

AFA

ad fontes artis



7/2020

AFA 7/2020 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
dekan Fakulty múzických umení



Ticho

Pandémia koronavírusu, ktorá postihla a nemilosrdne zasiahla celý svet, paralyzovala všetko a všetkých.

Ticho zasialo svoje plody do ulíc, ľudia nevychádzali z domov, nákupné horúčky padli pod bod mrazu, rodinné putá sa neviditeľne pretrhli a pretrhli sa aj všetky aktivity, umelecké nevynímajúc. Nikto nevedel na ako dlho, dokedy a s akým výsledkom sa skončí ticho v krajinách sveta, ako skončia ľudia z krajín ticha ...

Ticho, ktoré niekedy potrebujeme ako soľ, sa zrazu stalo synonymom (niečoho) zlého, patologického, výnimočného, neživého.

Ticho, ktoré nás často liečilo, teraz ubíjalo, deprimovalo. Mnohí sa stiahli do seba, konfrontovali videné a poznané s doteraz nepoznaným a nevideným.

Z krajiny, kde neprejde asi ani jeden deň bez spevu a hudby a kde sa zrodila aj krása opery, prichádzali obrazy zúfalstva, hrôzy, ale aj odvahy a mimoriadneho nasadenia. V štatistike ticha sa nanovo ozývajú v repríze tóny tichého smútku aj tóny tichej radosti.

Do ticha vysielame slová vďaky, slová modlitby za odídených, ktorých odprevádzali v najtvrdšie zasiahnutej krajine – Taliansku – do krajiny večného ticha iba kolóny vojenských áut a v tichu na chodníkoch im posledné zbomom posielali ľudia zahalení v rúškach. Povinne zakrývali smútok, slzy, utrpenie hrôzy. Goyovské obrazy máтали brutalitou, boschovské fantazmagórie prenasledovali živých, munchovské výkriky deformovali tváre unavených, ale nerezigujúcich. Naopak, vlievajúcich do bolestného ticha potichu aj tóny nádeje. Nositeľom nádeje a darcom profesijných aj ľudských kvalít aj hodnôt viery bol pre mnohých Slovákov profesor Vladimír Krčméry. Tej viery, cez ktorú prenikalo svetlo nádeje.

Vo chvíľach, kedy sa nedalo nič robiť, iba premýšľať a klásť si otázku bez odpovede – čo bude ďalej –, malo ticho aj zvláštnu príchut.

Ticho sedelo v koncertných sálach, Osudová búchala na dvere ...

Ticho sa usadilo do pohodlných kresiel divadelných sál a milenci z Verony ešte ani poriadne nezačali žiť ...

Ticho pozeralo na obrazy v galériách, kde sa katastrofická Gericaultova plť mátoživo vlnila na rozbúrenom mori ...

Ticho si sadlo všade bez opýtania, bez platnej vstupenky ...

Ticho sa usadilo aj na tvárach ľudí pod povinným rúškom, mnohým však nebránilo ďalej kričať (aj nezmysly) a provokovať aj k (zdanlivej) odvahe.

...

Ticho sa potichu skončilo ...

Povinné rúška sa stali nepovinnými, život sa opäť vracia do ulíc, obchodov, tovární, divadiel, koncertných sál, na nádvorí, do múzeí, do škôl aj škôlok.

Ticho sa potichu skončilo...

Potichu.

Bude (nás) opäť liečiť?

Bude terapiou na (nami) poznané?

Poučili sme sa z ticha? ...

Mám rada ticho. Lieči. Ale ticho, ktoré sa potichu vytratilo, ešte celkom neodišlo. Správajme sa potichu, pretože ak sa vráti, pre hluk ho nemusíme počuť.

Mária Glocková, šéfredaktorka

OBSAH

Editoriál

PhDr. **Mária GLOCKOVÁ**, PhD., TICHŮ/Silence 3

Mgr. art. **Igor FABERA**, ArtD., Slovenská filharmónia Bratislava 9

HOBOJ V HUDOBNEJ LITERATÚRE 20. STOROČIA, dokončenie

Oboe in 20th century music literature

Mgr. art. **Lucia KOŠUMBERSKÁ**, ArtD., Praha/Horné Krškany 21

TVORCOVIA NOVÉHO HUDOBNÉHO SLOHU

V EURÓPE A ICH FLAUTOVÁ TVORBA, dokončenie

Creators of new music style in Europe and flute literature

MgA. **Vladimír HARVAN**, ArtD., Opera SND Bratislava

SPOLUPRÁCA DIRIGENTA A KONCERTNÉHO MAJSTRA 49

PRI NAŠTUDOVANÍ UMELECKÉHO DIELA

Cooperation of conductor and concertmaster in the process of interpretation of

a musical composition

PhDr. **Dita MARENČINOVÁ**, muzikologička a publicistka, Košice 71

JÚLIUS IVAN HEMERKA: ŽENSKÉ ROZMARY

Marginálie k prvému uvedeniu operety v Košiciach

Július Ivan Hemerka: Ženské rozmary [Women's Whims]

Marginalia on the first operetta presentation in Košice

PhDr. **Milúše OBEŠLOVÁ**, PhD. Univerzita Hradec Králové.....82

VYUŽITÍ HLASOVÉ TERAPIE VE FONIATRII

The Use of Voice Therapy in Phoniatics

Mgr. art. **Anna DIDIOVÁ**, ArtD. FMU AU Banská Bystrica..... 97

SLOVO V KOMPOZIČNEJ TVORBE SKLADATELOV

Word in musical composition of composers

PaedDr. **Mária STRENÁČIKOVÁ**, PhD., FMU AU Banská Bystrica..... 113

VZDELÁVANIE POČAS PANDÉMIE

Education during a pandemic

PRÁCE ŠTUDENTOV

Lucia BENCÚROVÁ, 2. ročník Bc. štúdia 122

Benefičný koncert Martina Vetráka

Mgr. Zuzana DIRBÁKOVÁ, 2. ročník Bc. štúdia..... 125

Romeo a Julia v milánskom Teatro alla Scala

Radovan HRBEK, 2. ročník Bc. štúdia	128
Gitarový maratón v Rosenfeldovom paláci	
Bc. Patrik KANUŠČÁK, 1. ročník Mgr. štúdia	131
SLOVO CD nosič	
Ivana KLESNIAKOVÁ, 2. ročník Bc. štúdia.....	133
KBP alebo Koncert bez publika	
Bc. Jakub LACO, 2. ročník Mgr. štúdia	135
Kde rinčia zbrane, nie vždy mlčia múzy	
Hana PIŠTOVÁ, 3. ročník Bc. štúdia	138
On-line Tosca z Viedne	
<i>Reflexia online prenosu Wiener Staatsoper 20. marca 2020</i>	
Nikola MESAROŠOVÁ, 1. ročník Bc. štúdia	141
Mozartov Čarovný roh	
TIRÁŽ	144

AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

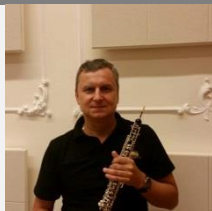
AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE

AFA



Mgr. art. FABERA Igor, ArtD.
Slovenská filharmónia Bratislava
prvý hobojsista

HOBOJ V HUDOBNEJ LITERATÚRE 20. STOROČIA

Oboe in 20th century music literature

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

HOBOJ V ELEKTRONICKEJ HUDBE

Elektronická hudba je voľný termín pre hudbu, ktorá je vytváraná elektronickými nástrojmi. Zdrojom zvuku sú nástroje disponujúce elektronickými súčastami, napr. syntetizér, sampler, počítač a pod. Nástroje elektromechanické (napr. elektrická gitara) do tejto skupiny podľa definície IEEE nepatria. Termín elektronická hudba je navyše synonymom pre:

- hudobný smer v rámci vážnej hudby
- hudobný štýl v rámci hudby populárnej (v širšom zmysle slova)
- žánrovo nezávislé odvetvie hudobnej produkcie, ktorá používa definované zdroje zvuku.

Elektronické sprostredkovanie hudby konvenčnými hudobnými nástrojmi sa môže udiť 3 spôsobmi:

- Môžu byť použité na spracovanie zvuku konvenčných nástrojov. V tomto je zahrnutá jednoduchá amplifikácia a rozličné formy sonického narušovania zvuku.
- Dopredu natočený zvuk konvenčných nástrojov. Môže byť prebratý v pôvodnej forme na vystúpení alebo so zmenami za použitia elektroniky.
- Elektronické nástroje ako napr. syntetizátor, môžu byť použité na vystúpení spolu s konvenčnými hudobnými nástrojmi.

Amplifikácia a zvuková manipulácia

Niekoľko hráčov na hoboji a výrobcov hoboja skúmalo možnosti amplifikácie hoboja za účelom zvýšenia dynamického rozpätia a schopnosti vyrovnáť sa zvukovo silnejším nástrojom. Táto požiadavka platí hlavne pre oblasť populárnej hudby a jazzu.

Od roku 1993 francúzsky hobojsista **Antoine Lazennec** spolupracoval s **Philippom Rigoutatom** na systéme amplifikácie hoboja so zameraním na rockovú hudbu alebo pre hudbu v populárnych speváckych skupinách. Amplifikáciu vyžaduje aj Holligerova skladba *Siebengesang*, pri ktorej musia byť počuteľné nádychy interpreta aj klepanie mechaniky v sprievode orchestra. Relatívne málo kompozícií pre hoboju využíva aj iné techniky elektronického spracovania zvuku, ako je napr. filtrácia, dozvuk, zvukové modifikovanie. Poľský skladateľ **Włodzimierz Kotoński** (1925) napísal v 70. rokoch minulého storočia jednu z mála elektronických kompozícií **Concerto for Oboe (+ oboe d'amore), Live Electronics and Orchestra** (1972). Obdobnú funkciu majú dychové nástroje aj v skladbe **Muzyka wiosenna** (Spring Music) for flute, oboe, violin, and synthesizer or tape (1978).

Samplovanie

Väčšina prác, ktoré patria do tejto kategórie, sú napísané pre hoboju a magnetofónovú nahrávku (for tape) alebo syntetizátorový sprievod. Patrí sem skladba **Discours III** Vinka Globokara, ktorú môžu interpretovať spolu piati hobojsisti, alebo sólo hobojsista

s nahrávkou ostatných. Škótsko-americká skladateľka **Thea Musgrave** skomponovala na antický námet päťminútovú skladbu **Niobe** (1987) for Oboe and Tape, v ktorej sólový hobojs kombinuje s vysokými ľudskými hlasmi a bijúcimi zvonmi. Úplne iný štýl, ovplyvnený hudbou New Age, využíva súčasný americký skladateľ **Kenneth Jacob**. V skladbe **Sand Castles** (1992) hobojs použitý ako sólový nástroj so syntetizovaným sprievodom, ktorý je generovaný redukciou orchestrálnych partov. Poetický a technický part hobojsa skvele dopĺňa zvuk pásu. Inšpiráciou skladby boli hrady z piesku na pláži v South Carolina. Súčasná tvorba je dokladom aj živej elektronickej hudby, aj keď jej výskyt je zriedkavý. Vzácnosťou je dielo **Bohuslava Martinů** (1890 – 1959). Jeho **Phantasie for Theremin**,¹ oboe, string quartet and piano (1973) je príležitosťou pre elektronicke nástroje, ktoré majú melodický part sprevádzaný inštrumentálnou kombináciou.

Efekty aleatoriky

V 20. storočí sa niektorí skladatelia snažia o spresnenie notácie novej hudby a hľadajú reálne možnosti zachytenia avantgardných kompozičných postupov. Iní sú si vedomí nemožnosti hudobnej kontroly v aspekte notového záznamu a predvedenia. Zvlášť aleatorika zahŕňa v predvedení nielen možnosti voľnosti a náhody, ale neurčitý priestor hudby stanovený v notácii ponúka aj iné interpretačné možnosti, ktorá často závisia aj od skúsenosti a individuálneho predvedenia interpreta. Aj z tohto dôvodu môžeme hovoriť o rôznych podobách a interpretačných možnostiach aleatorických skladieb. Príkladom môžu byť Holligerove **Studie über Mehrklänge**, formovo voľná Globokarova skladba **Atemstudie**, aj Castiglioneho **Alef**. Každý hobojsista má voľnosť akéhokoľvek

¹ Theremin zostrojil **Lev Sergejevič Termen** už v roku 1919 a je to prvý elektronickej nástroj vôbec a prvý, na ktorom sa hrá bez toho, aby sa ho človek dotýkal. Je to oscilátor – drevená skrinka s dvoma anténami. Vzdialenosťou rúk od jednej človek ovláda amplitúdu (hlasitosť) a vzdialenosťou rúk od druhej kontroluje frekvenciu, teda výšku tónu. Vznikol ako z núdze cnosť. Krátko po vynáleze elektrického obvodu a tzv. zmiešaných oscilátorov narážali vedci na neriešiteľný problém - akonáhle sa totiž človek priblížil na dosah vákuových elektrónok, jeho elektrický náboj začal ovplyvňovať frekvencie vysielané prístrojom. Čo sa ostatní bádatelia pokúšali obísť použitím klávesnice, Termen využil na zostrojenie tohto originálneho hudobného nástroja.

usporiadania skomponovaných fragmentov. Grafickú notáciu použil aj Luciano Berio v jeho **Sequenzi VII** a Bruno Maderna v hobojevom koncerte, ktorý vyžaduje improvizačné schopnosti hráča alebo iný, kreatívny zásah do kompozície. Jednou z prác, ktoré dovoľujú veľkú slobodu je dielo **Summoning of Focus** (1977). Americký avantgardný skladateľ **Malcolm Goldstein** (1936) napísal pre hobojistu Josepha Celliho v diele iba orientačnú kostru, pričom interpret je konfrontovaný s improvizačnými schopnosťami, okamžikom aj reakciou interpretačného rituálu.

Využitie echa

Benjamin Britten vo svojich **Six Metamorphoses After Ovid** op. 49 využil špecifické kvality hoboja aj v časti Narcis. Konštrukčne zdanlivo malý nástroj využil najmä bohatosťou tónu, rozsiahlymi farebnými zmenami a dva a pol oktávovým tónovým rozsahom. Hoboj postavil výsostne do monofonickej polohy, avšak s využitím melodických aj harmonických premien, ktoré sú v centre pozornosti. Piata metamorfóza zobrazuje Narcisa, ako sa na svoj obraz pozerá do vody. Britten vytvoril kontrast medzi melódiou, znázorňujúcou Narcisa, ktorá je v dynamike *mf* a v strednom a spodnom registri a jeho obraz – ako echo – znázorňujúc vo vode v dynamike *pp* a vo vyššom registri. Tieto dve entity sa postupne individualizujú a melódia prejde do trilku. Ten je odrazom – echom – hodeného kameňa do stojatej vody, zvýši zrkadlenie v echo melódii a ponechá Narcisa samého s pohľadom do rozčerenej hladiny. Duálne využitie dynamiky zvýrazňuje dynamické možnosti a ukazuje výhody efektu, ktorý stojí v protiklade.² Ďalším príkladom dynamických protikladov je skladba **Alef**, v ktorej **Nicola Castiglioni** vystrieda ostinátne spodné *cis* v dynamike *ff* s kolísavou figúrou v *pp*. **Theodor Antonio** v 3. časti

² Podobný efekt nájdeme aj v dynamike Vianočného oratória J. S. Bacha (4. časť), kde melódia a echo melódia sú hrané na jednom nástroji.

Five Likes používa hráča, ktorý hrá súčasne na dvoch hobojoch ako imitáciu gréckeho antického aulosu.³



Theodor Antonio: Five Likes, 3. časť s imitáciou gréckeho aulosu

Three Pieces for Solo Oboe (1972) od **Johna Extona** sú zaujímavé využívaním ostinata, s chromaticky stúpajúcimi témami a pohybom, ktorý v kontraste korešponduje s lyrickými frázami. **Wilfred Joseph** v skladbe **Solo Oboe Piece** op. 84 (1973) skúma odlišné módy hudobného dialógu medzi dvomi nerovnými hlasmi. Celá skladba je písaná v dvoch notových osnovách súčasne: vrchná osnova je značená ako *fff possibile, quasi martellato*, spodná *ppp possibile*. Kontrapunkticky písaný sólový hoboľ nájdeme v skladbe **Cing Pieces pour le hautbois** (1980 – 1981), kde skladateľ **Antal Doráti** napísal v 3. časti 3-hlasnú fúgu.

³ Druhým nástrojom môže byť barokový hoboľ s upchatými vrchnými dierkami, aby bolo možné pravou rukou ovládať spodné dierky a zároveň hrať na druhom nástroji.



Extonovo využitie ostinata

Jazz – new age – syntéza

Hoboj nemal nikdy silnú spojitosť s jazzovou hudbou. V 30. rokoch 20. storočia niektorí výrobcovia postavili hboj so saxofónovými hmatmi, aby podporili v hre najmä multihráčov pri dosahovaní technickej zdatnosti. Ani táto snaha však nevedla k častejšiemu využitiu hoboja v populárnej hudbe. Jedným z hlavných dôvodov bola zúžená kapacita hlasitosti hoboja v porovnaní so štandardnými jazzovými nástrojmi, ako sú napr. saxofón, trúbka i krídlovka. Vplyv jazzu (aj hudby new age⁴) je však evidentný v niektorých kompozíciách pre hboj. Patria k nim napr. **L' Horlage de flore** (1963) Jeana Francaixa s jasnou hudobnou podobou rage a boogie. **Air for Oboe and Strings** (1945) pre Mitch Millera, **Concert for Oboe** (1957) a **Sonáta** (1969) amerického skladateľa **Aleca Wildera** (1907 – 1980) ako aj **Concert for Oboe Johna Harbisona** (1938) z roku 1991 pre Williama Benneta majú nádych spojenia Coplandovho modernizmu, neoklasicistickej harmónii Stravinského a Gershwinovho jazzu. John Harbison⁵ prediskutoval s Bennetom

⁴ *New age music* odmieta akékoľvek negatívne energie. Podporuje meditácie, odmieta zložitosti a zameriava sa skôr na plochy. Používa prvky vážnej hudby a podmanivé etnické zvuky. Kombinuje zvuk akustických nástrojov so syntetizátorovými zvukmi. In: <http://enya.sk/articles/kankan.htm>

⁵ *John Harbison*, profesor na Princeton University, patrí medzi najvýznamnejšie americké umelecké osobnosti. Je držiteľom mnohých ocenení a vyznamenaní (prestížna MacArthur Foundation genius a Pulitzerova cena), autorom mnohých diel pre prestížne umelecké telesá a súbory, vrátane Metropolitnej opery (*The Great Gatsby*, 1999), Chicago Symphony, Boston Symphony, New York Philharmonic a spolku pre komornú hudbu v Lincoln Center. Spolupracuje s poprednými nahrávacími a produkčnými centrami, ako

nielen technické možnosti hoboja v jazze, ale aj svoje predstavy interpretácie jazzových pasáží. Nechal však priestor aj samotnému interpretovi, ktorý si môže vybrať interpretačnú cestu podľa vlastného uváženia a možností. V priebehu nahrávania koncertu pridal Bennet niekoľko glissand a jazzových nuansí, ktoré sú problematické najmä pre notáciu skladby.

Z ďalších jazzových pokusov to bol afroamerický multiinštrumentalista **Yusef Lateef** (1920) ovplyvnený čiastočne aj kultúrou Stredného východu, ktorý urobil niekoľko nahrávok s hobojom, kde využil syntézy jazzu. Mitch Miller spolu s Rogerom Mozianom sa snažili okolo roku 1950 vytvoriť imitáciu etnického shawa⁶ v sklade **Desert Dance**, známej a populárnej aj pod názvom Cleopatry Rhumba. V excelentnej nahrávke z roku 2000 pod názvom **Oregon in Moscow** demonštruje **McCandless**, člen zoskupenia New Age-minimalist-jazz ensemble Oregon, fenomenálnu techniku hry na hoboji, anglickom rohu, sopránovom saxofóne a basovom klarinete. Vyvoláva nielen obdiv, ale aj otázku, prečo sú hráči na dvojplátkových nástrojoch takí vzdialení populárnej a jazzovej hudbe. **McCandless** rozlišuje tradičný lyrický spôsob vyjadrovania na hoboji glissandami, farebnými modifikáciami a rýchlosťou oslňujúcej virtuozy. V jeho vlastnej kompozícii **Spanish Stairs** **McCandless** využíva anglický roh na vytvorenie príslušnej atmosféry. V skladbe **Freedom for Orchestra and Improvisors** využíva **Ralph Towner** techniky avantgardnej hudby spolu s improvizáciou jazzového štýlu. Príležitostne použitý hobojský nájdeme v rockových a popových dielach **Genesis** (Nursery Cryme 1971, Foxtrot 1972, Selling England By The Pound 1973, The Lamb Lies Down on Broadway 1974) **Petra Gabriela** so špecifickými farebnými nuansami. V pop hudbe je hobojský zastúpený sporadicky, skupina **Art Garfunkel** (piesne Bright Eyes 1979) a **Tanita Tikaram** (pieseň Twist in My Sobriety 1988), ako aj v metalovej hudbe francúzskej kapely **Penumbra** a pohanská metalová skupina **Finsterforst** v albume Weltenkraft (2007).⁷

je Harmonia Mundi, New World, Deutsche Grammophon, Albany, Centaur, Decca, a Koch. In: <http://web.mit.edu/music/facstaff/harbison.html>

⁶ Ide o stredoveký a renesančný hudobný nástroj *šalmaj*, ktorý sa v európskej hudbe používal od konca 13. do začiatku 17. storočia. Je predchodcom dnešného hoboja.

⁷ In: [http://de.wikipedia.org/wiki/Penumbra_\(Band\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Penumbra_(Band))

Postmodernizmus

Pri vstupe do 21. storočia sa povojnová avantgardná hudba stáva čoraz viac vzdialenou minulosťou. Aký je dnešný štýl hudby? Všeobecne používaným označením sa stal termín **postmodernizmus**. Tento názov zahŕňa široký súhrn aspektov rôznych druhov umenia, počnúc architektúrou až po multikultúrne aspekty. Nesie so sebou nielen vzrastajúcu dezilúziu, ale aj apatiu voči názvosloviu pre nové štýly. Na rozdiel od predchádzajúcich umeleckých hnutí, vrátane avantgardného smeru 60. rokov, postmodernizmus neprináša prísne odvrátenie sa od predchádzajúceho vývoja. Viac ako negáciu minulého obdobia a štýlov otvorene vyzdvihuje a zdôrazňuje predchádzajúci vývoj a pôvod hudby, vedome napodobňuje alebo paroduje minulosť. Veľká časť postmodernistického umenia zostáva autoreakčným a kritickým postojom, ktorý prináša nové možnosti konvenciám a štýlom, ktoré v sebe zahŕňa. Slovo *moderna* znamená „ísť podľa požiadaviek doby“, moderne, novým spôsobom. Postmodernou sa označuje obdobie po uplynutí moderny od latinského post – po, čiže po moderne. Perióda postmoderny sa rozvíja od polovice 60. rokov až po súčasnosť. Postmoderna uprednostňuje spontánnosť a komunikatívnosť pred racionalitou moderny, preferuje pluralizmus a heterogénnosť štýlov pred individualizmom, a to aj za cenu eklekticismu a straty jedinečnosti.

V hudbe sa postmodernizmus často spája s návratom k tonálnej harmónii a často opakovaným hrám minimalizmu. Estetiku minimalizmu praktizuje vo svojich dielach estónsky skladateľ **Arvo Pärt**, ktorý vo vokálno-inštrumentálnom diele **Pašije sv. Jána** (1982) v obsadení s miešaným zborom využíva aj hoboje, fagot, husle, violončelo a organ. V Stravinského **Kantáte** má hoboje prominentnú úlohu a v niektorých častiach ho skladateľ používa aj ako paródiu barokovej hudby. Kompozícia **Anachronie** (1968 – 1969) od Holanďana **Louisa Andriessena** (1939), ktorú venoval hobojistovi Han de Vriesovi, pôsobí ako paradigmatický postmodernistický hobojový koncert. Táto kompozícia, ktorú skladateľ nazval *musique d'ameublement* (nástenné tapety), je príkladom anachronického hudobného štýlu, ktorý predstavoval v 60. rokoch hlavný prúd pre sólistov v hre na hoboji. Hudobná koláž, poskladaná Andriessenom

v **Anachronii II** (1969) pre sólový hobojský, malý orchester (4 rohy, harfa, klavír, sláčikové kvarteto) je prehľadom minulých storočí v hudbe v štýle neoklasicizmu. Stredná časť je kvázi minikonzert, pričom pripomína hudbu Pergolesiho, Albinoniho a Cimarosu. Hudobná reminiscencia je relatívne krátka, vystriedajú ju mechanicky vytvorené pasáže, kadencné trilky a lyrické spracovanie prechádzajúcich úsekov do disonantnej multifónie extrémne vysokých tónov a dvojitéch trilkov. Poslucháčovi nie je jasné, kde má hudba začiatok a kde sa končí. Štýl pripomína veľkú hudobnú tapetu. Na začiatku aj na konci skladby Andriessen použil tranzistorové rádio, ktoré náhodným zapnutím vysielalo naladené stanice počas znenia skladby.

Američan **John Corigliano** v **Koncerte pre hobojský a orchester** vytvoril syntetizujúcu kompozíciu, v ktorej sa spája história aj aktuálna súčasnosť nástroja a jeho nové zvukové aj technické využitie. Vznikol v roku 1975 a ešte v tom istom roku ho premiérovane uviedol za sprievodu American Symphony Orchestra Bert Lucarelli. Päť častí je originálnym predstavením tradície aj súčasnosti nástroja. Prvá časť **Tuning Game** (hra na ladenie) vytvára rituálnu tému hobojského pred sólovým vstupom so syntetizujúcim, unisonovým centrom na tóne A. Dve pomalé, úplne rozdielne časti (2. a 4.) s názvami **Song** a **Ária**, spája iba spoločný lyrizmus, ktorého cieľom je použiť hobojský v melodicky náročných líniiach, v spoluúčasti náročnej dychovej opory. Song je tempicky hyperaktívnou časťou, s menším dôrazom na efekt. Ária je technicky bravúrnou časťou, s využitím belkantovej tradície, dramatickej koloratúry aj záverečnej dramaticky expresívnej hobojskej kadencie. Formovo má blízko k barokovému koncertu grossu. Charakterom spracovania pripomína aj romantický Straussov hobojský koncert. Medzi pomalými časťami je **Scherzo** s Triom, v ktorom hobojský sprevádzajú klavír, bicie nástroje a harfa. Ide o polyrytmickú časť, s jasnými znakmi avantgardného umenia, s využitím elementov rytmizovanej aleatoriky a výraznej multifónie. Ako sa vyjadril sám autor, hobojský je schopný zahrať nielen krásnu

melodickú líniu, ale má jedinečné využitie aj v interpretácii avantgardných techník.⁸

Teritórium hudby 21. storočia začína písať prvé stránky svojej histórie a zakresľuje prvé miesta na nepopísanej historickej hudobnej mape. Miešanie štýlov, spájanie elementov súčasnej populárnej hudby s inými štýlmi, aj to sú prvé prejavy v novom tisícročí. K prvým skladbám patrí napr. **Blues for D. D.** (1993) natočené Dianou Doherty, prvou hobojistkou Symfonického orchestra v Sydney. Američan a hornista **Jeffrey Agrell** (1948) ju skomponoval ako kompiláciu tradičnej hudby 20. storočia. Podobný charakter má aj skladba **Four Pictures** (Bon buc tranh) od vietnamského skladateľa **Do Hong Quan** (1956). Skomponoval ju v roku 2001 pre hoboju, bicie a klavír s využitím tradičného vietnamského folklóru. Ruský skladateľ **Alfred Schnittke** (1934 – 1998) skomponoval dielo **Moz-art** (1995) pre hoboju, harfu, čembalo, husle a kontrabas, ktoré je (de)konštrukciou hudby W. A. Mozarta. Američan **David Mullikin** (1950) v štvorčasovom **Oboe concerto** (2000) pre sólový hoboju, harfu, tympany, bicie a sláčikový orchester spracováva a preberá populárne melódie skupiny The Beatles, ako aj témy zo symfonickej básne Richarda Straussa Don Juan. Dielo vzniklo na objednávku a premiéroval ho hoboista Peter Cooper. Dielo má skvelé referencie nielen kritiky, ale aj mnohých hobojistov, vrátane uznávaného prvého hoboistu Cleveland Orchestra Johna Macka. Skladba **Free-form Piece for Orchestra and Improvisors** od Oregona Ralpha Townera (1940)⁹ je napísaná v duchu avantgardného štýlu pre hoboju. Američanka a multiinštrumentalistka **Brenda Schuman-Post** v kompozícii **Oboe of the World** ponúkla stretnutie nástroja s hráčmi na bicie z celého sveta. Ako autorka aj interpretka ovplyvňuje súčasný názor na technické a výrazové možnosti hoboja.¹⁰ Prezentuje zábavné koncerty, majstrovské kurzy aj klasické koncerty po celom svete. Je predstaviteľkou jednej z možných

⁸ In:

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

⁹ Ralph Towner je americký multiinštrumentalista, skladateľ, aranžér a kapelník. Hrá na dvanásťstrunovej gitare, klasickej gitare, piano, syntetizátore, perkusiách a trumpete. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Towner

¹⁰ In: <http://www.oboesoftheworld.com/>

vývojových ciest nielen v hre na hoboji, ale aj v ponuke do multikulturálneho priestoru jeho využitia.

Záver

Dezorganizácia, dezorientácia a liberalizácia sa stali (nielen) módne frekventovanými slovami. Tieto termíny nie sú v oblasti umenia signifikantné iba pre hudobnú kultúru. Na pociť „bezdomovosti“ (v zmysle postupnej straty národnej identity a v mene novej univerzálnosti) participujú takmer všetky druhy umenia. Umenie, ktoré by malo byť hlavne zdrojom potešenia a duševnej sily, nie civilizačným luxusom, ale nevyhnutnosťou, sa do značnej miery stalo prejavom izolacionizmu, niekedy aj s momentálnymi prejavmi neriešiteľnosti. Je irelevantné, či v mene progresu alebo pripadného regresu.

Maďarský psychológ Géza Révész (1902 – 1977)¹¹ tento fakt už dávnejšie demonštroval. Podľa neho je pre každú hudbu, obzvlášť vysoko rozvinutú hudbu západného štýlu, rozhodujúce usporiadanie, rozmanitosť a jednota formy. Vyžaduje nielen znalosť a cit pre štýl, ale aj schopnosť analyzovať, teda fenomenologický prístup.

Hudba začiatkom 20. storočia dosiahla svoje krajné hranice, zbavila sa obmedzení, ktoré dovtedy platný systém prikazoval. Tonalita prestala byť zásadným prvkom „vážnej“ hudby. Umelecký vývoj bol zároveň súčasťou politických a hospodárskych zmien. Tie sa stali po prvej svetovej vojne synchronným javom. Polyfónne rezonujúca západná civilizácia kryštalizovala do mnohých novodobých smerov a umeleckých ťažení. Rozbitá šablóna tonálneho systému sa však už nikdy účinne nepoužila. Vždy ju nahradila „šablóna“ nová.

Cieľom práce bolo zachytiť v hlavných rysoch vývoj hudby a všetkých jej modifikácií v 20. storočí. Dokumentačným ťažiskom a prostriedkom sa stal hudobný nástroj hoboja v aktuálnych priemetoch na skladateľské a následne aj interpretačné umenie. Mnoho diel je v kvantitatívnej podobe dokladom hektického vývoja, často aj za účelom exhibovania autorov aj interpretov. Historicky sú

¹¹ In: <http://academic.udayton.edu/gregelvers/hop/index.asp?m=3&a=82&key=108>

zdokladované, ale prakticky sa stali často iba aktuálnou kométou nadšenia vzniku, v intenciách nových smerov a štýlov. Napokon platí to aj pre hoboiovú literatúru 20. storočia, že všetky kultové diela sú dokladom statočnej a remeselne profesionálnej práce, rešpektujúcej jej dovtedajšie vývinové smery.

