medzi sociogénne motívy, ktoré zohrávajú najdôležitejšiu rolu v štruktúre motivácie človeka.⁸⁰ Okrem prínosu práce v zmysle príjmu, uspokojovania potrieb, či tvorenia hodnôt sa v psychoanalytickej teórii chápe práca aj ako prostriedok projekcie, lásky, kompenzácie a agresie.⁸¹ Práca navyše poskytuje hudobníkovi príležitosti k nadobudnutiu ego-vzťažného uspokojenia a môže byť zdrojom jeho sebauspokojenia. Ak je hudobník vo svojich pracovných aktivitách úspešný a dostáva pozitívnu spätnú väzbu od okolia, môže sa práca stať aj prostriedkom budovania jeho zdravého sebavedomia, sebaocenenia a pozitívneho sebahodnotenia. Na druhej strane môže predstavovať pre hudobníka zdroj najrôznejších typov konfliktov,

⁷⁷ PAULIČKA, I. a kol. 2002a. *Všeobecný encyklopedický slovník*, s. 722.

⁷⁸ PETRUSEK, M. a kol. 1996a. *Velký sociologický slovník a/o*, s. 824.

⁷⁹ KOLLÁRIK, T. 2011. *Sociálna psychológia + psychológia práce = Sociálna psychológia práce?* s. 59.

⁸⁰ SMÉKAL, V. 2012. *Pozvání do psychologie osobnosti*, s. 249.

⁸¹ HARTL, P. – HARTLOVÁ, H. 2010. *Velký psychologický slovník*. s. 436.



ktoré musí riešiť neraz aj za pomoci odborníkov z oblasti psychoterapie (často tvoria terapeutický obsah u hudobníkov intrapersonálne konflikty v podobe úzkostí, osobnej zodpovednosti a problémov so sebaocenením).

S termínom práca veľmi úzko súvisí **povolanie** (vocation, calling). Profesionálni hudobníci svoju prácu za povolanie (pojem odvodený zo slova volať, volanie) považujú, pretože si uvedomujú, že zasahuje celého človeka, jeho myslenie, aktivity, hodnoty, záujmy atď. Cítia volanie hudby, odpovedajú naň o. i. voľbou práce hudobníka – interpreta, skladateľa, učiteľa hudby a pod. Príťažlivosti hudby podriaďujú obsah svojho štúdia, voľnočasové aktivity, okruh záujmov, spôsob trávenia času a i. Svojou hudobnou aktivitou eliminujú tenziu vyplývajúcu z neuspokojenej potreby a snahy zaoberať sa hudobnou činnosťou. Hudba ich naplňa, dáva často zmysel ich životu, umožňuje dosiahnuť pocit uspokojenia a seberealizácie. Hudobná aktivita je zdrojom saturácie viacerých potrieb, ako napríklad potreby rastu, vzájomných vzťahov a existencie (Alderferova ERG-teória), potreby sociálnej pozície, ktorá sa „*môže uspokojovať prestížou a autoritou, ktorou jedinec disponuje v povolaní alebo vo svojej referenčnej skupine*“⁸² potreby sebarozvojových tendencií vyjadrenej v snahe rozvíjať vlastné schopnosti a kompetencie a získať sebaúctu (hierarchická teória potrieb A. Maslowa), potreby tvoriť, byť osobnosťou a potreby sebavyjadrenia (klasifikácia potrieb podľa S. B. Kaverina).⁸³

Povolanie hudobníka môže nadobúdať mnoho foriem v závislosti od toho, či ide o teoretický alebo praktický aspekt hudobnej činnosti. V teoretickej rovine medzi hudobníkov-profesionálov zaraďujeme napríklad muzikológov, hudobných kritikov, v istej miere teatrológov. V rovine praktickej ide o inštrumentalistov, spevákov, dirigentov, či hudobných skladateľov. Okrem už spomenutých povolaní sa s hudbou spája napríklad aj notografia, či práca hudobného redaktora, ktoré sú však ťažko kategorizovateľné. Národná sústava povolaní (NSP) kategorizuje množstvo hudobných povolaní. Praktickú realizáciu hudobných diel

⁸² SMÉKAL, V. 2012. *Pozvání do psychologie osobnosti*, s. 246.

⁸³ SMÉKAL, V. 2012. *Pozvání do psychologie osobnosti*, s. 243 – 247.



obsahuje napríklad ISCO-08-2652 – Hudobníci, speváci a skladatelia. NSP medzi nimi uvádza napríklad: šéfdirigent, zbormajster, koncertný majster, inštrumentálny sólista, dirigent, sólista opera a operety, spevák, vedúci nástrojovej skupiny, korepetítor, diskotekár, člen speváckeho zboru, člen orchestra, člen hudobnej skupiny, hudobný skladateľ.⁸⁴ Učiteľské povolania v kategórii Výchova, vzdelávanie a šport zahŕňajú napríklad hlasového pedagóga. Okrem vyššie uvedených povolaní hudobníka sa v Medzinárodnej klasifikácii povolaní objavujú aj ďalšie. International Standard Classification of Occupations (ISCO) uvádza napríklad: aranžér, hudobný agent, opravár hudobných nástrojov a výrobca hudobných nástrojov, pouličný hudobník, hudobník v nočnom klube, prepisovač hudby, ladič atď. Okrem toho hlbšie špecifikuje aj konkrétne skupiny povolaní, napríklad speváka (rozlišuje speváka v zbere, či v nočnom klube, alebo v opere, koncertného speváka, jazzového speváka, pouličného speváka, či speváka populárnej hudby atď.). Variabilita povolaní hudobníka je veľmi široká a často presahuje konvenčný obraz hudobníka, ktorý v koncertnej sále hrá klasický koncert ako člen orchestra alebo sólista, alebo stvárňuje v divadle na pódiu postavy (ako komparzista alebo sólista), či diriguje...

Otázka hudobnej činnosti ako **zamestnania** (employment) je u profesionálneho hudobníka do istej miery diskutabilná, pretože závisí od povahy hudobnej činnosti, ktorú vykonáva, preferovaného žánru a pod. Zamestnanie totiž v sebe nesie psychologickú podstatu toho, že človek pravidelne vykonáva aktivitu (je niečím zamestnaný) a práve pravidelnosť môže byť problémom hlavne u hudobníkov pôsobiacich v slobodnom povolaní. Musíme si však uvedomiť, že hudobník sa nevenuje hudbe len vtedy, keď stojí pred publikom na pódiu. Mimo zrakov divákov sa s hudbou stretáva veľmi frekventovane a dá sa predpokladať, že má pravidelný kontakt s hudbou – vystupovanie a koncertovanie vyžaduje nielen interpretáciu na pódiu, ale aj cvičenie, počúvanie, prípadne vlastnú tvorbu (napríklad komponovanie originálnych skladieb, rôznych úprav a aranžmánov) a pod. Z tohto pohľadu teda možno prácu

⁸⁴ Štatistická klasifikácia zamestnaní SK ISCO-08, 2011, s. 4132.



profesionálneho hudobníka označiť ako zamestnanie. V pracovnej oblasti je zamestnanie definované ako „spoločenský vzťah, v ktorom sa pravidelne vykávanou činnosťou získavajú prostriedky na živobytie; pracovný pomer, práca.“⁸⁵ V tomto zmysle by bol profesionálny hudobník zamestnaný, i keď mnohokrát finančné ocenenie jeho práce nepostačuje na zabezpečenie živobytia, a preto sa často angažuje aj v inej pracovnej činnosti (hlavne pedagogickej). V súvislosti s hudbou sa pojem zamestnanie používa menej často ako povolanie, pretože konotuje emocionálne chladný, resp. neutrálny postoj k aktivitám vykonávaným počas práce v zamestnaní.

V súčasnosti najpopulárnejším zo slov príbuzných k profesii je **kariéra** (career). Pojem pochádza z latinského slova *carraria* = cesta⁸⁶ pre (kolesové) vozy, resp. *carrus* = auto. Dnes patrí k často používaným pojmom najmä v oblasti biznisu, manažmentu a výroby, no samozrejme sa objavuje aj v hoministických vedách, hlavne v psychológii práce, a je často predmetom cielených aktivít v rámci koučingu, kariérového poradenstva, či supervízie. U profesionálnych hudobníkov sa predpokladá progres na ceste profesionálnej činnosti, a preto možno profesionálnu hudobnú činnosť označiť aj pojmom kariéra. „V klasickom zmysle ide o postup smerom k vyššiemu statusu, vyššiemu sociálnemu postaveniu spojenému s vyššou prestížou, vyšším podielom na moci a vyššou úrovňou príjmov.“⁸⁷ V takomto chápaní má paradoxne len málo profesionálnych hudobníkov kariéru. Mnohí z nich nezískajú vyšší status alebo vyššie sociálne postavenie v spoločnosti, avšak získavajú prestíž v zmysle lepších angažmán, vystupovaním na prestížnejších pódiiach, so „slávnejšími“ umelcami, niekedy aj s vyšším honorárom. Podiel moci sa u hudobníkov mení len zriedkavo, najmä ak zostávajú na pozíciách, ktoré si zvolili ako členovia orchestra, zboru, či kapely. Ich relatívna moc sa zvyšuje pri postupe na pomyselnom rebríčku z člena

⁸⁵ PAULÍČKA, I. a kol. 2002a. *Všeobecný encyklopedický slovník*, s. 942.

⁸⁶ Pôvodne sa používal na označenie dráhy (napríklad slnka po oblohe) rýchleho pohybu (behu koňa na turnaji a pod.), čo implikuje jeho význam ako cesty, smerovania, po ktorej sa niečo rýchle pohybuje. Od začiatku 19. storočia sa spája s označovaním priebehu vlastného života alebo profesionálneho vývinu. (https://www.etymonline.com/word/career#etymonline_v_5378)

⁸⁷ PETRUSEK, M. a kol. 1996a. *Velký sociologický slovník a/o*, s. 476.



telesa na vedúceho sekcie, či stúpaním váženosti v dôsledku odpracovaných rokov. Obyčajne sa zvyšovanie „moci“ spája s inými hudobnými pozíciami, resp. inými zamestnaniami (dirigent, primáš atď.), či s riadením telesa z pozície zakladateľa, umeleckého vedúceho a pod. Kariéra hudobníkov je veľmi rôznorodá a len málokedy má priame smerovanie v porovnaní s inými profesiami. Nie je výnimkou, že hudobníci aj vo vyššom veku menia telesá, v ktorých pôsobia, hudobný žáner, či dokonca nástroj, na ktorom hrajú. Aj napriek tomu, že akákoľvek snaha popísať štandardnú postupnosť fáz v ich kariére by bola zrejme neúspešná (keďže kariéru hudobníka determinuje kvantum faktorov vrátane povahy hudobnej činnosti, nástroja, žánru atď.), je možné o kariére ako o smerovaní ich profesijnej cesty uvažovať a dokonca ju rozčleniť na niekoľko fáz. U každého hudobníka je možné identifikovať fázu prípravy v podobe edukácie (ktorá je charakteristická návštevou hudobných škôl, súkromných hodín, workshopov, seminárov a pod. a ktorá závisí od prvej a druhej smerovej voľby povolania), fázu aktívnej interpretácie (ktorej súčasťou je často kariérna kríza) a fázu vyhasínania (ktorá je spájaná s prichádzajúcimi involučnými zmenami v psychickom i fyzickom vývine hudobníka a konzekventným znižovaním počtu vystúpení).

Z pedagogicko-psychologického hľadiska je pri budovaní kariéry (nielen) hudobníkov pozornosť venovaná svetu práce v podobe rôznych programov kariérového poradenstva (Svet práce, Profteens atď.). Ide o výchovné programy, ktoré sa realizujú na základných a stredných školách. Zameriavajú sa najmä na podporu získavania zručností potrebných pre profesionálnu orientáciu, medzi ktorými figuruje zvyšovanie stupňa sebapoznania, t. j. poznanie samého seba, svojich silných a slabých stránok súvisiacich s konkrétnou profesiou. Okrem poznania seba sú žiaci vedení k získaniu orientácie vo svete práce, informácií o rôznych zamestnaniach vrátane oboznámenia sa s pracovnými podmienkami a činnosťami a k formovaniu pozitívnych postojov k práci a k sebaavdelávaniu. Súčasťou programov bývajú aj aktivity zamerané na osvojovanie rozhodovacích kompetencií a ich uplatňovanie pri zvažovaní možnosti štúdia a jeho ďalšieho výberu. V kariérovom poradenstve sa pozornosť venuje exploračným



aktivitám zacieleným na identifikáciu vlastných zručností, schopností, vlastností, na poznanie vlastných profesijných záujmov, prehlbovanie sebapoznania, posilnenie pozitívneho sebaobrazu a sebahodnotenia, ale aj aktivítám smerujúcim k formovaniu hodnotovej orientácie, zvyšovaniu motivácie k štúdiu atď.⁸⁸

Je zrejmé, že medzi vyššie uvedenými teoretickými konštruktami spojenými kontextom pracovnej aktivity (práca, povolanie, profesia, zamestnanie a kariéra) sú jemné diferencie a nie je správne ich používať ako ekvivalentné. Avšak v súvislosti s hudobníckou profesiou ich možno chápať ako veľmi príbuzné, u niektorých hudobníkov dokonca totožné: hudba ich volá – hudbu považujeme za povolanie, získavajú hudobné vzdelanie – hudba je u nich profesia, a napokon v oblasti hudby si budujú prestíž a získavajú svoje postavenie – hudba je teda oblasťou budovania ich kariéry. Navyše sa hudba stáva hlavným zdrojom ich príjmov, zabezpečuje ich existenciu – je teda ich zamestnaním a prácou.

LITERATÚRA

DUNČÁKOVÁ, L. 2013. *Kariérové poradenstvo pre žiakov stredných škôl. Osvedčená skúsenosť z odbornej praxe* [online]. Prešov: Metodicko-pedagogické centrum. [cit. 03.11.2019]. Dostupné na internete:

https://mpc-edu.sk/sites/default/files/projekty/vystup/6_ops_duncakova_lubomira_-_karirove_poradenstvo_pre_ziakov_strednych_skol.pdf

GOODE, W. J. 1960. *Encroachment, Charlatanism, and the Emerging Profession: Psychology, Sociology, and Medicine*. [online]. In *American Sociological Review*, XXV, December 1960, s. 903). In H. G. Hurd. 1967. Who is a Professional? In *Journal of cooperative Extension*, Summer, 1967, s. 77 – 84. [cit. 15.09.2019]. Dostupné na: <https://www.joe.org/joe/1967summer/1967-2-a1.pdf>

HARTL, P. – HARTLOVÁ, H. 2010. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, s. r. o. ISBN 978-80-7367-686-5

PAULIČKA, I. a kol. 2002a. *Všeobecný encyklopedický slovník, M – R*. Praha: OTTOVO nakladatelství, s. r. o., divízia CESTY. ISBN 80-7181-708-2.

⁸⁸ DUNČÁKOVÁ, L. 2013. *Kariérové poradenstvo pre žiakov stredných škôl*, s. 13 – 14.



PAULIČKA, I. a kol. 2002b. *Všeobecný encyklopedický slovník, S – Ž*. Praha: OTTOVO nakladatelství, s. r. o., divízia CESTY. ISBN 80-7181-768-6.

ISCO International Standard Classification of Occupations. International Labour Organization (ILO), 2017. [online]. [cit. 03.09.2019].

Dostupné na:

<http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/isco88/alpha.htm>.