LITERATÚRA

- ABRAHAM, Gerald: *History of Music*, Oxford University Press, 1958, ISBN 0-19-284010-X
BENNET, Roy: *History of Music*, Cambridge University Press, 1995, ISBN 0-521-33681-3
BURGESS, Geoffrey, HAYNES, Bruce: *The Oboe*, The Yale Musical Instrument Serie, New Haven and London 2004, ISBN 0-300-09317-9 (hbk), 0-300-10053-1 (pbk)
BROCKHAUS – RIEMANN, *Musiklexikon*, Digitale Bibliothek, Directmedia, Berlin 2000
JOHNSON, Paul: *Nepřátelé společnosti*, Rozmluvy, Praha 1999, ISBN 80-85336-35-9
KRAUSE, Ernst: *Richard Strauss*, SNKL, Praha 1959
KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*, ASCO, Bratislava 1994, ISBN 80-901416-7-6
KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Grada Publishing, Praha 2008, ISBN 978-80-247-2329-7
LABORECKÝ, Jozef: *Hudobný terminologický slovník*, SPN Bratislava, ISBN 80-08-01037-1
MARTINŮ, Bohuslav: *Domov, hudba a svět*, SHV Praha 1966
MARTINŮ, Charlotte: *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Bärenreiter, Praha 2003, ISBN 80-86385-22-1
MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů, profil života a díla*, Praha 1974
NEDBAL, Miloslav: *Bohuslav Martinů*, Panton, Praha 1965
ŠAFRÁNEK, Miloš: *Bohuslav Martinů, život a dílo*, SNKL, Praha 1961
ŠTĚPÁNEK, Vladimír: *Francouzská moderní hudba*, Supraphon, Praha 1967
SCHNIERER, Miloš: *Expresionismus a nová hudba*, PF JU České Budějovice, 1999, ISBN 80-7040-371-3
VIČAR, Jan, DYKAST, Roman: *Hudební estetika*, AMU Praha, ISBN 80-85883-86-4
VYSLOUŽIL, Jiří: *Hudobníci 20. storočia*, Opus Bratislava, 1981
WARBURTON, O., Annie: *Analyses of Musical Classics*, Book 4, © Longman Group Limited, London, 1976, ISBN 0582 35134 0

ELEKTRONICKÉ DOKUMENTY

- <http://de.wikipedia.org/wiki/Oboe>
<http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/Oboe>
http://www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26970
<http://www.amazon.com/Globokar-Discours-III-Toucher-Voix/dp/B000025Q1D>
http://www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26970
<http://www.oboesoftheworld.com/>
<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Hunt-Gordon.htm>
www.classicalarchives.com/work/57516.html -
<http://academic.udayton.edu/gregelvers/hop/index.asp?m=3&a=82&key=108>
<http://www.oboesoftheworld.com/>
http://www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26970
<http://web.mit.edu/music/facstaff/harbison.html>

NOTOVÝ MATERIÁL

Hoboiové koncerty R. Straussa a B. Martinů, sólový part



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

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*

NEMECKO

V nemeckom hudobnom klasicizme sa prelínalo mnoho cudzích vplyvov. Obzvlášť silný vplyv malo Taliansko a Francúzsko, ktorých hudobné cítenie sa prelínalo s nemeckým. Hudobnými centrami boli hlavne šľachtické rezidencie vo veľkomestách, kde pôsobili šľachtické kapely, mestské orchestre, či operné divadlá. Najvýznamnejšími predstaviteľmi nemeckého operného klasicizmu

boli predstavitelia Berlínskej školy **Carl Heinrich Graun** (1703 – 1759) a **Johann Adam Hiller** (1728 – 1804).

C. H. Graun, mladší z bratov Graunovcov, napísal flautové koncerty G, C, e a D, sonáty F, D, A a G, Trio A pre dve flauty a bas, Trio G, D, C, h pre flautu, husle a bas, sonáty pre dve flauty a basso continuo, sonáty pre flautu, husle a basso continuo. U ostatných flautových diel nesúcich meno Graun sa nedá s určitosťou rozlíšiť, o ktorého z bratov ide. Výnimku tvoria Koncert g mol a dve sonáty so sprievodom bassa continua v C dur, ktoré podľa *Lexikon der Flöte* skomponoval **Johann Gottlieb Graun** (1702 – 1771). Obaja bratia komponovali pre pruského kráľa Friedricha II. Medzi ďalšie diela, ktoré sa zachovali pod menom Graun, patrí množstvo flautových koncertov a sonát pre rôzne inštrumentálne obsadenia.

V dejinách hudby nemeckého klasicizmu mali významné postavenie aj nástrojári. Lepšie flauty viedli k lepším hráčom a ich hra inšpirovala skladateľov, aby komponovali čoraz ťažšie skladby. To všetko sa odrážalo na ďalšom zlepšení nástrojov. Jedným z najvýznamnejších nástrojárov svojej doby bol **Johann Joachim Quantz** (1697 – 1773). V hudbe sa zasadil o presnú intonáciu viac než ktokoľvek z jeho súčasníkov. Quantzova priečna flauta sa skladala z troch alebo štyroch dielov, čo prispelo k lepšiemu ladeniu. Pridal na flautu ďalšiu klapku, ktorou zlepšoval rozdiel medzi enharmonickými ladeniami. Korková zátka na hlavici a ladiaci súdok sú charakteristické pre Quantzove flauty. Ladiaci súdok mohol znížiť celkové ladenie až o štvrt tónu, neriešil ale všetky problémy. Quantz sa spoliehal na nátliskové schopnosti hráčov, eventuálne na kombinácie hmatov. Quantz bol mimoriadne plodným skladateľom. Pôsobil na dvore pruského kráľa Friedricha II. Veľkého, vášnivého flautistu, ktorému ročne daroval niekoľko desiatok skladieb. Napísal okolo 200 koncertov, nespočetné množstvo sonát, duá pre dve flauty, triové sonáty pre dve flauty a basso continuo, pre flautu, husle a basso continuo. Zaoberal sa aj komornou tvorbou pre viacero nástrojov.

J. J. Quantz nadviazal na svojho učiteľa Jacquesa – Martina Hotteterra a vo svojom známom *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) sa snažil zachytiť nielen históriu nástroja, ale popísal všetky aspekty hry na flaute, ktoré boli v 18. storočí známe. Podrobne popísal stav súčasnej hudby, vysvetľuje, ako možno zlepšiť

problematické tóny polovičným odkrývaním hmatových otvorov, ako zlepšiť kvalitu tónu a intonáciu vytáčaním nástroja.

V Nemecku sa zlepšovaniu flaut venoval aj **Georg Heinrich Sherer** (1703 – 1778), ktorý Friedrichovi Veľkému, pruskému kráľovi, daroval flautu vyrobenú zo slonoviny. Tento nástroj sa v súčasnosti nachádza v štátnom múzeu hudobných nástrojov v Berlíne.

V období po J. J. Quantzovi prišlo mnoho nástrojárov, ktorí sa snažili zlepšiť technické, intonačné, zvukové nedokonalosti na priečnej flaute. Vedci sa domnievajú, že Quantzov súputník **Gerhard Hoffmann** (1700 – 1780), matematik a architekt, sa snažil podieľať na zlepšení flautovej mechaniky. Je dokázané, že na hoboju pridal dve klapky, avšak jeho meno nie je jednoznačne spájané s vynájdením zlepšenia flauty. Napísal tri koncerty pre dva hoboje d'amore, dve flauty, dvoje husle, violu a basso continuo. Po smrti Quantza sa stal kráľovským dvorným nástrojárom **Friedrich Gabriel August Kirst** (1750 – 1806). Jeho flauty vyrobené z bukového dreva zneli svetlejšie ako ebenové flauty. Poloha od f^3 – a^3 znela, podľa Rokstra,¹² príjemnejšie. Kirstova flauta z roku 1750 – 1757 sa v súčasnosti nachádza v Metropolitnom múzeu umenia v New Yorku.

Ďalšími známymi nemeckými nástrojármi boli rodiny **Grenser**,¹³ **Metzger**¹⁴ z Drážďan a rodina **Hammig**,¹⁵ z jednotlivcov to boli **Jacob Denner** (1681 – 1735) a **Wilhelm Liebel** (1793 – 1871).¹⁶ Z roku 1783 sa zachovala správa nemeckého nástrojára a flautistu pôsobiaceho v Lipsku **Johanna Georga Tromlitz** (1726 – 1805)¹⁷

¹² ROCKSTRO, Richard Shepherd. 1928. *The Flute*. R. S. Rockstro (1826 – 1906) bol anglický flautista, učiteľ, konštruktér a autor knihy *The Flute*. Zbieral informácie o flautách, flautistoch, nástrojároch, skladateľoch a publikoval ich v roku 1890 v nakladateľstve Rudall Carte & Co. Reedícia jeho najznámejšieho diela vyšla v roku 1928.

¹³ Johann Friedrich Grenser (1758 – 1795) napísal 6 trií (C, G, D, A, C, B) pre flautu, husle, alebo dve flauty a bas op. 1. Jeho flauty boli ladené podľa www.oldflutes.com A= 443

¹⁴ Johann Georg Metzger (1746 – 1793) a jeho syn Karl Theodor Metzger (1774 – zomrel po roku 1812), pomenovaný podľa mannheimskeho kurfirsta, sa rovnako venoval tvorbe pre flautu. Napísal 12 etud a cvičení op. 7, a množstvo jednočastových skladieb a variácií.

¹⁵ Rodina Hammig sa výrobe nástrojov venuje dodnes už 10 generácií, zakladateľom tejto rodinnej tradície bol Christian Gottlob Hammig I (1759 – 1836), ktorý začal s výrobou drevených dychových nástrojov okolo roku 1780.

¹⁶ Liebelove flauty preferoval A. B. Fürstenau (1792 – 1852)

¹⁷ J. G. Tromlitz sa po štúdiách právnickej fakulty v roku 1750 začal naplno venovať hudbe. V roku 1754 prijal ponuku na miesto sólo flautistu do lipského orchestra, predchodcu

v magazíne Cramer, o cenách ním vyrobených nástrojov. Ceny boli rôzne, od 6 po 40 dukátov v závislosti od materiálu, počtu dierok, stredných dielov a klapiek. Podľa dochovaných správ vyrábal flauty až s ôsmimi klapkami, sám však preferoval flauty s dvoma. Tromlitz z nespokojnosti zvuku, intonácie a technických možností, sa zlepšovaniu flaut venoval celý život. Pre flautu napísal množstvo komorných skladieb: duá pre dve flauty, sonáty pre flautu a čembalo, sonáty pre klavír, flautu a bas. Zo sólovej tvorby po sebe zanechal 6 partit. Napísal 3 koncerty pre flautu a orchester.

Pre hudobné dianie v Nemecku v období klasicizmu je príznačná aj teoretická a publicistická činnosť. **Joseph Riepel** (1709 – 1782) napísal spis, v ktorom dokumentuje rané vývojové štádium nového klasicistického hudobného slohu. Tvorbou pre flautu sa nezaoberal. **Friedrich Wilhelm Marpurg** (1718 – 1795) bol nemecký teoretik a skladateľ. Jeho práce neboli zamerané iba didakticky, ale i vedecky. Venoval sa akustike, či teórii súzvuku. Napísal sonátu pre dve flauty. **Johann Philipp Kirnberger** (1721 – 1783), nemecký hudobný teoretik a skladateľ, autor niekoľkých návodov používania harmónie, zásad generál basu, či vokálnej kompozície. Z flautovej tvorby sa zachovali sonáty so sprievodom bassa continua, duá pre dve flauty, triá pre dve flauty a basso continuo. Zakladateľom modernej hudobnej historiografie bol **Johann Nikolaus Forkel** (1749 – 1816), ktorý sa v 18. storočí ako prvý pokúsil zapísať všeobecné dejiny hudby.

Tvorcami nemeckého hudobného klasicizmu boli nepochybne synovia J. S. Bacha. Najstarší a najmilovanejší syn **Wilhelm Friedemann Bach** (1710 – 1784) tvoril v ranoklasicistickom období, ale jeho významné komorné flautové diela sa radia svojím afektom, sekvencovitým spracovaním tém, septimovými a nonovými

dnešného Gewandhausorchestra, s ktorým cestoval po celej Európe. Tromlitz bol činný aj ako pedagóg, vydal niekoľko učebníc. Najznámejšia pochádza z roku 1791, kedy vydal štyristo stranovú príručku o flautách a interpretácii s názvom *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Pred rokom 1800 vyšiel v časopise *Allgemeine Musikalische Zeitung* článok *Ueben den schönen Ton auf der Flöte*.

skokmi do vrcholných diel obdobia baroka. Z jeho tvorby vyberám 4 triá pre flauto traverso, husle a general bas,¹⁸ 6 sonát pre dve flauty traverso, skomponované čiastočne v Drážďanoch, čiastočne v berlínskom období, patria k jedným z najdôležitejších diel flautovej literatúry a mali by sa, podľa G. Schrecka,¹⁹ na koncertných pódiaoch predvážať častejšie. Na týchto sonátach by sa dalo demonštrovať, aký bol W. F. Bach obratný v komponovaní kontrapunktu, ako ovládal harmóniu, melodické vedenie hlasov a formálnu eleganciu v dvojhlasných skladbách. Pred pár rokmi boli náhodne objavené dve sonáty e mol a F dur pre flautu traverso a basso continuo a koncert D dur z berlínskeho obdobia.

Typickým predstaviteľom hudby galantného štýlu bol **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 – 1788). Jeho flautová tvorba s citom pre nový hudobný sloh zahŕňa obsiahlu skupinu flautových sonát s bassom continuo, výnimkou je známa sólová sonáta a mol, ktorá sa radí ku klasickým dielam flautovej literatúry. C. P. E. Bach sa flautovou tvorbou začal zaoberať už počas študentských čias, v tomto období vznikajú Sonáty G dur, e mol. Počas obdobia stráveného v Berlíne vznikali ďalšie sonáty, ktoré majú moderné radenie častí pomalá – rýchla – rýchla. V roku 1786 napísal Bach Hamburskú sonátu G dur pre slepého flautového virtuóza *Friedricha Ludwiga Dulona* (1768 – 1826), ktorý sám pre flautu komponoval.

Popri sólových sonátach komponoval C. Ph. E. Bach bohatú komornú hudbu. Zmienime sa o jeho triových sonátach, ktoré sú polyfónne vedené v trojhlas, s variovaným obsadením (dve flauty a basso continuo alebo flauta, husle a bas). Zvyčajne bol vrchný hlas zdvojený pravou rukou v čembale, čím skladateľ nechal vyniknúť melodický inštrument sólisticky. K zvukovej predstave moderných klavírných trií sa priblížil vo svojej vyspelej tvorbe v kvartetách pre flautu, husle a klavír.

Počas berlínskeho obdobia C. Ph. E. Bach skomponoval rad flautových koncertov. Vznikli prepracovaním jeho čembalových koncertov. Forma koncertov mala vzor v talianskych concerti.

¹⁸ Prvým vzorom pre tvorbu trií boli W. F. Bachovi triové sonáty pre organ skomponované jeho otcom J. S. Bachom a triové sonáty G. P. Telemanna

¹⁹ SCHECK, Gustav. 1981. *Die Flöte und ihre Musik*

Orchester, rovnako ako sólový inštrument, mal svoju vlastnú tému v 1. a 3. časti, stredná pomalá časť spracúvala tému z ritornelu, ktorá zaznela už v prvej časti. C. Ph. E. Bach v koncertoch pre flautu chúlостivé pomalé časti ozdoboval, čím nám umožnil presnejšiu, dobovú interpretáciu. Z významnejších koncertov spomenieme flautový koncert d mol so sprievodom sláčikového orchestra a štyri koncerty so sprievodom sláčikového orchestra a basso continuo. Pre kompozičný štýl spomínaného C. Ph. E. Bacha bola typická galantná homofónia, esprit a krása myšlienok. Počas sedemnástich rokov skomponoval pre flautu mnoho vzácných, dodnes hrávaných diel.

Johann Christoph Friedrich Bach (1732 – 1795) bol žiakom svojho otca J. S. Bacha. Originalita a novátorstvo jeho hudby je zatienené tvorbou jeho starších bratov. Z komornej tvorby pre flautu sa zachovalo 6 kvartet pre flautu traverso, husle, violu a violončelo, Trio pre flautu, husle, čembalo e mol, Sonáty pre flautu traverso, husle a basso continuo A, C a sonáty pre rôzne obsadenia s obligátnou flautou.

Najsilnejším protagonistom raného klasicizmu, pôsobiacim v Londýne, bol **Johann Christian Bach** (1735 – 1782). Najmladší syn J. S. Bacha, známy tým, že na rozdiel od svojich bratov cestoval po celom svete. Jeho prínos zaznamenávame na pôde komornej hudby. J. Ch. Bach citlivo komponoval svoje skladby, do veľkej miery ovplyvnil tvorbu W. A. Mozarta. Predovšetkým Bachove spievané allegro, dualita jeho skladieb, hlasové kontrasty a inštrumentácia orchestra predpovedajú príchod nového hudobného slohu. Najvýznamnejšie komorné diela, ktoré nám J. Ch. Bach zanechal vo flautovej literatúre je 6 kvintet op. 11 pre flautu traverso, husle, violu a violončelo (generálny bas), dvojčastové kvarteta op. 8, ako predchodcov Mozartových kvartet pre flautu, husle, violu a violončelo. J. Ch. Bach ďalej napísal niekoľko sonát pre kladivkový klavír so sprievodom flauty traverso, Sonáty G a F pre flautu a basso continuo, množstvo trií pre dve flauty a continuo, violončelo, alebo bas, triové sonáty, Koncertantné símfónie Es, C, D.

Plodným skladateľom bol organista a hudobný vydavateľ **Franz Anton Hoffmeister** (1754 – 1812). Základné hudobné vzdelanie získal vo Viedni. V roku 1800 založil spolu s Ambrosiusom Kühnelom v Lipsku vydavateľstvo *Hoffmeister und Kühner, Bureau de musique*, ktoré existuje pod názvom Peters dodnes. Okrem svojich diel vydával diela Haydna, Mozarta a Beethovena.²⁰ Popri svojich vydavateľských



povinnostiach skladal opery, symfónie, množstvo komornej hudby ako serenády, sláčikové kvartetá, inštrumentálne koncerty a vokálne kompozície. Pre flautu napísal veľké množstvo koncertov, podľa F. Vestera ich napísal 24, flautové sonáty, triá pre flautu, klavír a violončelo, triá pre dve flauty a violončelo, 3 triá pre tri flauty op. 12, 6 duet pre dve flauty op. 8, duá pre flautu a hobojs,

6 duet pre flautu a husle op. 15, 6 kvintet op. 4, 4 veľké kvartetá pre flautu, husle, violu a violončelo op. 23, etudy, capricia a technické cvičenia vo všetkých tóninách a kadenciách.

Johann Georg Wunderlich (1755 – 1819), syn hobojistu v službách grófa Anspacha, získal prvé hudobné vzdelanie v hre na flaute od svojho otca. V roku 1776 odišiel do Paríža, kde bral hodiny od F. Raulta, najlepšieho francúzskeho flautistu svojej doby.²¹ V roku 1778 sa stal členom orchestra *Concert Spirituel*, o tri roky neskôr bol angažovaný do kráľovskej kapely v Parížskej opere na miesto druhého flautistu, v roku 1788 sa stal prvým flautistom v divadelnom orchestri. V roku 1795 začal vyučovať na *Conservatoire de Musique*, kde sa o dva roky zoznámil vtedy s 11-ročným *Jeanom Louisom Tuloum*, ktorého začal vyučovať v hre na flaute. Medzi jeho žiakov patrili aj Antoine Berbiguier. J. G. Wunderlich bol spolutvorcom *Méthode de Flûte*, ktorá vznikla zozbieraním a zaranžovaním manuskriptov jednotlivých skladateľov. Túto príručku parížske *Conservatoire* nielen akceptovalo, ale ju aj publikovalo a niekoľko rokov bola vzácnym prameňom dobovej interpretácie. Wunderlich odchádza z orchestra do dôchodku

²⁰ Hoffmeister ako prvý vydal tlačou Beethovenovu Patetickú sonátu op. 13 a Mozartovo klavírne kvarteto KV 578

²¹ ROCKSTRO, R. S., *The Flute*, s. 559

v roku 1813 a v roku 1819, po jeho smrti, preberá J. L. Tulou jeho miesto profesora na Konzervatóriu.

J. G. Wunderlich napísal 3 sonáty pre flautu a basso continuo op. 1, 6 duo concentare pre dve flauty, 6 divertiment pre flautu sólo, 3 sonáty pre flautu a fagot, alebo violončelo op. 5, etudy, capricia, variácie.

Wunderlichovým menej známym žiakom bol flautista a skladateľ **Johann Georg Metzger** (1746 – 1793), ktorý sa pokúšal podobne ako množstvo jeho súputníkov, o technické zlepšenie flauty. Od roku 1762 pôsobil v mannheimskom, neskôr v mníchovskom dvornom orchestri. F. J. Lipowsky sa v roku 1811 vyjadril na spôsob J. G. Metzgerovej hry vo svojom *Baierisches Musiklexikon*: „*An diesem Künstler bewunderte man vorzüglich seinen schönen, runden, gefälligen, süssen Flötenton, seine Leichtigkeit in Behandlung dieses Blasinstrumentes.*“²² Na sklonku života mal finančné a zdravotné problémy. Pre flautu napísal niekoľko koncertov (G, D, G, D, G, D), triové koncerty (G, D, C) pre dve flauty, dvojce husle a bas op. 4, 6 duet (D, G, C, D, F, A) pre dve flauty op. 3, 6 trií pre dve flauty a bas op. 2, 6 trií pre flautu, husle a bas op. 1, 6 kvartet pre flautu husle, violu a violončelo op. 5, 6 sól pre flautu a bas op. 6.

TALIANSKO

Vládnuce postavenie barokovej talianskej hudby sa v Európe udržalo do polovice 18. storočia. Vplyv Talianska bol značný hlavne v opere, v inštrumentálnych dielach prebrali iniciatívu iné oblasti. Je neodškriepiteľné, že v tomto období vyvrcholila emigrácia hudobníkov. Na jednej strane odchádzali talianski hudobníci do iných oblastí, na strane druhej prichádzali do Talianska, vďaka vyspelej hudobnej tradícii, hudobníci z celej Európy.

Za medzinárodne uznávaným pedagógom **Giovannim Battistom Martinim** (1698 – 1775), majstrom kontrapunktu a významným hudobným teoretikom, prichádzali do Bologne žiaci ako J. Ch. Bach, J. J. Quantz, W. A. Mozart, či J. Mysliveček. Pre flautu zanechal veľké množstvo koncertov, sonát so sprievodom bassa

²² MGG, Personenteil 12, Sp. 111

continua, sonáty pre dve flauty, triá pre dve flauty a bas, nokturná, kvartetá pre flautu, husle, violu a bas.

K najslávnejším talianskym operným predstaviteľom raného i vrcholného klasicizmu patril **Niccolo Piccini** (1728 – 1800). Pre flautu napísal koncert D dur, Overtúru de Didon pre dve flauty. Ďalšími predstaviteľmi talianskej opernej tvorby boli **Domenico Cimarosa** (1749 – 1801), pre flautu napísal Koncertantnú sinfóniu G, šesť kvartet pre flautu, husle, violu a violončelo, svoje ouvertúry k operám upravoval pre dve flauty, alebo pre flautu, dvoje huslí, violu a bas. **Antonio Salieri** (1750 – 1825) napísal vo svojom ranom období Dvojkoncert C dur pre flautu, hoboje a orchester, a niekoľko komorných inštrumentálnych diel s použitím flauty, nemôžu sa ale kvalitatívne rovnať s jeho operami.

Počas nášho pátrania po menej známych skladbách sme narazili na meno **Antonio Sacchini** (1730 – 1786), ktorého diela sa spájajú opäť s Frýdlantskou zbierkou. Sacchini, pôvodom z Florencie, študoval spev, čembalo, organ a kompozíciu. Bol skladateľom prevažne opier, oratórií a cirkevných skladieb. Počas svojho života pôsobil v Neapole, Ríme, Benátkach, Mníchove, Stuttgarte, Londýne. Venoval sa prevažne duchovnej tvorbe, preto je zarážajúce, že vo Frýdlantskej zbierke nachádzame kvarteto „*Finto Passo*“ pre flautu, husle, violu a bas s názvami častí Adagio assai, Allegro con spirito, Andante, Untantin Allegro.

Luigi Boccherini (1743 – 1805), violončelista, sa venoval aj tvorbe pre flautu. Išlo prevažne o komornú hudbu. Písal aj koncertantné symfónie, sonáty, triá, kvartetá i kvintetá. Zaujímavosťou je, že vo svojich sextetách zdvojoval violončelo. Hudobné nakladateľstvo *Zanibon* vydalo súhrn Boccheriniho diel, kde sa pod jeho menom nachádza flautový koncert D dur.

Muzio Clementi (1752 – 1832) písal prevažne klavírne sonáty so sprievodom flauty a violončela, napísal noneto Es, ktoré nebolo vydané tlačou. Pôvodný rukopis sa nachádza v *British Library* v Londýne.

Menej známym skladateľom bol flautista a pedagóg **Louigi Gianella** (1778 – 1817). Tento plodný skladateľ inštrumentálnej, vokálnej, opernej a baletnej hudby pôsobil od roku 1790 v *Milánskej La Scale* ako prvý flautista, neskôr v Padove ako *rinomato Professore di*

flauti.²³ Po smrti D. Cimarosu napísal a predniesol 28. 1. 1801 L. Gianella na jeho počesť koncert pre flautu a orchester: *Concerto lugubre* v c mol, v ktorom citoval Cimarosovu tragediu per musicu Gli Orazi e i Curiazi. O pár mesiacov neskôr dostal Gianella ponuku na miesto flautistu v Parížskom divadle, kde pôsobil desať rokov. Z ďalších jeho koncertov pre flautu sa zachovali Premier concerto v d mol, Deuxième concerto v F dur op. 8, Troisième concerto C dur op. 10, Koncert pre flautu husle a violončelo d mol, 3 koncertantné duá pre flautu a harfu op. 24 (1806), ďalej Duo très-facile pre flautu a harfu op. 3, 3 Fantaisies ou Quintetti pre flautu, husle, violončelo a dve violy, 3 nokturná pre flautu a dva fagoty op. 12, Flautové trio op. 36 (1815), Flautové kvarteto G dur op. 52 (1815), Sonáta pre dve flauty a klavír.

FRANCÚZSKO

Na prelome 17. a 18. storočia bolo Francúzsko uznávanou krajinou ovplyvňujúcou ostatné zeme Európy na pôde kultúrneho diania. Rastúca obľuba drevených dychových nástrojov a zvlášť hudba pre flautu bola na francúzskych dvoroch vysoko cenená. Za týmto všeobecne úspešnom prijatí bol v pozadí rad zlepšení na nástroji. Zásluhou **Martina Mersenneho** (1588 – 1648), vzdelaného kňaza, vieme ako nástroj z roku 1637 vyzeral. Vo svojej knihe *Harmonie Universelle* podrobne popísal ako vyzeral, ako sám tvrdil: „najlepší nástroj na svete“²⁴. Cylindrická priečna flauta merala necelých 60 centimetrov, hmatové otvory boli rôzne veľké. Flauta bola ladená v D (a' = 435 Hz), mala šesť dierok, tóny iných stupníc boli tvorené pomocou vidličkových hmatov, alebo čiastočným zakrytím hmatových otvorov. Hráč s dobrými nátlakovými schopnosťami mohol dosiahnuť chromatickou stupnicou dva a pol oktávy. Takýto hudobný nástroj sa nachádza v inštrumentálnom múzeu v Berlíne.

O niekoľko rokov neskôr prišli ďalšie zlepšenia. Podľa J. Galwaya²⁵ mohli inštrumentalisti teoreticky zväčšiť počet hmatových otvorov a tým aj rozsah nástroja, avšak obmedzenia ako

²³ FLAMM, Christoph. 2007. IN: MGG, Personenteil 7 s. 894-895

²⁴ FLAMM, Christoph. 2007. IN: MGG, Personenteil, s. 27

²⁵ GALWAY, James. 1982. *Flute*, s. 17

veľkosť ruky, snaha udržať ladenie a nechť zmeniť hmatový systém dopomohli k vynájdeniu otvoru medzi najnižším hmatovým otvorom a koncom flauty. A tak v roku 1660 vzniká za účelom zahrania čistého a plného tónu *dis* a jeho alikvótov, na priečnej flaute *dis klapka*. S jej vynálezom začali výrobcovia flaut hmatové otvory zmenšovať, aby dosiahli presnejšiu intonáciu a jasnejší tón.

Rodina Hotteterovcov bola znamenitými hráčmi na drevených dychových nástrojoch. Spolu s vynájdením hoboja sa im pripisuje aj vynález kónického vŕtania tela flauty. Francúzsko získava v 17. storočí nadvládu na scéne drevených dychových nástrojov. Pre flautistov má najväčší význam **Jacques Martin Hotteterre le Romain** (1674 – 1763), ktorý pôsobil ako vedúci hráč v kráľovskom orchestri na



dvore kráľa Ludwiga XIV. Hotteterre vydal prvý školu hry na flautu a skomponoval množstvo skladieb. Hotteterreova škola z roku 1707 *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne* je prvým podrobným teoretickým spisom zaoberajúcim sa hrou na flaute. Ide

o rozsiahly návod ako hrať s eleganciou a noblesou. V deviatich kapitolách sa jednotlivo zaoberá držaním nástroja, nátlakom, solmizáciou, trilkami, zvyšovaním a znižovaním tónov a artikuláciou. A. Dolmetsch vo svojej knihe *The interpretation of the music of the 17. and 18. centuries* tvrdí, že po naštudovaní Hotteterovho spisu môže hrať flautista, citlivý k intonačným chybám, na flaute s jednou klapkou rovnako dobre ako na modernom nástroji. Dôležité je podľa Dolmetscha vedieť, že na starom nástroji sa každý tón vytváral dychom, alebo prstokladovým trikom, či natočením flauty. Hotteterre le Romain sa nevenoval len písaniu teoretických spisov, venoval sa aj tvorbe pre flautu. Napísal sonáty pre flautu a basso continuo, sonátu pre dve flauty, suity pre flautu a basso continuo, sonáty pre dve flauty a basso continuo.

Ďalším vplyvným flautistom, ktorý rozšíril vzor francúzskej hry za hranice svojej zeme, bol **Pierre-Gabriel Buffardin** (cca 1690 – 1768). V roku 1715 sa stal prvým flautistom na drážďanskom dvore a bol ním aj v priebehu návštevy J. S. Bacha. Vedci sa domnievajú, že

Partitu a mol pre flautu sólo napísal Bach pre neho.²⁶ Buffardin nebol len flautistom, bol aj skladateľom. Pre flautu napísal Koncert e mol, Trio A dur pre flauto traverso, husle a bas a sonátu pre tri flauty.

Prvé písomné správy o basových flautách pochádzajú približne z roku 1750, ich výrobcami boli **Beuker**,²⁷ neskôr **Charles Delusse** (c. 1723 – 1798). Najstaršie dochované basové flauty sa nachádzajú v inštrumentálnom múzeu *Parížskeho konzervatória*. Ch. Delusse, parížsky rodák, excelentný flautista,²⁸ od roku 1758 prvý flautista *Opera Comique* v Paríži a výrobca drevených dychových nástrojov, predovšetkým hobojev, sa okrem zlepšovania flaut venoval aj skladateľskej činnosti. Napísal 6 sonát (D, C, G, A, b, D) pre flautu a bas, 6 sonát pre dve flauty, 6 Divertiment pre dve flauty, triá pre flautu, husle a violončelo. Venoval sa aj publikačnej činnosti, v roku 1761 vyšla jeho prvotina *L'Art de la Flûte traversière*, v roku 1765 vydal *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*, a v roku 1768 vyšla v parížskom vydavateľstve *Recueil de romances historiques, tendres et berlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*.

Prvé písomné zmienky o vynájdení *gis klapky a b klapky* pochádzajú podľa Rockstra okolo roku 1774. V jeho knihe *The Flute* sa píše, že na jednoklapkových flautách sa *gis* dierka nachádzala medzi *g* a *a* dierkou a *b* medzi *a* a *h* hmatom, záležalo na interpretových zručnostiach či jedinú klapku nechal pri hraní spomínaných tónov otvorenú, alebo ju zatvoril.

Flauty počas nasledujúcich troch desaťročí zmenili svoju dĺžku, šírku, vzdialenosť medzi otvormi, materiál. Nástrojári zapisovali výsledky svojich meraní (hlavíc, korkov, otvorov, dĺžky jednotlivých dielov) v palcoch do správ, vďaka ktorým máme presné údaje o jednotlivých nástrojových zdokonaleniach. Francúzski nástrojári v roku 1752 vyrábali a ladili svoje nástroje 398, čo bolo o niečo nižšie ako nástroje nemecké.

Prvé zmienky o kovových flautách sa datujú od roku 1810, využívali sa prevažne vo vojenských kapelách. Zaujímavosťou z tohto

²⁶ GALWAY, James. 1982. *Flute*, s. 17

²⁷ Willem Beukers Senior (1666 – 1770), Willem Beukers Junior (1703 – 1781), pochádzali a pôsobili v Amsterdame, vyrábali a označovali flauty W:BEUKERS

²⁸ ROCKSTRO, R. S., 1928. *The Flute*. S. 552, § 844

obdobia je priečna flauta jednorukého amatérskeho francúzskeho flautistu *Colonela Rebsomena* určená pre jednorukých flautistov (pravá ruka hrala, flauta bola položená o roh stola). Ďalšou kuriozitou bola tzv. kráčajúca flauta, ktorá slúžila prechádzajúcim sa hráčom. Bola vyrobená z jedného kusa dreva a hrali na ňu dvaja hráči. Mala 6 dierok a 4 drevené klapky (1818).

Najpopulárnejším obdobím flauty boli, podľa Rockstra, roky 1826 – 1827, kedy boli vo Francúzsku, Anglicku a Nemecku výborní nástrojári, amatérski i profesionálni hráči, flauta sa využívala v orchestrálnej i komornej hudbe. Boli pre ňu písané rovnako závažné skladby ako pre iné nástroje. Od Bacha, cez Haydna, Händla, Hummela, Kuhlaua, až po Mozarta, Reichu. Najpoužívanjšie a najkvalitnejšie flauty s bezkonkurenčným zvukom vyrábali v tomto období **Rudall&Rose**,²⁹ hoci samotní výrobcovia neboli úplne



spokojní s ich intonáciou. Až do roku 1830 sa viacerí nástrojári snažili rôznymi spôsobmi merania, zväčšovaním dierok, použitým materiálom, pridaním nových mechaník vylepšiť flauty, avšak ich zlepšenia sa do praxe nedostali. Zlom nastal okolo roku 1830, kedy mníchovský dvorný flautista **Theobald Böhm** (1794 – 1881) úspešne vypočítal optimálnu veľkosť a vzdialenosť zvukových otvorov a presný tvar vŕtania tela i hlavice nástroja. Predovšetkým vyriešil klapkovú mechaniku, vďaka ktorej sa jeho flauta s malými obmenami využíva dodnes.