KOLLÁRIK, T. 2011. *Sociálna psychológia + psychológia práce = Sociálna psychológia práce?* Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave vo Vydavateľstve UK. ISBN 978-80-223-2965-1

Národný projekt Národná sústava povolání III. [online]. Ministerstvo práce, sociálnych vecí a rodiny Slovenskej republiky. [cit. 19.09.2019]. Dostupné na:

<https://www.employment.gov.sk/sk/praca-zamestnanost/narodna-sustava-povolani-iii/>

Online etymology dictionary. [online]. 2001-2019. Douglas Harper.

[cit. 08.05.2019]. Dostupné na:

http://www.etymonline.com/word/career#etymonline_v_5378

PETRUSEK, M. a kol. 1996a. *Velký sociologický slovník a/o*. (1. svazek). Praha: Univerzita Karlova, Vydavatelství Karolinum. ISBN 80-7184-164-1.

PETRUSEK, M. a kol. 1996b. *Velký sociologický slovník*. (2. svazek). Praha: Univerzita Karlova, Vydavatelství Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.

SMÉKAL, V. 2012. *Pozvání do psychologie osobnosti; Člověk v zrcadle vědomí a jednání*. Třetí opravené vydání – dotisk. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-87029-62-6.

Štatistická klasifikácia zamestnaní SK ISCO-08; Príloha k vyhláške č. 516/2011 Z. z. [online]. Štatistický úrad Slovenskej republiky. [cit. 10.10.2019].

Dostupné na: <https://jaspi.justice.gov.sk/jaspid/vzory/011516Pr.pdf>.





doc. PaedDr. Mária STRENÁČIKOVÁ, CSc.

FMU AU Banská Bystrica

Solistická cesta husľovej virtuózky Jely Špitkovej

Solo journey of violin virtuoso Jely Špitková

Abstrakt. Významná husľová virtuózka Jela Špitková v monograficky koncipovanej knihe spomína na svoje začiatky, koncertné turné, rodinu aj žiakov, ktorí sa v dnešnej silnej konkurencii uplatňujú na významných postoch.

Abstract. In the book with monograph features, the prominent violin virtuoso Jela Špitková recalls her beginnings, concert tours, family members and pupils who perform in important positions in today's strong competition.

Od detstva snívala o kariére huslistky, o veľkých svetlom zaliatych pódiiach a lesku orchestrálnych nástrojov. Vďaka nevšednému talentu, cieľavedomému štúdiu a neúnavnému každodennému cvičeniu svoj sen v dospelosti uskutočnila.

Celé desaťročia dobová kritika vyzdvihuje jej virtuózný prejav, brilantnú techniku, perfektnú štýlovosť, rytmickú precíznosť, ušľachtilý tón..., ale Jelino umenie spočíva v niečom hlbšom. V pravdivosti a presvedčivosti výpovede a v pokore, s ktorou slúži svojmu ideálu – prinášať ľuďom radosť.

Jela husľami rozpráva a odhaľuje svoj bohatý vnútorný svet. Jej hudba preniká do srdca poslucháčov či je majestátna alebo vrúcna, či tlmočí veľké ideály alebo prosté myšlienky. A ľudia ju prijímajú, oceňujú potleskom a ováciami.

„Pravá“ Jela je Jela s husľami v rukách hrajúca o šťastí, láske aj bolestnej strate. Jela bez huslí pôsobí navonok skôr racionálne a vecne. Je rozhladená, sčítaná, má veľkú znalosť jazykov



a obdivuhodnú logiku a pamäť, ale akoby zámerne odmietala vyjadriť to, čo by pomohlo nazrieť do jej vnútorného sveta.

Jela potrebuje hudbu pre život. Je pre ňu rečou citov a emócií a podľa Beethovenových slov „útekom pred obyčajným slovom“. Skromná Jela bez zbytočného vysvetľovania parafrázuje slová francúzskeho šansónu: „*Mon coeur est un violon*“ (Moje srdce sú husle).

Nasledujúci text sumarizuje sólistické umelecké aktivity Jely Špitkovej v jednotlivých rokoch kariéry od roku 1994 do dovŕšenia veku sedemdesiatich rokov a dokumentuje jej výnimočnú koncertnú frekvenciu.



Jela Špitková so svojím „srdcom“ – husľami

1974

Jela bola úspešnou študentkou moskovskej a pražskej umeleckej vysokej školy a uznávanou koncertnou umelkyňou. Vzácný voľný čas venovala cvičeniu, a to v priemere úctyhodných 6,5 hodín denne.

Absolvovala koncertné turné v Nemecku, účinkovala v Poľsku, Rusku a na domácich pódiumoch. Za jediný rok sa predstavila ako sólistka na 56 koncertoch, pričom 29 odohrala so sprievodom



Slovenskej filharmónie, Dámskeho komorného orchestra z Bratislavy a orchestrov nemeckých a poľských miest.

V OPUS-e nahrala svoju prvú LP platňu s virtuóznymi skladbami Brahmsa, Ravela, Čajkovského a v Československom rozhlasе Čajkovského *Valse Scherzo* so Symfonickým orchestrom československého rozhlasu.

Zúčastnila sa na prestížnej medzinárodnej súťaži P. I. Čajkovského v Moskve, kde sa pred excelentnou porotou (Kogan, Odnoposov atď.) predstavila skladbami všetkých štýlových období.

V letných mesiacoch aktívne vystupovala v Nice, Monte Carle a Mníchove na majstrovských interpretačných kurzoch, ktoré viedol zakladateľ slávneho telesa *Calvet Quartet* Joseph Calvet⁸⁹ a renomovaný profesor hry na husliach Ricardo Odnoposov.

Podľa záznamov v Jeliných precízne vedených diárikoch „prekoncertovala“ a precestovala podstatnú časť roka v zahraničí – presne 206 dní.



Obal prvej LP platne

⁸⁹ Étienne André Joseph Calvet (1897 – 1984) bol slávny francúzsky huslista. V roku 1919 založil slávne sláčikové kvarteto v zložení: Georges Mignot (2. husle, v roku 1929 ho vystriedal Daniel Guilevit), Léon Pascal (viola) a Paul Mas (violončelo). O necelých desať rokov neskôr sa preslávilo Calvetove kvarteto aj vďaka podpore Nadie Boulanger keď nahralo v Paríži kompletne Beethovenovo komorné dielo. V tom istom čase Joseph Calvet a jeho kvarteto horlivo obhajovali francúzsku hudbu svojich súčasníkov, najmä Faurého, Debussyho a Ravelove kvartetá. Po druhej svetovej vojne inicioval Calvet nové sláčikové kvarteto v zložení: Jean Champeil, Maurice Husson a Manuel Recasens, ktoré zaniklo v roku 1950.



Frekvencia Jeliných koncertných vystúpení každým rokom narastala. V roku 1975 odohrala 75 koncertov v Rusku, Rumunsku, Francúzsku, Španielsku, Taliansku a na Slovensku. Ako sólistka vystúpila 39-krát s orchestrálnym sprievodom Štátnej filharmónie Košice, Dámskeho komorného orchestra Bratislava, Štátneho komorného orchestra Žilina, Orchestra Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, filharmónií v Botose, Arade atď.

Uznanie získavala aj ako primárius *Suchoňovho kvarteta* a u detí a mládeže prehlbovala lásku k hudbe prostredníctvom výchovných koncertov.

Nahrávacie štúdiá OPUS-u, Československého rozhlasu a Československej televízie sa na Jelu obrátili so žiadosťou o nahratie husľovej literatúry 19. a 20. storočia. OPUS zaznamenal *Melancholickú serenádu* P. I. Čajkovského, v rozhlase vznikli nahrávky skladieb A. Dvořáka *Romanca*, P. I. Čajkovského *Melódia* a *Melancholická serenáda*, N. Paganiniho *La Campanella*, H. Wieniawského *Scherzo Tarantella*, L. Burlasa 2. *Sláčikové kvarteto* a B. Martinů *Mikeš z hôr*. V archíve televízie je uchovaná *Humoreska* A. Dvořáka, *La Campanella* N. Paganiniho, *Z domoviny* a *Z mého života* B. Smetanu a *Kvarteto D dur* J. Haydna.

V roku 1975 angažmán vzdalovalo Jelu od rodného Slovenska a milovanej rodiny žijúcej v Bratislave. V zahraničí pôsobila až 222 dní. Napriek enormnej koncertnej vyťaženosť mladá huslistka dôsledne dodržiavala čas vymedzený na cvičenie a denne sa obohacovaniu svojho repertoáru venovala priemerne 5,5 hodiny.

10. januára 1976 Jela odohrala svoj záverečný doktorandský koncert v Bielej sále Konzervatória P. I. Čajkovského v Moskve. Skončili pre ňu študijné povinnosti a časová viazanosť na pobyt v Moskve. Koncertný kalendár si naplňala sama a mnohé ponuky zahraničných koncertných agentúr odmietala kvôli kolídovaniu termínov.



Absolvovala náročné, takmer mesačné turné po Španielsku, počas letných prázdnin sa plavila na exkluzívnej lodi *Royal Viking Line* a koncertovala v prístavných mestách v Nórsku, Dánsku, Švédsku a Rusku. Celovečerné recitály odohrala v Nemecku, Rumunsku, Maďarsku, Francúzsku, na Slovensku a v Čechách. Účinkovala ako sólistka rôznych orchestrov, vystupovala so Suchoňovým kvartetom, nahrávala v rozhlase a televízii.

Na Jelinom interpretačnom konte sa v roku 1976 skveli obdivuhodné čísla: 122 sólových vystúpení, 9 koncertov s kvartetom a 35 výchovných koncertov. Dobové kritiky svedčia o tom, že Jela bola uznávaná a slávna.

Naďalej popri koncertovaní cvičila 6 hodín denne a vo svojom svete plnom hudby nachádzala uspokojenie. Pokorne slúžila svojmu ideálu, o ktorom dnes skromne hovorí: *„Nepoznám krajší moment, ako keď človek dohrá a v sále je hrobové ticho. Potom príde aplauz, človek zahrá jeden prídavok, aplauz trvá, zahrá druhý prídavok, aj tretí a štvrtý a vtedy človek cíti, že ľudom urobil radosť. Aspoň počas koncertu... Je to krásne!*

1977

Tridsaťročná Jela sa dva mesiace plavila na nórskejších lodiach *Royal Viking Line* a *Royal Viking Sea* a koncertovala v prístavoch nórskejších, švédskych, fínskejších, ruských a nemeckých miest.

Na Slovensku obohatila fonotéku rozhlasu, televízie a OPUS-u o nahrávky trinástich sólových a komorných skladieb. Hrala na Bratislavských hudobných slávnostiach a absolvovala významné turné po Rusku a Nemecku, kde vystúpila o. i. v Palast der Republik v Berlíne na *Berolina Konzert* s priamym internacionálnym vysielaním (so sprievodom Berlínskeho rozhlasového orchestra predviedla Brahmsov *Koncert D dur* op. 77 pred 4200 prítomnými poslucháčmi).

V úspešnom roku 1977 zaznamenala 140 verejných vystúpení: 50 celovečerných recitálov, 16 koncertov s orchestrom, 22 koncertov so Suchoňovým kvartetom, 5 koncertov s novozaloženým Slovenským triom a sériu 47 výchovných koncertov. Jej priemerný denný čas cvičenia bol 4,4 hodiny.

Jelin umelecký prejav sršal istotou a disciplínou. Nebála sa konfrontovať svoju predstavu so skladateľovým zámerom, mala



odvahu riskovať a pregnantne predviesť svoje hudobné presvedčenie. Vzbudzovala obdiv huslistov aj verejnosti originalitou prejavu, brilantnou technikou a osobitým, až meditatívnym ponorom do lyrických skladieb.



Program koncertu Dámskeho komorného orchestra so sólistkou Jelou Špitkovou

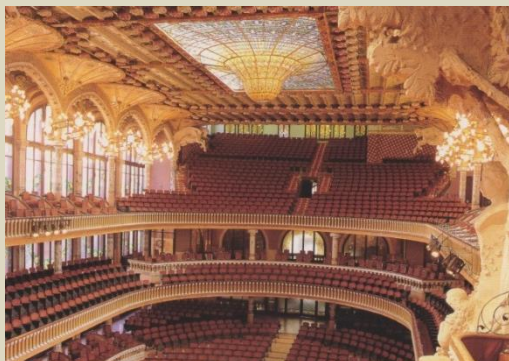
1978

V roku 1978 počet Jeliných verejných sólistických produkcií narástol na číslo 151! Pred publikom hrala v priemere každý druhý deň. Vystupovala doma, v Španielsku, Taliansku, Nemecku, Anglicku, Grécku a severských krajinách. Hrala sólovo, s klavírom, s orchestrom, s komornými telesami. Predviedla tzv. veľké husľové koncerty Čajkovského, Mendelssohna, Mozarta, Haydna, Albinoniho a Bachov a Vivaldiho *Koncert pre dvojce huslí*, mnohé brilantné diela a pre deti a mládež na výchovných koncertoch početné menuety, rondá, variácie a skladby z rozprávkových súít.

Znova bola pozvaná na Bratislavské hudobné slávnosti, v Anglicku v Llangollene na festivale si 9000 hostí vypočulo jej recitál vysielaný zároveň televíziou BBC, pre Československý rozhlas nahrala Šostakovičovo *Kvarteto č. 1*, Čajkovského *Koncert D dur*. Na cvičenie jej ostávali len cca 4 hodiny denne, pretože pri intenzívnom



koncertovaní sa venovala aj pedagogickej činnosti na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.



V Barcelone, vo veľkolepej sále Palau de la Musica vystúpila Jela pred 2 070 poslucháčov s Čajkovského koncertom ako sólistka SOČR.

Koncert bol v priamom prenose vysielaný televíziou v Španielsku.

V roku 1978 vrcholila u Jely, citlivej a vnímavěj umelkyne, etapa až filozofického a psychologického ponoru do problematiky interpretácie hudby. Analyzovala osobitosti prejavu veľkých huslistov, hľadala paralely medzi jednotlivými článkami komplikovaného reťazca od skladateľovej inšpirácie po vnímanie poslucháča. S mimoriadnou pozornosťou sa venovala parametrom kvality tónu. Dodnes hovorí, že práve „tón je u huslistu to najzaujímavejšie. Technika sa dá vycvičiť, mnohé veci v interpretácii sa možno naučiť alebo napodobniť, ale tón je zosobnením talentu. Musí preniknúť do duše poslucháča, vyvolať v ňom predstavu a pociť, že sa nachádza presne v tej situácii, o ktorej huslista hrá.“

1979

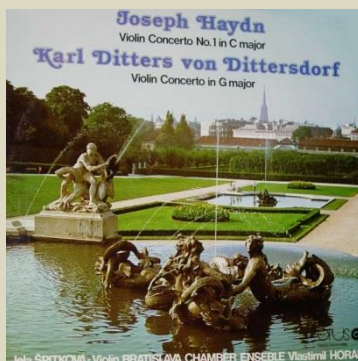
Frekvencia Jeliných koncertov klesla, no stále pokračovala v číselných mierach, ktoré len ojedinelí interpreti psychicky a fyzicky zvládnu. Odohrala 65 recitálov, 10 klasických a romantických husľových koncertov so sprievodom orchestrov, 9 vystúpení so Suchoňovým kvartetom a početné výchovné koncerty. V OPUS-e



nahrála Haydnov *Koncert C dur* so Symfonickým orchestrom československého rozhlasu a Haydnovo *Kvarteto D dur*, v televízii Paganiniho *Capriccio* č. 20 a Gragnaniho *Duo pre husle a gitaru*, v rozhlase Schumannovu *Sonátu op. 121*.