Hudobná kultúra vo Francúzsku nadviazala na predchádzajúce, barokové obdobie. Francúzi sa usilovali o vytvorenie národnej špecifickej hudobnej tvorby, predovšetkým v opere. Boli ovplyvňovaní podnetnými hodnotami cudzieho pôvodu, najčastejšie talianskymi. Tradičnú obľubu si udržali francúzske scénické útvary ako balet. Produktom nového slohu sa stala francúzska komická opera.

²⁹ *Georg Rudall* (1781 – 1871), amatérsky flautista a *John Mitchell Rose* (1793? – 1866) nadviazali spoluprácu v roku 1821. Ich firma sa volala Rudall & Rose, viedol ju J. M. Rose, neskôr sa v roku 1852 premenovala na Rudall, Rose & Carte a nakoniec od roku 1872 len Rudall Carte. Firma Rudall Carte dominovala, podľa Lexikon der Flöte na anglickom flautovom trhu až do roku 1960.

Jej prvými predstaviteľmi boli **Pierre Alexander Monsigny** (1729 – 1817) a **André-Ernest-Modeste Grétry** (1741 – 1813). P. A. Monsigny upravoval svoje orchestrálne ouvertúry do menšieho obsadenia. Tak vznikali úpravy pre dve flauty z operných ouvertúr *La belle Arsène*, *Rose et Colas*, *Déserteur*. Vo Frýdlantskej zbierke *Českého múzea hudby* sa uchoval manuskript kvinteta pre flautu, dvoje huslí, violu a violončelo.

A. E. M. Grétry sa, skôr ako začal byť zrelým operným skladateľom, zamerával počas svojich štúdií prevažne na inštrumentálnu tvorbu. Bol mimoriadne plodným skladateľom, napriek tomu, autorstvo jeho diel pre flautu je otázne. Pripisuje sa mu Koncert C dur, ktorý vznikol v roku 1765. Ďalej napísal pochod pre dve flauty, sonátu pre čembalo sprevádzané flautou, husľami a basom. Duá pre dve flauty, triá, kvartetá vznikali, podobne ako u P. A. Monsignyho, aranžovaním operných predohier. Išlo o opery *La caravene du Caire*, *Panurge*, *La fanciulla della rose*, *L'amant jaloux*.

V oblasti inštrumentálnej hudby bol kultúrnym centrom Francúzska Paríž. Koncertný úspech z Paríža bol vysoko cenený. Verejné koncerty ovplyvnili i charakter hudobných skladieb – sólové koncerty, koncertantné sinfónie, sláčikové kvartetá, klavírne sonáty, či komorné skladby pre zmiešané obsadenie sláčikových a dychových nástrojov boli komponované s veľkou obľubou.

Predstaviteľmi francúzskej klasickej tvorby boli **François-André Danican Philidor** (1726 – 1795), napísal zbierku šiestich kvartet pre hoboje, flautu, dvoje husle a basso continuo, pričom v kvartetách 1 – 4 je prvý hlas označený *flauto traverso*, v kvartete 5 je prvý hlas označený *flauto* a v 6. kvartete je prvý hlas označený *oboe*, a **François Joseph Gossec** (1734 – 1829), ktorý sa venoval prevažne flautovej komornej tvorbe. Napísal šesť sonát (G, D, A, C, e, G) pre dve flauty, šesť kvartet (D, e, G, F, B, D) pre flautu, husle, violu a bas, serenády, Rondo D dur. Napísal Koncertantnú sinfóniu D dur.

Z pohľadu flautistov je zaujímavý žiak slávneho flautistu Michaela Blaveta **Félix Rault** (1736 – 1800), narodil sa v Bordeaux v hudobníckej rodine, otec Charles Rault bol fagotistom v Parížskej opere. Hudobné vzdelanie získaval už od raného detstva. F. Rault prijal vo svojich sedemnástich rokoch miesto prvého flautistu v opere,

po smrti Blaveta bol na jeho miesto v *Musique du Roi*³⁰ vymenovaný za flautistu. V roku 1776 sa stal členom *Concert Spirituel*.³¹ V roku 1780 bolo o ňom v *Essai sur la Musique* napísané: „His talents are so well known that they are beyond all praise. Since the death of Blavet no one has carried the art of fluteplaying to such perfection, particularly in accompanying the voice, an art much more difficult than that of playing concertos, which are generally well studied before being played in public. Such study is, however, unnecessary for Rault who is unrivalled in the facility with which he reads music, as well as in style and expression. The beauty of the tone that he produces from the flute, the precision with which he plays, and his command of embouchure, extraordinary as they are, yet merit less praise than his personal qualities, which have endeared him to all who know him.“³²

F. Rault bol aj vynikajúcim pedagógom, medzi jeho žiakov patrili aj Johann Georg Wunderlich, učiteľ Jeana Louisa Tuloua.

Medzi Raultove kompozície sa radia 3 duá pre dve flauty op. 1, dva koncerty pre flautu s orchestrom op. 2 (D dur a G dur), 6 ľahkých skladieb pre dve flauty, 6 duo concertare pre dve flauty op. 8, 6 trií pre dve flauty a bas, trio pre flautu, husle a violu, 3 sonáty pre flautu s bas C, G, h, Grand solo D.

Medzi Raultových žiakov patrila aj **François Devienne** (1759 – 1803), flautista, fagotista, pedagóg a skladateľ, ktorý svoje prvé dielo skomponoval už v desiatich rokoch. Išlo o omšu sprevádzanú

³⁰ *Musique du Roi* bola inštitúcia, súčasť francúzskeho súdu zahrňujúca hudobníkov, ktorí mali na starosti oslavy, zábavu a vystúpenia.

³¹ *Concert Spirituel* bolo pomenovanie pre koncertné udalosti v Paríži čase 1725 – 1791. Počiatkom 18. storočia bolo mimoriadne náročné usporiadať verejný koncert, keďže mala *Académie royale de musique* privilegované postavenie a kládla si podmienky: *Concert Spirituel* mohol vystúpiť, len keď mala opera vďaka katolíckym sviatkom voľné dni a nehrala, čo bolo nanajvýš 30 dní v roku. Čiastku, ktorú inštrumentalisti dostávali, bola pohyblivá. Prvý koncert sa uskutočnil 17. marca 1725, na programe bolo *Concerto grosso* A. Corelliho a motetá M. R. Delalandeho. Počas svojho pôsobenia odohral *Concert Spirituel* 1280 koncertov (500 z nich sú sčasti diela dnes zabudnutých autorov), medzi inými diela J. B. Lullyho, G. Ph. Telemanna, J. Haydna, A. Salieriho. Počas druhej Mozartovej návštevy v roku 1778, publikum Mozartovu tvorbu neprijalo a Mozart opúšťa Paríž bez zaplatenia dohodnutej sumy. V roku 1988 založil špecialista na barokovú hudbu Hervé Niquet, *ensemble La Concert Spirituel*, ktorý sa zaoberá repertoárom francúzskej hudby 18. storočia, ktorý interpreti a členovia *La Concert Spirituel* predvádzajú na dobových nástrojoch.

³² ROCKSTRO, R. S., *The Flute*, s. 555

dychovými nástrojmi, ktorú interpretovala kráľovská kavaléria. Krátko pôsobil v službách kardinála Rohana (1734 – 1803), ktorému daroval svoj prvý flautový koncert, koncert pre fagot a množstvo malých komorných skladieb. Neskôr sa pridal ku *Gardes Suisses*. F. Devienne bol za svojho života mimoriadne obľúbeným skladateľom, vďaka svojim aktivitám bol úspešným umelcom. Spolupracoval s *Concert Spirituel*, ktorý od roku 1780 – 1785 premiéroval viac ako 20 Deviennových koncertov, sám ako sólista vystúpil desaťkrát,³³ s *Concert de la reine*, ktorý v tom istom období predviedol na koncertnom pódiu ďalších 20 Deviennových skladieb, medzi inými prvú koncertantnú sinfóniu. Spolupracoval aj so *Société académique des enfants d'Apollon*, ktorá v roku 1787 interpretovala koncertantnú sinfóniu pre flautu, klarinet a fagot.³⁴ V roku 1788 nastúpil do *Théâtre de Monsieur* ako fagotista, popri divadle pôsobil Devienne v Parížskej opere ako prvý flautista. Bol rovnako dobrým flautistom ako fagotistom, preto v roku 1795 začal vyučovať na *Conservatoire National de Musique* hru na flaute.

F. Devienne bol už za svojho života označovaný za zastaralého flautistu, používal jednoklapkovú flautu, ale svojim žiakom odporúčal flautu s väčším množstvom klapiek. Akýkoľvek dvojitý jazyk odsudzoval, označil ho za nepoužiteľný a nazýval ho „*bredouillage*“³⁵. Napriek profesionálnemu vyťaženiu skomponoval v priebehu desiatich rokov veľké množstvo skladieb, medzi inými 6 oper, viacero sinfónií a ouvertúr, prevzal vedenie mesačníka *Journal d'Harmonie*. Množstvo práce sa vo veku štyridsiatich štyroch rokov prejavilo na Deviennovom psychickom zdraví. Zomrel niekoľko mesiacov po nástupe do útulku Charenton, kde sa mal liečiť, v roku 1803.

³³ MALLÉDANT, Aurélie: MGG, Personenteil 5, Sp. 943

³⁴ F. Devienne si za sólistov pozval klarinetistu Jeana-Xaviera Lefèvre a distinguovaného parížskeho flautistu Antoine Hugota (1761 – 1803), člena orchestra *Concert Spirituel*. A. Hugot sa venoval aj skladateľskej činnosti. Pre dve flauty napísal šesť duet, variáciu pre flautu sólo, tri triá pre dve flauty a bas, 25 etud, tri sonáty, šesť koncertov komponovaných v tradícii galantného štýlu. Didaktické diela skomponoval ako profesor na parížskom konzervatóriu, sú zaujímavé intonačnými a tónovými cvičeniami: *Ving Cinq Grandes Études ou Exercices pour la flûte, Méthode de flûte du Cons.*, dokončené J. G. Wunderlichem.

³⁵ ROCKSTRO, R. S., s. 560

V roku 1795 napísal *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la Flûte*, 13 flautových koncertov, koncertantné sinfónie pre rôzne dychové nástroje, kvartetá, triá pre rôzne nástrojové obsadenia, niekoľko trií pre tri flauty, sonátu pre flautu a violončelo, sonáty pre flautu a bas, sonáty pre flautu a klavír, 24 sól pre flautu, duá a množstvo skladieb pre dve flauty, alebo flautu a husle, ďalšie drobné skladby.

Zaujímavou postavou v dejinách francúzskej hudobnej kultúry bol husľový virtuóz, skladateľ, dirigent, šermiar a jazdec



Chevalier de Saint – George (1739/1745? – 1799), pre svoj exotický pôvod (bol synom černošského plantážnika z Guadeloupe a Francúžky), umelecké i športové nadanie sa stal obľúbencom kráľa Ludwiga XVI. Štúdiu kompozície sa venoval pod vedením F. J. Gosseca a husliam pod vedením J. M. Leclaira.

Na dvore vo Versailles vyučoval hudbu mladú Mariu Antoinettu, na žiadosť kráľa vyučoval i plávanie a korčuľovanie. Popri svojich povinnostiach stihol skomponovať množstvo sólových koncertov, symfónií, sláčikových kvartet, sonát, piesní a opier. Pre flautu napísal dva koncerty, manuskripty sa nachádzajú v Nemeckom Regensburgu a Karlsruhe.

Vo Francúzsku vzniká koncom 18. storočia moderné hudobné učilište – Konzervatórium. Jeho zakladateľom bol **Bernard Sarrette** (1765 – 1858). Od roku 1803 bola na parížskom Konzervatóriu zriadená Rímska cena, ktorá umožňovala najlepším absolventom študijný pobyt v Taliansku.

ANGLICKO

Životný štýl v anglických vládnucich vrstvách určovala predovšetkým politika, finančníctvo, podnikanie a obchod. Umenie slúžilo ako nástroj spoločenskej reprezentácie, zábavy a relaxu. Preto sa na anglickej pôde zďaleka nevyvinulo hudobné mecenášstvo tak, ako v ostatných krajinách Európy. Hudobníci tu mali možnosť žiť ako slobodní umelci, čo bolo lákavé pre mnohých cudzincov. Hudobný život sa sústreďoval okolo kráľovského dvora, kde existovalo operné divadlo. Od 16. storočia boli flauty v obľube šľachty, ktorá ju využívala

na zábavu. Na dvore anglického kráľa Henricha VIII. bolo 154 zobcových flaut. Grófka Reymond Fugger vlastnila v hudobnom inventári 111 flaut. 299 exemplárov registroval Stuttgartský dvor³⁶. Verejné koncerty sa v Anglicku predvádzali v sálach hostincov, v spolkových miestnostiach či na voľných priestranstvách. Vznikali tu zárodky prvých pravidelných hudobných festivalov.

Živý záujem o starú hudbu bol jedným z dôležitých faktorov repertoáru. Händlova tvorba vplývala v Anglicku na skladateľov mladších generácií až do konca 18. storočia. Vypelý klasický sloh sa presadil až na prelome 18. a 19. storočia, keď začal J. Haydn pravidelne Londýn navštevovať. Z tradičných druhov bolo pestované oratórium, opera bola záležitosťou aristokracie, netešila sa takej obľube ako v ostatných krajinách Európy.

Z tradičných domácich scénických útvarov bola pestovaná masque – lyricko-dramatický útvar hovoreného slova, tanca, pantomímy s hudobnými číslami.

Najvýraznejšími osobnosťami hudobného klasicizmu boli prevažne cudzinci (G. F. Händel, J. Ch. Bach, J. Haydn). Početná skupina domácich skladateľov mala predovšetkým význam pre domáci anglický vývoj a nedosiahla v Európe významné postavenie. Pre flautistov je zaujímavý hudobný priemysel, inštrumentalisti a nástrojári, ktorí sa venovali nielen výrobe a zlepšeniam flaut, ale aj kompozíciám. Jedným takýmto skladateľom bol **Tebaldo Monzani** (1762 – 1839), svetoznámy flautista, výrobca flaut, ktorý sa narodil v Taliansku, ale väčšinu svojho života prežil v Londýne, kam odišiel v roku 1785. Ako väčšina inštrumentalistov v období klasicizmu sa aj T. Monzani venoval viacerým nástrojom. Ovládal hru na hoboji i na flaute. Vo svojich dvadsiatich troch rokoch sa začal definitívne viac venovať jednoklapkovej flaute ako inštrumentalista. Monzaniho kariéra bola úspešná. Po odchode do Londýna sa stal sólo flautistom *King's Theatre*³⁷ a pôsobil aj v *Salomons Concert*.

³⁶ SCHECK, Gustav. 1981. *Die Flöte und ihre Musik*, s.16

³⁷ ROCKSTRO R. S., *The Flute*, s. 565. *King's Theatre*, v súčasnosti *Her Majesty's Theatre*, divadlo založené v roku 1705. V minulosti slúžilo na operné predstavenia, zazneli v ňom premiéry viac ako 25 oper G. F. Händla, uvádzali sa tu i opery Mozarta, neskôr Wagnera i Rossiniho. Po požari v roku 1867 sa na divadelných doskách presadzovali drámy a divadelné hry, po prvej svetovej vojne slúžila budova na predvádzanie operiet

V roku 1800 založil partnerstvo s benátskym skladateľom **Giambattistom Cimadorom** (1761 – 1805), s ktorým sa začali živiť ako propagátori hudby a výrobou hudobných nástrojov pod značkou Monzani & Cimador až do Cimadorovej smrti. V roku 1805 viedol Monzani obchod dva roky sám Monzani & Co., až kým v roku 1807 nevytvoril spolu s **Henrym Hillom** (1781 – 1839) značku Monzani & Hill, s ktorým vyprodukovali do roku 1829 množstvo skvelých flaut. Ich jedinečnosť bola v spracovaní a materiáloch vysokej kvality. Vyrábali flauty z ebenového, ružového, kokosového dreva a slonoviny. Pozostávali z troch častí spojených striebornými nástavcami. Korkovú zátku na hlavici sa pokúšali nahradiť kožou alebo látkou. Monzaniho bežné flauty mali sedem klapiek, sám nástrojár preferoval nástroj s deviatimi klapkami. Hlavice, Monzani vyrábala vždy dve rôznej dĺžky, obsahovali kov len čiastočne, na rozdiel od francúzskych výrobcov³⁸. Nástroje mali sériové čísla.³⁹

Monzaniho tvorba je obsiahla. Ako vydavateľ publikoval, okrem iných, aj vlastné skladby: 6 sôl pre flautu so sprievodom bassa continua (C, D, G, Es, A, Es), variácie pre flautu sólo, duá, nokturná, divertimentá, serenády pre dve flauty, 12 prelúdií pre flautu, violončelo a bas op. 12, triá pre tri flauty, triá pre dve flauty a bas, 3 triá (C, G, D) pre dve flauty a violončelo, 2 kvartetá pre flautu, husle, violu a violončelo. Napísal aj príručku *Instructions for the German Flute* (1801).

Ďalšími významnými anglickými nástrojármi boli rodiny Kusder a Potter. **Henry Kusder** (cca 1762 – 1802) je mysteriózna postava v dejinách výrobcov flaut. Existujú záznamy o jeho nástrojoch, avšak o jeho živote sa vie len málo. Kusderova flauta sa nachádza v Library of Congress, Music Division, Washington.

a muzikálov. V súčasnosti je majiteľom budovy divadla skladateľ Andrew Lloyd Webber, pozemok pod ňou je kráľovským majetkom.

³⁸ <http://www.oldflutes.com/articles/monzani.htm>

³⁹ Najdôležitejšia časť londýnskeho označovania bolo písmeno. Ostatné symboly boli kráľovské (hlava kráľovnej, lev, leopardia hlava). Veľké písmená boli používané od roku 1796, kedy sa používalo A, až po rok 1816, kedy sa používalo U. Nasledovali abecedné označenia malými písmenami do roku 1836. Flauty boli viditeľne puncované pri klapkách spodného diela.

Richard Potter (1726 – 1806) anglický nástrojár druhej polovice 18. storočia. Jeho flauty mali štandardne štyri klapky (b, gis, F, dis). Potter patril k jedným z prvých nástrojárov, ktorý na flautu pridali predĺženú spodnú časť, čím dosiahol tóny c a cis1. Išlo o šesťklapkovú flautu, ladenú A = 425 – 430, ktorá sa v súčasnosti nachádza v *Museum of Fine Arts v Bostone* (1769). Na jednej z takýchto flaut bol pravdepodobne interpretovaný Mozartov Koncert C dur pre flautu a harfu. Potterovým nasledovníkom bol jeho syn **Wiliam Henry Potter** (1760 – 1848).

Flautový virtuóz **Joseph Tacet**⁴⁰ (záznamy o dátume narodenia ani smrti nie sú známe), bol za svojho života vysoko cenený. V nasledujúcom storočí stratilo jeho meno lesk, bol spomenutý v niekoľkých písomnostiach, väčšinou v spojitosti s históriou a vývojom flauty. Tieto skutočnosti ale nie sú podľa Rockstra vedecky doložené⁴¹, preto sa mu nebudeme bližšie venovať. S jeho menom sme sa nestretli ani v anglickom lexikóne Grove, či v nemeckom MGG.

Z Rockstra a Vesperovho slovníka sa dozvedáme, že pre flautu napísal 9 koncertov, 6 sonát pre flautu a husle, kolekciu talianskych, francúzskych a anglických melódií pre dve flauty alebo husle, 6 Divertiment pre flautu a basso continuo, 36 prelúdií v rôznych tóninách pre flautu, hoboje alebo husle, 6 solí pre flautu alebo husle a bas, Lady Coventry's Menuet s variáciami. Väčšina diel J. Taceta sa podľa Vesterovho slovníka nachádza v *British Library* v Londýne, alebo v zbierkach súkromných zberateľov.

RAKÚSKO

Rakúsko a hlavne jeho metropola Viedeň sa stala v 2. polovici 18. storočia, vďaka živej hudobnej tradícii a milovníkov umenia zo šľachtických kruhov, jednou z najvýznamnejších oblastí hudobného života v Európe. Vďaka svojej geografickej polohe bola Viedeň križovatkou umeleckých prúdov vychádzajúcich z iných oblastí. Tvorba hudobného klasicizmu, domácich aj cudzích hudobníkov vrcholí u J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena.

⁴⁰ Hral na Potterových flautách, neskôr sa stal Potterovým žiakom.

⁴¹ ROCKSTRO, R. S., s. 557

Operné a baletné predstavenia sa uskutočňovali vo veľkých palácových sálach a od roku 1708 v novej budove Opery. Ďalšie inštitúcie, ktoré vznikli boli *Burgtheater* (1741), kde sa predvádzal singspiel a taliansky repertoár a *Theater auf der Wien* (1787), v ktorom Mozart premiéroval svoju Čarovnú flautu, či Beethoven svoje *Fidelio*.

Podmienky pre rozvoj inštrumentálnej hudby boli priaznivé v celom Rakúsku. Bola tu rada šľachtických palácov, bohatých meštianskych domov a vo Viedni cisársky dvor. Obľúbené boli tradičné koncerty prevádzkované na voľných priestranstvách, v parkoch, na námestiach, či priamo na ulici.

K najvýznamnejším osobnostiam raného hudobného klasicizmu Rakúska patrí **Christoph Wilibald Gluck** (1714 – 1787), ktorého význam spočíva predovšetkým v opernej tvorbe. Zaslúžil sa o rozvoj hudobného singspielu, bol kapelník viedenského *Burgtheater*. Z flautovej tvorby sa dochoval Koncert pre flautu a orchester G dur, triové sonáty pre dve flauty a basso continuo, kvintetá, sextetá a niekoľko komorných úprav operných ouvertúr *Iphigenia en Aulide* a *Orfeo ed Euridice*.

Leopold Mozart (1719 – 1787), pôsobil v Salzburgu, vynikal ako huslista a pedagóg. Jeho najvýznamnejšie dielo je *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Písal prevažne inštrumentálnu hudbu, s obľubou používal programové názvy. Pre flautu napísal podľa F. Vestera päť koncertov (G, G, G, D, D). Manuskrity koncertov sa stratili, vieme o ich existencii len z Mozartovho listu z 24. novembra 1755⁴², kedy sa o nich zmienil Johannovi Jakobovi Lotterovi⁴³. Z komornej tvorby napísal *Divertimento G* pre flautu, husle a violončelo.

Joseph Haydn (1732 – 1809), prvý z trojlístka viedenského klasicizmu, popri malých flautových sólových partiách v operách, kantátach, s obľubou využíval flautu vo svojich symfóniách. Od vzniku Londýnskej symfónie, v roku 1791, obsadzoval vo svojich

⁴² BAUER, Wilhelm A., DEUTSCH, Otto Erich a kolektív. 1962. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 1, s. 22, 23

⁴³ Johann Jakob Lotter (1683 – 1738), celoživotný priateľ L. Mozarta, sa od roku 1705 zaoberal tlačou hudobnín, ako prvý vydal Mozartov *Versuch einer gründlichen Violinschule*. V liste z 9. februára roku 1756 sa dozvedáme prvé správy o narodení W. A. Mozarta. Originál tohto listu dnes je uložený v sídle Mozart-Gedenkstätte v Augsburgu.

orchestrálnych dielach flauty párovo. Flautový koncert D dur sa donedávna pripisoval Haydnovi. Breitkopf katalóg z roku 1771 a Härtel katalóg z 1836 určili J. Haydna za skladateľa spomínaného koncertu. V knižnici Christiana Weisera v Zittau je Haydnov koncert uložený len pod signatúrou, bez mena. Vedci sa domnievali, že koncert mohol napísať Johann Michael Haydn, mladší brat J. Haydna, alebo **Leopold Hoffmann** (1730 – 1793). Dnes sa už s určitosťou vie, že Flautový koncert D dur, Hob. VIIc D1 napísal L. Hoffmann⁴⁴.

Originálnymi dielami pre flautu sa Haydn predstavil vo svojej komornej tvorbe, začal ich komponovať až ako zrelý skladateľ. Napísal 6 kvartet, pre flautu traverso, husle, violu a bas, Divertimento a mol pre dve flauty, bas, Divertimento „Narodeniny“ pre dvoje huslí, violončelo, bas, flautu a hoboje, Divertimento Es dur, C dur, 3 v D dur, Divertimento Marcia pre 2 flauty a 2 lesné rohy, 3 nokturná. Napísal sonáty pre klavír so sprievodom flauty, duá pre dve flauty, 12 variácií pre flautu a violončelo. V roku 1794 napísal J. Haydn svoje Londýnske triá pre dve flauty a violončelo. Triá pre klavír, flautu a violončelo v G a D dur, trio pre tri flauty, podobne ako sláčikové kvarteto, komponoval pre rodinu Lobkowitz.

V Salzburgu pôsobil mladší brat J. Haydna, **Johann Michael Haydn** (1737 – 1806). Vo svojej dobe patril k vysoko ceneným skladateľom chrámovej tvorby, bol vyhľadávaný pedagóg kontrapunktu. K jeho najvýznamnejším žiakom patrí C. M. von Weber. J. M. Haydnov flautový koncert D dur, so sprievodom sláčikového orchestra a dvoch lesných rohov, z roku 1766, je citlivo komponované dielo v duchu raného klasicizmu ovplyvnené elementmi talianskej hudby. J. M. Haydn ďalej písal flautové sonáty, kvartetá, divertimentá, serenády. Ďalší skladateľ bol spoločným priateľom súrodencov Haydnovcov. Pedagóg **Johann Georg Albrechtsberger** (1736 – 1809) bol vynikajúci organista a hudobný teoretik. V roku 1793 prevzal miesto po L. Hoffmanovi a stal sa kapelmajstrom viedenského Stephansdomu. Vo flautovej tvorbe sa venoval prevažne komornej hudbe, písal nokturná, divertimentá, kvartetá a kvintetá. Napísal Partitu C pre flautu, harfu a basso

⁴⁴ Hoffman pre flautu písal okrem koncertov aj množstvo komornej hudby, duá pre dve flauty, triá pre flautu, husle a bas, divertimentá.

continuo. K jeho najvýznamnejším žiakom patrili L. van Beethoven, J. N. Hummel a C. Czerny⁴⁵.

Carl Ditters von Dittersdorf (1739 – 1799) je zaujímavá postava v dejinách hudby, jeho tvorba niesla vyzreté slohové znaky klasicizmu. Dittersov talent a osobnosť sa formovali od raného detstva, keď pôsobil ako páža na kráľovskom dvore. Vysoko kultivované umelecké prostredie princa Josefa Friedricha von Hildburghausena, umelecké osobnosti, individuálne organizačné schopnosti boli podnety, ktoré Dittersdorfov talent formovali. Získal renomé výnimočného huslistu, skladateľa, vzdelaného hudobníka, vtipného a nápaditého spoločníka. Postupne získaval spoločenské pocty, najskôr to bol pápežský titul Rytier zlatej ostrohy, neskôr úradné tituly, až bol povýšený za vlády Márie Terézie do šľachtického stavu a získal titul s erbom „von Dittersdorf“. Dittersdorfova existencia a spoločenské postavenie boli zaistené. Na zámku mal zdarma k dispozícii päťizbový byt, stravu pre celú jeho početnú rodinu a výborné hudobné zázemie. V Javorníku, na území dnešnej severnej Moravy, vybudoval Ditters veľmi dobrú zámockú kapelu i operný súbor na pomerne vysokej umeleckej a interpretačnej úrovni⁴⁶.

Ditters v týchto idylických pomeroch mohol rozvinúť svoju umeleckú aktivitu. Bol to obratný skladateľ, ktorý tvoril rýchlo, vo veľkom množstve. Napísal 50 oper, približne 200 symfónií, oratórií, chrámové diela, inštrumentálne koncerty, komorné a drobnejšie skladby. Z jeho tvorby pre flautu sa zachovali Flautové koncerty e mol so sprievodom sláčikového orchestra, G dur rovnako so sprievodom sláčikového orchestra a dvoch lesných rohov a množstvo komornej

⁴⁵ Manuskripty inštrumentálnych a vokálnych skladieb J. Haydna, L. Hoffmanna J. V. Stamica, F. A. Hofmeistra, W. A. Mozarta a iných sa našli v zámockej zbierke v mestečku ležiacom v stredných Čechách v Nových Dvoroch, na zámku v Kačine. Špecialitou a zaujímavosťou tohto mestečka sa stali veľkolepé vodné hudobné slavnosti či zvukové produkcie v lesných priestoroch. Okázala produkcia zámockej a chrámovej hudby, divadelné predstavenia sa konali aj napriek tomu, že zatažovali ekonomiku panstiev. Nositeľmi hudobných aktivít boli miestni úradníci, remeselníci, učitelia a žiaci. Prevádzka si vynútila vytvorenie veľkej zbierky hudobní, ktorá bola starostlivo katalogizovaná.

⁴⁶ Pre porovnanie: Ditters von Dittersdorf dostával od svojho zamestnávateľa kniežaťa Filipa Gottharda Schlaffgotschem na prevádzkovanie zámockej kapely 10 000 zlatých ročne, kým Ch. W. Gluck na Viedenskom dvore 2000 a W. A. Mozart len 800 zlatých.

hudby – kasácie, divertimentá. Svojmu synovi nadiktoval v poslednom roku svojho života svoj vlastný životopis, ktorý dnes patrí k dôležitým dokumentom spoločenského a hudobného diania.

Jedným z najplodnejších a najtalentovanejších skladateľov svojej doby bol bezpochyby **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756 – 1791). Jeho flautové kompozície sú charakteristické Mozartovým tvorivým duchom. Napísal ich okolo dvadsiateho druhého roku života a poukazujú na umelcovo skoré majstrovstvo, umeleckú inteligenciu a neskromné sebavedomie. Zo svojej tvorby zanechal pre flautu 3 koncerty. Dva z nich napísal na žiadosť holandského diletanta Ferdinanda Dejeana, Koncert G dur pre flautu a orchester KV 313 a Koncert D dur pre flautu a orchester KV 314, ktorý je originál v C dur písaný pre hboj. Koncert C dur vznikol v čase od 1. 4. 1777, keď bol hoboista Giuseppe Ferlendis prijatý do salzburskej dvornej kapely, do 22. septembra, keď Mozart odchádza so svojimi sólistami z mannheimského orchestra na dlhú cestu po Európe. Tu dostáva žiadosť od F. Dejeana, aby skomponoval tri ľahké krátke koncerty a dve kvartetá. Pod časovým tlakom a nechufou „komponovať koncert pre nástroj, ktorý nemôžem znieť“⁴⁷, prepísal hoboiový koncert.

Jediný sólový Flautový koncert G dur KV 313 mal už hotový v Salzburgu. Prepracovanie a sriedanie hlavnej a vedľajšej témy, dominantné zmeny v sólo expozícii, modulujúce pasáže v rozvedení prvej časti, neuveriteľná ušľachtilosť tém, trojčasťová forma druhej časti a prepracovanie ronda, zodpovedá mozartovskému duchu. S umeleckou istotou a potrebnými vedomosťami harmonickej a modulačnej výstavby skladby, s prihliadaním na možnosti a ťažkosti flauty traverso, použil Mozart v Koncerte G dur tóniny G, D, A, C, a, h, e, g, ktoré boli na sólovom nástroji znejúce a technicky zvládnuteľné. Tretí koncert nenapísal, a tak dostal od Dejeana miesto sľúbených 200 guldenov, len 96.

Koncert C dur pre flautu, harfu a orchester KV 299 napísal Mozart na žiadosť parížskeho kniežaťa Duc de Guines a jeho dcéry, ktorá hrala bravúrne na harfe. Johanne Baptist Wendling, sólo flautista mannheimského orchestra, hral v tom čase na flaute traverso s jednou klapkou. Najlepšie znejúcimi tóninami na tomto nástroji boli G dur,

⁴⁷ SILKE, Leopold a kol. 2005. *Mozart Handbuch*, s. 339, preklad autorka práce

D dur a e mol. Koncert C dur si preto vyžadoval lepší nástroj, ktorý zhotovili už okolo roku 1770 anglickí nástrojári. Išlo o šesťklapkovú Potterovu flautu s najnižším tónom c1, ktorá sa do praxe dostávala len veľmi pomaly. Je pravdepodobné, že knieža de Guines si dal v Anglicku na objednávku zhotoviť flautu so šiestimi klapkami a v čase vzniku Mozartového Koncertu C dur vlastnil už moderný nástroj.

Posledným jeho sólovým dielom venovaným flaute je Andante C dur KV 315 pre flautu a orchester. Köchel sa domnieva, že Andante C dur napísal Mozart ako doplnok k druhej časti objednaného koncertu G dur, avšak pre Holanďana F. Dejeana bolo celé dielo príťažké na naštudovanie.⁴⁸

Komorná hudba pre flautu od W. A. Mozarta je pestrá. S predpísaným obsadením flautového kvarteta s husľami, violou a violončelom upozornil Mozart na nový hudobný druh, ktorý sa od roku 1760 tešil stále väčšej obľube. Flauta traverso bola obľúbená tak u amatérskych hudobníkov, ako aj na kráľovských dvoroch, preto vznikalo stále viac flautových kvartet. V tomto hudobnom druhu sa skladatelia snažili o sólistickú prezentáciu jednotlivých nástrojov, mannheimskí skladatelia striedali flautový virtuózný part so sláčikovými nástrojmi, v obľube bolo zdvojovať flautu s husľami v paralelných terciách. Mozartove flautové kvartetá D dur KV 185, G dur KV 285a boli komponované pre spomínaného holandského milovníka hudby F. Dejeana. Jednoduchá forma, neveľmi technicky náročná faktúra boli obmedzenia, na ktoré musel Mozart pri komponovaní myslieť. Ďalšie známe Mozartove flautové kvartetá sú C dur KV 285b a A dur KV 298, ktoré Mozart skomponoval pravdepodobne ako posledné. Datujú sa od roku 1786, miesto vzniku bola Viedeň. Označenie KV je chronologické a tematické usporiadanie Mozartových diel, ktoré katalogizoval rakúsky muzikológ, spisovateľ, skladateľ, botanik a editor *Ludwig Ritter von Köchel* (1800 – 1877).

Kvarteto D dur (1777 – 1778) je z pohľadu flautistu najvirtuóznejším Mozartovým kvartetom porovnateľným so sólovým koncertom. Prvá časť Allegro je typická sonátová forma s relatívne

⁴⁸ KÖCHEL, Ludwig von. 1989. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozart*, s. 359

krátkym rozvedením. Expozícia a rozvedenie stoja v pomere 2 : 1. Stredná časť, v paralelnej tónine h mol, patrí podľa G. Schrecka, k najkrajším dielam napísaných pre flautu⁴⁹. Zaujímavým miestom v Adagiu je takt s pauzami, ktorý slúži ako prechod do rýchlej časti. Sólista na tomto mieste hrá improvizovanú kadenciu. Tretia časť Roneau, Allegro je charakteristická dobrou náladou a sviežosťou.

Prvú časť z kvarteta G dur považoval Mozart za svoju najlepšiu kompozíciu. Žiadna z jeho árií, ktoré komponoval pre svoje obľúbené speváčky, sa nevyrovnala ušľachtlosti a kráse prvej časti⁵⁰. Ďalšia časť Menuet je v porovnaní s prvou časťou len rýchle dokončenie kvarteta.

W. A. Mozart napísal mnoho koncertantných sinfónií, medzi najznámejšie patria Jupiterská, Pražská, Linecká, g mol, v ktorých má flauta dôležité postavenie.

Leonhard Call (1767 – 1815) je postava v dejinách hudby málo preskúmaná. O jeho živote nie sú takmer žiadne záznamy. Narodil sa v Tirolsku, počas svojho života bol podľa Pazdírk⁵¹ obľúbený skladateľ. Doložené sú jeho gitarové štúdiá na Wiener Privatakademie, neskôr štúdium kompozície. Nás zaujala jeho tvorba počas skúmania Frýdlantskej zbierky v Prahe. Napísal niekoľko serenád pre flautu a gitaru, duá pre dve flauty, sonáty pre flautu a klavír, triá pre tri flauty, pre dve flauty a gitaru, pre flautu, violu a gitaru, pre flautu, violu a violončelo. V depozitári *Českého múzea hudby* v Prahe vo Frýdlantskej zbierke sa nachádza 6 Allemandes op. 45 a Serenáda pre flautu a gitaru. V zámockej zbierke z Kačiny sa zachovalo Trio pre 3 flauty.

Vo Frýdlantskej zbierke sme sa stretli s menom, pre nás neznámym skladateľom, huslistom, gitaristom a hudobným historikom **Simonom Molitorom** (1766 – 1848). Jeho otec Johann Michael si prial mať zo syna učiteľa, ale S. Molitor sa vybral vlastnou cestou potulného huslistu, až kým v roku 1796 neprijal miesto dirigenta v Benátkach. V roku 1798 sa vracia späť do Rakúska, kde prijal miesto úradníka na rakúskom vojnovom komisariáte. Hudbe sa

⁴⁹ SCHECK, Gustav. 1981. *Die Flöte und ihre Musik*, s.208

⁵⁰ SCHECK, Gustav. 1981. *Die Flöte und ihre Musik*, s. 209

⁵¹ ČERNUŠÁK, Gracian A HELFERT, Vladimír. 1937. *Pazdírkův hudební slovník naučný*

začal opäť venovať až po roku 1831, v dejinách hudby má predovšetkým významné postavenie vo vývoji gitarovej hudby po roku 1800. Pre flautu, gitaru a violu napísal Trio concertant D op. 6.

Dokončenie z predchádzajúceho čísla.

LITERATÚRA

- BATE, Philip. 1979. *The Flute. A study of its history, development and construction*, British Library Cataloguing in Publication Data, 1979, ISBN 0-510-36350-4
- BAUER, Wilhelm A., DEUTSCH, Otto Erich a kolektív. 1962. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 1 a 2., Bärenreiter Kassel
- BREITKOPF THEMATIC CATALOGUE 1762 - 1787. 1966. *The six parts and sixteen supplements*. Barry S. Brook, New York, Library of Congress Catalog Caer Number: 65-26977
- ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. 1963. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Státní hudební vydavatelství Praha
- ČERNUŠÁK, Gracian A HELFERT, Vladimír. 1937. *Pazdírkaův hudební slovník naučný*. Svazek prvý. Nakl.Ol.Pazdírka v Brně, bez ISBN
- DAHLHAUS, Carl – vydavateľ. 2008. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Band 5, 2008, Augsburg, ISBN 978-3-89007-669-0
- DLABACŽ, Gottfried Johann. 1773. *Allgemeines historisches Künstler – Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Hrg. Paul Bergner, New York, ISBN 3 487 05014 5
- DOLMETSCH, Arnold. 1958. *Interpretace hudby 17. a 18. století, z originálu The interpretation of the music of the 17. and 18. centuries*, preložila Dana Šetková, 1958, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, bez ISBN
- FREEMANOVÁ- KOPECKÁ, Michaela. 1997. *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Collectio fratrum Misericordiae Kukussiensis*. Albrechtsberger – Labler. Pars prima. ISBN 80-7058-463-7
- GALWAY, James. 1982. *Flute*, Schirmer Books, New York, 1982, preložil Arnošt Bourek 2001, ISBN 80-89078-01-X
- GRONEFELD, Ingo. 2009. *Flauto traverso und flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts*. Band 1.2.3.4. Hrg. Hans Schneider, Tutzing, ISBN 978 3 7952 1242 1 (Band 1), 978 3 7952 1267 4 (Band 2), 978 3 7952 1283 4 (Band 3), 978 3 86296 017 0 (Band 4)
- GRONEGELD, Ingo. 1992 1995. *Die Flötenkonzerte bis 1850*, Ein thematisches Verzeichnis. Band 1 – 4., Hrg. Hans Schneider, Tutzing, ISBN 3 7952 0711 8 (Band 1), 3 7952 0753 3 (Band 2), 3 7952 0786 X (Band 3), 3 7952 0841 6 (Band 4)
- HOTTETERRE, Jacques. 1998. *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne de la Flute à Bec ou Flute Douce et du Haut-Bois*, 1728, do nemčiny preložil Hans Joachim Hellwig, 1998, Bärenreiter Kassel, ISBN 3-7618-1418-6,
- KÖCHEL, Ludwig von. 1989. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozart*, 3 vydanie, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, ISBN 3-7330-0023-4
- LEXIKON DER FLÖTE. 2009. *Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte- Spielpraxis-Komponisten und Werke – Interpreten*, Herausgeber András Adorján und Lenz Meierott, Laaber, 2009, ISBN 978-3-89007-545-7

- MACEK, Petr a kolektív. 1997. *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha, ISBN 80-7058-462-9
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2001. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite Ausgabe. Hrg. Ludwig Finscher. Personenteil 6. ISBN 3-7618-1116-0
- MORRIS, Gareth. 1991. *Flute Technique*, Oxford university press 1991, New York, ISBN 0-19-318432-X
- NOÉ, Günther von. 1986. *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Doblinger Wien, 1986, ISBN 3-9000035-90.3
- POŠVANCOVÁ, Lucia. 2008. *Johann Joachim Quantz a jeho interpretačný prínos v hre na flaute*, Bakalárska práca, 2008, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení
- POŠVANCOVÁ, Lucia. 2010. *Hudobný život v Čechách a na Slovensku v období klasicizmu, so zameraním na Jána Ladislava Dusíka*, Diplomová práca, 2010, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení
- QUANTZ, Johann, Joachim. 1883. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig 1883, VEB Deutscher Verlag für Musik, Lizenznummer 418-515/A 12/83
- ROCKSTRO, Richard Shepherd. 1928. *The Flute*. London 1928, Rudall, Carte and Co.
- ROSEN, Charles. 2005. *Klasicizmus, Haydn, Mozart, Beethoven*, rozšírené vydanie W. W. Norton & Company, New York, London, 2005 Hudobné centrum, ISBN 80-88884-68-3, preložila Katarína Godárová
- SCHECK, Gustav. 1981. *Die Flöte und ihre Musik*, 1981, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, číslo licencie 418-515/A 36/81
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. 1977. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Herausgegeben von Jürgen Mainka
- SILKE, Leopold, Schmoll-Barthell, Jutta, Sara, Jeffe. 2005. *Mozart Handbuch*, 2005, Bärenreiter Verlag, Kassel, ISBN 3-76182021-6
- SMOLKA, Jaroslav a kolektív. 2003. *Dějiny hudby*, vydalo nakladatelství TOGGA v spolupráci s Českým hudobným fondom, o.p.s., 2003, Praha, ISBN 80-902912-0-1
- ŠOLOTOVÁ, Olga. 1977. *Antonín Rejcha*, Editio Supraphon, Praha 1977, 1. vydanie
- VÍT, Petr. 1972. *Antonín Fils, příspěvek k dějinám mannheimskej symfonie*. Dizertačná práca, 1972, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně, Filozofická fakulta
- VESTER, Frans. 1985. *Flute Musik of the 18th century*, Musica Rara, Monteux, France 1985, ISBN 2-9500646-0-4
- WALTER, Friedrich. 1968. *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*. Breitkopf Härtel Wiesbaden, 1968, Best.-Nr. 5102 228
<http://www.breitkopf.com/history>
http://de.wikipedia.org/wiki/Casa_Ricordi
http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Alphonse_Leduc
<http://www.plevel.at/plevel/seite4.php?spr=de>
http://instantharmony.net/Music/GSJ63_Lasocki_only.pdf
- Fotografie sú prevzaté z voľne dostupných portálov internetu.



MgA. Vladimír HARVAN, ArtD.

*Orchester Opery SND Bratislava
koncertný majster*

SPOLUPRÁCA DIRIGENTA A KONCERTNÉHO MAJSTRA PRI NAŠTUDOVANÍ UMELECKÉHO DIELA

*Cooperation of conductor and concertmaster in the process of interpretation of
a musical composition*

Abstract: *Present study aims to determine in a detailed manner the characteristics of conductor and concertmaster's cooperation in the process of musical composition interpretation, based on a longterm artistic experience from the concert master's perspective. Firstly, the practical part of concert master's work is presented, alongside with the historical point of view concerned on the names of prominent concert masters of the past as well as the professional preparation of a concertmaster for the cooperation with the conductor. Concrete excerpts from the bowing for the orchestra and analyses of the violin solo parts in the orchestra are analysed. Then, we are concerning on the rehearsal process in the opera orchestra and the role of the concertmaster within, the work of the concertmaster during the string section orchestra rehearsals. Finally, the cooperation of the two artistic individuals in general is described as well as the*

Aká je funkcia koncertného majstra v orchestri?

S čím všetkým sa môže vo svojej práci stretnúť?

Ako môže ovplyvňovať hru celého orchestra?

Na tieto a mnohé ďalšie otázky spojené s prácou koncertného majstra orchestra chceme hľadať odpovede v predkladanej dizertačnej práci.

Od roku 1986 mal autor práce možnosť pôsobiť najskôr vo funkcii zástupcu koncertného majstra v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu a od roku 1988 vo funkcii koncertného majstra

orchestra Slovenského národného divadla (SND) v Bratislave. Za tridsať rokov umeleckej praxe vznikla možnosť spolupráce s mnohými dirigentmi v rôznej umeleckej kvalite aj rozsahu umeleckej spolupráce, vzniklo množstvo nových poznatkov a neopakovateľná príležitosť získať cenné skúsenosti.

Spolupráca dirigenta a koncertného majstra pri našťudovaní umeleckého diela nemá dané pevné pravidlá, závisí od mnohých skutočností, je veľmi variabilná. Zodpovednosť za našťudovanie umeleckého diela má vždy dirigent, preto on určuje rámec, aj obsah spolupráce.

Naším cieľom je podať informácie o tejto problematike z pohľadu vlastnej umeleckej odbornej praxe, navyše, ak táto téma nebola ešte na Slovensku spracovaná.

Je pre nás dôležité uprieť pohľad aj do histórie, spomenúť si na významné osobnosti dirigentov a koncertných majstrov, legendy hudobno-interpretačného umenia na Slovensku, ktoré svojím významom presahovali hranice našej krajiny.

Chceme našu prácu adresovať nielen budúcim koncertným majstrom, ale všetkým študentom hudby, pretože práca koncertného majstra je prácou hľadajúceho, premýšľajúceho a tvoriaceho hudobníka.

KONCERTNÝ MAJSTER

Koncertný majster orchestra je prvý huslista, sediaci (alebo aj stojaci) v orchestri za prvým pultom, vedie skupinu prvých huslí, hrá všetky orchestrálne husľové sóla. To je asi najjednoduchšia charakteristika funkcie koncertného majstra.

Tak ako každý hráč v orchestri, tak sa aj koncertný majster stáva členom orchestra po úspešnom absolvovaní konkurzu, ktorý vždy vypisuje riaditeľ inštitúcie, pod ktorú orchester patrí (napr. Slovenská filharmónia, SND). Každý orchester má svoje špecifické požiadavky ohľadom repertoáru, ktorý je nutné predviesť na konkurze, aj v závislosti od toho, či ide o žáner operný alebo symfonický. Konkurz pozostáva z viacerých kôl: v prvom kole hrá uchádzač spravidla husľový koncert W. A. Mozarta, veľký romantický koncert, niektoré časti zo Sonát pre husle sólo od J. S. Bacha. V ďalších

kolách sú požadované orchestrálne sóla a orchestrálne party. Každý orchester pri vypísaní konkurzu zverejňuje svoje požiadavky aj s presným výberom titulov. Jediná „istota“ je v tom, že konkurz na koncertného majstra patrí k najťažším konkurzom do orchestra, a to nielen z hľadiska množstva a obťažnosti požadovaného repertoáru, ale najmä naplnenia očakávaní umeleckej úrovne uchádzača o post koncertného majstra.

Veľké symfonické aj operné orchestre majú vždy viac koncertných majstrov, ktorí sa medzi sebou striedajú a po vzájomnej dohode si prácu rozdeľujú. Ak sme „odhaľovali“ koncertného majstra tým najjednoduchším spôsobom, pokúsime sa teraz o jeho kompletnú pracovnú náplň:

- je prostredníkom v komunikácii medzi dirigentom a orchestrom
- určuje smyky sláčikovej sekcii orchestra a spolupracuje s dirigentom pri riešení iných hudobno-technických problémov
- spolupracuje pri plánovaní skúšok a v prípade potreby organizuje delené skupinové skúšky, pracuje individuálne s jednotlivými členmi skupiny (hlavne s mladými hráčmi po príchode do orchestra)
- je členom umeleckej rady orchestra
- je členom konkurznej komisie
- svojou kvalitou, umeleckým výkonom, tvorivým prístupom, dáva príklad aj ostatným členom orchestra k dosiahnutiu čo najvyššej umeleckej úrovne
- koncertný majster ako zástupca orchestra komunikuje aj s vedením inštitúcie, s ekonomickým riaditeľom, napr. pri možnostiach kúpy hudobných nástrojov a pod.

Autor práce je presvedčený, že aj z vyššie uvedeného vyplýva, že koncertný majster potrebuje k svojej práci byť nielen výborným huslistom, ale musí sa zaoberať aj témami verbálnej komunikácie, psychológie či diplomacie.

Pohľad do histórie

Z histórie poznáme legendárnych koncertných majstrov, mimoriadne umelecké osobnosti, najmä z Viedenskej a Berlínskej filharmónie, z ktorých by sme mali spomenúť:

Willi Boskovsky (1909 – 1991),⁵² Wiener Philharmoniker (1939 – 1969), preslávil sa tiež ako dirigent Novoročných koncertov Viedenskej filharmónie (1955 – 1979), ktoré dirigoval ako Johann Strauss s husľami v ruke (stehgeiger), ako popisuje aj Milsom.⁵³



Wolfgang Schneiderhan (1915 – 2002),⁵⁴ Wiener Philharmoniker (1938 – 1950), ako tvrdí aj Brück,⁵⁵ vynikajúci sólista, komorný hráč, ktorý študoval aj v Písku u Otakara Ševčíka (1922 – 1928) a bol pedagógom aj viacerých slovenských huslistov, napr. Ferko Špáni, Aladár Móži, Albín Vrteľ, Peter Michalica, Viktor Šimčísko.



Rainer Kűchl (1950),⁵⁶ Wiener Philharmoniker (1971 – 2016), kariéru koncertného majstra začal ako 21-ročný, v súčasnosti prebieha neuveriteľná 45. sezóna, po ktorej sa, ako potvrdili oficiálne zdroje z orchestra, rozlúči so svojou kariérou vo Viedenskej filharmónii. Jeho významná činnosť je v oblasti sólovej hry, komornej hudby (Kűchl-Kvartet), pedagogickej činnosti, je profesorom na Wiener Musikhochschule. Hrá na husliach *Chaconne* z roku 1725, ktoré zhotovil Antonio Stradivari.⁵⁷



⁵² Viac na: https://en.wikipedia.org/wiki/Willi_Boskovsky

⁵³ http://www.naxos.com/person/Willi_Boskovsky/80979.htm

⁵⁴ Viac na: https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Schneiderhan_%28Musiker%29

⁵⁵ < <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118758683.html> >

⁵⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Rainer_K%C3%BChl

⁵⁷ < <http://www.rainerkuechl.com/> >



Michael Schwalbé (1919 – 2012),⁵⁸ Berliner Philharmoniker (1957 – 1986), pochádzal z Poľska, počas holokaustu stratil rodičov aj súrodencov, nemohol v tých časoch kvôli svojmu židovskému pôvodu pomýšľať na sólovú kariéru.⁵⁹

Jeho neskoršie nahrávky husľových koncertov P. I. Čajkovského, A. Glazunova, F. Mendelssohna-Bartholdyho sú považované za klenoty hudobnej interpretácie. Michael Schwalbé ostane navždy v histórii zapísaný ako legendárny Karajanov koncertný majster.

Na Slovensku vo funkcii koncertného majstra pôsobil celý rad vynikajúcich umelcov, z ktorých by sme mohli pripomenúť osobnosti historického významu, ktorí už nežijú, alebo už ukončili svoju kariéru.⁶⁰

Tibor Gašparek (1913 – 1991),⁶¹ nestor slovenského husľového umenia, bol žiakom významného sólistu a pedagóga Eda Záthureckého. Sólista, koncertný majster, pedagóg, podieľal sa na vzniku a rozvoji slovenského interpretačného umenia a profesionálneho školstva. V rokoch 1942 – 1949 pôsobil ako koncertný majster v orchestri Československého rozhlasu v Bratislave. V roku 1949 sa stal koncertným majstrom novovzniknutej Slovenskej filharmónie, v ktorej neskôr pôsobil aj ako sólista. Od roku 1949 bol tiež prvým pedagógom hry na husliach na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) v Bratislave, kde vyučoval až do roku 1980.



⁵⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Michel_Schwalb%C3%A9

⁵⁹ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/zum-tod-von-michel-schwalbe-karajans-konzertmeister-11920999.html>

⁶⁰ Vo všetkých prípadoch slovenských koncertných majstrov čerpáme z biografii zverejnených na webstránke Hudobného centra. <http://www.hc.sk/>

⁶¹ <http://old.hc.sk/src/osobnost.php?lg=sk&oid=2639>

Aladár Móži (1923 – 1983)⁶² bol žiakom Wolfganga Schniederhana na Akademii für Musik vo Viedni. Od roku 1949 vykonával funkciu koncertného majstra v Symfonickom orchestri Československého rozhlasu (SOČR), kde pôsobil do svojej smrti v roku 1983. Bol primárom Slovenského kvarteta, mal bohatú sólistickú činnosť, pedagogické pôsobenie na VŠMU. Nahrávky vo fonotéke Slovenského rozhlasu dokumentujú 35 koncertov, 100 sonát a asi 300 drobnejších skladieb mimoriadnu aktivitu umelca, oceňovaného aj v zahraničí. Ako hosťujúci koncertný majster a pedagóg pôsobil aj v USA (1975) a tiež v Japonsku v Nippon Symphony Orchestra v Tokiu. Autor práce nastúpil do SOČR-u v roku 1986, tri roky po jeho náhlej smrti. Prakticky skoro každý deň žil v spomienkach hráčov orchestra. S obdivom hovorili o jeho majstrovstve, ako výborný pedagóg rozdával cenné rady huslistom v orchestri. Kolegovia ma upozorňovali, aby som nemenil smyky v partoch, ktoré vytvoril Aladár Móži. Dirigent Ondrej Lenárd už dávnejšie v jednom neformálnom rozhovore pri spomienkach na svoje pôsobenie v tomto orchestri povedal, akou veľkou oporou mu bol „*pán koncertný majster Aladár Móži*“.

Jeho žiakom a nasledovníkom v SOČR-e (od roku 1993 Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, SOSR) bol *Viktor Šimčíško* (*1946). V orchestri pôsobil od roku 1966 a od roku 1968 ako koncertný majster. V roku 2007 z orchestra odišiel na protest proti nezmyselnej reorganizácii orchestra, ktorá mala za následok zníženie počtu členov, ako aj skrátenie úväzkov. Neskôr účinkoval v Slovenskej filharmónii ako 1. hráč skupiny 2. huslí. Jeho sólistická, komorná aj orchestrálna kariéra sa vyznačovali vysokou profesionalitou, dokonalou technikou, zmyslom pre súhru, prirodzenou muzikalitou. V rokoch 1986 – 1988 autor práce pôsobil vo funkcii jeho zástupcu. Boli to dva roky zbierania veľmi cenných skúseností, ktoré sa nedajú získať pri žiadnom štúdiu.



⁶² <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/2316-aladar-mozi>

Medzi dlhoročných koncertných majstrov pôsobiacich na Slovensku patrili tiež *Vojtěch Gabriel* a *Josef Skořepa*. Vojtech Gabriel v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch minulého storočia bol koncertným majstrom v Slovenskej filharmónii (SF) a tiež v SND. Všestranný hudobník, tiež dirigent a výborný hráč na trúbke. Josef Skořepa, koncertný majster SF v rokoch 1975 – 2007 účinkoval aj ako primárius Filharmonického kvarteta a vyučoval na VŠMU.



Pozoruhodné je pôsobenie *Karola Petróczyho* (*1944) na poste koncertného majstra Štátnej filharmónie (ŠF) Košice, ktoré trvalo 42 rokov (1969 – 2011). Zaujímavá je tiež jeho funkcia zbormajstra Košického speváckeho zboru učiteľov a dlhoročné výrazné pedagogické pôsobenie na Konzervatóriu v Košiciach.

Z nášho pohľadu nemožno obísť ani kariéru *Mikuláša Jelínka* (*1925), ktorý vykonával funkciu koncertného majstra vo viacerých zahraničných orchestroch, treba spomenúť jeho dlhoročné účinkovanie na tomto poste v Gürzenich-Orchester der Stadt Köln v Nemecku. Študoval u Tibora Gašpareka,



má za sebou bohatú sólistickú činnosť. Bol tiež primárom Gürzenich-Quartett Köln, pedagogicky pôsobil tak v Nemecku, ako aj po svojom návrate na Slovensko na VŠMU ako docent a neskôr profesor husľovej hry. Významná je jeho činnosť v ESTA – Európske združenie učiteľov

sládkových nástrojov. Patrí mu tiež československá premiéra uvedenia 1. Koncertu pre husle a orchester Dmitrija Šostakoviča (1961).

Predčasná smrť ukončila pôsobenie *Pavla Bogacza* (1957 – 2012), absolventa AMU v Prahe, dlhoročného koncertného majstra SF a Orchestra Ensemble Kanazawa v Japonsku. Spoluziak zo štúdií na AMU, výborný huslista, vzácny človek.

Aj v súčasnosti pôsobia na tomto poste v slovenských orchestroch, ale aj v zahraničí (J. Čížmarovič, I. Karško) významné osobnosti, ale nemáme ambíciu mapovať či hodnotiť súčasný stav.

Sústredili sme sa na koncertných majstrov, ktorých kariéra je už uzatvorená, chceli sme nazrieť aj do histórie, porozmýšľať nad tým, z čoho môžeme čerpať a učiť sa aj v dnešnej dobe. Z nášho pohľadu, „historickí“ slovenskí koncertní majstri, dve najväčšie osobnosti *Tibor Gašparek* a *Aladár Mózi*, už počas štúdií ovplyvňovaní mimoriadnymi umeleckými osobnosťami (B. Hubermann, E. Záthurecký, W. Schneiderhann) boli nielen vynikajúci huslisti. Obaja boli mimoriadne osobnosti, ktoré sa veľkou mierou podieľali na rozvoji slovenského interpretačného umenia a profesionálneho hudobného školstva. Z dnešného pohľadu môžeme ich pôsobenie považovať za vytvorenie tradície, na ktorú nadväzovali ďalšie generácie a ktorá je pre nás aj v dnešnej dobe veľkou inšpiráciou a motiváciou.

DIRIGENT

Dirigent je interpret, orchester je jeho nástrojom. Asi tak by sa dal najstručnejšie charakterizovať princíp vzťahu medzi orchestrom a dirigentom. Dirigentské umenie ako zvláštny samostatný druh hudobno-interpretačného prejavu v súčasnom chápaní nepatrí medzi najstaršie. Vyvíjalo sa v uplynulých storočiach z potreby a nutnosti udržať jednotné tempo účinkujúcich. Ten, kto riadil produkciu, udával doby nielen viditeľne, ale aj počuteľne – úderom palicou na podlahu. Všeobecne známa je historka o francúzskom skladateľovi J. B. Lullym, ktorý zomrel na následky zranenia, ktoré si privodil pri tomto spôsobe taktovania úderom palice do nohy a následnej infekcii. Ansámble, v tom čase menšieho počtu hudobníkov, boli vedené buď hráčom od čembala (generálny bas), alebo po väčšine prípadov prvým huslistom. A táto tradícia pri komorných orchestroch nezriedka pretrváva aj v súčasnosti. Spomeňme *Slovenský komorný orchester*, *Pražský komorný orchester* bez dirigenta, či komorný orchester *Academy of St. Martin in the Fields*. 19. storočie žilo hlavne veľkou romantickou epochou, ktorá rozšírila klasický orchester vo veľké teleso nielen počtom nástrojov, ale aj hráčov jednotlivých skupín. Bohatá citovosť romantickej hudby prinášala nutnosť častých tempových zmien, veľkosť orchestra prinášala diametrálne nové možnosti dynamiky a zvuku. S týmto všetkým neobyčajne vzrástli nároky na toho, kto interpretáciu skladby riadil. Tu niekde treba hľadať zrod pojmu dirigenta, ako umeleckej

osobnosti. A napomáhal tomu určite aj romantický kult umelca, ako výnimočnej individuality (N. Paganini, F. Liszt, F. Chopin). Celý rad významných skladateľov boli aj dirigentmi – Carl Maria Weber, Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler, Antonín Dvořák, atď. Treba však uviesť, že vo väčšine prípadov dirigovali len svoje vlastné skladby. Kult autora často vyžadoval, aby sa skladateľ spoločensky angažoval dirigovaním premiéry svojho diela, hoci nie každý bol rovnako erudovaným dirigentom. Partitúry hudobných a hudobnodramatických diel neskorého romantizmu i smerov, ktoré po ňom nastupovali v 20. storočí, prinášali stále viac obťažnosti, rytmickej a zvukovej rafinovanosti, vyžadovali veľmi skúsených, technicky a umelecky profesionálnych dirigentov – špecialistov.⁶³

Pohľad do histórie

Cieľom práce nie je vymenovať všetkých významných dirigentov, ale niektoré mená by sme chceli pripomenúť.

Otto Nicolai (1810 – 1849) – nemecký skladateľ a dirigent, dirigoval prvý koncert Wiener Philharmoniker v roku 1842. Zaujímavosťou je, že tento orchester nemal nikdy šéfdirigenta, ale v zozname hosťujúcich dirigentov nechýba žiadne významné meno, napr. *Wilhelm Furtwangler, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Rafael Kubelik, Nelo Santi, Lorin Maazel, Claudio Abbado, Zubin Mehta, Ricardo Mutti*, atď, atď.⁶⁴

Zo slovenských dirigentov chceme spomenúť mená hlavne staršej generácie.⁶⁵

Eudovít Rajter (1906 – 2000), mimoriadna osobnosť akceptovaná a uznávaná vo svete. Študoval vo Viedni a Budapešti kompozíciu (Franz Schmidt, Ernő Dohnányi), dirigovanie a hru na

⁶³ BROŽ, J., KAŇÁK, Z. 1982. *Základy dirigování*, s. 20 – 35

⁶⁴ <https://www.wienerphilharmoniker.at/orchester/geschichte>

⁶⁵ Vo všetkých prípadoch slovenských dirigentov čerpáme z biografii zverejnených na webstránke Hudobného centra <http://www.hc.sk/>

violončele. V rokoch 1935 – 1945 bol prvým dirigentom orchestra Maďarského rozhlasu v Budapešti. V roku 1936 získal titul Doctor honoris causa v New Yorku. Vyučoval na Vysokej hudobnej škole



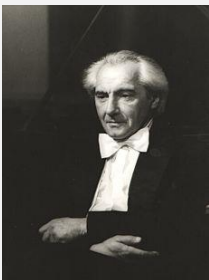
F. Liszta v Budapešti a v rokoch 1949 – 1974 na VŠMU v Bratislave. Bol prvým dirigentom SF (1949 – 1976), šéfdirigentom SOČR-u (1968 – 1977). Bol nositeľom najvyšších štátnych vyznamenaní a ocenení na Slovensku, v Maďarsku aj v Rakúsku. Autor práce mal vzácnu možnosť osobne sa stretnúť s jeho neobyčajným majstrovstvom v rokoch 1986 – 1988 pri jeho hosťovaní v SOČR-e počas nahrávky kompletných symfónií Franza

Schmidta, ako aj na koncerte BHS 1987, kde dirigoval 5. symfóniu *Osudovú* L. van Beethovena a štyri posledné piesne Richarda Straussa so sólistkou Magdalénou Hajóssyovou.



Ladislav Slovák (1919 – 1999), žiak Václava Talicha na VŠMU, absolvoval tiež študijný pobyt u Jevgenija Mravinského, šéfdirigenta Leningradskej filharmónie. V rokoch 1961 – 1981 bol šéfdirigentom SF, v rokoch 1972 – 1975 šéfdirigent Symfonického orchestra hl. mesta Prahy FOK. Šéfoval tiež v SOČR-e a v ŠF v Košiciach. Bol dlhoročným pedagógom VŠMU, vychoval celý rad slovenských dirigentov (Pavol

Tužinský, Dušan Štefánek a i.). S Ladislavom Slovákcom nahrával autor práce v rokoch 1987 – 1988 v SOČR-e symfónie Dmitrija Šostakoviča.



Zdeněk Bílek (1923 – 2006), žiak Václava Talicha a Hansa Swarovského vo Viedni, bol dirigentom SF, šéfom opery ŠD v Košiciach. V roku 1973 mal debut s Českou filharmóniou. Pozoruhodná je tiež jeho pedagogická činnosť na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave, študovali u neho napr. Robert Stankovský a Juraj Valčuha. Počas môjho pôsobenia v SOČR-e som mal možnosť opakovane na

viacerých nahrávkach spoznať jeho umenie. Charizmatická osobnosť s prirodzenou autoritou.



Bystrík Režucha (1935 – 2012) študoval na VŠMU u Ľudovíta Rajtera a na Hochschule für Musik v Lipsku. Pôsobil ako dirigent SOČR-u, bol pri zrode Štátnej filharmónie v Košiciach, v rokoch 1968 – 1981 jej prvý šéfdirigent. Funkciu šéfdirigenta vykonával aj v SF (1984 – 1988). Výborná dirigentská technika mu umožňovala tlmočiť orchestru aj veľmi komplikované partitúry súčasnej hudby, spolupracoval som s ním pri koncertnom uvedení opery J. Greššáka *Neprebudený* (BHS 1987).