Absolvovala rozsiahle turné po Španielsku so Suchoňovým kvartetom a počas takmer piatich mesiacov plavby lode Royal Viking Sky hrala v najväčších mestách 25 krajín na štyroch kontinentoch.

Jela bola profesionálna sólistka a komorná hráčka. Skúsenosti s hrou v orchestri mala len počas štúdia na konzervatóriu, no čoraz častejšie a intenzívnejšie v nej rezonovala túžba „vyskúšať si orchester“. Po zrelej úvahe a konzultácii s rodičmi a bratom huslistom sa prihlásila na konkurz na pozíciu 1. koncertného majstra Dänmarks Radio Orchestra v Kodani. Prezentovala sa husľovými koncertmi Brahmsa a Mozarta. Konkurz vyhrala. O dva týždne už sedela za prvým pultom na všetkých produkciách prestížneho dánskeho orchestra.



Obal LP platne nahranej v OPUS-e. Sólistka J. Špitková

1980

Hektický rok 1980 sa otvoril pred Jelou ako koncertnou majsterkou dánskeho rozhlasového orchestra. Uzavrel sa pred Jelou ako koncertnou majsterkou vychýreného salzburského Mozarteum-Orchestra, v ktorom pôsobila na tomto poste úctyhodného 14,5 roka. Množstvo koncertov, ktoré oba orchestre usporadúvali, skúšky,



štúdium nového repertoáru, porady s dirigentmi a hosťujúcimi sólistami, časový priestor na cestovanie si systematická a mimoriadne pracovitá Jela dokázala zorganizovať tak, že výrazne neobmedzili jej individuálne koncertné aktivity.

Úspešné recitály odohrala v Nemecku, Rusku, Rakúsku, na Slovensku, dva mesiace koncertovala v zámorí a Európe počas plavby loďou. So Štátnou filharmóniou Košice predviedla Beethovenov *Koncert D dur*, so symfonickými orchestrami miest Jena, Halle, Eisenberg a Saalfeld koncerty Mozarta, Čajkovského, Bacha a ďalšie virtuózne skladby.

V predvianočnom čase nahrála v bratislavskom rozhlase so sprievodom Symfonického orchestra československého rozhlasu Sarasateho *Cigánske melódie* a Dittersdorfov *Koncert G dur pre husle a orchester*.

1981

Centrom Jelinho umeleckého aj súkromného života sa stal Salzburg. V starobyľom meste plnom vzácných historických pamiatok, v meste na každom kroku poznačenom „mozartovským“ duchom a denno-denne znejúcou hudbou si vytvorila alternatívny domov. Jej skutočným domovom ostala Bratislava s milovaným otcom a starostlivou mamou. V priebehu celého roka 1981 v nej strávila len 38 dní, aj to väčšinou spojených s koncertom alebo nahrávaním v rozhlase a televízii.

S Mozarteum-Orchestrom vystupovala ako koncertná majsterka a zanedlho ako sólistka, ktorú orchester sprevádzal pri veľkých husľových koncertoch. Haydnov, Mozartov, Beethovenov a Brahmsov koncert znel v Salzburgu, na častých zájazdoch v Rakúsku, aj na zájazde orchestra v Mexiku.

Silným zážitkom bol pre Jelu decembrový koncert vo veľkolepej sále Grosses Festspielhaus v Salzburgu, kde hrala Brahmsov *Koncert D dur* pre 2600 poslucháčov a koncert so Chiemgau Sinfonien Orchester na Božie narodenie v Priene.

Jelin koncertný kalendár naplňalo popri sólových recitáloch aj účinkovanie s Wiener Kammer Orchester a Salzburger Instrumental



Solisten a mesačné koncertovanie počas plavby loďou v ďalekých východných metropolách ako Hong Kong, Bangkok, Singapur...

1982

Takmer celý rok Jela pôsobila na rakúskych pódiiach. Jej umenie obdivoval Salzburg a rakúske mestá, ale aj Venezuela, Taliansko, Grécko, Španielsko, Nemecko, Kuba a počas plavby loďou znova Ďaleký východ.

K jej pracovnému úväzku koncertnej majsterky v Mozarteum-Orchestri pribudli ďalšie tri zmluvne viazané povinnosti: v januári uzavrela pracovnú zmluvu na pozíciu „sólita“ so Slovenskou filharmóniou v Bratislave na dobu troch rokov, z čoho jej plynul záväzok odohrať šesť koncertov ročne s orchestrom Slovenskej filharmónie; v júni absolvovala konkurz na miesto 1. koncertného majstra Staatsoper v Mníchove a miesto ako najlepšia účastníčka získala; v decembri vyhrala konkurz na miesto 1. koncertného majstra v Opera Theater am Gärtnerplatz v Mníchove.

Jela mala všetky dni v diári neúprosne obsadené od 4. januára až do 29. decembra. Skúšky a generálky orchestrov, vystúpenia s orchestrami a cestovanie dokázala zladať tak, že si vytvorila priestor aj na vlastné „mimopracovné“ umelecké aktivity, ako napr. 16 koncertov s kvartetom, recitály na Slovensku a samozrejme pravidelné cvičenie na husliach, ktorému sa venovala v priemere 4 hodiny denne.





Berolina koncert v Palast der Republik v Berlíne, 28.2.1982. Jela hrala Sibeliov Koncert d mol. Berolina koncerty sú veľmi populárne a konajú sa šesťkrát do roka. Sprievodné slovo patrí tradične Rolfovi Krickowovi, ktorý každého sólistu predstaví publiku prostredníctvom krátkeho interview priamo na javisku.

1983

V roku 1983 sa Jeline štandardné povinnosti obohatili o spoluprácu s Wiener Bachsolisten, ktorí sa orientovali na interpretáciu Bacha a jeho súčasníkov, na viedenskú klasickú a nemeckú romantickú literatúru.

V Bratislave odohrala povinné abonentné koncerty so Slovenskou filharmóniou a s Mozarteum-Orchestrom pripravili nový repertoár, ktorý predviedli vo Viedni a rakúskych mestách a na umeleckých zájazdoch v Taliansku a Grécku. S kvartetom účinkovala v Španielsku a Rakúsku, v rozhlase nahrala Stamicov *Koncert F dur* a Sibeliov *Koncert d mol* a Österreichischer Rundfunk nahral Mozartov *Koncert A dur* so sprievodom Mozarteum-Orchestra.

Jela precestovala tisíce kilometrov, v koncertných sálach s milovanými husľami strávila stovky hodín, ale s ľútosťou spomína, že na pobyt v Bratislave sa jej podarilo rezervovať len 33 dní, čo je počas roka najkratší čas v jej živote.



Interpretačný profil koncertnej huslistky dotvára ďalšia štýlová, formová a druhová oblasť hudby – klasická a romantická opera so špecifickými požiadavkami na prejav orchestra i prácu koncertného majstra. Aj touto oblasťou Jela dokumentuje svoju interpretačnú variabilitu a flexibilitu, pretože ako koncertná majsterka viedla mníchovský operný orchester k úspešným predstaveniam vrcholných diel Mozarta, Verdiho, Nicolaia.

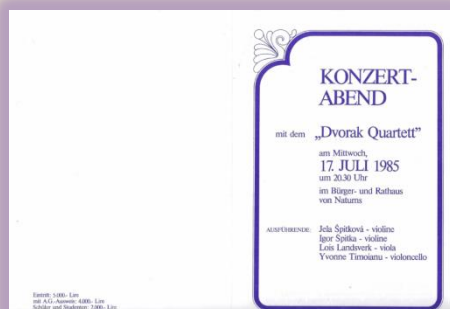
Jela sa opäť ocitla na pedagogickej pôde. Skúsenosti, ktoré získala pôsobením na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v rokoch 1975 – 1979 uplatnila a rozvíjala ako asistentka veľkej osobnosti hudobného sveta Sándora Végha na Musikhochschule Mozarteum v Salzburgu (dnešná Universität Mozarteum).

V roku 1984 nahrála v rozhlase Lalovu *Španielsku symfóniu* so Symfonickým orchestrom československého rozhlasu, v Španielsku a Rakúsku koncertovala so Suchoňovým kvartetom, pracovala v Mozarteum-Orchestri, cez letné prázdniny počas lodnej plavby jej tlieskali v mestách severnej Európy. Prihlásila sa aj na konkurz do rakúskeho symfonického rozhlasového orchestra, kde z 32 účastníkov skončila ako druhá, pretože zákonite uprednostnili muža a domáceho rakúskeho huslistu.

Jela spomína na rok 1985 s jej príznačnou obdivuhodnou pamäťou, za ktorú podľa nej vďačí čiastočne genetike, ale hlavne celoživotnému štúdiu repertoáru naspamäť: *„Mala som 38 rokov a čas rozplánovaný skutočne do najmenších detailov. Ten prísny systém mi umožnil súčasne byť sólistkou Slovenskej filharmónie, koncertnou majsterkou Mozarteum-Orchestra, asistentkou profesora S. Végha a hrať aj mimo týchto zamestnaní. S orchestrom som odohrala osem veľkých koncertov, s kvartetom sme vystúpili 11-krát a rovnako 11-krát ma pozvali na recitály. Všetko v zahraničí, pretože do Bratislavy som sa dostala len na povinné zmluvné koncerty so Slovenskou filharmóniou. Moja práca huslistky prebiehala ako v predchádzajúcich rokoch, ale pedagogická činnosť*



sa zmenila. Získala som miesto na Hochschule für Musik vo Viedni a od akademického roka 1985/86 som tam začala učiť.“



Bulletin koncertu Dvořákovho kvarteta v Taliansku.

Ako mnohé iné, aj toto teleso vzniklo z Jelinej iniciatívy. Obsadenie kvarteta:

J. Špitková – 1. husle, I. Špita – 2. husle,

L. Landsverk – viola, Y. Timoianu – violončelo

1986

Prvá a najdôležitejšia správa z Jelinho diára znie: „7. januára sa mi narodil syn Pal'ko Špitka.“ Tejto významnej udalosti sa museli podriadiť všetky aktivity. V Mozarteum-Orchestra požiadala o materskú dovolenku, s vedením školy a svojimi študentmi na Hochschule für Musik si dohodla individuálne plány, v koncertných agentúrach pozastavila spoluprácu a nové ponuky na koncerty dočasne neprijímala. Dlhodobu naplánované a významné koncerty sa snažila absolvovať za mimoriadnej podpory rodičov, ktorí sa počas jej neprítomnosti ujali starostlivosti o dieťa.

V Československom rozhlase nahrála Beethovenov *Koncert D dur* a Hummelov *Koncert pre husle, klavír a orchester* so sprievodom Symfonického orchestra československého rozhlasu. V priamom prenose vystúpila v televízii s Mozartovým *Klavírnym triom* a Debussyho *Sonátou*. Deväť koncertov odohrala na lodiach.

Prvýkrát od začiatku profesionálnej kariéry strávila Jela väčší počet dní doma v Bratislave ako v zahraničí.





Paľko Špitka

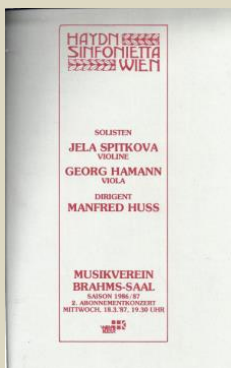
1987

Jelin syn Paľko oslávil v januári prvé narodeniny. Starí rodičia svojho vnuka opatrovali s maximálnou starostlivosťou a Jela sa aspoň čiastočne mohla vrátiť na koncertné pódia.

Uprednostňovala vystúpenia doma v Bratislave, kde prijala 17 výchovných koncertov pre deti a mládež, ale predviedla aj recitály, a to v Rakúsku, Španielsku a Taliansku. S mimoriadne priaznivým ohlasom sa stretli jej koncerty v rakúskych a francúzskych mestách s orchestrom Haydn Sinfonietta Wien i viedenský koncert s 1. Frauen Kammerorchester Österreich, ktorý interpretoval diela žien-skladateľiek.

Do rozhlasovej fonotéky prispela nahrávkou Brahmsovej *Sonáty č. 1*, Beethovenovej *Sonáty č. 5* a Sibeliovými *Serenádami č. 1 a č. 2*.





*Bulletin orchestra Haydn Sinfonietta Wien so sólistkou J. Špitkovou.
Haydn Sinfonietta Wien je jeden z najvýznamnejších orchestrov interpretujúcich
diela neskorého baroka, viedenského klasicizmu a začiatku 19. storočia. Historickú
hudbu tlmočí prostredníctvom autentických nástrojov, resp. ich kópií. Spolupracujú
s ním najvýznamnejší svetoví hudobníci.*

1988

Jelin umelecký život sa vrátil do pôvodného závrtného tempa. V Mozarteum-Orchestri síce naďalej čerpala materskú dovolenku, ale vo Viedni učila na plný úväzok a frekvencia jej koncertov narastala až do osudného 21. júna, keď jej zbožňovaného otca postihla náhla mozgová príhoda a čiastočne ochrnul.

Jela na 1,5 mesiaca úplne zrušila koncerty, navždy sa rozlúčila s účinkovaním počas plavieb na lodiach a ďalšie vystúpenia podriaďovala otcovmu zdravotnému stavu. Prijímala len krátkodobé turné a vo vyhovujúcej vzdialenosti. Z koncertov sa vlastným autom vracala v noci domov do Bratislavy.

V roku 1988 v OPUS-e nahrála Bruchov *Koncert g mol* a Mendelssohnov *Koncert e mol* so Slovenskou filharmóniou a v rozhlase Dvořákovu *Romancu*. Do otcovho ochorenia absolvovala zájazd do Anglicka ako sólistka Symfonického orchestra československého rozhlasu, recitovala na Slovensku a koncerty v španielskych, francúzskych, holandských a nemeckých prístavoch. Neskôr odohrala ako koncertná majsterka koncerty v Nemecku



s dámskym orchestrom Clara Schumann Sinfonie Orchester Köln s dirigentkou Maschou Blankenburg a koncerty v rámci desaťdňového zázjazdu do Španielska.

1989

Jela naďalej podriaďovala svoje aktivity starostlivosti o chorého otca a malého syna. V Mozarteum-Orchestri požiadala o ďalšie predĺženie materskej dovolenky, na vyučovanie do Viedne dochádzala autom a z Bratislavy sa vzdaľovala len na najnutnejšiu krátku dobu.

V Rakúsku a Nemecku vystupovala ako sólistka alebo koncertná majsterka dámskych orchestrov 1. Österreichische Frauen Kammer Orchester z Viedne a Clara Schumann Sinfonie Orchester z Kolína, v Taliansku odohrala 11 recitálov a na Slovensku sa orientovala hlavne na výchovné koncerty.

1990

V januári 1990 Jela nastúpila do práce v Mozarteum-Orchestri v Salzburgu po štvorročnej materskej dovolenke a pokračovala v pedagogickej činnosti vo Viedni. V orchestri odohrala všetky predpísané skúšky, generálky a koncerty, ale kvôli komplikovanej situácii v rodine sa obetavá Jela vzdala svojich sólových koncertov, recitálov, hrania s komornými telesami a orchestrami...