Tibor Frešo (1918 – 1987) študoval na Regia Accademia di Santa Cecilia v Ríme. Mal za sebou mimoriadne a pozoruhodné pôsobenie v SND vo funkciách dirigenta, šéfdirigenta i umeleckého šéfa opery. Tibor Frešo je považovaný za jednu z najvýznamnejších umeleckých osobností v celej histórii SND. Jeho doménou bol najmä taliansky operný repertoár.

Radi by sme spomenuli aj ďalších dirigentov zo SND, s ktorými som mal možnosť v čase ich pôsobenia spolupracovať:



Adolf Vykydal (1930 – 2009), špecialista na baletné tituly, ktorý vedel s ohromným citom sklbiť predstavu choreografa s hudobným obsahom diela. S veľkým nadšením, energiou muzicíroval na každom jednom predstavení, nezabudnuteľné ostávajú jeho interpretácie Labutieho jazera, Spiacej krásavice, Luskáčika a i.

Gerhard Auer (1925 – 2002) bol všestranný dirigent so širokým repertoárom, nemal problém pri svojej pohotovosti a pri náhlej indispozícii kolegov prebrať titul na predstavení aj zo dňa na deň.

Viktor Málek (1922 – 2002), dirigent, ktorého skúšky sa vyznačovali veľkou precíznosťou, pracoval s orchestrom veľmi

detailne a sústredene. Jeho dirigentské gesto bolo ukážkovo čitateľné a presné, ťažiskom jeho repertoáru boli diela W. A. Mozarta.

Žiaľ, medzi už nežijúcich dirigentov musíme zaradiť **Róberta Stankovského** (1964 – 2001), v odborných kruhoch považovaného za najväčší talent dirigentského odboru na Slovensku. Už počas štúdií na VŠMU bol dirigentom SOČR-u. Hral som pod ním mnohokrát, už vtedy pôsobil ako skúsený dirigent, ovládal všetky finesy dirigentského umenia. Jeho predčasná smrť ukončila veľmi sľubne sa rozvíjajúcu domácu aj zahraničnú kariéru.

A na záver tohto nazretia do histórie si dovoľíme zaradiť aj jedno meno zo súčasnosti: **Ondrej Lenárd** (*1942), študoval u Ľudovíta Rajtera, má za sebou bohatú a úspešnú dirigentskú kariéru. Šéfoval v SOČR-e Bratislava, Slovenskej filharmónii, v Shinsei Symphony Orchestra v Tokiu, v Symfonickom orchestri Českého rozhlasu



v Prahe. Spolupracoval s mnohými renomovanými orchestrami a divadlami vo svete, napr. Česká filharmónia, Mníchovská filharmónia, Štátne opery vo Viedni, Budapešti, Národné divadlo v Prahe, Opera San Carlo v Neapole a i. Nesporne súčasná najvýraznejšia dirigentská osobnosť slovenského interpretačného umenia. Prijímal ma na moje prvé profesionálne pôsobenie do Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave.

Neskôr v SND som s ním mal možnosť spolupracovať na mnohých tituloch operného repertoáru: *Bohéma*, *Tosca*, *Turandot*, *Sila osudu*, *Maškarný bál*, *Simon Bocanegra*, *Sedliacka časť*, *Komedianti*, *Otello* a. i. Každé jedno jeho účinkovanie je pre orchester mimoriadnym zážitkom, v jeho dirigentskom majstrovstve je garancia naplnenia očakávaného umeleckého zážitku. Aj vďaka častej možnosti pracovať s ním pri plnení jeho zámerov ohľadom toho, ako realizovať jeho jasné hudobné predstavy, som mal možnosť sa rozvíjať, hľadať, tvoriť. Každá takáto spolupráca ma posúvala vpred v mojej práci. Bol mojím prvým šéfdirigentom. Jednoznačne bol pre mňa dirigentom, ktorý ma ako koncertného majstra najviac ovplyvnil.

Reminiscencie I.

Pohľadom do histórie sme predstavili vynikajúcich dirigentov, ktorí sa významnou mierou zaslúžili o rozvoj hudobno-interpretačného umenia na Slovensku a s ktorými som mal možnosť spolupracovať. Aj dnes, s odstupom času, si ešte viac uvedomujem, že možnosť hrať s takými veľkými osobnosťami a majstrami svojho remesla bola pre mňa veľmi obohacujúca a inšpirujúca.

Živo si spomínam na nahrávanie symfónií Franza Schmidta s Ľudovítom Rajterom. Part 1. huslí mal celý rad technických úskalí, vyžadoval si intenzívnu domácu prípravu. Mal som radosť, že viaceré moje riešenia, týkajúce sa smykov a tiež prstokladov, ocenila nielen skupina 1. huslí, ale aj pán dirigent.

Moje prvé stretnutie „naživo“ s dirigentom **Ladislavom Slovákom** (1919 – 1999) bolo priamo pri nahrávaní 1. symfónie Dimitrija Šostakoviča. Koncertného majstra v nej čakajú husľové sóla hlavne v 1. časti, ktoré nie je jednoduché zahrať a už vôbec nie nahráť. Nahrávanie má svoje špecifiká, musíte počítať s tým, že niektoré úseky budete hrať viackrát a nemusí to byť len kvôli vašej chybe, môže sa vyskytnúť „zádrhel“ aj v inom hlase (nástroji) počas nahrávania vášho sóla. A musíte sa dokázať stále naplno koncentrovať. Pri treťom, štvrtom opakovaní úseku, v ktorom bolo husľové sólo, som začal mať pochybnosti, či to zvládnem, hoci som sa na toto hranie pripravoval skoro tak, ako na svoj absolventský koncert na AMU v Prahe. A vtedy pán Slováček, dirigent s obrovskými skúsenosťami, povedal na moju

adresu pred celým orchestrom: „*Sú to veľmi ťažké sóla a Vy to hráte výborne*“. Ako výborný psychológ presne vedel, čo sa vo mne, mladom koncertnom majstrovi odohráva a tieto jeho slová do mňa vliali toľko energie a viery vo vlastné schopnosti, že som sa svojej úlohy aj podľa jeho slov zhostil veľmi dobre.

Vynikajúci český dirigent **František Jílek** (1913 – 1993) sa mi pri nahrávaní opery Leoša Janáčka *Jenůfa* (1987, SoČR) venoval aj individuálne, s obrovskou trpezlivosťou so mnou prehral a vysvetlil mi kontext všetkých husľových sôl v tejto opere. Jeho analýza a následná hudobná predstava veľkého sóla v druhom dejstve opery je pre mňa dodnes „bibliou“, ako má interpretácia tohto miesta vyzerať. Moje ďalšie stretnutia s Františkom Jílkom na pôde SND boli pre mňa vždy veľkým sviatkom.

Musíme spomenúť aj orchester SOSR-u, moje prvé pôsobisko, hoci som v ňom odohral len dve sezóny, bol v tom čase výborným orchestrom, s vynikajúcim koncertným majstrom Viktorom Šimčískom. Šéfdirigent **Ondrej Lenárd** pracoval s orchestrom s veľkým nasadením, detailne a systematicky. A v neposlednom rade bola v orchestri kolegiálna, priateľská atmosféra, ktorá napomáhala sa rýchlejšie etablovať aj mladým, novoprijatým, neskúseným hráčom, akým som bol vo svojich začiatkoch aj ja sám.

SPOLUPRÁCA KONCERTNÉHO MAJSTRA A DIRIGENTA PRI NAŠTUDOVANÍ UMELECKÉHO DIELA

Základným predpokladom každej spolupráce je zvládnutie danej problematiky, to znamená, ak chceme byť partnerom dirigenta, musíme dielo ovládať. Hovoríme nielen o svojom parte, ktorý je v partitúre hudobného diela len jedným riadkom, ale o diele ako celku.

Každý interpret, ktorý študuje hudobné dielo, nielen sólista, ale aj hudobník v orchestri (schválne rozlišujeme medzi hudobníkom a „hráčom“ v orchestri) si musí klásť otázky: „*Aké dielo študujem? Ako ho budem interpretovať?*“

Hudobné umenie patrí do kategórie umení, ktoré potrebujú interpreta. Na rozdiel napr. od výtvarného umenia, kde návštevník galérie vníma priamo dielo výtvarného umelca – autora, v hudbe má

cesta od autora k poslucháčovi podľa Leva Ginzburga⁶⁶ túto lineárnu dráhu:

AUTOR – DIELO – INTERPRET – POSLUCHÁČ

Úlohou interpretácie je realizovať hudobné dielo v jeho znejúcom tvare. Povaha interpretačnej praxe je výsostne tvorivá. Vyžaduje dôkladnú znalosť hudobného textu, schopnosť dešifrovať myšlienkový svet diela. Na jednej strane predpokladá rešpektovanie autorovho zaznamenania diela, na druhej strane však osobitý postoj hudobníka-interpreta k výrazovému a myšlienkovému svetu interpretovanej skladby. *Tvorivá potencia interpreta* je okrem iného podmienená aj bohatstvom jeho hudobných skúseností, rozsahom jeho intelektuálneho poznania a v neposlednom rade i jeho intuíciou.

Za veľmi dôležitý bod v činnosti koncertného majstra, považujeme, aby súbežne pracoval nielen na repertoári, ktorý sa momentálne hrá, ale aby sa individuálne pripravoval aj na diela, ktoré sa ešte len budú uvádzať. Hoci sú značné špecifiká v skúšobnom procese symfonických a operných orchestrov, ktoré vyplývajú nielen z rozdielnosti hudobných žánrov, ale aj z činnosti a prevádzky inštitúcií, v ktorých orchestre pôsobia, koncertný majster musí mať už na prvej skúške študovania nového diela zvládnutý svoj orchestrálny part. Mal by mať vytvorenú *predstavu* o hudobnom diele, byť schopný od začiatku skúšobného procesu tlmočiť a prakticky prenášať dirigentove požiadavky nielen do svojej skupiny, ale ak je to potrebné do celej sláčikovej sekcie orchestra.

Pokúsime sa na tomto mieste priblížiť a opísať skúšobný proces operného orchestra pri študovaní nového diela z pohľadu koncertného majstra. Na „úvodné“ zoznámenie si part zbežne prehráme, aby sme získali obraz o jeho obťažnosti, spoznáme úseky, ktoré sú technicky náročnejšie. Samozrejme orchester v opere má prevažne sprievodnú funkciu, takže vo väčšine opier (tým aj v orchestrálnych partoch) sú miesta, ktoré si nevyžadujú nejakú obsiahlejšiu individuálnu prípravu (čo sa ale netýka baletných diel, tam je orchester jediný, kto vytvára hudobnú zložku.) Ak skladbu

⁶⁶ GINZBURG, L. 1968. *Estetika štúdia nástrojové hry*, s. 22

nepoznáme, snažíme sa získať informácie nielen o samotnom diele, ale aj o jeho autorovi, o dobe, kedy vznikla. V dnešnej dobe internetu nie je problém si ju aj vypočuť, ak nie celú, aspoň niektoré časti. Nezabúdajme, že v opere, či v balete hovoríme o dielach, ktorých dĺžka trvania často presahuje tri hodiny.

V ďalšej fáze je potrebné sa zaoberať a pracovať na zvukovom stvárnení orchestrálného partu, aké smyky použijeme na výstavbu jednotlivých fráz, línii, odlíšenie dynamiky, intenzity a charakteru zvuku. Celý tento proces je veľmi dôležitý a zaujímavý aj z iného hľadiska. Ak sa huslista pripravuje na sólistický výkon, je potrebné, aby čas skúšania, hľadania spel v danom momente z jeho pohľadu k jednoznačným riešeniam, ktoré budú piliermi jeho interpretačného výkonu. Máme tým hlavne na mysli to, aké smyky, prstoklady a ďalšie technické riešenia použije na vyjadrenie svojej hudobnej predstavy. Avšak koncertný majster musí byť pripravený pomáhať realizovať hudobnú predstavu dirigenta v danom diele, a preto je potrebné, priam žiaduce, aby na rozdiel od sólistu, spoznával a pripravoval viaceré varianty technických riešení, ktoré následne svojim zvukovým vyjadrením budú kooperovať s konkrétnou hudobnou predstavou dirigenta.

K otázke smykov by sme chceli povedať len toľko, že nepatríme k tým, ktorí smyk ako taký považujú za „všieliek“ z hľadiska súhry jednotlivých sláčikových skupín. V každom orchestri je medzi tutti hráčmi väčšie či menšie množstvo „expertov“, ktorí primárne posudzujú smyk podľa toho, či im ide „do ruky“, neuvedomujúc si, že práca pravej ruky huslistu nie je zďaleka len o tom, či ťahá sláčik smerom zdola alebo zhora. *Práca na smykoch musí byť „hudobnou prácou“, smyk je len prostriedok, nikdy nie cieľ.* Hľadanie a tvorenie smykov je prepojené s prácou na tvorení fráz, ich stavby, línii, artikulácie hudobnej reči, dynamiky a intenzity zvuku. Ak sa v skupine nezjednotí práca so sláčikom nielen v tom, že ťahajú jedným smerom, ale aj v rýchlosti ťahu, používaním v danom momente tie isté miesta na sláčiku (napríklad dolná alebo horná polovica), má to veľké dôsledky nielen na súhru, ale aj kvalitu zvuku a veľakrát aj na intonovanie skupiny hlavne pri hraní vo vyšších zvukových polohách. Samozrejme, na druhej strane by smyky, ale aj iné technické záležitosti nemali byť „exhibíciou“ koncertného majstra čo všetko vie a dokáže.

Niekedy hrozí toto nebezpečenstvo hlavne u mladých, neskusených koncertných majstrov a je len dobré, ak si dajú od kolegov, čo už nejaké roky v orchestri odohrali, poradiť.

Reminiscencie II.

Spomeniem svoju osobnú skúsenosť. Zo začiatku môjho profesionálneho pôsobenia sme študovali operu *La Cenerentola* od talianskeho operného skladateľa Gioacchina Rossiniho. Dirigent chcel autorom často predpisované *leggiero* dosiahnuť nielen veľmi rýchlymi tempami, ale požadoval od nás veľmi virtuózne, nastavované, hádzané smyky *rikochét*, ktoré sú uplatňované v sólistických husľových skladbách virtuózneho charakteru, napríklad od Nicolu Paganiniho. Našťastie v priebehu skúšobného procesu sa ukázal tento spôsob hrania ako nefunkčný a po rozhovore so mnou, v ktorom som mu tlmočil aj želanie mojich kolegov, dirigent od svojho pôvodného zámeru upustil.

Asi by sme ťažko hľadali nejaké striktné pravidlá ako riešiť takéto situácie, sme toho názoru, že koncertný majster by mal pôsobiť na orchester tak, aby dirigent mohol vyskúšať akúkoľvek napríklad smykovú požiadavku, aj keď je koncertný majster od začiatku presvedčený, že nie je dobrým riešením. Potom prichádzajú na rad schopnosti koncertného majstra, ktoré som už spomínal, komunikácia a diplomacia. Vedieť vecne vysvetliť prečo nie takýmto spôsobom, naopak presvedčiť pána dirigenta hlavne praktickými ukázkami, že iné možnosti budú viac v zhode s jeho hudobnými predstavami. A o diplomacii je reč aj preto, že koncertný majster by mal vycítiť, kedy je vhodná chvíľa na takýto rozhovor. Nie vždy je podľa nášho názoru vhodné riešiť takéto situácie pred orchestrom. Niekedy je lepšie počkať na prestávku a rozprávať sa medzi štyrmi očami.

V opernom orchestri nesmieme zabúdať ani na prevádzku divadla. Je bežnou vecou, že po premiére diela sú pri reprízach časové odstupy niekedy aj viac ako mesiac a nie vždy sa pred ďalším predstavením dielo z rôznych dôvodov preskúša. Aj z tohto pohľadu, veľmi komplikované smyky, či prstoklady môžu byť kontraproduktívne a samoučelné.

Flexibilita koncertného majstra sa ukáže už pri prvých skúškach celého orchestra, ako je pripravený prenášať požiadavky dirigenta do spôsobu hrania. Pri študovaní diela, pri tvorení jeho zvukovej podoby je potrebné tvorivo reagovať na rôzne veci, napríklad pri plnom forte celého orchestra sa stráca zvuk sláčikovej sekcie. Je možné korigovať smyk, ale aj prakticky individuálne predhrať dané miesto, so stručným vysvetlením spôsobu hrania, napríklad šetrenia ľahu sláčika a pod. „Koncertný majster musí s dirigentom vytvoriť konzistentnú metódu smykov, frázovania a celkového zvukového vyznenia skladby, ktorý je následne pretavený do sláčikovej sekcie, ktorá tvorí väčšinu časť hráčov orchestra“, potvrdil v rozhovore pre denník Washington Post aj šéfdirigent National Symphony Orchestra vo Washingtone, Leonard Slatkin.⁶⁷

Popri vysokej individuálnej hráčskej kvalite považujeme flexibilitu, schopnosť tvoriť, hľadať riešenia v každej situácii za nevyhnutné a zároveň i najdôležitejšie vlastnosti koncertného majstra. Aj v situácii, že dané dielo hral „stokrát“, mal by byť aj vo svojom vnútri otvorený a pripravený na iné interpretačné požiadavky.

Celý skúšobný proces operného orchestra sa dovŕšuje až kompletným uvedením diela na javisku. Sólistické obsadenie, zbor, orchester, už len zosúladienie takéhoto veľkého aparátu prináša enormné požiadavky na dirigenta, ktorý kreuje hudobný obsah diela.

Veľmi zaujímavovo píše **Mikuláš Jelínek** (*1925)⁶⁸ o svojich skúsenostiach koncertného majstra pri hraní v opere:

„V opernej prevádzke platia pre členov orchestra a obzvlášť koncertného majstra špeciálne pravidlá. Často musia sledovať hudobný dej, ktorý je spojený aj so všetkým, čo sa odohráva na javisku a nemôžu sa spoliehať iba na pokyny dirigenta. Ten totiž, sústreďujúc sa na javisko, na občas nepresných spevákov aj zbor, často zanedbáva orchester. Dobrý, aj na hranie v opere zvyknutý orchester, má mať kvality umožňujúce bezchybnú súhru všetkých zložiek hudobného diania. Gürzenichorchester je typickým príkladom telesa, ktoré nie je zamerané čisto na perfekciu. Práve splňanie požiadavky opernej praxe rýchlo sa prispôbiť umožňuje jeho členom v plnej intenzite a jasnosti reprodukovať umelecké direktívy dirigentov v súlade

⁶⁷ <http://articles.latimes.com/2002/aug/09/entertainment/et-page9>

⁶⁸ JELÍNEK, M. 2015. *Cesty k sebe samému*, s. 92

s vlastnou predstavou. Güzenichorchester je podľa mňa v najlepšom slova zmysle „muzicírujúci“ orchester, zvlášť sa hodiaci na požiadavky opery. Koncertný majster má svojim osobným a hudobným nasadením predstavovať vyrovnávajúci prvok v napätím nabitej atmosfére každej umeleckej činnosti, čo platí dvojnásobne pre hranie v opere. Nechcem preceňovať úlohu koncertného majstra, veď aj on je len kolieskom vo veľkom komplexnom stroji orchestra ako každý iný člen. Ale predsa, myslím si, mal by byť hnacím kolieskom“.

Ukážky tvorenia smykov

V rámci tejto podkapitoly by sme chceli priniesť odborné ukážky, akým spôsobom pristupujeme k tvoreniu smykov, aby boli prostriedkom k zvukovému vyjadreniu našej hudobnej predstavy.



Obrázok 1

Giacomo Puccini: La Bohème

Znázornený úsek (Obrázok 1) prináša na malej ploche najkrajnejšie dynamické póly *fff* a *ppp*. Od 5. taktu ukážky sa začína súvislé crescendo od *piana* až do *fff* v 9. takte. Charakter *dolce e legato* nás vedie k používaniu hornej polovice sláčika, prvé 4 takty vedieme ľah sláčika bližšie k hmatníku huslí – *sul tasto*, používame drobnejšie vibrato, aj keď hráme *legato*, z rytmického hľadiska je dôležité presne dodržať šesťnástinové hodnoty posledných nôt v 2. a 3. takte. Nástupom *crescenda* meníme charakter ťahu sláčika vedieme ho bližšie ku kobyľke a hlavne zrýchľujeme a zväčšujeme priebeh jeho ťahu.

V polovici 6. taktu by sme už mali narábať s ťahmi celého sláčika, nárast dramatického napätia v hudbe je potrebné podporiť aj zmenou *vibrata*. Je nutné si uvedomiť striedanie rýchlejších a pomalších ťahov sláčika, aby aj kratšie rytmické hodnoty, ako napríklad posledné dve noty v 7. takte, dostali adekvátny zvukový priestor. Naopak, dlhšie rytmické hodnoty vyžadujú veľmi intenzívny kontakt sláčika so strunou, koncentrované ťahy bez *decrescenda* na koncoch ťahu sláčika. *Sostenendo Largamente* hráme opäť *sul tasto*, len v hornej polovici sláčika, so začiatkom *diminuenda* ešte zmeňujeme ťah sláčika a končíme pri špičke a takmer bez *vibrata*.



Obrázok 2a

Giuseppe Verdi: Rigoletto

Hudobné ukážky (Obrázok 2a a 2b) znázorňujú povinnosť koncertného majstra realizovať *hudobnú predstavu dirigenta*.

Ukážka 2a vychádza z koncepcie dirigenta, pre ktorého bolo dôležité na tomto mieste presne odlišovať dĺžku osminových a šestnástinových rytmických hodnôt. Jeho zámeru najlepšie vyhovoval nastavovaný smyk začínajúci v strede sláčika, postupne sa rozširujúci s nástupom *crescenda* v 2. takte, akcent na note vnímal ako jej predĺženie.

Pri inom uvedení tohto diela s iným dirigentom (2b), bola nastolená požiadavka hrať *piu leggiero*,⁶⁹ všetky noty hrať rovnako krátko, notu s akcentom zahrať krátko a veľmi výrazne. Tomuto charakteru zodpovedal krátky, skákavý smyk v strede sláčika, notu s akcentom sme hrali krátko pri žabke sláčika a následne v ďalšom takte sme sláčik opäť vrátili na ťah smerom zdola.



Obrázok 2b

Giuseppe Verdi: Rigoletto

Hudobná ukážka (Obrázok 3) znázorňuje smykové riešenie úvodu Mozartovej symfónie g mol KV 550 koncertného majstra Aladára Móžiho. Zo vzťahu osminových nôt a štvrtovej noty vyplýva, že štvrtová nota musí byť odľahčená, preto takéto smykové riešenie. Osminové noty na konci 2. taktu sú predtaktím ťažkej doby v nasledujúcom takte. Lína základnej 4-taktovej stavby má klenbu v 2. takte a následne sa uzatvára v 4. takte.

⁶⁹ S väčšou ľahkosťou.

VIOLINO 1



The image shows a musical score for Violino 1, marked 'Allegro molto'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is written in a single melodic line with various articulations (accents, slurs) and dynamics (p, f). The second staff continues the melodic line. The third staff is a bass line, starting with a bass clef and a common time signature, providing harmonic support. The score is enclosed in a rectangular box.

Obrázok 3

Wolfgang Amadeus Mozart: *Symfónia č. 40 g mol KV 550*

Celý úvod hráme okolo stredú a nad stredom sláčika, veľkú pozornosť venujeme artikulácii, skracovaniu štvrtkových nôt. Počas štvrtkových pomlčiek premiestňujeme sláčik tak, aby v momente ďalšieho hrania bol pripravený hrať na presnom mieste. Až s nástupom forte využívame dolnú polovicu sláčika.

BIBLIOGRAFIA

- BROŽ, J., KANÁK, Z. 1982. *Základy dirigování*. Praha: Panton 1982
- BRŮČEK, M. 2007. Schneiderhan, Wolfgang Eduard. In *Neue Deutsche Biographie* 23. Dostupné na internete: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118758683.html>>
- BŮNING, E. 2012. *Karajans Konzertmeister*. Dostupné na internete: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/zum-tod-von-michel-schwalbe-karajans-konzertmeister-11920999.html>>
- GINZBURG, L. 1968. *Estetika studia nástrojové hry*. Praha: Supraphon 1968
- HUDOBNÉ CENTRUM, 2016. Dostupné na internete: <<http://old.hc.sk/src/osobnosti.php?lg=sk>>
- JELÍNEK, M. 2015. *Cesty k sebe samému*. Bratislava: Slovart, 1. vyd. 2015 ISBN 978-80-556-2293-4.
- KŮCHL, R. *Biography*. Dostupné na internete: <<http://www.rainerkuechl.com/>>
- MILSOM, D. 2013. *Willi Boskovsky. A-Z String players*. Dostupné na internete: <http://www.naxos.com/person/Willi_Boskovsky/80979.htm>
- PAGE, T. 2002. *The Modern Orchestra Concertmaster: First Among Equals*. Dostupné na internete: <<http://articles.latimes.com/2002/aug/09/entertainment/et-page9>>
- WIENER PHILHARMONIKER. 2015. *Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Dostupné na internete: <<https://www.wienerphilharmoniker.at/orchester/geschichte>>



PhDr. Dita MARENČINOVÁ

*muzikologička a publicistka
Košice*

JÚLIUS IVAN HEMERKA: ŽENSKÉ ROZMARY

Marginálie k prvému uvedeniu operety v Košiciach

Július Ivan Hemerka: Ženské rozmary [Women's Whims]

Marginalia on the first operetta presentation in Košice

Abstract. The operetta *Ženské rozmary* [Women's Whims] by Ivan Július Hemerka (1889 - 1943) deserves attention, as it is the first Slovak musical-dramatic production included in the dramaturgy of the East-Slovak National Theater in Košice during its first independent season 1924/1925. In the operetta *Ženské rozmary* [Women's Whims], J. I. Hemerka musically oscillates between the Hungarian-Viennese fashion operetta wave and the effort to locally ground this work through melodics. When evaluating the birth and development of Slovak operetta, the name of this composer cannot be omitted. He is a pioneer of Slovak operetta after 1918, and he has the primacy.

Opereta *Ženské rozmary* Ivana Júliusa Hemerku si zaslúži pozornosť, pretože je prvým slovenským hudobnodramatickým dielom, ktoré zaradilo do dramaturgie Východoslovenské Národné divadlo v Košiciach vo svojej prvej samostatnej sezóne 1924/1925. Divadlo pod vedením riaditeľa, českého režiséra Josefa Hurta⁷⁰, začalo realizovať a naplňovať pedsavzatie Družstva Východoslovenského

⁷⁰ Josef Hurt vybudoval činohru a operetu, po dvoch rokoch pre neriešiteľné finančné problémy odstúpil. V roku 1945 ho pre ukrývanie partizánov popravili nacisti. Pochádzal z významnej divadelníckej rodiny, jeho otec Jan bol herec a riaditeľ Divadla a Arény u Deutschů v Prahe, hercom bol aj brat Jaroslav (1877 – 1959).

národného divadla (VND),⁷¹ aby sa uvádzalo čo najviac pôvodnej slovenskej tvorby. V prvej sezóne boli uvedené tri slovenské hry a spevohra našťudovala operetu *Ženské rozmary*. Premiéra sa uskutočnila 10. januára. Spresňujem týmto skutočný deň premiéry, ktorý sa niekedy uvádza nepresne ako 25. január 1925.⁷² Premiéru operety dirigoval pražský rodák a šéf spevohry VSND Juraj Viliam Schöffer (1897 – 1972), prvú reprízu autor Július Ivan Hemerka (1889 Bardejov – 1942, Budapešť). Réžiu mal český divadelný herec a režisér Václav Poláček (1880 – 1962), ktorý stvárnil aj komickú úlohu obchodného cestujúceho Mórica. Choreografiu pripravila ostravská rodáčka, primabalerína SND a pedagogička Ela Fuchsová-Lehotská (1905 – 1967). Opereta mala len niekoľko repríz⁷³ a nehrala sa z neznámych dôvodov na zájazde VSND v druhej polovici januára do Podkarpatskej Rusi (Užhorod, Mukačevo), hoci dobové recenzie sa vyjadrovali veľmi priaznivo najmä o hudbe operety a zachytili aj jej vrele prijatie obecnstvom.

Operetu *Ženské rozmary* v roku 1927 uviedla v Košiciach aj maďarská divadelná spoločnosť s názvom *Szeretsze rózsám?* Spravodajská noticka v tlači vyzdvihla, že slovenská opereta bola predvedená v cudzom jazyku. VSND zaradilo operetu do repertoáru znovu o päť rokov neskôr (1930). Premiéru hudobne našťudoval a 2. februára dirigoval J. I. Hemerka. O premiére v Slovenskom východe referoval významný pedagóg, hudobník, publicista a organizátor hudobného života Vojtech Měrka, ktorý ako absolvent Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe pôsobil v čase uvedenia operety v Košiciach. Postavu Chyžnej vtedy stvárnila Ružena Kustrová (1910 – 2000), ktorá v roku 1945 stála obetavo pri zakladaní a umeleckom rozbehu operného súboru Štátneho divadla v Košiciach (vtedy ešte Východoslovenského Národného divadla).

⁷¹ V roku 1924 vzniklo Družstvo Východoslovenského národného divadla v Košiciach, vedené Jánom Slávikom, s víziou vytvoriť VND ako inštitúciu s národno-výchovnou a buditeľskou úlohou.

⁷² URSÍNIOVÁ, T.: *Cesty operety*. Opus, Bratislava 1982, s. 185

⁷³ Pravdepodobne iba dve, 11. a 13. januára.

Kto bol J. I. Hemerka a aká je jeho opereta *Ženské rozmary*?

Narodil sa v Bardejove 26. júla 1889 ako tretí zo siedmich detí. Jeho otec *Oldřich Hemerka*⁷⁴ bol významným skladateľom, regenschorim, ale aj zberateľom východoslovenských ľudových piesní. Na jeho význam v hudobnom živote východného Slovenska významne upozornila muzikologička a profesorka košického konzervatória *Mária Potemrová* (1922 – 2015). Hudbe sa venovali len dvaja z detí O. Hemerku – spomínaný syn Július Ivan a dcéra *Mária Hemerková-Mašíková* (1900 – 1996), absolventka hudobných akadémií v Budapešti a vo Viedni v hre na klavíri. Patrila k výrazným umeleckým a pedagogickým osobnostiam na Slovensku. V synovi videl otec pokračovateľa svojho diela, učil ho hre na klavíri a organe. V Košiciach ukončil 10. júna 1910 štúdium na Učiteľskom ústave, získal učiteľský diplom a na základe skúšky (23. apríla 1910) aj oprávnenie vykonávať profesiu kantora. Výsledkom kantorského štúdia bola *Praktická kantorská knižka*, vydaná vo vlastnom náklade 1000 kusov. Najcennejšie boli praktické skúsenosti dirigenta, vypomáhal otcovi pri chrámových hudobných produkciách v Dóme sv. Alžbety. Po ročnej učiteľskej praxi (1910 – 1911) v maďarskej obci Jászberény sa Hemerka uchádzal o štúdium na Hudobnej akadémii v Budapešti. V roku 1911 ho prijali hneď do 3. ročníka do kompozično-dirigentskej triedy, kontrahoval a v roku 1912 nastúpil ako zbormajster do dnešného Petöfiho divadla v Šoproni v Maďarsku.

Prvá svetová vojna

zastihla mladého Hemerku v Maďarsku. 25-ročný Július dostal povolávací rozkaz, v roku 1914 bol odvelený na front, o rok neskôr bol

⁷⁴ *Oldřich Hemerka* (1862, Vrdu, okres Kutná Hora – 1946, Košice) bol organista, hudobný skladateľ, dirigent a zbormajster. V Košickej diecéze vykonával 60 rokov funkciu regenschoriho. V rokoch 1879 – 1882 študoval na Organovej škole v Prahe, v rokoch 1882 – 1899 pôsobil ako regenschori v Bardejove v chráme sv. Egídia, v rokoch 1899 – 1944 ako regenschori v Košiciach v Dóme sv. Alžbety. Za 64 rokov pôsobenia na východnom Slovensku a najmä v Košiciach splynul s hudobnou kultúrou východoslovenského kraja. Zbieral východoslovenské ľudové piesne, písal veľké vokálno-symfonické, dychové, orchestrálné a chrámové skladby.

zranený. Zotavoval vo Vojenskej nemocnici v Košiciach a pretože v Košiciach nenašiel vhodné zamestnanie, nastúpil v roku 1916 ako regenschori v Prešove a učiteľ v prešovskej hudobnej škole. Vypomáhal aj svojmu otcovi a spolu s sestrou Máriou vystupovali na dobročinných koncertoch organizovaných pre vojnové siroty a vojnových invalidov po celom východnom Slovensku. V rámci Szechényiho kruhu organizoval spolu s Dr. *Samuelom Wallentinim* (tajomník kruhu) a *Mikulášom Moyzesom* koncerty, kde vystupoval Hemerka ako klavirista a spevák a zazneli na nich aj jeho vlastné skladby. J. I. Hemerka tiež glosoval prešovský hudobný život v miestnych novinách. Zachovali sa jeho recenzie z vystúpenia *Jaroslava Kociána*, *Ševčíkovho kvarteta*, *spevokolu Foerster*. Vznik Československej republiky pozmenil formy kultúrneho a hudobného života v Prešove. Szechényiho kruh v Prešove zanikol, miesto zaujala najprv Česká beseda, ktorú čoskoro vymenil miestny odbor Matice slovenskej. Hudobný život sa v Prešove po roku 1920 zintenzívil. Pamätné sú koncerty európskych špičiek *Bélu Bartóka*, *Ede Zathureckého*, *Rudolfa Firkušného*, *Jana Kubelíka*, *Františka Ondříčka* (prvého interpreta Dvořákovho Husľového koncertu a mol), *Jaroslava Kociána*, *Vášu Příhodu*, ale aj *Českej filharmónie*, *Českého kvarteta* a ďalších.