Nikdy na toto obdobie nespomína s ľútosťou, či trpkosťou. Jela je silná osobnosť, ktorá vífazi nad nepriazňou osudu. Uprázdnené miesto po dlhých potleskoch, reflektormi ožiarených pódiiach, nenapodobiteľných tónoch huslí zaplnila láskou k otcovi, synovi a celej rodine...

1991 – 2002

Jeline husle zmĺkli. Vyčerpaný organizmus si vyžiadal svoju daň. Zomrela jej mama, o ktorú sa celé tri roky starala ako o ležiaceho pacienta, opatrovala nevládneho otca po mozgovej príhode,



vychovávala malého päťročného syna Paľka a navždy sa rozlúčila s dvojročným ťažko chorým synom Peťkom. V roku 1991 sa podrobila náročnej operácii a v roku 1992 jej operovali karpálny tunel na ľavej ruke. Jej diáre sú popísané strohými informáciami:

- 1992 vôbec som nemohla hrať na husliach
- 1993 ešte som nevládala hrať
- 1994 keď som ako-tak vládala držať husle v rukách, hrala som v Mozarteum-Orchestri. Často som bol práceneschopná
- 1995 pre bolesti v rukách som po 14,5 roku pôsobenia ako koncertná majsterka odišla z Mozarteum-Orchestra aj zo Salzburgu
- 1996 v Japonsku som zahrála dva recitály a 15. decembra v meste Kochi Mendelssohnov *Koncert e mol* s orchestrom!!!
- 1997 často som robila vo Viedni na TOHO Academy interpretačné kurzy pre japonských huslistov. Hrala som v Rio de Janeiro, Grand Canarii, na Malorke, v Hong Kongu a Salzburgu
- 1998 začala som učiť na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Pokračovala som v interpretačných kurzoch vo Viedni. Hrala som vo Viedni, v Paríži, Londýne, na Malorke a v Turecku
- 1999 zahrála som päť recitálov v Japonsku a dva recitály v Rio de Janeiro
- 2000 hrala som v USA, na Ibize, v Bulharsku a Nemecku
- 2001 len dva koncerty v San Carlos, ale so závažným repertoárom
- 2002 päť recitálov v Taliansku, dva koncerty vo Viedni, recitál v Japonsku





*Plagát koncertu v Rio de Janeiro, 1999. Jela hrala Vivaldiho Štyri ročné obdobia
a Vivaldiho Koncert pre štvoro huslí.*

*(Na skúške pred koncertom už po prvých taktach zistila, že hrá iný koncert ako
ostatní traja huslisti - v zmluve, ktorú dostala sa ocitol „preklep“ v tónine.*

*Do koncertu nacvičila celé nové dielo. Odznelo s absolútnou istotou a obdivom
dirigenta i spoluhráčov.)*

2003

Po dlhom ťažkom období naplnenom zdravotnými problémami zažiaril rok 2003 v Jelinom živote ako nový začiatok. 58-ročnej huslistke sa do prstov a rúk vrátila istota, zregenerovaný organizmus získal predchádzajúcu vitalitu a neporaziteľná psychika si otvárala ďalekosiahle obzory. Jelu znova vítali známe koncertné pódia v slovenských a španielskych mestách a s mimoriadnym úspechom sa stretla v Japonsku, kde odohrala 27 recitálov v gigantických koncertných sálach pre 2-3 tisíc návštevníkov.





Plagát koncertu v Japonsku



Španielska tlač veľmi pohotovo uverejňovala informácie o koncertoch, ktoré odzneli na významnom XVI. medzinárodnom hudobnom festivale.

2004

Jela prijala ponuky španielskych a japonských koncertných agentúr a v priebehu roka 13-krát koncertovala. Dramaturgia vystúpení vždy korešpondovala s hudobným vkusom poslucháčov a požiadavkami agentúr, preto jej rôznorodý repertoár obsahoval sólové virtuózne skladby, koncertné diela pre husle so sprievodom orchestra a klavíra a komornú hudbu.



2005

V roku 2005 Jela obnovila zo zdravotných dôvodov dočasne prerušenú spoluprácu s Dámskym komorným orchestrom, ktorý viedla Elena Šarayová-Kováčová. Ako sólistka populárneho orchestra predviedla Mozartov *Koncert D dur* v Bratislave, Modre a Trenčíne. Aktivity v tomto roku orientovala prednostne na pedagogickú oblasť a predkladala bohaté dokumentačné materiály inauguračným komisiám na získanie titulu profesor hudobného umenia.

29. 11. 2005 vymenoval Jelu Špitkovú za vysokoškolskú profesorku prezident Slovenskej republiky Ivan Gašparovič a 14. 4. 2006 aj prezident Českej republiky Václav Klaus.

2006

Záujem japonských milovníkov umenia o európsku hudbu sa naplno prejavil aj v roku 2006. Pre komorné združenie Wien Mozarteum Ensemble so sólistkou Jelou Špitkovou organizačne dokonale pripravili dve veľkolepé koncertné turné. Neutíchajúcim potleskom reagovalo publikum na diela Mozarta, Beethovena, Vivaldiho a doslova nadšenie vyvolala Dvořákova *Humoreska*. Vnímavým poslucháčom sa európski interpreti predstavili na 16-tich recitáloch. Okrem koncertov v Japonsku Jela pokračovala v úspešnej spolupráci s Dámskym komorným orchestrom na Slovensku a v Srbsku.



Program husľového recitálu J. Špitkovej v Japonsku.



Siedmeho januára 2007 odznel v Mírbachovom paláci v Bratislave koncert pri príležitosti Jeliných 60. narodenín. V slávnostnej a emóciami predchnutej sále zaznel v jej podaní Mozartov *Koncert D dur*. Sprevádzal ju Dámsky komorný orchester, s ktorým hrávala doma aj v zahraničí plných 35 rokov.

V apríli Jelin život poznačila mimoriadne smutná udalosť. Do denníka si napísala: „Zomrel môj tatulko vo veku 94 rokov na otravu krvi – mne najdrahšia bytosť na svete!“ Ďalšie koncerty venovala otcovi. Tónmi svojich huslí najlepšie vyjadrovala lásku, vďačnosť a úctu, ktoré naplňali jej srdce.



JUDr. Pavel Špitka – „Tatulko“ Jely Špitkovej

V rokoch 2008 – 2009 sa Jeline koncertné vystúpenia koncentrovali hlavne do slovenských miest a do Viedne. V krásnych sálach Zichyho, Grasalkovičovho, Primaciálneho a Mírbachovho paláca v Bratislave predviedla sólové diela klasického husľového repertoáru a s Dámskym komorným orchestrom sa predstavila Bachovým *Koncertom pre dvoje huslí* a Haydnovým *Koncertom C dur*.

V ďalších dvoch rokoch navštívila kultúrne centrá najväčších miest Číny a ďalekého Japonska, ktoré bolo zároveň sídlom prestížnych umeleckých škôl a univerzít. Na požiadanie najvyšších predstaviteľov škôl pripravovala pre domácich študentov hudby majstrovské interpretačné kurzy zamerané na európsky klasicizmus a romantizmus.



Rok 2012 bol zlomovým rokom v Jelinej umelecko-pedagogickej činnosti. Po 27 rokoch ukončila pracovný pomer na Hochschule für Musik vo Viedni, pretože podľa rakúskych zákonov boli miesta vysokoškolských učiteľov limitované vekom 65 rokov.

2013 – 2016

Majstrovské interpretačné kurzy, ktoré Jela v zahraničí viedla, získavali stále väčšiu popularitu. Opakovane ju pozývali do slávnej husliarskej Cremony, kde sa intenzívne venovala záujemcom takmer tri týždne počas letných prázdnin. V rámci kurzov niekoľkokrát vystúpila na samostatných recitáloch a predviedla sólové brilantné diela husľovej literatúry a *Koncerty pre dvojce huslí* Bacha a Vivaldiho so svojimi absolventmi z Viedne a so sprievodom orchestra cremonskej akadémie.

Po Číne a Japonsku oslovili Jelu huslisti z Južnej Kórey. Na Univerzite Dankook v Soule lektorovala majstrovské kurzy a absolvovala koncerty pre tisíce návštevníkov vysielané v priamom prenose televíziou.

Takmer každý rok koncertovala v Kalifornii, kde bol o vystúpenia známej huslistky zo strednej Európy veľký záujem.

V rokoch 2012 – 2017 Jela pôsobila ako profesorka hry na husliach na Prayner konzervatóriu vo Viedni a na Akadémii umení v Banskej Bystrici.





*Zľava: Miung Kwon, absolvent Hochschule für Musik vo Viedni, študent J. Špitkovej;
J. Špitková;*

*87-ročný rektor University Dankoog pán Chang, ktorý je rektorom viac ako 50 rokov;
vysokoškolský učiteľ z Južnej Kórey, člen univerzitného orchestra.*

Po koncerte pozval rektor sólistov do svojho súkromného bytu na domáce muzicírovanie. Jele venoval špeciálny symbolický dar – dal pre ňu zhotoviť náhrdelník zo 47 perál, čo zodpovedá roku jej narodenia (1947).





*Koncertné turné v USA (2013) naplánoval a organizačne zabezpečil milovník hudby
p. Donovan Nicol.*

*Jela dal k dispozícii svoje súkromné lietadlo s pilotom, ktoré ju prepravovalo
do piatich štátov západnej časti USA, kde absolvovala päť recitálov.*

2017

Prvého januára 2017 oslávila koncertná umelkyňa Jela Špitková 70. narodeniny. Plná optimizmu, vitality, životného elánu a s pohľadom upretým do budúcnosti.

Husle v jej rukách denne spievali a na koncertoch doma aj v zahraničí odovzdávali radosť, krásu a ušľachtilé poslanstvo umenia.

Intenzívne sa venovala svojim študentom na Prayner Konzervatóriu vo Viedni a na Akadémii umení v Banskej Bystrici, viedla majstrovské interpretačné kurzy v Cremona, pracovala v rôznych hudobných komisiách, koncertovala a samozrejme cvičila na husliach.

Na záver len Jeline presvedčivé slová vyjadrené s absolútnou istotou:

„Husle navždy ostanú v mojom srdci aj duši.“

Úryvok je z monografickej publikácie, ktorú vydala AU v Banskej Bystrici.





doc. Mgr. art. et Mgr. Peter ŠPILÁK, PhD., ArtD.

FMU AU Banská Bystrica

PRAGA CANTAT 2019

Fotoreportáž z úspešnej reprezentácie

V dňoch 31. 10. – 3. 11. 2019 sa miešaný spevácky zbor *Canzona Neosolium* pri Fakulte múzických umení Akadémie umení zúčastnil 33. ročníka Medzinárodnej zborovej súťaže **Praga Cantat 2019**. Príprava na realizáciu účasti zboru sa začala v minulom roku, keď sme podali grant na Ministerstvo kultúry. Projekt bol úspešný, mohli sa rozbehnúť prípravy na zrealizovanie účasti na medzinárodnej súťaži.

Miešaný spevácky zbor *Canzona Neosolium* vznikol v decembri 1990 ako záujmové umelecké združenie. Založili ho vtedajší redaktor Slovenského rozhlasu *Luboš Krno*, riaditeľ opery *Vojtech Didi* a dramaturgička opery *Mária Glocková*. Personálna výmena transformovala zbor (2003) na koncertné aj študijné zborové teleso, ktoré viedol vtedajší dekan FMU prof. PaedDr. MgA. et Mgr. *Vojtech Didi*. Zbor počas svojej 24-ročnej existencie vystupoval doma aj v mnohých európskych štátoch.

V súčasnosti je dirigentom a umeleckým vedúcim zboru *Canzona Neosolium* prof. Mgr. art. *Štefan Sedlický*, ArtD. Výrazným úspechom zboru bolo vystúpenie v medzinárodnom projekte *1000 voices for peace* v Bruseli (november 2014) venovaný 100. výročiu vypuknutia prvej svetovej vojny. Za účasti 35 zborov z celého sveta premiérovho odznela kompozícia poľského skladateľa *Krzysztofa Pendereckého Oratórium za mier*. Dievčenská zložka zboru *Canzona Woman choir* sa úspešne predstavila na Medzinárodnej súťaži



vysokoškolských speváckych zborov *Akademická Banská Bystrica 2017* a získala zlaté pásmo, cenu hudobného odboru Matice Slovenskej za rozvoj interpretačného umenia v oblasti zborového spevu, ako aj cenu primátora mesta Banská Bystrica za najlepší slovenský spevácky zbor festivalu *Akademická Banská Bystrica 2017*.

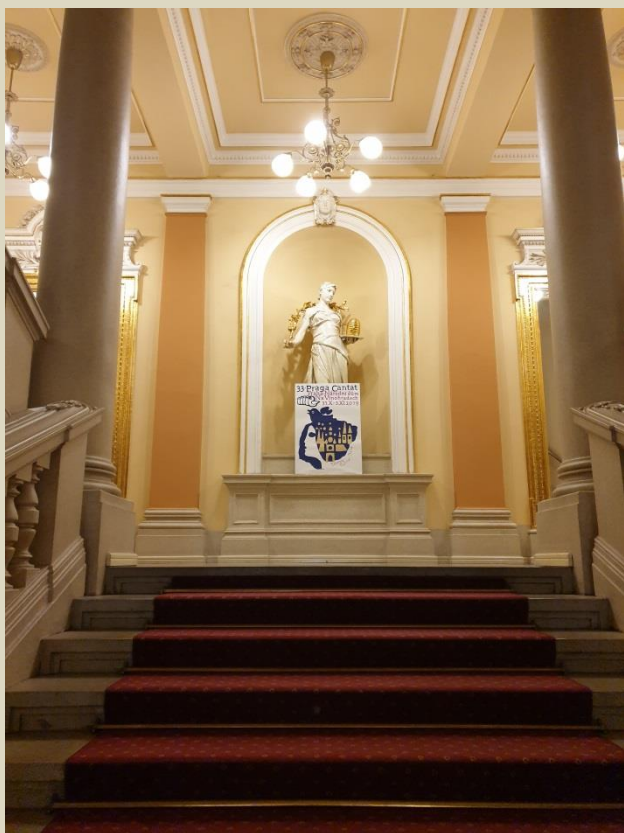
Cestujeme do Prahy

Zájazd do českého zahraničia sa začal vo štvrtok 31. októbra v dopoludňajších hodinách. V Ružomberku sme nastúpili do RegioJet a po takmer siedmich hodinách sme vystúpili v stvežatej metropole Čiech – PRAHE.



V blízkosti Tančícího domu sme mali luxusné ubytovanie za relatívne nízke ceny v centre mesta s krásnym výhľadom na Vltavu.





*Vstupné schodisko do priestorov hlavnej sály Národného domu,
kde sa konala súťaž Praga Cantat 2019.*





Majakovského sála

Na 33. ročníku Medzinárodnej súťaži Praga Cantat 2019 sa súťažilo v 6 základných kategóriách. Súťaže sa zúčastnilo 22 speváckych zborov z 15 rôznych krajín (Indonézia, Belgicko, Nemecko, Taliansko, Fínsko, Maďarsko, Srbsko, Lotyšsko, Litva, Česko, Slovensko, Švajčiarsko, Ukrajina, Slovinsko, Chorvátsko).

*Náš zbor sa prezentoval v kategórii **Dospelé miešané zbory**, ktorá prebiehala v Majakovského koncertnej sále – patrí k najväčším z troch sál Národného domu s kapacitou 700 miest.*





Krátko pred vystúpením

Umelecká prezentácia zboru **Canzona Neosolium** sa konala v reprezentatívnych priestoroch. Vystúpenie bolo naplánované vo večerných hodinách. Zbor sa predstavil skladbami Antonína Dvořáka (povinná skladba **Napadly písne**), Giovanniho Croceho (**O vos omnes**), Györgya Deáka-Bárdosa (**Eli! Eli!**), až po interpretačne mimoriadne sugestívne stvárnenie zboru **Utonulý** Petra Ebena a efektnú záverečnú skladbu Jerryho Dadapa **Aleluia**.

Vo všetkých skladbách preukázal zbor vysokú kvalitu vokálneho prejavu.





Sme víťazi

*Na pódiu preberá cenu dirigent zboru Štefan Sedlický.
Získania Zlatého pásma pre Canzonu Neosolium a Ceny za dramaturgiu sprevádzala
obrovská radosť s patričným zborovým **tutti forte**.
Študenti FMU AU reprezentovali nielen školu, ale aj Slovensko.*





Cesta za úspechom sa skončila úspešne

SEMINÁRNE PRÁCE

ŠTUDENTOV

Z HUDOBNEJ

PUBLICISTIKY

A

PARCIÁLNE PRÁCE

DOKTORANDOV



Mgr. Tereza A. PŘÍVRATSKÁ

doktorandka

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Karlova univerzita Praha

Základní rysy a zvláštnosti mistrovské hry smyčcového kvarteta, příspěvek k metodice smyčcově kvartetní interpretace

*Basic features and peculiarities of the string quartet masterpiece,
contribution to the string quartet interpretation methodology*

Abstrakt. Vývoj sláčikového kvarteta je zložitá a dlhotrvajúca úloha. Pedagóg zohráva v tomto procese významnú úlohu, ktorá môže byť zase veľmi náročná, keďže štyri rôzne osobnosti a úrovne hudobného porozumenia a schopností musia byť formované do jedného celku. Príspevok sa venuje tejto problematike a rozdielom, zahŕňa rôzne aspekty v procese vývoja. V neposlednom rade sa sústreďuje na úspešnú skúšobnú prípravu, v ktorej sa načrtáva základné rozlíšenie medzi prístupom a prípravou, ktoré by sa vyžadovali pre sólový repertoár a prípravou pre komorné zloženie.

Abstract. The development of a string quartet is a complex, long lasting task. The pedagogue plays a significant role in this process, which can in turn be very demanding, given four different personalities and levels of musical comprehension and ability have to be shaped into a unified whole. The present article deals on this issue, and the differences between a solo instrumentalist pedagogue and a string quartet-oriented pedagogue, encompassing different facets that are entwined in the whole development process: on the most effective practice, issues of automatisisation, the development of listening skills, intonation practice, and goal placement. Last but not least, the article dwells on successful rehearsal preparation, outlining the core distinction between the approach and preparation that would be required for the solo repertoire and that for a multi-voiced quartet composition.

Smyčcové kvarteto je jako specifický hudební soubor čtyř hráčů unikátním tělesem. Z toho plyne na jedné straně jeho atraktivita pro hudební tvůrce, na druhé straně i obtíže nástrojové interpretace a metodické postupy, jež by umožnily hráčům dosahovat mistrovských výkonů v kvartetní hře. Vychovat kvartetní hráče mistrovských kvalit je relativně dlouhý proces, který klade



značné nároky na práci pedagoga. Nejvhodnějšími kandidáty na kvartetní hráče jsou studenti středního hudebního školství, kteří ovládají nástrojovou techniku do té míry, aby si mohli postupně osvojovat specifické požadavky kvartetní hry. Náročnost pedagogického vedení pak spočívá zejména ve skutečnosti, že pedagog pracuje se čtyřmi osobnostně se rozvíjejícími jedinci mající čtyři různé role⁹⁰. Práce učitele je na rozdíl od výchovy sólisty obtížnější, neboť pracuje s „meta-osobností“, tj. jedinou bytostí kvarteta a jeho posláním je vést ji pokud možno k mistrovské jedinečnosti. Žák vedený k sólové hře může bez pedagoga nacvičovat a procvičovat dle jeho instrukcí jednotlivé části studované kompozice. To je však pro kvartetního hráče s výjimkou základního přípravného nastudování hudebního textu, které je od začátku mnohem komplikovanější, v úplnosti téměř nemožné. Je tomu tak zejména proto, že jeho domácí příprava by měla být hned od začátku odlišná od přípravy sólového hráče, musí brát v úvahu interpretační úlohy ostatních nástrojů smyčcového kvarteta. Individuální příprava bezesporu zahrnuje dostatečné osvojení notového materiálu příslušného hlasu, aby se pak hráč při zkoušení celého ansámblu nesoustřeďoval pouze na svůj part, ale naopak mohl naslouchat, vnímat a bezprostředně reagovat na hru svých kolegů. Postup při studování hudebního textu pro daný nástroj musí být vždy v souladu s celou partiturou skladby, žák musí mít na paměti, že jeho role je pouhou částí celku. Partitura nás naviguje k porozumění struktuře skladby a jejímu charakteru. Student musí do kvartetních zkoušek chodit již s představou, jak by daná kompozice měla znít, a pak společně s kolegy a s pedagogem pracovat na formování dané představy a jít společnou cestou za jedním cílem. Porozumění harmonii představuje *conditio sine qua non*,⁹¹ prvek, bez kterého těleso nedosáhne odpovídající rovnováhy vedení jednotlivých hlasů. Důkladné a promyšlené studium kvartetní partitury by mělo studentovi pomoci při výběru správných prstokladů, které budou interpretačně a intonačně vhodné. Mělo by zamezit tomu, aby si

⁹⁰ SEDDON, F.A., BIASUTTI, M. 2009. *Mode of Communication Between Members of a String Quartet*. Small Group Research, vol. 40, č. 2, s. 119, 120.

⁹¹ Bezpodmínečně nutné.



student vštěpil pouze melodickou intonaci, která je samozřejmě do určité míry přínosným prvkem vyjádření hudební linie. Pouze melodická intonace však nefunguje a nestačí, student musí mít na zřeteli harmonii a party svých kolegů. Kvartetní intonace je komplexní kapitola sama o sobě,⁹² jako příklad představím jeden základní problém. I když hráči budou usilovat o naladění čistých kvint co nejbližší k sobě, hlavně G – D a C – G, eliminují tím do jisté míry extrémní rozdíl mezi cellovým C a houslovým E, nicméně ne úplně a je na hráčích, aby vybrali vyhovující prstoklady, které tuto nevyváženost vyrovnají a zahladí. Podmínkou intonace je tedy celkové porozumění harmonii a vyvážené vedení jednotlivých hlasů, přičemž ona hlasová rovnováha neznamena shodnou intenzitu jejich uplatnění.⁹³ Toto pojetí je základem samostatné přípravy studenta, vede jej k cílenému studiu, bez nutnosti se pak text složitě a obtížně přeučovat.

Úspěšné nastudování kvartetního díla znamená správné stanovení interpretačního cíle jako celku, ale také osvojení jednotlivých dílčích etap, dílčích cílů, jejichž naplnění je pro mistrovskou interpretaci celku díla nezbytné a vpravdě skutečnou dílnou, v níž se rodí budoucí celek a jeho umělecká jedinečnost.⁹⁴ Příkladem může posloužit Haydnův smyčcový kvartet op. 64, č. 4 (Hob III:66), G dur. Hlavním cílem profesionálního provedení tohoto díla je zprostředkovat publiku jedinečnost, charakter a krásu této kompozice a přivést posluchače k jejímu porozumění. Má-li se tak stát, musejí interpreti disponovat jistými schopnostmi, které definují umělce. Je to především schopnost naslouchat a přesně slyšet, neboť to je základ, z něhož vyrůstá umělecká technika. Je třeba umět slyšet, abychom si uměli pamatovat, umět si zapamatovat, abychom si uměli představovat, umět si představovat, abychom uměli ztělesňovat, zobrazovat, tvořit.⁹⁵ Dalším předpokladem pro úspěšné

⁹² CUFFMAN, T. J. 2016. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*, s. 1 – 13.

⁹³ WATERMAN, D. 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*, s. 101 – 123.

⁹⁴ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 34, 35.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 50.



provedení díla je porozumění harmonii a struktuře uvedeného Haydnova opusu. Hráči musejí jasně chápat, kde se nacházejí kadence, ať už autentické či plagální a jiné. Jejich znalost ovlivňuje časování konců hudebních frází a umožňuje hudbě dýchat, jako když recitátor přednáší báseň. Jak je známo, každá tónina reprezentuje jistou barvu a charakter (např. G dur – velkolepost, C dur – světlo a jednoduchost apod.) a společné objevení těchto barev zvuku přivede těleso na vysokou úroveň. Znalost struktury skladby, sestavení taktů a skutečnost, že hráči jsou rovnocenně seznámeni s analýzou skladby, umožní hráčům vytvořit silný ansámbl a hrát velmi přesně, homogenně a se shodným cílem. První věta Haydnova op. 64 č. 4 (Hob III:66) indikuje *allegro con brio* charakter, studenti musejí mít na paměti, že charakterové označení jim prozradí tempo dané skladby. Poté, co hráči společně uskutečnili tuto analýzu, jsou připraveni na počáteční hraní díla. Jedna fráze se povede hned z počátku, na jiné musí pracovat déle. Jejich sluch je signifikantním auto-reflexivním prvkem v jejich studiu a okamžitě studentům prozradí, zda opravdu dokázali aplikovat dané cíle do hry. Názorů na interpretaci Haydnových kvartetů je nespočet, nicméně uchopení, které je založeno na porozumění partitury, je nezpochybnitelné, vytváří základní pilíře, jejichž stabilita dává uměleckou svobodu pro osobitý vklad do interpretace díla.

Role pedagoga smyčcového kvarteta ve vývoji je vskutku nelehká. V metodách výuky můžeme najít jisté shody s výukou sólového nástroje, například dohled, aby studenti opakovali pasáže hudebního textu přesně, a tím zaručili úspěšnou a žádoucí automatizaci. Smyky a prstoklady se totiž poměrně rychle ukládají do paměti, a dovolí-li pedagog studentovi, aby hrál pokaždé jinak, fixuje mozek více než jednu cestu, přičemž ani jedna pak není přesná, všechny jsou jen přibližné a přibližnost nevede k mistrovské interpretaci. Pravda, cestičky se mohou zdát v těsném sousedství, tedy velmi podobné, avšak student, který podstupuje stresové vypětí při každém svém vystoupení, nebude za těchto okolností schopen vybrat tu správnou cestu.⁹⁶ Specifická činnost kvartetního pedagoga má ale za úkol rozvíjet čtyři osobnosti současně, tj. ve stejném čase a

⁹⁶ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 41.



místě, rozvíjet jejich schopnost slyšet a naslouchat sobě navzájem. Sluch rozvinutý do širokých dimenzí umožní studentovi hrát a naslouchat zároveň a okamžitě reagovat na hru svých kolegů, se zachováním a prohloubením kvality své vlastní hry. Čtyři povahy, čtyři instrumentalisté, každý s osobitým cítěním, temperamentem a názorem, jak by již zmíněný Haydnův op. 64 č. 4 (Hob III:66) měl znít. Často se setkáme s pedagogy, kteří s cílem sjednotit všechny čtyři hráče nabídnou svoji vlastní interpretaci. „*Moje kvarteto to cítilo jinak, hrajte o něco rychleji*“ (osobní sdělení).⁹⁷ „*Menuet musí být zajímavější a lehký, při repetici udělejte echo*“ (osobní sdělení).⁹⁸ Ano, to mohou být jistě zajímavé připomínky a zkušenosti kvartetních mistrů, nicméně co se tím studentské kvarteto skutečně naučilo? A bude schopné tuto novou znalost aplikovat do jiného Haydnova smyčcového kvartetu? Pedagog musí otevřít brány porozumění, pomoci žákům vyčíst z partitury více, než o co se doposud pokusili sami.

Dalším významným aspektem pedagogovy práce s kvartetem je rozvoj již zmíněného sluchu, tedy umění naslouchat, rozvoj kvartetní intonace a kvartetní techniky. Jak známo, na hodinách sólové hry hrají studenti stupnice, technická cvičení, etudy, capriccia a jiné. Bohužel z autopsie vím, že v kvartetní výukové praxi se často pomíjí, že tato společná průprava je možná a potřebná i pro smyčcové kvarteto. Vždyť podle stupnice lze poznat, s jakým muzikantem máme co činit.⁹⁹ Pedagog by neměl dopustit, aby si žák vytvářel tzv. akustickou tmu, tj. aby jeho sluch přehlušovala přemíra zvuku nebo naopak svým nástrojem produkoval zvuk nedostatečný. Učitel má vyžadovat, aby se žák soustředil na konkrétní hudební obraz, který má zvukový obrys a obsah, do něhož je možné se zaposlouchat. Velmi často se setkáme se situací, že první skladbou pro nově zformované kvartetní těleso je Beethovenův kvartet op. 18 č. 4, protože je považován za snadný a pro začátečníky tedy vhodný.

⁹⁷ Instrukce pedagoga pracujícího se smyčcovým kvartetem Jubilee Quartet, interpretační kurz, Londýn 2007.

⁹⁸ Instrukce pedagoga pracujícího se smyčcovým kvartetem Jubilee Quartet, interpretační kurz, Nice 2009.

⁹⁹ PAZDERA, J. 2007. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, s. 353.



Zvolí-li však pedagog tento repertoár, zákonitě musí dojít ke špatné automatizaci, neboť studenti nemají ještě rozvinutou onu důležitou schopnost naslouchat. Ve skutečnosti je tento kvartet svou strukturou spíše komplikovaný, což vede kvartetní začátečníky ke koncentraci na technické aspekty kompozice a odvádí jejich pozornost od rozvoje aktivní schopnosti slyšet.¹⁰⁰ Výsledek bude v lepším případě průměrný, studenti nedosáhnou očekávané a chtěné mistrovské kvality. Hrozí pak snížení, ne-li ztráta motivace působit v kvartetním uskupení. Přitom i v repertoáru pro smyčcová kvarteta lze nalézt skladby vhodné pro technickou přípravu, například stupnice pro čtyři hlasy nebo Bachovy chorály, které studentům smyčcového kvarteta „otevrou uši“. Při nácviu této technické přípravy je důležité, aby studenti rozebrali každý akord a postavili jej od úplného základu. Například při stavbě dominantního septakordu stavíme hlasy v tomto pořadí: základní tón, čistá kvinta, velká tercie a malá septima. Septima v akordu musí jít vždy nakonec, až když je základní akord postaven. A je možné uplatnit i další metody. Podobně jako ve výchově pěvce je i v tomto případě nutno vždy zvážit momentální možnosti rozvíjejícího se tělesa a promyšleně dbát na postupný výběr vhodných kompozic, které umožní kvartetním hráčům dosahovat v jejich studiu a umělecké přípravě všech cílů, a to jak dílčích, tak i konečného. Jde tedy o souběžný proces, jehož aktéry jsou ve stejné míře studenti i jejich pedagog, každý však ve své roli. Cílem všech zúčastněných je mistrovská interpretace a schopnost dosahovat jí nejen u dané kompozice, ale tyto vlastnosti si podržet a případně ještě dále rozvíjet při studiu dalšího repertoáru. Ačkoliv hudebně pedagogická práce při výchově mladých hudebníků vykazuje mnoho společných rysů, a to bez ohledu na konkrétní nástroj nebo jejich skupiny, je zřejmé, že hudební pedagogika specializovaná na oblast smyčcové kvartetní hry představuje svébytnou problematiku vyžadující specifické postupy, bez nichž nelze dosahovat požadovaných uměleckých výsledků. A o ně má hudební pedagog se svými svěřenci usilovat.