V roku 1920, možno vyprovokovaný novým pohybom v kultúrnom a hudobnom živote, začal J. I. Hemerka pracovať na operete *Hajdamáci*, ktorá vošla do histórie slovenskej operety pod názvom *Ženské rozmary* a zapísala sa do dejín Východoslovenského národného divadla (Štátne divadlo Košice) ako prvá slovenská opereta, ktorú divadlo uviedlo na svojom javisku.

Po roku 1920 sa J. I. Hemerka vrátil do Košíc. Jeho sen stať sa dirigentom v košickom divadle ostal nesplnený. Vykonával miesto kapelníka a organistu v niekoľkých kostoloch, v ktorých uvádzal aj duchovné skladby svojho otca. Popri tom vyučoval hudbu a spev. J. I. Hemerka iniciatívne založil v Košiciach 7-člennú kapelu, uzavrel zmluvu s kaviarňou *Slávia*, v ktorej kapela pravidelne vystupovala. Určite obojstranne prospešné bolo priateľstvo so skladateľom *Jánom Mórym*, ktorý Hemerku často pozýval k sebe do Vysokých Tatier.⁷⁵ Medzi rokmi 1930 – 1940 zastával post dirigenta v maďarskej

⁷⁵ Možno aj preto je 2. a 3. dejstvo operety *Ženské rozmary* situované na Hrebienok.

divadelnej spoločnosti v Košiciach, kde mu uviedli spevohru *Padajúce hviezdy* (s námetom zo života Sándora Petöfiho a jeho ženy Júlie). V rokoch 1936 – 1938 dirigoval v Bratislave v maďarskej divadelnej spoločnosti a zoznámil sa so skladateľom *Gejzom Dusíkom*. Keď sa divadelná spoločnosť v Košiciach rozpadla (1939), Hemerka odišiel aj s rodinou do Budapešti.



SALÓNNY JAZZ SEPTET J. I. HEMERKU v Košiciach 1930: zľava: Anton Procházka (pozauna), Bohuslav Pokorný (trúbka), Július Ivan Hemerka (klavír), Jozef Moczo (husle), Vili Lengyel (saxofón), Rudolf Bičíšte (bicie), Vojtech Filčák (v pozadí)

Stal sa zbormajstrom v divadle Royal (do roku 1941) a krátko v Jókaiho divadle. Zhoršujúci sa zdravotný stav bol príčinou, že v roku 1942 zanechal zamestnanie zbormajstra. Nedostatok liekov nepriaznivo ovplyvnil spád jeho choroby (trpel na cukrovku). Medzitým skomponoval poslednú operetu *Dnešné dievčatá* (Mai lányok) s premiérou v Jókaiho divadle v Budapešti (1943).

J. I. Hemerka zomrel tri roky pred smrťou svojho otca – 23. decembra 1943 v Budapešti, kde je aj pochovaný. Nevedel preklenúť niektoré rozpory spoločenského a politického života, ktoré sa ho bytostne dotýkali. Pravdepodobne ťažko niesol aj skutočnosť, že ani po opakovanej žiadosti nikdy nedostal miesto dirigenta vo Východoslovenskom Národnom divadle v Košiciach.

Skladateľ Hemerka

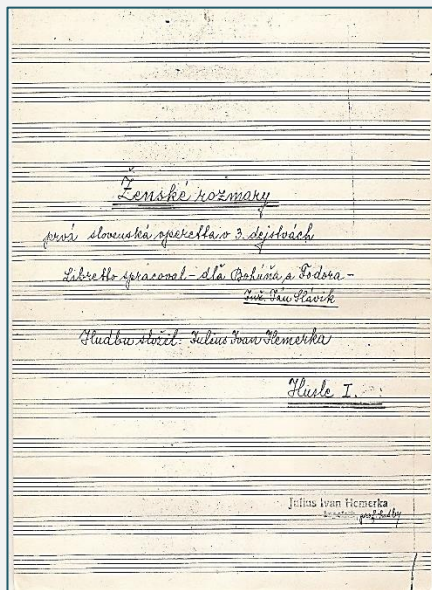
Je autorom štyroch operiet: *Priateľská šuba*, *Ženské rozmary*, *Žena*, *Dnešné dievčatá*, dvoch spevohier: *Háry János* – nedokončená, *Padajúce hviezdy*. Svoju prvú a neuvedenú operetu *Priateľská šuba* napísal ešte v roku 1908. V roku 1942 mala premiéru opereta *Žena* (Az asszony) v maďarskom divadle v Košiciach, o rok neskôr mu uviedlo budapeštianske Jókaiho divadlo operetu *Dnešné dievčatá* (Mai lányok). Spevohrou *Padajúce hviezdy* ukončila svoju činnosť maďarská divadelná spoločnosť (1939). Hemerka je autorom scénickej a filmovej hudby, písal príležitostné skladby, predohry, pochody, dobovú tanečnú hudbu.⁷⁶

Ženské rozmary

Svoju druhú operetu napísal J. I. Hemerka ešte v roku 1920. Podľa vlastnoručného záznamu v klavírnom výťahu ju dokončil 10. novembra 1920 v Prešove. Hudba 3-dejstvej operety je melodicky ľúbivá, harmonicky nekomplikovaná, posluchácky vďačná. Jej melodika niekde asociuje idiomy východoslovenskej, ale aj ruskej, resp. ukrajinskej ľudovej piesne, čo možno vysvetliť lokalizáciou deja. V pôvodnej verzii s názvom *Hajdamáci* situoval autor libreta *Emo Bohúň* dej do ukrajinskej (ruskej?) dediny. Pôvodné Bohúňovo libreto prepracoval (?) alebo len upravil (?) Ing. Ján Slávik a dej lokalizoval na východoslovenský statok Orkuckého (súvislosť s obcou Orkucany, ktorá splynula s mestom Sabinov [1. dejstvo]). Druhé a tretie dejstvo sa odohrávajú vo Vysokých Tatrách na Hrebienku. Ústrednou formou dvadsiatich uzavretých čísel operety je *valčík*.

Recenzie všetkých troch premiér (1925, 1927 v maďarskom jazyku, 1930) nemajú charakter odborného posudku či analytického a estetického rozboru diela, zhodujú sa však v kladnom hodnotení hudby. Dielo vzbudzovalo záujem verejnosti ešte pred svojím uvedením. Svedčia o tom materiály publikované v dennej tlači v rokoch 1920 a 1921.

⁷⁶ Súpis skladieb vlastní autorka vo svojom súkromnom archíve.



Titulný list z rukopisej partitúry operety Ženské rozmazy od J. I. Hemerku, ktorú hralo Východoslovenské Národné divadlo v Košiciach ako vôbec prvú slovenskú operetu na tomto javisku v prvej sezóne 1924/1925

Spomeniem článok *O pripravovanej slovenskej operete*, uverejnený v novinách *Právo ľudu*, či článok, ktorý uverejnili noviny *Slovenská politika* s názvom *Čo sa stalo s prvou slovenskou operetou?* O operetu prejavilo záujem aj vedenie Slovenského národného divadla v Bratislave. Svedčí o tom list vtedajšieho umeleckého šéfa Milana Zunu, ktorým reagoval na *Ženské rozmazy*, keď boli vznesené námietky voči libretu.⁷⁷

⁷⁷ Proti umeleckým nedostatkom libreta vystúpil dramaturg SND dr. Hála, ako o tom svedčí spomínaný list M. Zunu, adresovaný J. I. Hemerkovi z Bratislavy 3. decembra 1920. Libreto operety, ktoré som mala v rukách spolu s partitúrou a klavírnym výťahom, je skutočne literárne i obsahovo plytké.

Emo Bohúň (1899 – 1959), spisovateľ, novinár, publicista písal libreto v čase, keď žil a pracoval v Prešove a možno ho napísal aj na popud vtedy v Prešove žijúceho J. I. Hemerku. Bol zamestnaný ako



bankový úradník, ale pracoval aj ako kultúrny referent a redaktor novín *Šarišské hlasy*. V roku 1922 tu vydával aj humoristický časopis *Dereš*. Po prvom uvedení operety v Košiciach sa cítil dotknutý, ako o tom svedčí jeho list, ktorý zverejnil Slovenský denník (VIII. 1925, č. 17a, s. 5), že za autora libreta je považovaný ing. J. Slávik. E. Bohúň v liste pripúšťal, že v librete sú oproti pôvodnej verzii zmeny, ktoré sa však, podľa neho, týkajú len miesta deja (1. dejstvo sa v novej verzii odohráva v slovenskej obci), ale tiež implantovaného východoslovenského (šarišského?) nárečia.⁷⁸ E. Bohúň vytýkal aj zmeny v menách jednotlivých postáv. No kostra, aj epizódy, tvrdí v otvorenom liste spisovateľ, „*zauzlenie i rozuzlenie ostali nedotknuté*.“ Bohúň ďalej vytýkal aj to, že ing. J. Slávik ho nepožiadaval o povolenie urobiť zmeny v librete, ktoré mohol, píše Bohúň, urobiť napokon aj on sám. Toľko spisovateľ E. Bohúň. Žiaľ, zatiaľ som sa nedopátrala originálu libreta z pera E. Bohúňa. Dve naše encyklopédie – Encyklopédia slovenských spisovateľov I. z roku 1984 a Slovenský biografický slovník I. z roku 1986 uvádzajú zhodne E. Bohúňa ako autora libreta *Ženské rozmary*, no s dátumom jej uvedenia už v roku 1922, *Ženské rozmary* mali však premiéru až v roku 1925. Encyklopédia dramatických umení Slovenska I. z roku 1989 tiež uvádza E. Bohúňa ako autora tohto libreta, už s opraveným dátumom uvedenia operety vo VSND (1925). Pri príležitosti prvého predvedenia operety, ako vieme, zasiahol do libreta J. Slávik. Toto libreto, ktoré som čítala, však jeho úpravy neskvalitnili. Okolnosť, že vedenie SND v Bratislave zamietlo operetu už v roku 1920 kvôli libretu, dáva tušiť, že ani pôvodné libreto, ktorého autorom (pravdepodobne jediným) bol práve E. Bohúň nedosahovalo požadovanú umeleckú hodnotu.⁷⁹

⁷⁸ Poznámka autorky: V operete sa v tomto nárečí prezentujú postavy Jožko a Hanča.

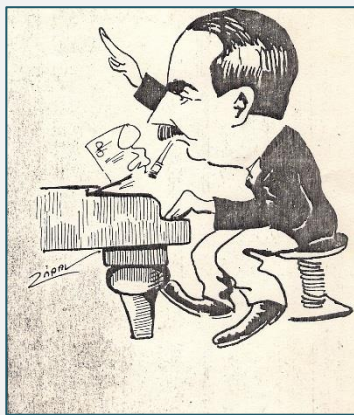
⁷⁹ Poznámka autorky: Z notového rukopisu vyplýva, že prekladateľom libreta do maďarského jazyka bol istý Fodor.



Titulná strana predohry k operete *Ženské rozmary* z klavírneho výťahu rukopis skladateľa J. I. Hemerku

Napriek všetkým skutočnostiam, ktoré okolo operety *Ženské rozmary* vznikli, upozorňujem na skladateľovu snahu a realizáciu operety so slovenskou tematikou a tiež na záujem vedenia VSND v Košiciach uvádzať na materskej scéne pôvodné slovenské hudobnodramatické diela. *Ženské rozmary* teda vošli do dejín ako prvá slovenská opereta, uvedená vo VSND, hneď v prvej sezóne jeho vytvorenia a tiež bola sympatickým pokusom lokalizovať jej dej aj východoslovenským nárečím. Tento dramaturgický počín zo strany divadla aj skladateľa považujem vo viacnárodnostných Košiciach tohto obdobia za priekopnícky.

J. I. Hemerka svojou operetou *Ženské rozmary* hudobne osciluje medzi maďarsko-viedenskou módnou operetnou vlnou a medzi snahou uzemniť toto dielo lokálne prostredníctvom melodiky. Pri hodnotení zrodu a vývoja slovenskej operety preto nemožno obísť meno tohto skladateľa. Je priekopníkom slovenskej operety po roku 1918 a patrí mu aj primát situovania deja do východoslovenského prostredia.



J. I. Hemerka a jeho dobová karikatúra

BIBLIOGRAFICKÉ POZNÁMKY

V príspevku som spracovala osobné spomienky a písomné poznámky skladateľovho syna, ktorý ešte v čase zbierania materiálu žil v Maďarsku v meste Balassagyarmat (Balašské Ďarmoty). Poskytol mi aj notový materiál – klavírny výťah, partitúru operety aj s libretom. Použité fotografie v referáte pochádzajú tiež z osobného archívu syna Júliusa Hemerku mladšieho. Medzičasom už tento pán pán nežije.

Správy a recenzie z dobových novín:

Ludová politika, III, 1927, č. 255, s. 6

Robotnícke noviny, XXII, 1925, č. 12, s. 4

Slovák, VII, 1925, č. 15, s. 6

Slovenská politika, VI, 1925, č. 10, s. 5

Slovenský východ, VII, 1925, č. 4, s. 5 XII, 04.02.1930

Encyklopédia dramatických umení 1. Veda. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1989

Encyklopédia slovenských spisovateľov. 1. zväzok. Obzor. Bratislava 1984

Pazdírkuv Hudební slovník naučný II, 1937. Část osobní. Svazek první A-K

Slovenský biografický slovník I.(A-D). Matica slovenská. Martin 1986

Ursínyová, T.: *Cesty operety*. Opus, Bratislava 1982



PhDr. Miluše OBEŠLOVÁ, Ph.D.

*Pedagogická fakulta
Univerzita Hradec Králové*

VYUŽITÍ HLASOVÉ TERAPIE VE FONIATRII

The Use of Voice Therapy in Phoniatrics

Abstract: *In the Czech Republic, voice therapy has its irreplaceable role, and the cooperation of voice pedagogy with Phoniatrics is constantly developing, whilst spreading into other Phoniatric and university departments. This cooperation not only produces various interesting ideas in the resort of voice disorder treatment but also provides the scientist base necessary for the branch of voice pedagogy. Voice therapy and possibilities of its use in the treatment of voice disorders is even penetrating into study courses of future music teachers, and especially singing teachers at Czech universities. The students and singing teachers can find inspiration not only in the presented*

Úvod

Lidský hlas je nejen obdivuhodný hudební nástroj, ale také nezbytný profesní komunikační prostředek. Kvalitu verbální komunikace určuje obsahová i formální správnost. Formální stránka komunikace představuje funkční využití jazykových prostředků a patřičnou zvukovou realizaci. Člověk se rodí s určitými hlasovými dispozicemi, které je třeba dále rozvíjet. Každý lidský hlas je možné kultivovat. Podmínkou je však dobrý hudební sluch. V počátcích rozvoje dětského hlasu hraje zásadní roli hlasový vzor matky a následně pedagogů mateřských a základních škol. Pro rozvoj hlasových dispozic a uchování zdravého hlasu má zásadní význam hudební výchova spolu s hlasovou výchovou v systému předškolního

a školního vzdělávání. Hlasová výchova ale neplní pouze svoji funkci edukační. V souvislosti se vzrůstajícím počtem hlasových poruch v populaci plní hlasová výchova již řadu let i funkci terapeutickou, jak ji využívá současná foniatrie při léčbě některých hlasových poruch.

Využití hlasové výchovy ve foniatrii

Současná foniatrie se zabývá „prevencí, diagnostikou, léčbou (rehabilitací) a vědeckým výzkumem poruch hlasu, sluchu a řeči. Tvoří mezioborové spojení mezi otorinolaryngologií, neurologií, psychiatrií a dalšími obory“.⁸⁰ Její vznik je úzce spjat s vývojem otorinolaryngologie. V Praze vznikl v roce 1906 Český ústav laryngologický Karlovy university.⁸¹ Vlastní foniatrické pracoviště, Foniatrická klinika, vznikla v 50. letech 20. století v čele s profesorem M. Seemanem. Mezi významné osobnosti české foniatrie patří M. Sovák, K. Sedláček, A. Sedláčková, A. Novák, J. Kiml, Fr. Šram, J. Švec a další.

Při léčbě hlasových poruch přistupuje současná foniatrie po stanovení diagnózy a léčebného plánu k „*režimovým opatřením, kde dominují zásady hlasové hygieny. Nedílnou součástí repertoáru foniatrické léčby jsou metody hlasové reedukace, v některých případech v kombinaci s psychoterapií a rehabilitačními postupy, včetně balneoterapie*“.⁸² Hlasová reedukace, která využívá metodických postupů hlasové výchovy, je uplatňována u většiny organických i funkčních hlasových poruch. To je také důvod, proč se hlasovou reedukací či hlasovou terapií zabývá celá řada zdravotnických i nezdravotnických zařízení. V následujícím textu jsou uvedeny přístupy k hlasové reedukaci na vybraných významných foniatrických pracovištích, kde hlasovou terapii provádí sám lékař či hlasový terapeut ve spolupráci s lékařem, a jejichž

⁸⁰ DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 20. ISBN 978-80-7311-116-8.

⁸¹ HYBÁŠEK, Ivan. Před sto lety bylo založeno Volné sdružení českých otolaryngologů a C. k. český laryngologický ústav KU v Praze. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2006, roč. 55, č. 4, s. 246. ISSN 1210-7867.

⁸² KUČERA, Martin. Hlasová rehabilitace a reedukace. In: DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 102. ISBN 978-80-7311-116-8.

přístupy byly publikovány v odborné literatuře, v tiskových zprávách, případně byly získány přímo od hlasových terapeutů.

Pražská foniatrická škola

Základní přístup k hlasové reedukaci stanovil postup pražské foniatrické školy, ze kterého vycházejí i další čeští autoři. Alexej Novák, přednosta Foniatrické kliniky v Praze, charakterizuje postup pražské foniatrické školy jako tříúrovňovou reedukaci, která představuje: „rozbor situace s pacientem v rámci hovoru při každém setkání, nácvik rezonance a hlasové techniky obecně, nácvik dýchání“.⁸³ Během první lekce lékař podrobně analyzoval hlasový projev pacienta, mechanismus fonace a hlasové začátky. Lékař upozorňuje na chyby, které pacient dělá. Pak nastupuje nácvik měkkých hlasových začátků. Novák uvádí i možnost nácviku měkkého hlasového začátku přes dyšný hlasový začátek, doporučuje polohlasem fonovat prodloužené sykavku ssss nebo hlásku jjiijj. Měkké nasazení kontroluje hmatem na krku terapeuta a pacienta, protože při měkkém nasazení nejsou hmatatelné vibrace na hrtanu. Druhou lekci začínal Novák opakováním cvičení z prvního setkání a vysvětlil princip rezonance. Nácvik správné rezonance je styčný bod ve všech reedukačních postupech. Většinou její nácvik, stejně jako v tomto případě, spočívá v prodloužené fonaci nosovek s hmatovou kontrolou. Pacient fonuje prodlouženě hmm – hmm – hmmm. Při tom kontroluje boční stěny nosu a sleduje případné vibrace. Lze použít i jiné kombinace hlásek, jako např. mň – mň – mň. Při třetím setkání Novák kontroloval intenzitu fonačního tlaku. Všiml si zvýšené náplně krčních žil při velkém fonačním tlaku a ukazoval tuto situaci pacientovi v zrcadle. Zvýšený fonační tlak a jeho regulaci doporučoval kontrolovat hmatem na břišní stěně. Zároveň Novák pracoval na nácviku relaxace mimického svalstva, svalstva horních končetin, trupu a břicha. Cvičil s pacienty ovládání artikulačního svalstva a vše nacvičoval před zrcadlem. Relaxace hrudního svalstva u pacientů dosahoval správným držením

⁸³ NOVÁK, Alexej. *Foniatric a pedaudiologie II*. Praha: vl. nákladem, 2000, s. 140.

Prof. MUDr. Alexej Novák, DrSc. byl přednostou Foniatrické kliniky 1. lékařské fakulty Univerzity Karlovy v letech 1987 – 1997.

těla, a to vestoje. Při čtvrté lekci se Novák věnoval správnému vedení dechu, a to pomocí cvičení hlubokého nádechu a expirací spojenou s fonací při šumu sykavek – ssss, ššššš. Pokud předcházející úkoly pacient zvládl, bylo během páté lekce nacvičováno spojení nosovky se samohláskou s větším důrazem na rezonanci hlasu. Nejprve autor používal zadní samohlásky – tedy *u, o*, pak přecházel ke střednímu *a* a nakonec *e, i*. Začínal nosovkou *m* ve spojení s vokálem *a* k nácviku dokonalé rezonance byla slabika zase ukončena nosovkou *m* (např. *mum, mom*). Stejný postup je při zařazení všech ostatních samohlásek. Po zvládnutí tohoto úkolu následoval nácvik slov, která začínají nosovkou a pokud se i tento úkol dařil, přešel autor k nácviku vět. Cvičení končil procvičováním správné fonace při čtení. Autor doporučoval, aby jedno setkání netrvalo déle než 30 minut a všiml si, že rychlost reedukačního postupu závisí na hudebním nadání pacienta.⁸⁴ Postup pražské foniatrické školy⁸⁵ lze charakterizovat jako komplexně pojatý systém hlasové reedukace. Za zcela stěžejní je třeba vnímat potvrzení velmi úzké vazby úspěšnosti hlasové reedukace a hudebního nadání pacientů, které zahrnuje hudební sluch, hudební paměť a představivost, tonální citění atd. V tomto smyslu je třeba považovat za zcela zásadní pozitivní vliv hudby a zejména školní hudební a hlasové výchovy na účinnost hlasové terapie.

Hlasová reedukace Martina Kučery

Zajímavý a velmi inspirující přístup k hlasové reedukaci má lékař ORL ambulance – centra léčby hlasových poruch v Rychnově nad Kněžnou MUDr. *Martin Kučera*. Specifičnost a originalita jeho přístupu je dána jednak jeho profesí, ale zároveň i jeho širokým zájmem nejen o metody hlasové reedukace, ale i o psychoterapii a další rehabilitační postupy.⁸⁶ Podle Kučery je hlas ovlivněn poruchou i

⁸⁴ Tamtéž, s. 141-144.

⁸⁵ Postup pražské foniatrické školy byl ovlivněn prací W. Schumachera z roku 1973: SCHUMACHER, Walter. *Voice Therapy and Voice Improvement*. Springfield-Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1973. Z dalších autorů je A. Novákem citován např. S. Smith, K. Thyme, E. a J. Pahn, N. Kotby, R. T. Sataloff.

⁸⁶ KUČERA, Martin, FRIČ, Marek, HALÍŘ, Martin. *Praktický kurz hlasové rehabilitace a reedukace*. Opočno: Vydal M. Kučera ORL-ambulance, centrum hlasových poruch

léčebným zásahem na kterékoliv úrovni. Proto je třeba začít od úrovně, na které lze nejlépe terapeuticky zasáhnout. Předpokladem optimálního výběru téžišť reedukačního postupu je rozbor příčin



hlasové poruchy. Průběh hlasové reedukace by měl postupovat od jednodušších cvičení ke složitějším, od obecnějších postupů k zaměření na konkrétní aspekt hlasové poruchy. Z hlediska délky hlasové reedukace doporučuje Kučera několik setkání, minimálně 3, přičemž jedno setkání nesmí překročit dobu soustředění pacienta, tzn. 5–15 min. u dítěte, 30 min. u dospělého pacienta. Kučera se při hlasové reedukaci zaměřuje na tyto oblasti:

držení těla – postoj, nácvik správného dýchání (vleže, vestoje), hlasová cvičení (nácvik prodloužení fonačního času – pomocí sykavky sss, nácvik brániční opory prostřednictvím opakujících se hlásek td, td, td, nácvik hlavové rezonance a měkkých hlasových začátků pomocí nazvučené nosovky m a nazvučení vokálů, vkládání jednotlivých vokálů do nazvučené nosovky – mum, nácvik konverzačního hlasu a křiku – raz, dva apod.). Dále se autor věnuje hlasovým cvičením k uvolnění zvýšeného napětí svalů hrtanu (s využitím hrudní rezonance – fonace jemného hm) a reedukaci nedostatečného hlasivkového uzávěru (pomocí komprese hrtanu a vyrážené fonace hrtanové hlásky h v kombinaci s vokálem – ha, he, hy, ho, hu). Dále používá fonaci hlásky h v nádechu a cvičení s iniciálním kašlem (ehmmmmmm).⁸⁷ Kučera nezapojuje do hlasové reedukace jen tělesná cvičení, u nichž vychází z poznatků, že „při zapojení určitých svalových skupin těla dochází ke stimulaci uzávěru v oblasti hrtanu“.⁸⁸ Zamýšlí se také nad otázkou psychologického přístupu lékaře k hlasové reedukaci, což je velmi důležitou a zcela nezbytnou součástí celého hlasové reedukačního postupu. Celý svůj přístup autor doplňuje i o alternativní techniky hlasové reedukace, které mohou být pro hlasového pedagoga velmi

v Rychnově nad Kněžnou, 2010. ISBN 978-80-254-6592-9.

⁸⁷ KUČERA, Martin. Hlasová rehabilitace a reedukace. In: DRŠATA, Jakub a kol.

FONIATRIE – HLAS. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 104-118. ISBN 978-80-7311-116-8.

⁸⁸ Tamtéž, s. 114.

inspirující.⁸⁹ Velkým přínosem tohoto autora k hlasové reedukaci je poměrně podrobný popis praktické realizace používaných cvičení, uvedení i možných chyb při jejich realizaci.⁹⁰ Za zcela stěžejní je možné považovat uvedení postupu při reedukaci nedostatečného hlasivkového uzávěru, který vyžaduje z hlediska hlasového pedagoga poměrně razantní hlasová cvičení.

AUDIO-Fon centr s. r. o. Brno

Vlastní postup hlasové reedukace je uplatňován na pracovišti AUDIO-Fon centr s. r. o. Brno, které je koncipováno „jako superkonziliární pracoviště pro komunikační poruchy. Jeho náplní je diagnostika, léčba, kompenzace a rehabilitace poruch sluchu, hlasu, řeči a rovnováhy“.⁹¹ Hlasová pedagožka Jana Frostová společně s primářem Radanem Havlíkem uplatňují vlastní algoritmus reedukace hlasu u pacientů s hlasovými poruchami.⁹² Na brněnském pracovišti AUDIO-Fon centr s. r. o. provádí reedukaci hlasu jak lékař, tak i hlasový pedagog. Před zahájením vlastní reedukace je analyzována daná hlasová porucha a následně nastíněn zamýšlený rehabilitační algoritmus. Jednotlivé lekce, ve kterých jsou postupně nacvičovány fyziologické fonační mechanismy a nezbytné pomocné techniky, trvají dle autorů 20–30 minut a jsou prováděny 2–3x týdně. Pacient by měl

⁸⁹ Jedná se např. o alternativní techniku Lee Silverman Voice Treatment (LSVT) – pro pacienty s Parkinsonovou nemocí a hypokinetickou dysartrií, dále o Feldenkraisovu techniku ke snížení svalové tense u hlasových poruch nebo o Alexandrovu techniku, která vychází z hereckých a řečnických zkušeností. Tyto techniky uvádí K. A. Emerich ve svém příspěvku: EMERICH, Kate A. Nontraditional tools helpful in the treatment of certain types of voices disturbances. *Curr Opin Otolaryngol Head Neck Surg.* 2003, vol. 11, no. 3, s. 149-153. ISSN 1068-9508.

⁹⁰ Praktická realizace používaných cvičení MUDr. M. Kučery při hlasové reedukaci je nahrána na příloženém DVD k publikaci DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS.* Havlíkův Brod: Tobiaš, 2011. ISBN 978-80-7311-116-8.

⁹¹ AUDIO Fon centr, s. r. o. [online]. Zlaté stránky. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <https://www.zlatestranky.cz/profil/H65057>

Primářem AUDIO-Fon centr s. r. o. Brno je MUDr. Radan Havlík, Ph. D.

⁹² Doc. MgA. Jana Frostová, Ph.D. z Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně vytvořila i vlastní tréninkový program pro zvýšení hlasové kondice učitelů a zveřejnila ho v publikaci: FROSTOVÁ, Jana. *Péče o hlasovou kondici učitelů.* Brno: Masarykova univerzita ve spolupráci s MSD, 2010. Škola a zdraví 21. ISBN 978-80-210-5355-7.

dle pokynů terapeuta cvičit minimálně 2x denně celé do té doby probrané a detailně procvičené schéma. Používané cviky jsou zaměřeny na optimalizaci a harmonizaci funkce dýchacího, fonačního a rezonančního ústrojí a mají za cíl dosažení co nejlepší kvality hlasu.



Jana Frostová a Radan Havlík
Zdroj internet

Cílem hlasové reedukace je dle autorů navození fyziologického fonačního mechanismu, tzn. správného vedení dechu, relaxace zevních hrtanových svalů, optimalizace postavení a napětí hlasivek, včetně uzávěru hlasové šterbiny, a dosažení patřičné rezonance hlasu. I když metodický postup bývá často vysoce individuální, je možné v něm najít následující společné principy: *správná pozice při cvičení, vedení dechu* (návčik bráničního dechu vleže, vsedě a vestoje, návčik dýchání „do zad“ a návčik nádechu ústy, nosem, kombinovaně), *měkké dechové začátky* (návčik pomocí prodloužené realizace sykavky sss a dominance bráničního dýchání), *dechové „staccato“* (pomocí s-s-s-ssss-T s kontrolou správného pohybu břišní stěny), *relaxace zevních hrtanových svalů* (s využitím metody nazalizační, žvýkáci a slabik *miň ů ů, piň ů ů*), *posílení uzávěru glottis* (H-H-H, HA-HA-HA, MA-MA-MA), *měkké nasazení a vysazení hlasu* (pomocí nosovky *m* na tónech prsního rejstříku), *prodlužování fonační doby, správná rezonance hlasu při konstantním napětí hlasivek* (s využitím nosovky *mmmm* s měkkým nasazením hlasu), *rezonanční cviky s definovanou změnou napětí hlasivek* (návčik fonace a rezonance s „vlnovkou“ nahoru a dolů se synchronním horizontálním pohybem horní končetiny), *propojení nosovka – vokál – nosovka* (*mmůůůmmm*), *nosovka s proměnným napětím hlasivek s přechodem do vokálu a zpět* (propojení rezonované nosovky s vokálem a následným přechodem

zpět do vlnovky – cvičí se na několika tónech prsního rejstříku), *slova s měkkými začátky a dobrou rezonancí (mmmmámmma, Emmma* – nejprve v konstantní výšce, následně v přirozené melodii). Celý algoritmus je zakončen propojením správně realizovaných slov do vět, čtením textu a poučením o hygieně hlasu.⁹³ Program reedukace hlasu na tomto pracovišti je příkladem úspěšné spolupráce lékaře – foniatra a hlasového či pěveckého pedagoga, v jejímž rámci tak má pěvecký pedagog výborné technické zázemí pro svoji práci. Jedná se zejména o nejnovější metody vyšetření hlasu, které běžný pěvecký pedagog nemá k dispozici, a které mu podávají potřebnou zpětnou vazbu o účinnosti jeho hlasové terapeutické práce.

Hlasová terapie ve Fakultní nemocnici Ostrava

Na Klinice otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Ostrava⁹⁴ začala provádět hlasovou terapii v roce 2010 Marta Tománková.⁹⁵ Již během svého studia sólového zpěvu se zajímala o práci s hlasem a této problematice věnovala i svoji závěrečnou práci.⁹⁶ Jako profesionální zpěvačka má k práci hlasového terapeuta vynikající předpoklady. Svoji kvalifikaci si rozšířila v Londýně absolvováním kurzu, který byl zaměřený na celosvětově uznávanou hlasovou terapii *Lee Silverman Voice Treatment – LSVT LOUD*. Tománková se tak stala prvním LSVT certifikovaným odborníkem v České republice a Klinika otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Ostrava ji začala používat v červnu 2014 jako

⁹³ HAVLÍK, Radan, FROSTOVÁ, Jana. Komplexní reedukace hlasu v AFC.

Otorinolaryngologie a foniatrie. 2007, roč. 56, č. 1, s. 35-38. ISSN 1210-7867.

⁹⁴ Přednostou Kliniky otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Ostrava je prof. MUDr. Pavel Komínek, Ph.D., MBA.

⁹⁵ Mgr. BcA. Marta Tománková, DiS. je absolventkou Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, absolventkou sólového zpěvu Fakulty umění Ostravské univerzity, absolventkou pedagogického studia na Masarykově univerzitě v Brně, obor angličtina pro první stupeň základních škol. V současné době je členkou operního souboru Divadla Antonína Dvořáka v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě.

⁹⁶ LESKOVÁ, Ivana. *Operní pěvkyně vrací hlas lidem, kteří jen šeptají*. [online]. Ostrava: Mladá fronta Dnes, 23. 11. 2015 [cit.2020-3-19]. ISSN 1210-1168.