¹⁰⁰ KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*, s. 66, 67.



LITERATURA

CUFFMAN, T. J. 2016. *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*. Approved by Examining Committee for the essay requirement for Doctor of Musical Arts in Music degree, The University of Iowa, ProQuest Dissertations Publishing.

KOGAN, G. M. 2012. *Před branou mistrovství*. Akademie múzických umění, Praha.

PAZDERA, J. 2007. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Akademie múzických umění, Praha.

SEDDON, F.A., BIASUTTI, M. 2009. *Mode of Communication Between Members of a String Quartet*. Small Group Research, vol. 40, č. 2.

WATERMAN, D. 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, Cambridge.



Dominik HALIARSKÝ

3. ročník Bc.

katedra klávesových nástrojov

Ivo Pogorelich v pražskom Rudolfině

22. septembra 2019

Chorvátsky klavirista *Ivo Pogorelich* (1958) hral po prvýkrát v Prahe klavírny recitál v rámci festivalu *Dvořáková Praha*. Interpret hral celý recitál z nôt a ako prvá skladba zaznela **Anglická suita g mol BWV 808** J. S. Bacha. Výraznou akcentáciou hneď v prvej časti *prelúdium* Ivo Pogorelich navodil znepokojujúcu atmosféru. Interpret predviedol svoju schopnosť stvoriť hutný a sýty tón, čo by sme pri Bachovi zrejme nečakali. Od škandálu na Chopinovej súťaži vo Varšave – konflikt s porotcami, ktorý [vtedy mladý] klavirista spôsobil a po ktorom z poroty odstúpila aj samotná Martha Argerich, je zrejme, že Pogorelich nie je zástancom tradičnej hudobnej estetiky. *Allemande* však prišiel ako z iného sveta. Pokojné tempo a spevnosť hlasov boli dokonalým kontrastom k prelúdiu, hoci viac ako nekončiace kantilény, dominovala sila okamihu. V tomto duchu zahral taktiež *Sarabande*, kde dominovala práca so zvukom, farebnosťou a motívy hrané s takou rôznorodosťou, že sa poslucháč mal problém orientovať v priebehu časti. Bolo to spôsobené aj veľmi pomalým tempom, ktoré interpret zvolil ako kontrast po tom, ako doznel bravúrne zahraný *Courante* opäť s mohutným zvukom. *Gavotte 1 a 2* zahral interpret s absolútnou jemnosťou. Hravým spôsobom pracoval najmä v pianissimách s repetíciami a ozdobami. Nasledoval finálny *Gigue*, opäť hraný spôsobom, ktorý by sme tentokrát mohli pomenovať *con brio*. Po doznení posledného tónu však v sále nastalo ticho. Ani po niekoľkých momentoch naozaj dusného ticha sa neozval ani jeden potlesk rúk. A to už bolo jasné aj laikom, že skladba nebude pokračovať a skončila.

Nasledovala **Beethovenova Sonáta č. 11. B dur op. 22**. Pogorelich bol v posledných rokoch známy a často kritizovaný za



veľmi pomalé interpretačné tempá. Preto bolo prekvapením, že hneď prvú časť *Allegro con brio* začal v značne rýchлом tempe. Napriek tomu, že ide o ranú Beethovenovu sonátu (1800), interpret aj tu pracoval s tempom voľne, najmä čo sa týka zmien nálady medzi hlavnými a kontrastnými témami. *Adagio a Menuetto* boli časti, v ktorých interpret opäť ukázal, aké dlhé bloky hudby dokáže spájať nekončiacimi kantilénami a priesračnosťou žiarivých tónov. *Rondo*, ktoré sonátu ukončilo, malo energický náboj a rovnomerne plynúcim priebehom uzavrel sonátu aj prvú časť koncertu.



Foto © Petra Hajsá

Zdroj <https://www.klasikaplus.cz/reflexe-2/item/2149-vizionar-nebo-pouze-provokater-dvorakova-praha-hostila-ivo-pogoreli-e>

Počas prestávky sa z prázdnych výrazov v tvári poslucháčov dalo vyčítať nepochopenie, ba až pohoršenie z toho, čo počuli. Sledoval som to s úsmevom, pretože bolo naivné si myslieť, že pokiaľ sa niekto rozhodne ísť na klavírny recitál Iva Pogoreliha, že si vypočuje Bachove alebo Beethovenove skladby v ich „tradičnej“ podobe.

V druhej polovici koncertu zaznela Chopinova *Barkarola Fis dur op. 60* a málo hrávané *Prelúdium cis mol op. 45*. Posledná skladba koncertu bol Ravelov *Gašpar noci*. V týchto dielach interpret pracoval



s maximálnou jemnosťou v kontraste s absolútne strhujúcou hrou. Mali sme možnosť počuť ohňostroj klavírnych zvukov, čo dobre napomáhala aj akustika v sále.



Pražské Rudolfinum je jedna z architektonicky najvýznamnejších budov. Vznikla v rokoch 1876 – 1884 podľa návrhov architektov Josefa Zítka a Josefa Schulza. Zdroj <https://nasregion.cz/praha/rudolfinum-architektonicky-skvost-a-jedna-z-nejvyznamnejsich-budov-v-praze-nasla-cestu-k-modernizaci-i-usporam>



Jana BYSTRIANSKÁ*1. ročník Bc.**katedra klávesových nástrojov***Foersterova Eva je po 60 rokoch opäť na doskách
Štátnej opery v Banskej Bystrici**

Divadelná sezóna banskobystrickej Štátnej opery (ŠO) v rámci osláv 60. výročia vzniku uviedla operu *Eva* od českého romantického skladateľa Josefa Bohuslava Foerstra (1859 – 1951). Bola prvým dielom, ktoré sa uviedlo na javisku a jej opätovné naštudovanie je symbolikou a pripomienkou tohto výnimočného dňa. Ide o najúspešnejšiu operu skladateľa, ktorá svojho času prekročila aj hranice Českej republiky. Foerster bol vo veľkej miere ovplyvnený odkazom českej národnej hudby, jeho hudba vychádza zo smetanovskej a dvořákovskej tradície, a hoci reflektoval aj inovatívne prúdy, staršiu kompozičnú tradíciu nikdy neopustil. Zodpovedá tomu aj klasická operná stavba s uzavretými číslami a pre charakteristiku postáv využíva príznačné motívy.

Dej opery je vsadený do vidieckeho prostredia, v ktorom je dominantnou postavou chudobnej, avšak (na tú dobu) emancipovanej krajčírky Evy. Snaží sa vymaniť z pút spoločenského konzervativizmu a náboženských predsudkov. Jej príbeh je vykreslený vo vzťahu k dvom mužom: Mánkovi a Samkovi. Ten sa stane jej manželom, hoci Mánek ju tajne miluje. Napriek morálke spoločnosti odchádza s ním žiť. Evin príbeh sa však končí tragicky.

Scéna *Mareka Šafárika* bola typicky dedinská, s mohutným dreveným krížom, symbolom kresťanských sporov, ale aj viery v Boha, ku ktorému sa Eva utiekala. Búrku na zadnom plátne možno pochopiť aj ako vzburu a odraz Evinho vnútorného rozpoloženia. Kostýmy *Adrieny Adamíkovej* boli primerané a vhodné.





Patricia Solotruková (Eva), Foto: Zdenko Hanout

Operu naštudoval *Marián Vach*, pre nepredvídateľné ochorenie ho zastúpil kolega *Ján Procházka*. Orchester predviedol na banskobystričské pomery slušný výkon. Spočiatku prekvapil kvalitou predvedenia, frázovaním, výraznými kontrastmi. V druhom a treťom dejstve pripadal o niečo neistejší a slabší vo zvuku.

Réžie sa ujala *Dana Dinková*, známa aj ako choreografka. Ako uvádza v bulletine, cítila absenciu dramatickosti vo Foerstrovej opere a rozhodla sa pre vsuvky hovoreného slova. Reprodukovaný zvuk ešte pred otvorením opony a zvuky orchestra dodali na začiatku nádyh dramatickosti. Prekvapili, a zároveň miestami vyrušili časté dialógy medzi postavami. Režisérka použila texty z Preissovej hry *Gazdina roba* (1889) v záhoráckom nárečí. Interpreti nie sú divadelní herci, ale operní speváci, čo sa prejavilo na ich hereckých výkonoch. Často boli strojené a nepresvedčivé. Herecky sa predviedol *Šimon Svítok* v úlohe Samka. V plnom zvuku využil svoj silný barytón, no miestami mu chýbal kontrast a dynamika. Náročnej titulnej postavy Evy sa zhostila obľúbená sólistka banskobystričského divadla *Patricia Solotruková*. Jej výkon bol zvládnutý aj v priebojných výškach. Jediné, s čím sa nedá celkom stotožniť, bolo chvíľami prílišné vibrato. Najlepšie sa predviedla (podľa mňa) v najemotívnejšom 3. dejstve interpretáciou poslednej árie *Sama jsem opuštěna*, dokonca aj po hereckej stránke. Scénu dopĺňala postava malého dievčatka, ktoré emotívny zážitok ešte znásobilo. *Ludovít Ludha* z Opery SND sa



postavy Mánka ujal bez zaváhania a technickej chyby. Miestami chýbala farebnosť dynamiky, predovšetkým vo vyšších polohách, v ktorých ho orchester necitlivo prehlušil. Bez postavy Mejšanovky by tento príbeh nemal potrebný dejový náboj. *Eva Lucká* však po hlasovej stránke nepredviedla kvalitný výkon. *Jarmila Balážová* sa predstavila v postave Zuzky príjemným mezzosopránom, *Ivan Zvarík* dopĺňal dej malou postavou rubača, tanečné sólo patrilo *Zuzane Andelovej* a *Andrejovi Andrejkovičovi*. Zborové scény priniesli do každého momentu príjemné oživenie deja a teleso ich naštudovalo na pozoruhodnej úrovni.

Eva, ako emocionálne silná dráma, si od obecenstva vyslúžila vreľé ovácie, tradičné banskobystrické standing ovation a niekoľko „bravo!“



Anna MOLNÁROVÁ

2. ročník Bc.

katedra dychových nástrojov

REFLEXIA I.

Mariánsky koncert miešaného zboru Carmina Vocum



Zdroj: <https://www.zlatemoravce.eu/dalsi-ohromny-uspech-carminy-vocum--oznam/mid/301466/.html>

Zmiešaný spevácky zbor *Carmina Vocum* zo Zlatých Moraviec, ktorého som členkou, pôsobí už desaťročia a venuje sa najmä sakrálnnej tvorbe. Má približne 25 členov a jeho dirigentkou je Mgr. Zuzana Molnárová, DiS. art.

Koncert, ktorý je súčasťou reflexie, sa uskutočnil v októbri 2019 na pozvanie a na pôde Rádia Mária v Bratislave. Tematický mariánsky repertoár tvorilo približne desať skladieb. Zaznela *Ave Maria* (Mikuláš Schneider Trnavský a Franz Liszt), *Stabat Mater* (Zoltán Kodály), *Tebe pojem* (Dmitri Bortniansky), *Trisvójatoje*, *Cheruvimskaja* a ďalšie skladby.

Keďže spievam, výkon zboru nehodnotím ako divák, avšak za jedenásť rokov môjho pôsobenia v hlasovej sekcii soprán dokážem posúdiť kvalitu vystúpenia. Z koncertu bolo cítiť najmä hlasovú súdržnosť a dokonalý kontakt s dirigentkou. Všetky hlasy dodržovali



dynamiku a pohotovo reagovali na pokyny dirigentky. Každý jeden spevák sa dokázal vžiť do pokornej melódie skladieb a celkovej nálady mariánskeho koncertu. Skladby, ktoré zazneli, zbor spieva aj na iných koncertoch, takže bolo počuť sebavedomie a presnosť.

Koncert dopadol veľmi priaznivo, boli sme spokojní a šťastní.

REFLEXIA II.

Spomienkový koncert zmiešaného zboru *Carmina Vocum*

Spomienkový koncert speváckeho zboru má tradíciu už takmer desať rokov. Koná sa vždy v novembri pre všetkých, ktorí tu s nami už nemôžu byť. Skladby posielame do neba. Koncert je každý rok špeciálny a „vyšperkovaný“ od prvého nástupu, až po posledný tón. Na konci sú rozčítaní nielen diváci. Tento rok sme predviedli napr. skladby *Lacrimosa* a *Confutatis* od W. A. Mozarta alebo časť z Magnificatu *Sicut locutus est* od J. S. Bacha. Spolu s hovoreným slovom a básňami trval koncert hodinu.

Spomienkový koncert je jedinečný, sme jediný zbor v širokom okolí, ktorý takéto podujatie vytvoril. Každý rok sa snažíme o čo najlepší výkon, spievame pre tých, ktorých stále milujeme, aj keď od nás už odišli. Z výrazu na tvárach ľudí bolo zrejmé, že im pohladil dušu. Okrem zimomriavok sme mali, my speváci, najmä veľkú radosť, že sme radosť mohli darovať.





Zdroj <http://levice.fara.sk/koncert-zmiesaneho-spevackeho-zboru-carmina-vocum-zo-zlatych-moraviec/>



Jana BYSTRIANSKÁ

1. ročník Bc.

katedra klávesových nástrojov

O Literárnom soirée

*Pre všetkých umelcov je vzácné mať možnosť prezentovať svoju tvorbu. Jednou z príležitostí pre autorov a nádejných spisovateľov sú literárne večery, známe pod názvom **Literárne soirée** (LS). Viac nám o ňom, a aj o sebe prezradila zakladateľka Michaela Piesyk.*



Michaela Piesyk (MP) Pochádzam z malebného mesta Prešov. Študovala som tam na gymnáziu, neskôr herectvo na Akadémii umení v Banskej Bystrici. V prvom ročníku som spoznala dokumentaristu Šimona Horna, ktorý písal nádherné básne. Spoločne sme zorganizovali 12. decembra 2012 prvé *Literárne soirée*. Vytvorili sme platformu, kde sme mohli prezentovať a tvoriť naše vlastné umenie. Vďaka akčným spolužiakom aj z iných odborov sme LS zorganizovali v desiatich mestách na Slovensku.





Kalendárny rok 2019 je takmer za nami. Ako ho hodnotíš z pohľadu organizátorky *Literárneho soirée*?



MP Rok 2019 bol štedrý. Po ročnej pauze sa nám podarilo úspešne zorganizovať desať LS. Rok predtým sa LS nekonalo, skončila som vysokú školu, ocitla som sa vo víre dospelého života a ten je celkom iný, ako je život pod ochrannými krídlami vzdelávacej inštitúcie a s vlakmi zadarmo. Rozpráchli sme sa do rôznych miest Slovenska, snažili sme sa naučiť plávať vo svete, o ktorom sa na prednáškach nehovorí. Myslím, že sme to aspoň v základoch zvládli a po mnohých správach, článkoch a iných apeloch sme sa rozhodli, že sa do LS opäť pustíme. Tešíme sa obrovskému ohlasu, ktorý sme dostali.

Je *Literárne soirée* určené všetkým vekovým kategóriám?