Dostupné z: https://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/monitoring-medii/deniky-celostatni/2015/11/leskova-ivana-operni-pevkyně-vraci-hlas-lidem-kteri-jen-septaji-mlada-fronta-dnes-23-11-2015-s-17-14

první české pracoviště.⁹⁷ Dle Tománkové tato hlasová terapie „trénuje vyšší hlasitost hlasu. Je velice úspěšná při léčbě foniatrických i neurologických pacientů se zhoršenou funkcí hlasového aparátu, jež souvisí s atrofií hlasivek, dále u pacientů s nerozvinutou rezonancí hlasu, dystonií a neurologickými onemocněními, jako jsou Parkinsonova choroba, mozková obrna, roztroušená skleróza, Downův syndrom, dětská mozková obrna a další. Je vhodná i pro široké spektrum pacientů, kteří ztrácejí hlas – učitelé, zpěváci, operátoři call center – a podobně, a to bez omezení věku – od dětí až po seniory, kteří žijí v osamění, takže hlas netrénují a přicházejí o něj.



Marta Tománková, členka zboru ostravského divadla A. Dvořáka v Ostravě
Zdroj internet

Naopak metodu LSVT nelze použít při obrně hlasivek a při jejich jakémkoli organickém poškození ani při rakovině hrtanu“.⁹⁸ Metoda LSVT LOUD byla původně vyvinuta pro pacienty s Parkinsonovou chorobou, které často, dle Tománkové, postihuje ztráta schopnosti mluvit hlasitě. Podle Tománkové, pokud je choroba podchycena včas, jsou výsledky metody LSVT LOUD velmi dobré a pacienti začínají opět „standardně

⁹⁷ Fakultní nemocnice Ostrava. Unikátní hlasovou terapii začali jako první v zemi používat ve Fakultní nemocnici Ostrava [online tisková zpráva]. 8. 10. 2015 [cit. 2020-03-19].

Dostupné z: <https://www.fno.cz/tiskove-zpravy/hlasova-terapie>

⁹⁸ Tamtéž.

mluvit“. Výhodou je současné posílení dýchacích cest, hrtanu a výkonu v oblasti úst a obličeje.⁹⁹ Při hlasové terapii Tománková vychází z neurologického a foniatrického vyšetření hlasivek a hrtanu, měří a zaznamenává kvalitativní hodnoty hlasu, dynamický a frekvenční rozsah a získané hodnoty jsou počítačem vyhodnocovány. Kromě metody LSVT používá Tománková i jiné terapeutické metody, dechová, rezonanční i uvolňovací cvičení a hlasová cvičení různé obtížnosti. Z hlediska délky terapeutických sezení hovoří Tománková o 16 individuálních intenzivních terapeutických sezeních u pacientů s Parkinsonovým syndromem v průběhu čtyř týdnů, u ostatních pacientů stačí méně lekcí. Za základ úspěšné terapie považuje Tománková aktivní přístup pacienta, po kterém požaduje cvičit dvakrát denně (jednou s terapeutem a jednou sám, o víkendu dvakrát denně sám) a plnit zadané praktické úkoly, které mají za cíl naučit pacienta používat svůj pevný hlas v kontaktu s ostatními lidmi. To je zejména pro pacienty s Parkinsonovou chorobou zcela zásadní.

Hlasové centrum Praha

Hlasovou terapii při léčbě hlasových poruch využívá řadu let také Hlasové centrum Praha, které se zaměřuje na diagnostiku a léčbu všech typů onemocnění a poruch hlasu.¹⁰⁰ *Hlasové centrum Praha/Medical Healthcom s. r. o. je zdravotnické zařízení akreditované Ministerstvem zdravotnictví k výuce lékařů v oboru otorinolaryngologie a foniatrie. Pracoviště se zabývá výzkumnou činností v oblasti lidského hlasu.*¹⁰¹ Jeho ředitelka, primářka Jitka Vydrová, věnuje zvláštní pozornost hlasovým profesionálům, zpěvákům, hercům, učitelům a dalším profesím.¹⁰² Nedílnou součástí komplexní péče o pacienty s hlasovými

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Hlasové centrum Praha společně se Sluchovým centrem Praha je součástí zdravotnického zařízení Medical Healthcom s. r. o.

¹⁰¹ *Hlasové centrum Praha*. [online]. Hlasové a sluchové centrum Praha, ©2020 [cit.2020-03-20].

Dostupné z: <https://www.hlasovecentrum.cz/hlasove-centrum/hlasove-centrum>

¹⁰² MUDr. Jitka Vydrová, lékařka ORL, je zakladatelkou Hlasového a sluchového centra Praha, je členkou výboru České společnosti pro otorinolaryngologii a chirurgii hlavy a krku, přednáší o problematice hlasových poruch na tuzemských i zahraničních sympozii. Věnuje se i pedagogické činnosti. Vyučuje např. Fyziologii a hygienu hlasu

poruchami je v Hlasovém centru Praha také hlasová terapie. Tu zajišťují dvě hlasové terapeutky. Klára Jačková¹⁰³ se v Hlasovém centru Praha zabývá výhradně hlasovou terapií pro transsexualismus s cílem dosažení přirozeného ženského hlasu u transsexuálních žen. Hlasovou terapii pro všechny ostatní pacienty zajišťuje Alexandra Věbrová.¹⁰⁴ Specifický přístup k problematice hlasové terapie v Hlasovém centru Praha je, dle Věbrové, podrobně popsán v publikaci J. Vydrové *Hlasová terapie*, která je rozdělena na část medicínskou a část pedagogickou.¹⁰⁵ V části pedagogické vychází autorka ze zkušeností hlasových terapeutů i učitelů zpěvu, se kterými Hlasové centrum Praha spolupracuje. Konkrétní postupy hlasové terapie jsou obsaženy v kapitole *Praktická část – cvičení ke hlasové terapii*, kde jsou nejprve uvedeny základní postupy hlasové terapie (držení těla, dechová, rezonanční a artikulační cvičení) a následně vybrané specifické postupy hlasové terapie (jako např. hyperfunkční techniky a hlasová

na pěveckém oddělení Pražské konzervatoře a na Konzervatoři a střední škole Jana Deyla. Publikuje ve svém oboru.

MUDr. Jitka Vydrová. *Pražská konzervatoř*. [online]. Praha: Pražská konzervatoř, ©2009-2010 [cit. 2020-03-20]. Dostupné z:

<http://www.prgcons.cz/viewContent.php?strAction=showPersonalPage&contactID=210>

MUDr. Jitka Vydrová. *Konzervatoř a střední škola Jana Deyla*. [online]. Praha: Konzervatoř a střední škola Jana Deyla, ©2012-2019 [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: <http://www.kjd.cz/>

¹⁰³ Mgr. Bc. Klára Jačková, DiS. je absolventkou PdF UJEP v Ústí nad Labem, obor sólový zpěv (ve třídě MgA. Květy Koníčkové-Jonášové), absolventkou Vyšší odborné školy zdravotnické v Ústí nad Labem, obor diplomovaná všeobecná sestra, absolventkou ZČU v Plzni, obor muzikoterapie, absolventkou Fakulty zdravotnických studií UJEP v Ústí nad Labem, obor fyzioterapie. Působila také jako hlasová terapeutka a pedagožka na soukromé foniatrické klinice v Praze, dále jako oborový didaktik hudební výchovy ve Výzkumném ústavu pedagogickém v Praze a několik let pracovala na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze jako vědecká pracovnice v oblasti akustiky a výzkumu lidského hlasu.

ZPĚV.net. [online]. [cit. 2020-03-20]. Dostupné z: <http://www.zpev.net/>

¹⁰⁴ Mgr. Alexandra Věbrová vystudovala Ježkovu konzervatoř, obor operní zpěv. Absolvovala studium na Fakultě sociálních věd UK, obor žurnalistika a 3leté studium na Pedagogické fakultě UK, obor speciální pedagogika. Do roku 1992 vystupovala v zájezdových pořadech jako zpěvačka a moderátorka. Následně zahájila spolupráci s Českým rozhlasem, kde během 12 let působila jako redaktorka, scénáristka a moderátorka. Od roku 2004 pracuje pro Českou televizi.

Mgr. Alexandra Věbrová. *Česká televize*. [online]. Česká televize, ©1996–2020 [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/alexandra-vebrova/>

¹⁰⁵ VYDROVÁ, Jitka, CHROBOK, Viktor. *Hlasová terapie*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2017. Medicína hlavy a krku pro nelékaře. ISBN 978-80-7311-169-4.

cvičení k uvolnění zvýšeného napětí hrtanu, hypofunkční techniky a terapie insuficience hlasivkového uzávěru, technika snížení příliš vysokého hlasu, metody hlasové terapie po operacích hrtanu,



*MUDr. Jitka Vydrová
Zdroj internet*

náhradní hlasové mechanizmy po totální laryngektomii). Zařazeny jsou i nepřímé postupy hlasové terapie, jako je hlasová hygiena a hlasový klid, a v závěru celé kapitoly jsou uvedeny i holistické metody hlasové terapie, jako např. akcentová metoda či Lee-Silvermanové metoda hlasové terapie hypofunkčních hlasových poruch.¹⁰⁶ Dle Věbrové při hlasové terapii v Hlasovém centru Praha preferují velkou součinnost s lékařem a velmi individuální přístup vzhledem k poruše, její příčině, momentálnímu stavu a osobnostním nastavením klienta.¹⁰⁷ Hlasové centrum Praha kromě léčby hlasových poruch pořádá i kurzy hlasové terapie a věnuje se i metodice výuky hlasové a mluvní

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 8-9.

¹⁰⁷ Dle osobní korespondence autorky článku s Mgr. A. Věbrovou.

výchovy. Pro tyto účely vydalo několik metodických materiálů, které jsou určeny pro pedagogy i studenty pedagogických fakult.¹⁰⁸

Hlasová terapie ve Fakultní nemocnici Hradec Králové

Hlasová terapie byla využívána při léčbě hlasových poruch také na Klinice otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Hradec Králové.¹⁰⁹ Nejprve se jednalo o ojedinělou spolupráci lékaře Fakultní nemocnice Hradec Králové *Jakuba Dršaty* s hlasovou pedagožkou Miluší Obešlovou z Univerzity Hradec



Králové. Později byly na Klinice otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Hradec Králové pořádány prázdninové kurzy hlasové reedukace, během nichž byli vybraní pacienti hospitalizováni přímo v nemocnici, či docházeli na hlasovou terapii ambulantně.¹¹⁰ Na základně výběru lékařů, *Jakuba Dršaty* a *Markéty Hudíkové*, se zúčastnili kurzů hlasové terapie (reedukace)

pacienti s hyperkinetickou dysfonií, uzly hlasivek, chronickou laryngitidou, obrnou hlasivek, s akutním zánětem hrtanu, polypem hlasivky a s dysfonií po chordektomii. Během kurzu hlasové reedukace byl u každého pacienta aplikován ověřovaný hlasově reedukační postup¹¹¹, zaměřený na: *nácvik správného držení těla* (vestoje, vsedě), osvojení si *správné dechové techniky*

¹⁰⁸ VYDROVÁ, Jitka a kol. *Hlasová a mluvní výchova pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-4-0.

VYDROVÁ, Jitka, MARKOVÁ-KRYSTLÍKOVÁ, Jiřina, SZYMIKOVÁ, Regina. *Metodika výuky hlasové a mluvní výchovy pro pedagogické pracovníky a studenty pedagogických fakult*. [výukové DVD]. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN: 978-80-905554-2-6

VYDROVÁ, Jitka a kol. *Praktická cvičení k hlasové výchově pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-5-7.

¹⁰⁹ Přednostou Kliniky otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Hradec Králové je prof. MUDr. Viktor Chrobok, CSc., Ph.D.

¹¹⁰ Prázdninový kurz hlasové reedukace pod vedením M. Obešlové trval nejprve 5 dnů, v dalších letech 12 dnů.

¹¹¹ OBEŠLOVÁ, Miluše. Experimentální ověřování hlasově reedukačního postupu.

Aura musica. 2015, č. 5/2014, s. 24-29. ISSN 1805-4056.

a *dechové ekonomie* (návčik bráničního dýchání vleže, žeberně-bráničního dýchání v předklonu a vestoje s využitím pohybu a následně i vsedě), *návčik fonace (rezonance)* pomocí cvičení s krátce vyslovenými slabikami (*vu – vo, ju – jo*), nosovek ve spojení s vhodným vokálem (*mu – mo*) a pomocí vhodných slabik s doznívajícím nosovkou (*mum, vjum*). Bylo nacvičováno zapojení hlavové rezonance do mluvního projevu, a především nalezení vhodné hlasové polohy, kde je hlas tvořen bez námahy a v co nejlepší kvalitě. Pozornost byla věnována také procvičení hlavních artikulačních orgánů, návčiku pružné a pečlivé výslovnosti (uvolňování spodní čelisti, procvičení svalu rtů, rozkmitání jazyka – např. pomocí slabik *sla, vja, tla, mja, bja* apod.) a návčiku přiměřené hlasové modulace zejména v oblasti dynamiky, intonace (pomocí vybraných hlasových cvičení a her s hlasem) a tempa řeči (na krátkých říkankách). Systém hlasových cvičení byl uplatňován u pacientů dvakrát denně během sezení, které každé trvalo cca 20 minut. U všech pacientů byly na začátku a na konci hlasové terapie pořízeny hlasové snímky, které byly následně analyzovány pomocí počítače s programem 3D frekvenční analýzy (program WaveLab Essential – 3D Frequency Analysis). Byla tak získána objektivní data pro zjištění kvalitativních změn v hlasovém projevu po absolvování hlasové terapie.¹¹² V současné době se prázdninové kurzy hlasové terapie na Klinice otorinolaryngologie a chirurgie hlavy a krku Fakultní nemocnice Hradec Králové nekonají, ale dle vyjádření J. Dršaty se řeší spolupráce s vytipovaným hlasovým pedagogem.

Závěr

Hlasová výchova v současnosti plní dvě funkce – funkci edukační neboli výchovnou a funkci reedukační – terapeutickou. Edukační poloha hlasové výchovy představuje nejen potřebnou kultivaci hlasového projevu jako součást všestranně vzdělané osobnosti zejména u žáků mateřských a základních škol a v profesní

¹¹² Kompletní systém cvičení hlasové reedukačního postupu je otištěn v publikaci: OBEŠLOVÁ, Miluše. *Význam hlasové výchovy při nápravě mluvního hlasu*. Hradec Králové: Tandem, 2014. ISBN 978-80-86901-28-2.

přípravě hlasových profesionálů, ale představuje zároveň i prevenci vzniku mnohých hlasových poruch. Jejich častou příčinou bývá špatná dechová, hlasová či artikulační technika. Druhá funkce hlasové výchovy je funkce reedukační či terapeutická, při které se hlasová výchova využívá jako doplňkový léčebný postup současné foniatrie. Hlasovou terapií (reedukací) se v České republice zabývají jak lékaři, tak i hlasoví pedagogové. Tato spolupráce přináší zajímavé poznatky nejen pro oblast léčby hlasových poruch, ale poskytuje i potřebnou vědeckou základnu pro obor hlasová pedagogika. Hlasová terapie a možnosti jejího využití při léčbě hlasových poruch se dostává i do studijních programů budoucích učitelů hudby a zejména učitelů zpěvu na českých univerzitách. S problematikou hlasové terapie by však měli být seznámeni i učitelé prvního stupně základních škol a učitelé mateřských škol. Inspiraci mohou studenti i ostatní pedagogové najít nejen v uvedených publikovaných přístupech jednotlivých pracovišť k hlasové terapii, ale mohou se inspirovat i dalšími zahraničními přístupy či alternativními a doplňujícími technikami.

LITERATURA

- DRŠATA, Jakub a kol. *Foniatrie – hlas*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011. *Medicina hlavy a krku*. ISBN 978-80-7311-116-8.
- EMERICH, Kate A. Nontraditional tools helpful in the treatment of certain types of voices disturbances. *Curr Opin Otolaryngol Head Neck Surg*. 2003, vol. 11, no. 3, s. 149-153. ISSN 1068-9508.
- FROSTOVÁ, Jana. *Péče o hlasovou kondici učitelů*. Brno: Masarykova univerzita ve spolupráci s MSD, 2010. *Škola a zdraví* 21. ISBN 978-80-210-5355-7.
- HAVLÍK, Radan, FROSTOVÁ, Jana. Komplexní reedukace hlasu v AFC. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2007, roč. 56, č. 1, s. 35-38. ISSN 1210-7867.
- HYBÁŠEK, Ivan. Před sto lety bylo založeno Volné sdružení českých otolaryngologů a C. k. český laryngologický ústav KU v Praze. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2006, roč. 55, č. 4, s. 246. ISSN 1210-7867.
- KUČERA, Martin, FRIČ, Marek, HALÍŘ, Martin. *Praktický kurz hlasové rehabilitace a reedukace*. Opočno: Vydal M. Kučera ORL-ambulance, centrum hlasových poruch v Rychnově nad Kněžnou, 2010. ISBN 978-80-254-6592-9.
- NOVÁK, Alexej. *Foniatrie a pedaudiologie II*. 2. přepr. vyd. Praha: Alexej Novák, 2000.
- OBEŠLOVÁ, Miluše. Experimentální ověřování hlasové reedukačního postupu. *Aura musica*. 2015, č. 5/2014, s. 24-29. ISSN 1805-4056.
- OBEŠLOVÁ, Miluše. *Význam hlasové výchovy při nápravě mluvního hlasu*. Hradec Králové: Tandem ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Hradec Králové, 2014. ISBN 978-80-86901-28-2.
- SCHUMACHER, Walter. *Voice Therapy and Voice Improvement*. Springfield-Illinois:

- Charles C. Thomas Publisher, 1973.
- VYDROVÁ, Jitka. *Rady ke zpívání, aneb, Co může zpěvákům poradit odborný lékař*. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-252-1.
- VYDROVÁ, Jitka a kol. *Hlasová a mluvní výchova pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-4-0.
- VYDROVÁ, Jitka, MARKOVÁ-KRYSTLÍKOVÁ, Jiřina, SZYMIKOVÁ, Regina. *Metodika výuky hlasové a mluvní výchovy pro pedagogické pracovníky a studenty pedagogických fakult*. [výukové DVD]. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN: 978-80-905554-2-6
- VYDROVÁ, Jitka a kol. *Praktická cvičení k hlasové výchově pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-5-7
- VYDROVÁ, Jitka, CHROBOK, Viktor. *Hlasová terapie*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2017. *Medicína hlavy a krku pro nelékaře*. ISBN 978-80-7311-169-4
- Fakultní nemocnice Ostrava. *Unikátní hlasovou terapii začali jako první v zemi používat ve Fakultní nemocnici Ostrava [online tisková zpráva]*. 8. 10. 2015 [cit. 2020-03-19]
Dostupné z: <https://www.fnio.cz/tiskove-zpravy/hlasova-terapie>
- Hlasové centrum Praha*. [online]. Hlasové a sluchové centrum Praha, ©2020 [cit.2020-03-20]. Dostupné z: <https://www.hlasovecentrum.cz/hlasove-centrum/hlasove-centrum>
- LESKOVÁ, Ivana. *Operní pěvkyně vrací hlas lidem, kteří jen šeptají*. [online]. Ostrava: Mladá fronta Dnes, 23. 11. 2015 [cit.2020-3-19]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: https://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/monitoring-medii/deniky-celostatni/2015/11/leskova-ivana-operni-pevkyne-vraci-hlas-lidem-kteri-jen-septaji-mlada-fronta-dnes-23-11-2015-s-17-14
- Mgr. Alexandra Věbrová. *Česká televize*. [online]. Česká televize, ©1996-2020 [cit. 2020-03-21].
Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/-alexandra-vebrova/>
- Mgr. Bc. Klára Jačková, DiS. *ZPĚV. net*. [online]. [cit. 2020-03-20].
Dostupné z: <http://www.zpev.net/>
- MUDr. Jitka Vydrová. *Pražská konzervatoř*. [online]. Praha: Pražská konzervatoř, ©2009-2010 [cit. 2020-03-20].
Dostupné z: <http://www.prgcons.cz/viewContent.php?strAction=showPersonalPage&contactID=210>
- MUDr. Jitka Vydrová. *Konzervatoř a střední škola Jana Deyla*. [online]. Praha: Konzervatoř a střední škola Jana Deyla, ©2012-2019 [cit. 2020-03-27]. Dostupné z: <https://www.kjd.cz/>



Mgr. art. Anna DIDIOVÁ, ArtD.

*Fakulta múzických umení
Akadémia umení Banská Bystrica*

SLOVO V KOMPOZIČNEJ TVORBE SKLADATEĽOV

Word in musical composition of composers

Abstract. *This thesis reviews the use of spoken word in the second half of the 20th century in Slovak music compositions with a particular focus on the historical context and the composition work of the authors. Mainly the needs of an update of the musical thinking and a recontextualisation of the creative process where the spoken word is used, are stressed in the thesis. The basic problematics discussed by the author is the duality of applying both the semantic nature of text sources and different means of desemantisation in music compositions. The core of the paper summarizes and rationalizes the effort of composers to accomplish desemantisation of a text with the aim of the author to find these elements in Slovak avantgarde and postmodern music*

HISTORICKÝ VÝVOJ PREPOJENIA HUDBY A SLOVA

Historické útvary s využitím hovoreného slova

V kapitole zameranej na historický vývoj uplatnenia hovoreného slova sa budeme snažiť poukázať na paralely historických a súčasných foriem. Budeme však brať na zreteľ poznanie hudby 20. storočia a operovať s touto skúsenosťou. Musíme si byť vedomí toho, že mnohé estetické myšlienky a postoje sa behom 20. storočia postavili voči histórii do roly opozície. Táto vedomá negácia archetypálnych postojov vedie autorov k radikálnym obratom, uvedomenie si inakosti a hľadania nových spôsobov realizácie hudobných kompozícií. Pavel Novotný napríklad popisuje skutočnosť

„adornovské negace syntézy“. Zámerné rozrušovanie jednoty a celku vedie k mozaikovitosti a útržkovitej práci. Práve to je idea k smerovaniu bez zmyslu, k zahubeniu priamej výpovednej kontinuity.¹¹³

Pokúsime sa tlmočiť nielen akýsi chronologický súpis foriem s uplatnením hovoreného slova naprieč dejinami, ale taktiež nazrieť na stále väčší nárast integrálneho pôsobenia slova v hudbe. Máme tým na mysli premenu práce s textom, ktorý sa postupom času nestáva kompletným (literárnym) dielom vkladaným do ďalšieho diela (hudobného), ale čím ďalej tým viac zaznamenáva väčšie zásahy zo strany autora hudobných diel. Asi najlepšie by sme tento fakt mohli pomenovať ako rekontextualizáciu. Autor – hudobný skladateľ – pristupuje k literárnemu textu či dielu, ktoré má už svoju finálnu podobu. Môže fungovať samé o sebe. Ale v rukách nového autora, a to skladateľa, ktorý zamýšľa s textom ďalej pracovať, sa tento text rekontextualizuje na novú stavebnú jednotku.

Skladateľ tak zachádza jednotlivým prvkom a narúša jeho samostatnosť. Tento postup môžeme sledovať len pri prepájaní a prelínaní jedného umenia s umením druhým, kde to druhé počíta s vytvorením nového umeleckého diela. Preto sa hovorený text v hudobnom diele môže stať aplikovanou súčasťou, ktorá je schopná svojho vytrhnutia z kontextu, ale taktiež môžeme pozorovať jeho difúziu. Tento mikroskopický proces však musel byť pripravený a nejako rozumne a postupne sa autori k nemu museli prepracovať. Táto cesta nás bude momentálne zaujímať.

Informácia vyjadrená pomocou hovoreného slova sa do hudby infiltrovala omnoho skôr, než si môžeme myslieť. Dôkazom je prítomnosť zvukovej gestikulačnej komunikácie praveku. Pravek, ktorý dostal v 19. storočí pomenovanie, tak môžeme vymedziť až na obdobie 3 500 000 p. n. l. až do 6. storočia. Nás však v tejto chvíli bude zaujímať, akým spôsobom možno dekódovať objavenie aplikácie slova v hudbe. Odpoveď na túto otázku nám hneď predkladá tím muzikológov a hudobných vedcov Géza Révész a Carl Stumpf, ktorí vo svojej teórii o vzniku hudby tvrdia, že hudba sa vyvinula z tzv.

¹¹³ NOVOTNÝ, P. 2012. *Rádiové umění v problémově historických souvislostech*, s. 75

výkrikov.¹¹⁴ Práve výkrik mal výrazným spôsobom predstavovať základ pre modelovanie výšky ľudského hlasu, jeho emocionálne-dynamický ambit, a taktiež základ pre vývoj spevu. Pravdivosť a viery hodnosť tejto teórie však vyvracajú ostatné teórie o vzniku hudby. Pre nás sa však teória Révesa a Stumpfa môže stať akýmsi prvým impulzom, v ktorom badáme jasne pomenovanie prvých prejavov ľudského hlasu nesúcich v sebe evidentný emocionálny odkaz. Stumpf taktiež ďalej tvrdí vo svojej teórii, že výkrik je zároveň snahou o kontinuálne udržovanie jedného tónu, čo by malo znamenať aj dorozumievací znak pri love. Samozrejme nemožno objektívne tvrdiť, že tieto hudobné schopnosti pravekých ľudí boli hodné pomenovania „umelecké“. Samotná umeleckosť sa však postupne profilovala zasadzovaním verbálnych prejavov do náboženských obradov.

Počiatky deklamácie za sprievodu hudby antická parakatologe

Prvopočiatky uvedomelého spájania deklamatívnej zložky ľudskej reči a rozprávania nachádzame v antickej literatúre, kde sa dôležitým prvkom realizácie diel stáva deklamácia. Veľa hudobných vedcov a muzikológov zastáva názor, že deklamácia je svojbytnou záležitosťou a vystačí si samostatná. Je tým mierené, že deklamácia nepotrebuje duplicitu významovosti potvrdenú inštrumentálnou hudbou.¹¹⁵ Inak povedané – hudba ju vlastne znehodnocuje. Podľa týchto názorov by teda bolo možné vyvodiť záver, že deklamácia sa stáva oblasťou umeleckého prežitku výlučne z literárneho diela a hudba pridávaná k prednesu literárneho diela je duplicitná dávkou emócií a prežitkov plynúcich z nej. Z dnešného hľadiska môžeme rozhodne oponovať. Nemožno totiž odoprieť fakt, že spojenie slova a inštrumentálnej hudby je natoľko zovreté identickou podobnosťou, že by hudba len kopírovala významy textu. Dnes, ako už mnohokrát bolo povedané, nemusíme hovoriť vôbec o žiadnom význame a taktiež sa stretneme s odlišnými smerovaním textu a hudby v hudobnom

¹¹⁴ STUMPF, C. 1911. *Die Anfänge der Musik*, s. 35

¹¹⁵ Je to zrejme v tendenciách romantických skladateľov využívajúcich melodramatický princíp.

diele. Autori 20. storočia a súčasnej hudby veľakrát vítajú istý bod rozchodu slova a hudby, narušenie kontinuity. Tým však nechceme zavrhnúť prípady, kedy hudba a slovo sa navzájom dopĺňajú. Vyvođením daných skutočností sa tak dostávame k prvej jasne definovateľnej forme predkladanej problematiky.

Deklamácia slova za sprievodu inštrumentálnej hudby sa v antike nazývala *parakatologe*. Išlo viac menej o divadelnú záležitosť. Parakatologe tak môžeme označiť za predchodcu všetkých neskorších žánrov uplatňovania hovoreného slova v hudbe. Parakatologe bola formou antickej drámy, v ktorej sa stieral rozdiel medzi spevom a deklamáciou. Poukazuje na to *Timothy Moore*, ktorý sa vo svojej práci *Parakatologé: Another Look* zameriava na túto formu dôslednejšie. Moore poukazuje aj na komparáciu hovoreného slova a spevu. Tvrdí, že v ľudskej reči možno vyzorovať ustálené výšky jednotlivých slabík, dôrazy na rytmus slov a podobne. Z tohto zistenia následne dedukuje, že istý druh „spievania hovoreného slova“ je zrejme prirodzené väčšej jazykovej skupine. Zatiaľ čo pri speve sa deje opak, je nutné výšku aj rytmus vytvárať umelo.¹¹⁶ Parakatologe bola spravidla interpretovaná ako deklamácia literárneho diela sčasti určená pre divadlo, ale čo je dôležité, bola sprevádzaná hudbou. Išlo o inštrumentálny sprievod za pomoci lýry a aulosu, ktorý znel akoby z pozadia (z pozadia v priestore zmysle, ako aj hierarchickom v rámci celku). Keby sme sa pokúsili nahliadnuť na formu parakatologe z dnešného pohľadu poznačenými vedomosťami a skúsenosťami z ďalších historických foriem, zisťujeme, že jasne definuje hierarchiu slova a hudby v rámci celku umeleckého diela tak, ako ju poznáme aj v 20. storočí. Nemôžeme však tvrdiť, že podoba tohto uplatnenia sa v kontexte nemenila. Na základe pozorovania sa väčšina vedcov zaoberajúcich sa otázkou tejto formy zhoduje v názore, že použitie hudby v parakatologe bolo podmienené otázkou formy. Vzniká tak istý dualizmus, kde sa hudba síce dostáva do pozície kulisy, ale na druhej strane je priamo zrastená so slovom. Práve k slovu sa hudba hlási svojou schopnosťou niesť informácie za pomoci nonverbálnych asociatívnych gest. Táto skutočnosť sa vlastne stáva

¹¹⁶ MOORE, T. 2008. *Parakatologe: Another Look*, s. 151

axiómom celého problému naprieč dejinami až do rozpadu tejto spoločnej cesty v 20. storočí.

Skúmanie parakatologe je východiskom pre pochopenie prirodzenej nadradenosti slova nad hudbou v dobách antického Grécka. Neskôr táto situácia menila svoju tvár s nárastom požiadaviek na hudbu a uplatnenie plného ambitu jej možností. Základný vzorec *divadlo-slovo-hudba* je prvým prameňom, z ktorého sa postupne môžeme odraziť aj do súčasnosti, kde pozorujeme túto antickú drámu v novom svetle. Stačí poukázať na niekoľko paralel, ktoré vznikajú na začiatku 20. storočia a plynú až do súčasnosti. Jasný príklad nám podáva spojenie hovoreného slova v deklamačnom zmysle s hudbou uplatnené v literárnom rozhlasovom pásme či vo forme téatre musical. Taktiež však vznikajú projekty hraného divadla, ktorého súčasťou je práve istá podoba parakatologe.

Naša retrospektíva do histórie sa ale nezaobíde bez akéhosi kontextuálneho vymedzenia voči súčasnosti, ktoré by malo uzavrieť práve porovnanie dnešných foriem¹¹⁷ s formami ako je parakatologe. Ako nosný pilier tejto problematiky je nadmerne dominujúca zvuková stránka slova. Budeme tak hovoriť o auditívnej povahe, ktorá potvrdzuje fakt, že slovo sa rovná hudbe.

Prehistorické a historické formy uplatnenia hovoreného slova s dôrazom na vznik asémantizmu

Informácia je často spájaná s jedným z vynálezov 20. storočia, a to s noetikou. Paradoxne však historické formy zámerne vyzdvihujú kognitívnu povahu textu. Desémantizácia, o ktorej budeme hovoriť, však nie je vynálezom 20. storočia, objavuje sa v hudbe už omnoho skôr.

Christian Scholz sa vo svojej knihe *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie* zameranej na zvukovú poéziu zaoberá historickými formami, ktoré predchádzali sónickej poézii. Spomína tu niekoľko druhov historických prejavov deklamácie desémantizovaného textu. Hneď na začiatku uvádza onomatopoeju a

¹¹⁷ Máme na mysli formy vzniknuté v 20. storočí, ktoré sú využívané dodnes.

symboliku hláskovania. Je možné preto vyvodiť záver, že prísun informácií nemusí byť daný len kognitívnym charakterom sémantického textu, ale taktiež na základe auditívnej skúsenosti.

Inak povedané, zvuky obsahujúce asociatívne vypovedanie, ktoré je následne tlmočené na základe auditívnej skúsenosti. Samostatný zvuk sa stáva slovom, a naopak slovo je zvukom, ktorý nesie význam. Onomatopoja však nie je termínom, ktorý by v sebe nezahrňoval aj sémantickú štruktúru. Na základe diverzity jednotlivých hlások je ľudské ucho schopné vnímať isté mikrokontexty.

Ďalšia zásadná oblasť zrodu desémantizácie je *mantra*. Táto krátka forma meditácie je znovu fragmentárnou formou, ktorá sa však viac zameriava na stimuláciu vedomia pomocou rytmu. Rytmus ako hnacie ópium je teda nadradené nad samotné slová. Slovo sa stáva len akousi súčasťou duálnej substitúcie, kde nesie len jasný a zreteľný informačný odkaz, ale nedovoľuje si vystupovať dominantne. Ako neskôr preukážeme, rytmizácia hovoreného slova sa stane v 20. storočí kompozičným prostriedkom.

Desémantizácia uplatnená v historických formách, jasne presahujúca svojím odkazom do 20. storočia, je taktiež kľúčovým aspektom foriem obradnej hudby. *Zborová recitácia* uplatňovaná pri náboženských obradoch môže byť východiskom pre konceptuálne uchopenie zborovej recitácie. Nájdeme tak formy antifonálne a responzoriálne recitácie modlitieb a liturgických úkonov. Ako ďalšie príklady môžeme uviesť umelo konštruované jazyky, cielene defektívne texty aj s presahom do súčasnosti s konštruovaným jazykom sa objavuje aj v kompozíciách 2. polovice 20. storočia.