MP *Literárne soirée* nemá vekové ohraničenie. Najmladší účastník mal 11 rokov, najstaršia dáma viac ako 90. Na LS je nádherné to, že má najrozmanitejšie publikum. Samozrejme závisí aj od mesta, kde sa realizuje. Vekové ohraničenie sme dali len raz, a to bolo kvôli kontroverzným témam, ktoré autori vo svojich dielach riešili. No z 52 LS, ktoré sme za šesť rokov zorganizovali, sa to stalo len jedenkrát.



Ako je to s textami? Je dostatok autorov, ktorí majú záujem o prezentovanie svojich diel?



MP Veľmi sa tešíme záujmu zo strany autorov, tento rok sa ich prihlásilo približne 160 s vyše 600 textami.

Aké literárne žánre sú najviac zastúpené? Je v súčasnosti nejaká „móda“ alebo autorský štýl?



MP Čo sa týka literárnych žánrov, LS je otvorené, bez obmedzení, limitovaná je iba dĺžka textu. Je zaujímavé sledovať témy, ktoré má každé mesto špecifické. V Trenčíne mi napríklad prišiel text o rekonštrukcii kúpaliska, téma sa mi zdala nudná. Pátrala som a zistila, že je to jedna z dlhodobých tém obyvateľov Trenčína. Text som zaradila a napokon z neho vyšiel jeden z najlepších textov večera, na ktorom sa diváci schuti zasmiali. Pred tromi rokmi som postrehla trend v epickej lyrike. Tentokrát som nič výraznejšie nečítala. Teda áno! Vzhľadom k veľkému rozvoju sociálnych sietí – ako je instagram či facebook – sa tento rok prihlásilo mnoho influencerov s tvorbou krátkych aforizmov. Je to náročné uvádzať na javisko, no myslím si, že sa s tým herci hravo a úspešne popasovali.

V októbri a novembri sme vás mali možnosť vidieť v Bratislave, Banskej Bystrici, Trenčíne, Prešove. Plánujete v budúcnosti návštevy aj iných miest?



MP Kedysi fungovalo LS v Bratislave, Trenčíne, Trnave, Nitre, Banskej Bystrici, vo Zvolene, Žiline, v Tatranskej Lomnici, Košiciach a Prešove. Tento rok sme zvolili strategicky štyri mestá – Bratislavu, Trenčín, Banskú Bystricu a Prešov. Aktuálne sa snažíme získať financie na LS, aby sme pokryli aspoň časť nákladov. Sami sme zvedaví, čo nám ponúkne rok 2020. Zatiaľ plánujeme niekoľkotýždňový oddych, aby sme boli čerství a plní síl do ďalších LS. Rok 2019 bol pre LS úspešný, vrátili sme sa na scénu vďaka chuti autorov, snahe hercov, fotografov, moderátorov, ochote majiteľov priestorov a vďaka pomoci a podpore našich priateľov.



Kedy a kam môžeme najbližšie prísť na *Literárne soirée*?



MP Zatiaľ nemáme fixované termíny, avšak urobíme všetko pre to, aby sme našich priaznivcov nesklamali.

Ďakujem za rozhovor.



Michal RADOŠINSKÝ

3. ročník Bc.

katedra vokálnej interpretácie

Boston, študentské mesto

Každý z nás má určite nejakú predstavu o USA, či už z televízie alebo z rozprávania niekoho iného. Ale byť tam reálne a dokonca tam študovať, to je už iná vec. Vďaka programu Study of the U. S. Institutes (SUSI) som mohol stráviť leto na University of Massachusetts Boston. Bol to pre mňa ohromujúci a obohacujúci zážitok.

Ak sa niekedy rozhodnete študovať na americkej univerzite, tak si pripravte minimálne 7 tisíc dolárov na semester. Pritom výška školného nemusí byť priamo úmerná kvalite vzdelávania. Alebo máte aj druhú možnosť – požiadať o štipendium. To som urobil.

V Bostone je vyše 120 univerzít a vysokých škôl, na ktorých študuje okolo 250 tisíc študentov. Konkurencia je neskutočne veľká. Mnohí z Američanov sa smiali, keď som im povedal, že Slovensko má asi toľko obyvateľov ako Boston. Americkí študenti si už na strednej škole môžu zvoliť predmety, ktoré ich najviac zaujímajú. Platí to aj na vysokej škole. Popri štúdiu hudby môžete navštevovať hodiny biológie, hru na dvoch hudobných nástrojoch, prípadne v priebehu štúdia si jednoducho predmet záujmu a štúdia zmeniť. Kreditový systém v USA som nepochopil. Kredity môže študent získať aj za prácu doma. Zakázané je skúšať pred tabuľou alebo si od niekoho pýtať odpoveď na otázky počas hodiny. Priestory musia byť presklené kvôli zamedzeniu sexuálneho násillia. Kontakt pedagógov so študentmi je diétny, klavírna prax sa napr. vyučuje vo veľkej posluchárni s množstvom elektrických klavírov a študentov so slúchadlami na ušiach. Prednášky pôsobia ako diskusné posedenia, každý vyjadruje svoj názor na danú tému, majoritnú časť hodiny tvoria často ukážky a inštruktážne videá z Youtube.

Cez letný trimester vládne v campuse pohodové ticho. Lavice poctivo súchajú bifľoši a ázijskí študenti. Ostatní študenti, ak nemajú finančne zabezpečených rodičov, jednoducho pracujú. Túto náročnú



kombináciu pomáhajú mnohým študentom prekonávať pracovníci oddelenia mentálneho zdravia. V útrobách univerzity sa nachádza aj kompletná poliklinika. Nič nie je zadarmo.

Prostredie UMass Boston je priam očarujúce. Dokonalé trávniky, kvety, všadeprítomný poriadok, voľne pobežujúce králiky a veveričky. Po troch týždňoch pobytu som však zistil, že obdivovaný zelený kopec v strede campusu je kopa azbestu, ktorá zostala po rekonštrukcii univerzity.



Areál školy, foto autor

Hudobný život v Bostone je pestrý a bohatý. Klasické telesá, ako sú *Boston Symphony Orchestra* a *Boston Opera House*, dopĺňajú príležitostné festivaly a súkromné koncerty. Všetko riadi dopyt alebo donori. Je preto bežné, že sa v Opera House uvádza dva a pol mesiaca iba muzikál. Navštívil som koncert skupiny *The Guardiëns*. Ak sa koncerty konajú v plenéri, nezaobídu sa bez typického amsterdamského oparu. Pouličná hudba veľkých hudobných zoskupení má kvalitné ozvučenia. Videl a počul som dychový orchester s filmovými hitmi v parku *Boston Public Garden*, dychové kvarteto hralo kolonizačné melódie pri *Old State House*.



Veľmi som túžil spoznať pravý americký gospel a nechať sa vtiahnuť do úžasnej atmosféry. Bohužiaľ, nestalo sa, hoci som každú nedeľu absolvoval dve bohoslužby rôznych cirkví. Prvá skúsenosť bola u baptistov a dvojhodinová etiópka bohoslužba ma prekvapila prudkým originálnym africkým rítom. Potešujúca skúsenosť ma čakala u episkopálnej anglikánskej cirkvi, ktorá si na hudobnú produkciu veľmi potrpí. Na organe hral *Carson Cooman* a žalmy spieval barytón *Juan Suarez*. Veriaci spievali viachlasne, hymnus *God Save the King* doplnila sem-tam aj slzička. V putovaní som navštívil ešte poľský kostol, katolícku katedrálu, Meeting house puritánskej univerzálnej cirkvi, kde k viere pristupujú tak čisto, že na stretnutia ani nechodia.

Nočný život Bostonu je rušný. Úspešní mladí ľudia sa predháňajú jeden pred druhým v slovných dialógoch. Centrum mesta je bezpečné, nájdu sa však aj časti, ktorým sa treba radšej vyhnúť. *Nord End* je malým Talianskom bez Talianov, ľudia si radi počkajú na voľný stôl pred reštauráciou aj dve hodiny, kaviareň, kam rád chodieval aj *Enrico Caruso*, je raritou a neobišiel som ju ani ja. Nákupné maniačky a maniaci si prídu na svoje hlavne v *Prudential centre* a bostonskej obchodnej ulici. Jedlo sa výhodne nakupuje v municipal market.

Na univerzite sa stravuje zdravo: Burger King s veľkým výberom sladených nápojov, vyprážané na všetky spôsoby a samozrejme, že je k dispozícii hlávkový šalát so super sladkým alebo majonézovým dresingom. S odstupom času sa na pobyt pozerám s úsmevom a pozitívne, odporúčam túto skúsenosť každému, kto nechce žiť v bubline. Keď sa však vyberiete na cestu a viete, čo je za kopcom, nemôže vás nič prekvapiť.

Rozhovor s Dominikom alebo Mať radosť z hudby

- **Prosím, môžeš sa predstaviť?**

Volám sa *Dominik Davis*. V máji [2019] som ukončil bakalárske štúdium hudby na UMass. Študoval som elektrickú basgitaru, bicie a piano, rok a pol študujem klasickú gitaru u profesora Petra Jansona.



- **Prečo si sa rozhodol študovať hudbu?**

Hudbu som miloval, dostal som k nej na strednej škole a keď som mal 20, rozhodol som sa hudbe venovať profesionálne. Keď som mal 29, rozhodol som sa vrátiť k štúdiu. Študoval som klasický program. Vďaka nemu hrám na basovej gitare oveľa kultivovanejším spôsobom a kvalitnejšie ako predtým. Ovládam mnoho nových prvkov z jazzu a funkky.

Zo začiatku som študoval na univerzite marimbu a xylofón, ale potom som prešiel na klavír a začal som chodiť na hodiny k Dr. *Scherin Kim*. Je to veľmi milá profesorka a perfektná klaviristka. Na hodiny basy som chodil k *Davidovi Lendonmu*.

- **Koľko hodín máš cez týždeň počas semestra?**

Mám jednu individuálnu hodinu hlavného nástroja za týždeň, ktorá trvá 60 minút. Ale mával som dve za týždeň. Jednu kvôli gitare a druhú kvôli klavíru.

- **Takže si multiinštrumentalista.**

Snažím sa. Spôsob, akým pristupujem k hudbe, je, že hlavne sa snažím užívať si ju. Vnímam hudbu ako celok a vyberám si prvky, ktoré sa mi páčia. Takže ju musím veľa študovať, a aj preto som sa teraz zameral na štúdium klasickej gitary.

- **Hráš v nejakej skupine?**

Áno, som profesionálny hráč na base a to ma aj živí. Mám svoju vlastnú skupinu *Boofactor*. Je to niečo medzi funk, jazz, hip-hop a rock. Taký mix. Ako svadobná kapela hráme aj veľa populárnej hudby. Začal som teraz spolupracovať na jazz-caribbean projekte *Junknew*. Je to hudba pôvodom z Bahám. Inak voľne spolupracujem s viacerými ľuďmi, pretože skoro každý potrebuje basgitaristu. Vždy mám na čom robiť.





- **Myslíš, že vedomosti z klasickej hudby sú prospešné v popovej hudbe?**

Je to individuálne, ale klasická hudba je veľmi inšpiratívna. Rád ju počúvam, ale neviem, v čom presne ma ovplyvňuje, asi je to skôr podvedomá záležitosť. Idem hlavne po zvuku, vyberám jednotlivé prvky a snažím sa ich zasadiť do celku. Pritom však môžeš zistiť, že to už vôbec neznie klasicky, ale je to absolútne nový prvok a s klasickou hudbou nemá nič spoločné. Jednoducho klasická hudba môže byť zdroj inšpirácie, ak chceš.

- **Aké hodiny navštevuješ počas leta?**

Toto leto študujem gitaru u profesora *Petra Jansona*. Som na seba hrdý, veľa som sa o sebe ako hudobníkovi naučil. Je zvláštne obzrieť sa späť. Keď hrám hoci aj C dur akord na basovej alebo klasickej gitare, je to absolútne iný pocit ako predtým. Navštevujem aj hodiny anatómie a študujem prácu svalov. Cez leto sa zdokonaľujem v klavíri ako samouk.

- **Aké máš plány po skončení školy?**

Kámo, iba hrať. Hrať, vytvárať a skladať hudbu, čo ma vyjadruje, a tak byť prínosom pre tento svet. Možno ešte budem učiť klavír súkromných študentov. V tom vidím cestu. A dôležité je, že sa nebojím, že by som sa ako hudobník neuživil.



- **Čo si myslíš o postavení hudobníka v bostonskej spoločnosti?**

Toto je zákerná otázka. V Bostone je dôležité, kam by si sa chcel dostať. Všetko závisí od tvojho prístupu. Ak si pracovitý, tak sa ti otvára viac príležitostí. Závisí to aj od oblasti, v ktorej chceš preraziť. Napríklad jazz ponúka lepšie príležitosti ako klasická hudba. V Bostone existujú skvelé hudobné telesá, ale tie neotvárajú svoje brány pre hudobníkov tak často. Napríklad Boston Symphony Orchestra. Je tu obrovská konkurencia a na miesto, o ktoré máš záujem, čaká spolu s tebou milión ďalších hudobníkov. Podľa mňa sa netreba sústreďovať nato, či som potrebný práve tu, ale uvedomiť si, ako je hudba prospešná pre mňa. Myslenie v týchto intenciách dokáže vyriešiť situáciu, v ktorej sa nachádzame a nájsť príležitosti kdekoľvek sme. Ak sa staneme pánom situácie, nebude nás to prostredie ničieť a budeme vládvať pracovať tak dlho, ako chceme. Musíme sa sústrediť na energiu v nás, a tak ostaneme silní.

Ďakujem za rozhovor a želám ti veľa úspechov s hudbou, pre ktorú sa rozhodneš.



Bc. Veronika FAGLICOVÁ

2. roč. Mgr.

katedra dychových nástrojov

**Rock in symphony
Yasinski, Marešová a ZSO**

Dňa 17. 11. 2019 sa v Západočeskom divadle v Chebe uskutočnil koncert k 30. výročiu Zamatovej revolúcie. Sľubné spojenie akordeonistu Aliaksandra Yasinského, Ivy Marešovej a Západočeského symfonického orchestru s programom pod názvom *Rock in Symphony* zaplnil hľadisko divadla do posledného miesta. Aliaksandr Yasinski a Iva Marešová spolupracujú už dlhšiu dobu a v zoskupení pod názvom RAZAM už dokonca nahrali CD, nazvané *Kéž bouře by přišla*.



Koncert pro demokracii, Západočeský symfonický orchestr

Aliaksandr Yasinski pochádza z Bieloruska, kde vyštudoval i hru na bajane, pričom v tomto odbore sa zaraďuje medzi medzinárodne uznávaných umelcov. Okrem toho vyštudoval aj kompozíciu a venuje sa interpretácii vlastných skladieb a piesní. Vo svojej autorskej tvorbe sa rád inšpiruje bieloruskými



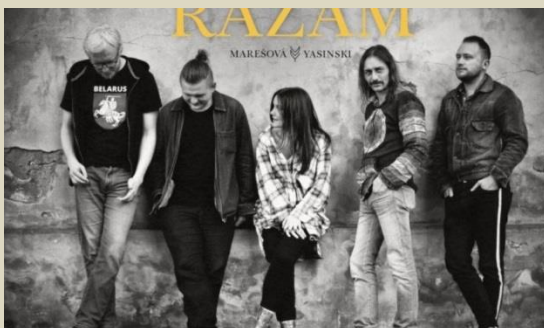
a východoeurópskymi ľudovými piesňami a rytmi. Okrem akordeónu sa na koncerte v Chebe predstavil tiež ako basgitarista a spevák vokálov.

Iva Marešová je česká speváčka, muzikálová herečka a textárka. Počas svojej kariéry vystupovala s kapelami Čechomor, Precedens Martina Němce, taktiež založila skupinu 999, s ktorou dostala i ocenenie Band of the year v Tais Award 2009. Okrem nich sa na pódiu predstavil gitarista *Michael Vašíček*, *Ilia Chernoklinov* hráč na viole a klavíri, *Radek Doležal* na bicie a zvukárom celého projektu bol *Petr Janeček*.

Iva Marešová a Aliaksandr Yasinski **Rock in Symphony** divákovi podľa plagátu sľuboval populárne piesne od kapiel ako Led Zeppelin, Queen alebo Metallica. Počas koncertu sa však ukázalo, že to možno bol len fahák na divákov, pretože v skutočnosti prevažnú časť programu tvoril autorský repertoár Aliaksandra Yasinského a Ivy Marešovej, z čoho niektorí diváci mohli byť sklamaní. Texty autorských piesní boli mimoriadne pútavé a hudba pestrá a živelná, vďaka čomu si kapela okamžite získala pozornosť a priazeň publika. Zhruba polovica skladieb zaznela v sprievode Západočeského symfonického orchestra (ZSO), pričom treba vyzdvihnúť aranžmány vytvorené Aliaksandrom Yasinským s vydarenou a bohatou inštrumentáciou.

Orchester pod vedením šéfdirigenta ZSO *Martina Peschíka* sprevádzal kapelu so zaniatením a skvele pomohol dotvoriť atmosféru jednotlivých piesní. Dramaticky vyzneli piesne *Harpyje* a záverečná *Kěž by přišla bouře*. Zaujímavým oživením programu (hoci bez orchestra) bola úprava moldavskej ľudovej piesne *Jovano, Jovanke* s rozsiahlym improvizáčným stredným dielom. Iva Marešová, i napriek svojej chorobe a problémami s hlasom, odspievala program bez akéhokoľvek zaváhania, čo nepochybne svedčí o jej profesionalite a vysokej speváckej úrovni. Yasinski i jeho spoluhráči podali skvelé výkony na vysokej umeleckej úrovni.





Zdroj <https://www.marianskelazne.cz/vivat-mozart/1070/?dateId=4635>

Koncert bol vydarený, diváci si nepochybne odniesli domov skvelý zážitok. Nadšenie prejavili aj zástupcovia vedenia mesta Mariánske Lázně, preto sa program bude opakovať aj v roku 2020.



Bc. Pavol KUBÁŇ

1. roč. Mgr.

katedra vokálnej interpretácie

**Jean-Luc Guionnet
a jeho improvizácia na altovom saxofóne**

V rakúskom meste Klagenfurt sa v dňoch 13. – 16. novembra 2019 konal *New Adits 2019 – Festival gegenwärtiger Musik* (Festival súčasnej hudby).

Publikum si počas štyroch dní mohlo v priestoroch VILLA FOR FOREST a Altkatholische Kirche vypočuť experimentálnu hudbu 21. storočia. New Adits 2019 návštevníkom ponúkol široký diapazón radikálnych melódií, improvizácií, originálnych hudobných techník a konceptov, aj inovatívnu elektroniku a multimediálne projekty. Festival sa v hlavnom meste Korutánska koná každoročne už od roku 2010 a vždy sa snaží o prezentáciu svetovej špičky v tvorbe progresívnej hudby 21. storočia.

V programe tohtoročného festivalu ma obzvlášť zaujal koncert 16. novembra v Altkatholische Kirche v centre Klagenfurtu. Jeho jediným protagonistom bol renomovaný, celosvetovo uznávaný multiinštrumentalista *Jean-Luc Guionnet*. Poslucháči mali možnosť vypočuť si neobvyklé, asi polhodinové saxofónové sólo francúzskeho skladateľa a improvizátora, ktorý je známy svojím charakteristickým prístupom k rôznorodosti zvuku a pozitívnym vzťahom k organu a saxofónu.

Prvýkrát som mal možnosť Guionneta počuť v Malom evanjelickom kostole. V rámci NEXT Festival 2016 sa svojím hodinovým organovým sólom prezentoval bratislavskému publiku nielen ako skladateľ – improvizátor, ale aj ako interpret. Svojou improvizáciou už vtedy jasne demonštroval, že najcharakteristickejším znakom jeho tvorby je zvuková diverzita.

Tentokrát však Guionnet predstúpil pred publikum „len“ so svojím altovým saxofónom a bol som zvedavý, nakoľko dokáže svoj



kompozičný rukopis pretaviť aj do improvizácie na menšom hudobnom nástroji. Predsa len, porovnávať široký diapazón zvukových registrov organu so zvukovosťou saxofónu je ako porovnávať Dávida s Goliášom. Veľmi dobre však vieme, ako ich spoločný súboj dopadol...



Jean-Luc Guionnet

Zdroj

<https://novaetvetera.co/index.php/2018/11/01/jean-luc-guionnet-francia-saxo-solo-2-novembre-2018/>

Guionnet bol schopný malým altovým saxofónom už od začiatku svojej sólovej improvizácie rozozvučať každú jednu časť Altkatholische Kirche. Akustika kostola mu bola dobrým pomocníkom, zvuky nástroja dokázala distribuovať k uchu každého poslucháča bez toho, aby boli čo i len trochu ochudobnené o svoje špecifické timbre. Okrem širokospektrálneho zvuku mal divák z Guionnetovho interpretačného prejavu aj vizuálny zážitok. Priestor kostola bol zaplnený ľuďmi rôznych vekových kategórií takmer do posledného miesta. Napriek tomu pôsobil koncert veľmi komorne a intímne.



Nie je bežné počuť altový saxofón v takých disparátnych polohách. Bolo fascinujúce vidieť Guionnetu, ktorý saxofón mení z nástroja atraktívnej melodickosti a vášne na nástroj progresívnych zvukov. Prekvapujúce bolo, že všetky zvuky boli vyvolané len vzduchovou podstatou nástroja. Interpret pomocou vzduchového stĺpca pod rôznym napätím vytváral zvukové frekvencie a vlnenia, vibrácie, zvuky a tóny, ktoré spolu vytvárali krásne farebnú mozaiku zvuku. V Guionnetovej improvizácii každý z týchto zvukov predstavoval určitý hudobný program. Zvuk, disonancie, hluk a šumy – to všetko vychádzalo z malého plechového tela saxofónu. Pozitívne vyznievala aj občasná, veľmi vkusná a príjemná, syntéza spomínaných prostriedkov s náznakmi melodickosti. Bolo až neuveriteľné, že na takej malej „altke“ je možné vyprodukovať enormné množstvo zvukov. Skladateľ a interpret v jednom pôsobil sústredene, aby vedel z nástroja vydolovať pomocou mechanického vlnenia zvuky – raz na spodnej hranici počuteľnosti a vzápätí „vystreľujúce“ do vysokých frekvencií. Príležitostne, kvôli zdôrazneniu epickosti svojho prejavu a rovnako aj autentickejšiemu mimohudobnému obsahu, išiel s nástrojom do hraničných, veľmi exponovaných polôh. Aj dynamická paleta bola široká. V nízkej polohe znel saxofón zväčša dynamicky mierne, na niektorých miestach až upokojujúco, čo bolo často v ostrom kontraste s razantnými a expresívnymi vysokými polohami pôsobiacimi veľmi ostro a surovo.

Konštantný hudobný program v improvizácii som ako poslucháč nezachytil, no v krátkych epizódach bolo možné badať zhmotnenie duševných nálad a pocitov či popis rôznych predmetov a dimenzií. Ako príklad by som uviedol hneď úvodné minúty, keď sa saxofón na základe zvukovosti menil na abstraktný futuristický objekt. Príklad zvuku – príznačného pre popis dimenzie – bolo možné zachytiť o niečo neskôr, kedy mechanické vlnenie pripomínalo zvuky univerza. Osobité estetické dojmy zanechávala interferencia mechanických vlnení. Guionnet šikovne pracoval aj s fluktuáciou, vtedy dynamickejšie pasáže striedal s pasívnou zvukovou zádržou.

Interpret dokázal svojím umením rafinovane vziať do všetkých zúčastnených do jeho vlastného sveta. Koncert vo mne



dokázal vyvolať veľmi kontrastné nálady a myšlienky a prinútil zamyslieť sa počas koncertu, no predovšetkým po ňom, nad tým, že využitie a hranice zvuku ako média sú nekonečné.

Musím vyjadriť obdiv nad invenčnosťou *Jean-Luca Guionnet*a a jeho umením využiť konštrukciu saxofónu na také inovatívne a pestré tvorenie zvukov a farieb. Súhlasím s názorom, že v oblasti absolútnej hudby bolo už prakticky dosiahnuté všetko a preto, aby sme neostali len na úrovni reprodukcie tvorby predchádzajúcich období, sú nové média v tvorbe 21. storočia viac než nevyhnutné.



PaedDr. Lenka DOHNALOVÁ

sbormistryně

doktorandka 3. ročníku PdF UP Olomouc

Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému

Recenze monografie

STEVANOVIC, Ena. *Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému*.
 Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.
 ISBN 978-80-246-4031-0.

Klavíristka *Ena Stevanović* je výraznou osobností nejen naší koncertní, ale i pedagogické scény. Ve své monografii **Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému** se dotýká opomíjeného tématu v naší hudební pedagogice. Je to právě tréma, která mnohdy negativně ovlivňuje koncertní výkon a vyvolává utrpení a stres interpreta; její projevy jsou velmi variabilní, přinášejí fyzické i psychické komplikace.

Monografie Eny Stevanović se opírá o rozsáhlou literaturu prezentující současný stav poznání této problematiky. V teoretické části autorka definuje tréma, zkoumá její souvislost s úzkostí a strachem a uvádí faktory, které se podílejí na působení trémy a její intenzity: sebevědomí, vnímaná hudební sebeúčinnost (self-efficacy, tedy sebedůvěra ve vlastní schopnosti dle psychologického konceptu A. Bandury), úroveň připravenosti repertoáru a výkonné zkušenosti. Projevy trémy úzce souvisí s psychologickými, sociálními a vzdělávacími činiteli. Kořeny příčiny vzniku trémy je tak důležité hledat i v rysech osobnosti interpreta a v jeho vzdělávacích zkušenostech, ale i v raném vlivu rodičů nadaných žáků. Teoretickou část uzavírá analýza metod prevence trémy.

Ve výzkumné části autorka pracovala se studenty tří vzdělávacích institucí: Manhattan School of Music v New Yorku, Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze a Hudební akademie v Záhřebu.





Předmětem kvantitativního výzkumu, založeného na dotazníku obecných informací o studentovi, dále na Rosenbergově škále sebehodnocení a na Shererově škále sebeúčinnosti bylo zjistit, zda sebeúčinnost a sebehodnocení predikují úroveň trémy. Výsledek analýzy výzkumných dat autorčinu hypotézu potvrdil. Pro praxi zajímavým zjištěním je fakt, že ze tří faktorů sebeúčinnosti dle Shererovy škály je nejvýznamnější nedostatek vytrvalosti. Významné rozdíly byly potvrzeny také v úrovni sebeúčinnosti mezi méně zkušenými a zkušenými interprety. Lze tedy souhlasit s laickým tvrzením, že časté koncertování může vybudovat přesvědčení interpreta o jeho schopnostech. Autorka částečně prokázala souvztažnost mezi úrovní trémy a vzdělávacími zkušenostmi studentů, kteří pocházeli ze tří zcela odlišných vzdělávacích systémů. Výzkum také potvrdil, že vyšší úroveň trémy převažuje u žen.

Kvalitativní výzkum se opíral o polostrukturovaný rozhovor, vytvořený autorkou samotnou. Jeho cílem bylo zjistit, zda existuje přímá kauzalita mezi trémou a vzdělávací zkušeností. Opět byly potvrzeny rozdíly mezi třemi skupinami studentů s odlišnými vzdělávacími zkušenostmi zejména s ohledem na jejich postoj ke koncertování; čeští a chorvatští studenti uváděli negativní zkušenosti se vzdělávacím systémem, američtí studenti hledali příčiny



případných neúspěchů u sebe. U všech studentů rezonoval požadavek kvalitního osobního vztahu s jejich pedagogem. Výzkum autorky přinesl také očekávaná data, totiž 69,8 % respondentů přiznalo, že trpí vysokou úrovní trémy. Z uvedených závěrů vyplývá, že tréma není determinována pouze osobností interpreta, ale také vzdělávacím systémem.

V našich podmínkách jde o téma opomíjené, přehlížené. Velkým autorčiným přínosem je nejen fakt, že svou prací vytvořila ucelený a systematický konceptuální základ založený na teorii i praxi, na něž mohou navazovat další badatelé, ale že také apeluje na hudební pedagogy všech stupňů, kteří by se měli touto problematikou vážně zajímat. V této souvislosti je nutné dle autorky ve výzkumu pokračovat především studií projevů trémy u dětí a adolescentů. Jak z logiky věci vyplývá, zrod trémy se často děje již na nižších stupních hudebního vzdělávání. Velmi podnětná jsou závěrečná doporučení pedagogům: vytvoření výkonového diáře, založení interpretační sítě, organizování přednášek a workshopů na toto téma. Zcela zásadní je návrh na zařazení tohoto tématu do předmětu Hudební psychologie ve čtyřech okruzích: definice trémy a její základ fyziologický a psychologický, umění veřejného vystupování, příčiny vzniku trémy a metody prevence trémy.

Monografii Eny Stevanović lze považovat za průlomovou jak po stránce teoretické, tak praktické. Jedním z velkých dopadů může být podněcení zájmu o tuto problematiku v celé šíři i u nás.

PaedDr. Lenka Dohnalová se celý život věnuje hudbě. Je absolventkou pedagogické fakulty UP v Olomouci (obor český jazyk-hudební výchova). Od roku 1994 pracuje jako učitelka na Gymnáziu v Olomouci-Hejčíně, kde založila a dosud vede úspěšný pěvecký sbor. Působí také na Katedře Hv při PdF UP, kde se zabývá sborovým zpěvem – především žánrem soudobé hudby, jazzem a muzikálem. Pěvecké sbory Lenky Dohnalové spolupracují s předními interprety různých žánrů a také s filharmonickými tělesy. Vedle pedagogické a koncertní činnosti ji zajímá muzikoterapeutické působení hudby, v němž vidí další smysl své hudební praxe. Zvláště potřební jsou v tomto ohledu senioři, kterým může hudba pomoci při udržování kvality života omezeného nemocí. Na toto téma je také zaměřen její výzkum v rámci doktorského studia, jenž se zabývá hledáním nových rehabilitačních strategií založených na působení hudebních podnětů se zakomponovanou fyziologickou komplexitou.



TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 6/2019

Odborný vedecký recenzovaný časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

AFA je členom medzinárodnej mediálnej skupiny EBSCO

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Anglické preklady titulkov a abstraktov

PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Počet strán: 157

ISSN 2453-9694

Fotografie sú použité z voľne dostupných citovaných internetových portálov,
z osobných archív autorov.

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

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.



Pokojné sviatky Vianoc
a šťastný nový rok 2020

praje všetkým spolupracovníkom, kolegom, prispievateľom a čitateľom



redakcia AFA