Dá sa teda povedať, že všadeprítomnosť svojbytnosti literárneho diela a hudobného diela je v tomto období evidentná. Oba umelecké prúdy vstupujúce spoločne je možné od seba v týchto formách separovať bez toho, aby sme zabránili prísunu umeleckosti, alebo naopak úbytku umeleckého zážitku. Nachádzame tak hovorené slovo ako samostatnú jednotku. Už od dôb antiky až po dobu stredoveku sa slovo nikdy nestalo pre tvorcov stavebným prvkom hudobného diela – avšak nikdy nebolo z hudobného diela absolútne vylúčené. Silno reprezentujúcou formou romantickej hudby sa stáva *melodráma* so svojou intenzívnou tradíciou v nemeckej, francúzskej

a českej hudbe. Od prvej melodrámy vôbec (Pygmalion, 1762) francúzskeho skladateľa *Jeana Jacquesa Rousseaua* (1712 – 1778), sa melodráma dostáva do pozornosti v romantickej hudbe.¹¹⁸

SITUÁCIA V 20. STOROČÍ A PREHLBUJÚCA SA PLURALITA

Príliv rekontextualizácie a experimentu

Situácia na sklonku 19. storočia a začiatku 20. storočia zamiešala karty na poli umenia do ťažko identifikovateľnej roviny. Z dnešného pohľadu nie je ťažké uvedomovať si kontext vtedajšej doby a premýšľať z perspektívy, ktorá je vzdialená o stovku rokov. Avšak spoločenská situácia s pomaly doznievajúcim romantizmom priviedla autorov k myšlienke opustenia konvenčných (a často hodnotených ako jediných správnych) hodnôt. Už niekoľkokrát sme v texte spomenuli slová ako *archetyp* a *aktualizácia*. Vzhľadom na tému práce sú tieto dve slová priamo vhodné. Hovorné slovo zaznamenalo práve v tomto období veľkú túžbu po renesancii jeho uchopenia. Dal by sa použiť termín *rekontextualizácia*, ktorý všeobecne v 20. storočí začína vo vzťahu k umeniu platiť vo veľkej miere. Extrémny rozmach technológií a pokrokových estetických názorov nenecháva umenie stáť mimo diania, poznačuje spoločenskú situáciu a je na ňu v priamej reakcii. Mohlo by sa zdať, že schopnosť umeleckej referencie vyjadriť myšlienku môže zísť až do takej miery, že hovorené slovo v hudbe sa stane ústredným prvkom komunikácie autora s poslucháčmi. Doba, ktorá umožňuje istú dávku voľnosti, ktorá plynie z experimentálneho myslenia skladateľov a iných tvorcov, môže byť zdanlivo hodnotená priemerne. Touto priemernosťou máme na mysli možnosť jednoznačnej výpovede umenia.

Nebolo by snád' všetko jasnejšie hneď na prvýkrát, pokiaľ by sme využívali presne ciele vety s uchopeným významom, gramatickou správnosťou a priamym odkazom na jadro nášho vyjadrenia sa. Umenie sa ale nemôže stať informačným prostriedkom, od ktorého poslucháč očakáva vypovedanie objektívnych právd.

¹¹⁸ Oblasť romantickej melodrámy je častým predmetom bádania, a preto sa mu vo svojej práci nebudeme venovať detailnejšie. Celoživotne sa tejto oblasti v Čechách venuje PhDr. Věra Šustíková.

Informácie plynúce z hudby sú zámerne vystavované distorzii, a to z dôvodu dosiahnutia homeostatickej rovnováhy rozprávača (autora) a recipienta (poslucháč). Pokiaľ by sme v každej sekunde nášho počúvania umeleckého diela presne vedeli, čo bude nasledovať, v čom by tkvelo naše prekvapenie? V čom by sa odrážala naša túžba po poznaní niečoho nového? Práve tieto momenty, vytrhnuté z plynúceho kontextu známeho materiálu, explodujú s informáciami ako sopka a uvrhnú nás ako poslucháča do vnímania homeostázie.

Začiatok 20. storočia so sebou priniesol rozkvet avantgardných smerov a technik. Ale aj napriek tomu sa pomyselná línia pokroku a progresu nevymkla svojej charakteristickej kontinuálnosti. Bola narušená silou, ktorá umenie, a konkrétne hudobné umenie, rozvetvila na niekoľko idúcich pásiem svojou vlastnou cestou. So zrýchľujúcou sa dobou a spoločenským aj technologickým progresom sa totiž vynára do zdanlivo súdržnej štýlovej syntézy hudby pojem *pluralita*. Rôznorodosť však predstavuje aj dávku voľnosti a tolerancie. A tou najzávažnejšou myšlienkou plurality umenia je túžba po objavovaní, čiže experimente.

Pojem aktualizácia, ktorý sme niekoľkokrát spomenuli v texte, je priamo na mieste tiež z dôvodov prehodnocovania niektorých postojov doznievajúcich z romantizmu. Obdobie 18. a 19. storočia so svojou ideológiou prinieslo pohľad na tvorbu autorov z inej stránky. Tu je však experiment prijatý v inej rovine, nie je cielený. Aj v hudbe týchto dôb pozorujeme znaky bohémskej voľnosti a nekoncentrácie. Hudba do istej miery prestáva požadovať organizovanosť a striktnosť implantácie konštruktivistických metód. Inými slovami, hudba uzavrela pádom sama do seba a experiment sa nestáva uvedomelým ani potrebným, skôr predznamenáva stagnáciu. Pavel Novotný túto situáciu komentuje: „*Tendence k jazykovému a jinému tvůrčímu experimentu je vlastně přímým odrazem experimentu společenského...*“ Tým môžeme potvrdiť, že hudba, ktorá predchádzala novým technikám a experimentom v 20. storočí, sa z dnešného pohľadu javí ako izolovaný svet, ktorý vytvára vlastné pravidlá. Tie pravidlá rozhodne považujeme za autonómne a sú závislé od technických vymožeností svojej doby. Avšak je možné poznamenať, že takáto situácia presahuje svojím rozmerom a trvaním až do súčasnosti. Naším zámerom je ale poukázať na uvedomelú otvorenosť, ktorá

sprevádzala umelcov na začiatku 20. storočia. Končí sa jedna perióda voľného vyjadrenia invencie smerom von a prichádza doba nasmerovania myšlienky dovnútra. Práve z tohto obrátenia sa dovnútra sa profiluje uvažovanie autorov začiatku 20. storočia, a to koncentrovaná organizovanosť a uvedomelosť. Spoločným rysom tzv. *Kunstreligion* a avantgardných tendencií začiatku 20. storočia je rozhodne slobodná tvorivá práca.

Ako sme už uviedli, umenie nie je exaktným informatívnym systémom, aj napriek tomu môže obsahovať informatívne parametre. Na druhej strane môže byť umenie využité alebo zneužitú k účelom šírenia neumeleckých informácií. Snažíme sa však dopracovať k myšlienke, že jasne formulované informácie, ktoré by sa dali pod náporom istej slobody očakávať, akosi na začiatku 20. storočia neprichádzajú. Avantgardné a experimentálne smery sa práve naopak vymedzujú voči rozprávaniu, kontinuite a jednoznačnosti vyjadrovania. Významovo jasná epickosť a lyrickosť v romantickom zmysle je už archetypom. Paradoxne však zostáva žiť naďalej aj dodnes. Z dôvodov zachovania a podporenia umeleckosti a uvedenej homeostázie evidujeme v hudbe smerovanie k mozaike, koláži a fragmentárnej úrovni spracovania. Táto požiadavka nás zavedie až k nevídaným možnostiam ľudskej reči a hovoreného slova. To už nebude len prostriedkom informácie a kognitívnej sémantickosti, stane sa naopak uchopením zvuku vo svojej čistej podstate. Bude predstavovať nástroj v rukách autora, kde už význam slova nehrá hlavnú úlohu. Narážame na dobu, ktorá bude charakterizovaná ako *multimediálna* a tým pádom zbúra niekoľko hraníc, ktoré doposiaľ zostali prísne strážené. Istým popretím významovosti a sémantickosti sa pre multimediálnych tvorcov pracujúcich so slovom otvára pole experimentov. Pokiaľ slovo nešlo vnímať ako hudbu, experiment by bol snáď nemožný.

Michal Jurman zamýšľajúci sa nad problematikou experimentu so slovom píše: „*Pokud má byť jakékoľvek slovo vo forme zvukového experimentu poměřováno prioritně na základě svého významu či dramatické výstavby více slov, pak experimentovat v podobném duchu je u nás stále nemožné, a autoři i posluchači se tak ochuzují o zcela jasnou a výrazně vyhraněnou část zvukového prostoru.*“

Premena hudobného myslenia na prelome 19. a 20. storočia

Postupným doznievaním hudby 19. storočia skončila jasne charakterizovaná kategória autorských tendencií. Preto túto epochu hudobného vývoja môžeme pomenovať a špecifikovať. Nastupujúce avantgardné štýly, voľnomyšlienkové experimenty a volanie po pluralitnej dobe pripravili zázemie pre slobodu vyjadrovania a premenu nahliadnutia na hudobné prostriedky ako paradigma tvorivej skladateľskej práce. Z dnešného pohľadu teda nemôžeme hovoriť o epoche hudobného vývoja. Spoločenská situácia, ktorá bola aj je podmienená technologickým rozvojom, sa postupne zrýchľovala, s čím prichádza aj rozpadnutie jednoty vyjadrovania skladateľov 20. storočia. Z daných dôvodov sa epocha 20. storočia nestáva jasne formulovateľnou kategóriou vývoja hudobného myslenia. Hudba na prelome 19. a 20. storočia čerpala predovšetkým z dozvukov romantizmu a z jeho modifikovaných odnoží. Prenikanie exotických prvkov do hudby spôsobili aj prehodnotenie uchopenia hudobného materiálu. Vyjadrovacie prostriedky podliehali väčším nárokom na samotný koncept artefaktu a štýlová jednota sa vytrácala. Práve *konceptualizmus* sa stane akýmsi popudom k cieľenému experimentu. Na pozadí tejto akcie tak nebude len prvok náhody, ale uvedomenie si potenciálu materiálu, s ktorým autor pracuje. Spoločenská situácia značne poznačená filozofiou doby vyzdvihovala individualizmus a potrebu konkrétnosti. Taktiež však evidujeme premenu reakcií umenia na spoločenskú situáciu. Romantizmus, ktorý v mnohých prípadochrazil emocionálnu expanziu a vzdor jednotlivca voči spoločnosti, stráca túto vlastnosť. Spoločnosť 19. storočia zmietaná nepokojom a konfliktami spôsobila vznik nových filozofických pohľadov. Zavládne doba pacifizmu. Zásadnou zmenou prešla aj veda, ktorá sa dotýka práve filozofie. Vo filozofii evidujeme pohľad na človeka ako osamoteného tvora, separáciu od sveta, v ktorom už neexistujú pevné morálne hodnoty. Významnú úlohu v tomto období zohráva aj sústredenie sa na konkretizáciu človeka. Človek je filozofiou spomínaného obdobia preformulovaný na bytosť vnímajúcu, majúcu zmyslové tendencie. Je profilovaný zreteľ na konkrétnosť a svojbytnosť, objavuje sa nutnosť prekonávať všeobecne ladenú subjektivitu predchádzajúcej epochy. Niet teda divu, že

umenie a filozofia sa stotožňujú s názormi pesimizmu *Friedricha Nietzscheho* či *Arthura Schopenhauera*. Umenie veľakrát integruje na umenie samotné. Istá dávka vyčerpanosti spôsobila, že veľmi konkrétny výpovedný charakter romantickej hudby sa vytráca. Obsahovosť je potlačovaná práve z dôvodov sústredenia sa na formu vyjadrenia a jej koncept. *Richard Wagner* na konci 19. storočia rozbíja tonalitu a hudbu odpútava od centra, čo malo za následok atonálne tendencie a následnú totálnu organizovanosť dodekafónie.

Jedným zo znakov obdobia je vlastné sebauvedomenie. A s týmto bodom na scénu vstupuje sloboda umeleckého prejavu. Komplexná téza *Feruccia Busoniho* priniesla pohľad na úplne nový estetický náhľad na umenie. Čo je však v tomto revolučnom období silne prítomné, je dôraz na aktivitu tvorivého procesu a jeho následné uvedomelé uchopenie. Autori tak nepracujú len s prvotnou invenciou, ale podrobujú svoje diela silnému tvorivému pozadiu. Dva roky po vydaní Busoniho *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907) sa v Taliansku formuluje úplne evidentná reakcia na tieto popudy, z ktorých jedným je futuristický manifest *Filippa Thomassa Marinettiho* zverejnenom v parížskom liste *Le Figaro*.

Futurizmus a jeho tendencie na začiatku 20. storočia v hudbe a literatúre

Odkaz Marinettiho manifestu bol spúšťačom ďalších reakcií. Za krátky čas sa futurizmus stal predmetom záujmu hudobníkov, ktorí volali po novom spôsobe vyjadrovania sa. Veľmi dôležitú úlohu tu hrá technologický vývoj, ktorý ovplyvnil aj výber futuristických prostriedkov. Peter Januš toto obdobie nazýva „pred technologickou érou“. V roku 1910 vychádza hudobný manifest futuristov, *Manifesto del musicisti futuristi*, ktorý napísal Balilla Pratella a vo veľkej miere sa ho ujal skladateľ Luigi Russolo. Russolo spísal otvorený list *L'arte dei rumori* (1913), v ktorom jasne formuluje tendencie hudobného futurizmu.



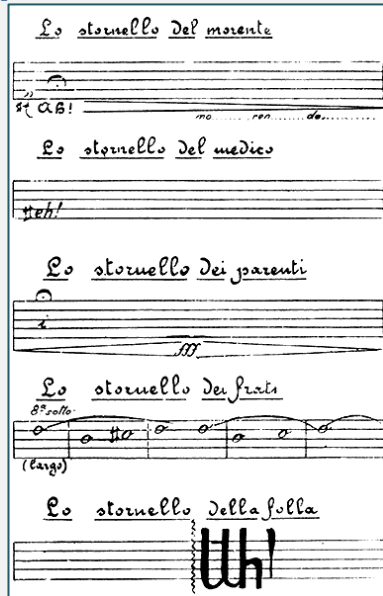
Zdroj <https://www.henrypordesbooks.com/blue-bookshop-london/prodotto/russolo-luigi-larte-dei-rumori-edizioni-futuriste-di-poesia-1916/>

Tento provokatívny a razantný smer bol značne podtrhnutý národným cítením, vyzdvihovaním vojny a patriotizmom. To najdôležitejšie, čo prináša so sebou táto doba, je razantné odmietanie doterajšieho pohľadu na básnickú tvorbu a jej zvukovú realizáciu. Futuristi nielen premenili tvár slova, ale taktiež priviedli autorov k myšlienke jasnej samostatnosti zvukovosti slova. Táto extrémne pokroková idea sa odrazila do 20. storočia veľmi výrazne. Samostatná zvukovosť, čiže kvalita slova, však nebola len výdobytkom futuristov – hudobníkov. Premýšľanie o zvuku a prednese taktiež zaujímalo básnikov tej doby. Ako prvý začal o problematike zvukovosti premýšľať Guillaume Apollinaire, ktorý chcel využiť technologický pokrok a zaznamenať prednes prostredníctvom gramofónu. Svojbytnosť zvukovej kvality hovoreného slova tak nevychádzala primárne len z hudobných potrieb. Silný popud k tomuto výsledku prichádzal zo strany literárnych autorov. Za všetkým stála túžba po experimentálnej poézii, ktorú charakterizovali *Stéphane Mallarmé*, *Christian Morgenstern* a *Guillaume Apollinaire*. Mallarmé už v tejto dobe experimentoval s grafickým rozmiestnením slov na stránke. Autor sa snažil nielen o akési grafické znázornenie básne, ale vedome operuje s interpretáciou čitateľa. Text básne sa tak stáva grafickou partitúrou, pripravenou pre individuálnu interpretáciu. Tá je však poznačená plánom. Operácia s veľkosťou slov a písmom je jasným príkladom tejto uvedomelej práce. Je evidentné, že autor predpokladal a priamo vyžadoval interpretáciu a počítal aj s prázdnyimi miestami v „partitúre“ básne.

Tento spôsob záznamu sa stane skutočnou partitúrou mnohých skladieb 20. storočia. Mallarmé, ktorý zvukovosť slov podtrhuje aj vizuálnym stvárnením, vytvoril báseň *Hod kociek*, kde určuje pravidlá intonácie a vyžaduje prednes. Tento logický krok vyústi do konkrétnej štylizácie, ktorá sa neskôr stane kľúčom k začiatkom zvukovej poézie. Sémantickosť, ktorá sa postupne vytráca, bola predmetom záujmu Christiana Morgensterna, ktorý vytvára dezilúziu za pomoci imaginárnych slov. Toto naznačovanie významu, deštrukcie jazyka a fiktívne zakrytie uplatnil v zbierke *Šibeničné piesne* (1905). S interpretáciou počítal aj Apollinaire, ale ten zdôrazňoval povahu básne ako celku, ktorý sa nerecituje, ale číta. Pravdepodobne požiadavka plynula z grafického riešenia jeho diel. Vizuálna stránka sa tak stáva komplementárnou súčasťou čitateľovej vnútornej interpretácie. Dôležitým momentom sa však stáva prenos významu na doposiaľ podradné kategórie umeleckého celku. Významovosť nefiguruje ako kontinuitný štýl sprevádzajúcej básne, ale je prenášaný na vizuálnu podobu diela. Tento význam sa však stáva obrovskou redukciou, nemusí za každú cenu podrhnúť samotné dielo, a nakoniec nemusí mať s dielom nič spoločného. Apollinairea by sme však mohli zaradiť bližšie k výtvarnému umeniu. V hudbe sa silne odráža odkaz jeho súčasníka, ktorého sme spomenuli vyššie.

Hudobné reakcie na futuristické manifesty nenechali na seba dlho čakať. *Luigi Russolo* svojím manifestom *L'arte dei rumori* otvoril pole pre skúmanie hluku a taktiež vyjadril jasne formulované požiadavky na hovorené slovo v hudbe. O ľudskej reči, slove a rozprávaní sa zaoberá taktiež *Marinetti*. V oboch prípadoch ide o preformulované nahliadnutie na koncepciu textu, zámeny slovosledov, elimináciu interpunkcie, zavedenie infinitív slovies, príslovky a spojky sú zrušené. Verš je už pokladaný za nežiaduci. Onomatopoeja sa javí ako vhodný prostriedok pre separáciu zvuku a významu, čo hrá v tomto ohľade zásadnú úlohu. Futuristi totiž vychádzali predovšetkým z kvalít onomatopoeje. Táto možnosť bola pre nich najvhodnejším prostriedkom ako doceliť zvukovú a zároveň hlukovú charakteristiku diela. O význame slov nemôžeme hovoriť – je zámerne potláčaný. Avšak niektorí básnici futurizmu sa sémantického vypovedania nevzdali. K absolútnemu prepojenia hudobnej, básnickej a vizuálnej stránky sa dopracoval *Francesco Cangiulla*, ktorý vo svojom

diele *Poesia Pentagrammata* (1923) využíva notovú osnovu k zaznačovaniu priebehu básne.



Zdroj <https://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Cangiullo.html>

Veľmi blízko ideám futuristov má pohľad Jana Mukařovského: „Jazyk je znak již svou vlastní podstatou: i sám přírodní jev, který je jeho podkladem, totiž zvuk lidského hlasu, vychází zmluvidel již formován k tomuto účelu. Znakovým charakterem blíží se jazyku jakožto uměleckému materiálu toliko materiál hudby, tón, jenž také není pouhým přírodním zvukem, ale součástí tónového systému; jen jako takovému je mu rozuměno. [...] Na rozdíl od jazyka je však tón svou existencí omezen téměř jen na hudbu: příroda tónů až na mizivé výjimky nemá (jako téměř jediný případ přírodního tónu bývá citován zvuk sesouvajících se písečných dun), v oblasti lidské působnosti objevují se tóny mimo hudbu jen na samém jejím okraji a v těsné souvislosti s ní; takové jsou např. trubkové signály. Proto není tón vklíněn do životní praxe a nestává se nositelem určitého významu: význam hudební melodie zůstává pouhou intencí bez určité kvality, schopnou pojmout téměř neomezené množství významů konkrétních.“

Mohli by sme ďalej hľadať rôzne paralely futurizmu vo svetovom umení, ako napríklad v Rusku a inde, ale predmetom nášho bádania bude predovšetkým preskúmanie terénu na poli slovenskej hudby 2. polovice 20. storočia. Futuristi však priniesli veľmi efektívny spúšťač pre nasledujúce tendencie. Avšak na druhej strane predstavujú aj akúsi skupinu autorov, ktorí hovorené slovo využívajú v prospech vypovedania vlastných politických záujmov. Sám Marinetti vyzdvihuje vojnu na oslavný piedestál. Jeho ďalší manifest *Guerra, sola igiene del monda* evidentne nabáda k anarchistickému chovaniu a prenikaniu týchto prejavov do umenie. Takže jasne vidíme prípad, kedy aplikácia hovoreného slova nemusí splňovať len umelecké požiadavky. Objasnenie postulátov futurizmu však pre nás znamená dôležitý krok k lepšiemu pochopeniu analýz diel.



Zdroj <https://www.pinterest.co.uk/pin/499407046155491713/>

BIBLIOGRAFIA

- ADÁMEK, J. 2010 *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Nakladatelství AMU, Praha, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9
- BAUMAN, Z. 2003 *Modernita a holocaust*. Praha: SLON. ISBN: 80-8642923-7
- BUSONI, F. 1916. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag, Band 202, Leipzig, 1916.
- DANEŠ, F. 2008. *Mluvená próza i verš*. Praha: Akropolis. ISBN, 978-8086903-85-9
- HALADA, V. 1961. *Technika jevištní řeči*. Praha: Orbis.
- HRDINOVÁ, R. 2000. *Hippodamie – několik poznámek k problematice dnešní interpretace scénického melodramu. Fibich – Melodrama – Art nouveau*. CHS-SZF a NMMČH, Praha 2000, ISBN 80 – 238 – 6482 – 3
- KLAPETEK, M. 2008. *Komunikace, argumentace, rétorika*. Grada Publishing a. s., Praha. ISBN 978-80-247-2652-6.

KRESÁNEK, J. 2000. *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Hudobné centrum, Bratislava, 2000. ISBN: 80-88884-18-7.

MUKAŘOVSKÝ, J. 1966 *O recitačním umění – dovětek*. In: *Slyšet se navzájem*, Praha: Orbis, 1966

MUKAŘOVSKÝ, J. 1982. *O jazyce básnickém*. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon.

NOUZA, Z. 2010. *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha. ISBN 978-80-87112-37-3

RATAJ, M. 2012. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*.

Praha: Český rozhlas, 2012, ISBN 978-807-3312-299

STUMPF, C. 1911 *Die Anfänge der Musik*, Barth, Leipzig, 1911.

Internetové odkazy

<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-14>

http://is.muni.cz/th/180451/ff_m/

PaedDr. Mária STRENÁČIKOVÁ, PhD.

Katedra teoretických predmetov

**Vzdelávanie počas pandémie
z pohľadu študentov Fakulty múzických umení AU**

Posledné mesiace letného semestra v školskom roku 2019/20 boli poznačené prísnyimi opatreniami, ktoré boli prijaté slovenskou vládou v dôsledku šírenia vírusu COVID-19.

Rovnako ako na iných školách, aj na Akadémii umení sa brány školy pre študentov i pedagógov zatvorili, no vyučovanie muselo prebiehať ďalej. V novej situácii sa ocitli nielen samotní študenti, ale aj pedagógovia a vedenie školy, pričom nikto nevedel, dokedy... Mimoriadne komplikované podmienky mali najmä zahraniční študenti, z ktorých viacerí nedokázali prijať závažné rozhodnutie o odchode domov ešte pred zatvorením hraníc. Mnohým pomohol fakt, že vyšlo nariadenie vysťahovať internát a nakoľko sa uvažovalo o jeho poskytnutí štátu vo forme karanténneho centra, všetci boli nútení študentský domov opustiť.

Hoci spoiatku sa zdalo, že po niekoľkých týždňoch sa študenti do školy vrátia, postupom času bolo stále jasnejšie, že obmedzenia budú trvať viac ako dva-tri týždne a že nebude možné pokračovať vo výučbe štandardným spôsobom. Dokonca sa ukázalo, že ani ukončovanie štúdia sa nebude realizovať prezenčnou formou.

Bolo nevyhnutné na situáciu pružne reagovať a začať využívať aj také možnosti vzdelávania, ktoré až do marca 2020 nemali štandardné uplatnenie. Štúdium sa presunulo z tried do domáceho prostredia a v podstate jedinou možnosťou ostalo overiť úroveň digitalizácie slovenského školstva a pripravenosť pedagógov i študentov na dištančnú formu vzdelávania.

Akadémia umení sa pomerne rýchle zorientovala v nových podmienkach a kým vedenie univerzity pravidelne zasadalo na krízových štáboch a dohadovalo ďalšie kroky, pedagógovia začali hľadať možnosti vyučovania „na diaľku“. Na novú situáciu vo svete okamžite reagovala komerčná sféra. Internetové populárno-vedecké stránky v oblasti vzdelávania zaplavila téma e-learningu. Učitelia (a

nielen oni) dostali možnosť bezplatne využívať nástroje ako ZOOM (spočiatku s časovým obmedzením 40 minút, potom bez obmedzenia), GoogleMeet, Microsoft Teams a pod. na online-výučbu. Pedagógovia FMU AU poskytnuté služby využili a vďaka svojmu zodpovednému prístupu k vyučovaniu najmä v hlavných predmetoch štúdia sa mohli študenti ďalej vzdelávať.

- „Vďaka mojej profesorky hlavného predmetu prebiehali aj hodiny spevu, a to online cez aplikáciu Meet. Musím povedať, že je to lepšie ako nič a my sme tak prišli na možnosť ako pracovať aj počas prázdnin.“
- „Hodiny hlavného predmetu mávame cez internet podľa dohody s profesorom, čo znamená, že jeden deň v týždni máme fixný, kedy musíme mať vyučovaciu hodinu. Po dohode na fixnej hodine sa môže stať, že sa dohodneme ešte na ďalšej hodine počas týždňa.“
- „Od profesora mám veľké zbierky nôt všetkých hudobných období, môžem si len vyberať...“
- „Vyzdvihnúť ale musím prácu mojej skvelej profesorky hlavného odboru – flauty... Je to naozaj človek so srdcom na pravom mieste a každú hodinu ma presvedčuje o jej nesmiernych pedagogických kvalitách. Pracujeme každý týždeň cez Skype a hodiny sú veľmi prínosné.“
- „... spomeniem určite úžasnú zapálenosť svojej profesorky hlavného predmetu, ktorá sa tejto formy ujala bravúrne a dáva nám cez internet každý týždeň hodinu, čo je pre mňa veľký rast a posun, a samozrejme motivácia cvičiť, keďže viem, že každý týždeň mám hodinu a mala by som na sebe pracovať.“

Ako odpoveď na šíriacu sa pandémiu dali dokonca svetové knižnice k dispozícii na čítanie mnohé svoje materiály bezplatne aj pre neregistrovaných čitateľov a študenti a pedagógovia sa mohli dostať zadarmo k zdrojom v databázach inak bežne spoplatnených. Bohužiaľ, učitelia i žiaci ostali odkázaní na vlastné pripojenie na internet a vlastné dáta.

Aj keď okolnosti boli v prvých dňoch komplikované a v podstate nikto (nielen v školách) nemal predstavu o tom, čo a ako treba robiť, po počiatočnom „šoku“ sa väčšina zainteresovaných s odhodlaním ujala svojich úloh, oboznámila sa s potrebnými funkciami informačných technológií a výučba pokračovala v novom

virtuálnom prostredí. Na Fakulte múzických umení sa hlavné predmety vyučovali prevažne online video-hovormi cez sociálne siete, Skype, Whats App a pod. Niektorí volili aj možnosť posielania nahrávky pedagógovi a následný rozhovor. Skupinové a kolektívne vyučovanie sa realizovalo často prostredníctvom online stretnutí pomocou platforiem ako Google Meet alebo Zoom. Vyučujúci sprístupňovali študentom zadania, komunikovali s nimi cez emaily, resp. SMS a viacerí využili možnosť online prednášok. Po uplynutí niekoľkých týždňov si väčšina študentov i pedagógov na nové podmienky zvykla a to, čo sa zdalo spočiatku nepredstaviteľné sa stalo rutinou.

- *„Pamätám si ako mi navrhol profesor prvú online hodinu cez Skype a ja som si to jednak nevedela predstaviť a veľmi sa hanbila. Ako keby ste profesora pozvali do svojej obývačky aby ste mu mohli zahrať, je to až nepredstaviteľné. Dnes už takto fungujeme pravidelne. Je pravda, že online hodiny nevedia nahradiť tie ozajstné s osobným kontaktom, ale vedia pomôcť pri našom raste.“*
- *„Skoro každý deň zasielam nahrávky svojej profesorky a takto spolu komunikujeme. Je to z pohodlia domova. Avšak už sa nemôžem dočkať keď sa konečne stretneme.“*
- *„Pán profesor hlavného mal však voči nám profesionálny prístup a bol s nami stále v kontakte. Povzbudzoval nás.“*

Študenti veľmi flexibilne zareagovali na aktuálne dianie, opustili internát a zhostili sa roly on-line poslucháčov. Koncom semestra dostali možnosť vyjadriť sa k dištančnému vzdelávaniu, k jeho pozitívam i negatívam. V rámci predmetu *Rozvoj osobnosti hudobníka* písali svoje názory a aj návrhy na zlepšenie takejto organizačnej formy štúdia. Na základe analýzy výpovedí 65 študentov školy prevažne v nekončiacich ročníkoch sme zistili, že dištančná forma vyučovania síce mnohým vyhovuje, no vidia ju len ako dočasné riešenie situácie v čase šírenia sa vírusu COVID-19. Študenti si uvedomujú výhody takejto formy štúdia (ako je šetrenie času a peňazí a hlavne flexibilita v organizovaní vlastných aktivít atď.), no zároveň vidia aj nespore negatíva (napríklad nemožnosť osobného kontaktu s pedagógom, zhoršujúca sa motivácia, či nedostatočné podmienky na cvičenie a online vzdelávanie v domácom prostredí).

Pri podrobnejšej analýze možno pozitívne stránky dištančnej formy vyučovania z pohľadu študentov FMU AU rozdeliť do dvoch oblastí, profesionálnej a mimoumeleckej (i keď je zrejmé, že obe nemožno od seba v praxi oddeliť).

1. Profesionálna oblasť – zahŕňa rozvoj interpretačných návykov a zručností, možnosť šetriť čas, rozvíjať svoje kompetencie v oblasti IKT, kritické myslenie, kreativitu, sebahodnotenie a sebareguláciu a prípravu na písanie záverečných prác.
 - „Veľmi mi vyhovuje to, že si môžem sám rozdeliť čas a venovať sa tak škole a práci podľa vlastného uváženia.“
 - „Jedna z najdôležitejších pozitívnych vecí, ktorá sa mi stala v rámci môjho hudobného, technického a informatického rastu sú aj skupinové živé videá, v ktorých účinkujú rôzne ansámble, v ktorých spievam alebo hrám. Ako je teraz vo svete trendom aj ja som realizoval niekoľko nahrávok pre sociálne siete, nielen ako hudobník, ale aj ako technik, ktorý sa plne venoval ich vypracovaniu. Naučil som sa: strihať a montovať videá, ako aj nahrávať zvuk.“
 - „Počas tohto obdobia sa stretávam s rôznymi témami na seminárne práce... Hľadám a sedím za PC aj niekoľko hodín, učí ma to trpezlivosti a sústredenosti, niekedy aj dosť veľkej tvorivosti. Spoznávam nové veci, nových autorov, nové diela, núti ma to rozmýšľať.“
 - „Osobne si myslím, že dištančná forma výuky má veľmi dobrý vplyv na kreativitu a výkonnosť každého študenta. Tieto vlastnosti môže potom každý využiť pri písaní bakalárskej či diplomovej magisterskej práce...“
 - „...viac čítam, vzdelávam sa a dostávam sa k literatúre na vypracovanie seminárnych prác, ktorú by som za normálnych okolností nečítala.“
 - „Veľakrát sme museli poselať nahrávky vlastnej interpretácie skladieb. Naučilo ma to hodnotiť svoj vlastný výkon a nespoliehať sa len na usmerňovanie profesora. To, že som sa snažila nahráť čo najkvalitnejšiu nahrávku ma nielenže motivovalo k hraniu, ale naučila som sa hlavne počúvať samu seba a sama vylepšiť veci, ktoré sa mi zdali nedokonalé. Naučila som sa lepšie koncentrovať na svoj výkon.“

- „Snažím sa tento čas vnímať ako učenie sa byť samostatnejší, dôslednejší a zodpovednejší.“
 - „Môj prístup k práci sa zlepšil, naučila som sa prekonať svoju lenivosť a pohodlnosť. Získala som väčšiu psychickú odolnosť.“
 - „Dištančná forma štúdia ma teda v niečom veľmi posúva po osobnostnej stránke a zároveň mi pomáha prekonávať moje vlastné limity.“
 - „Prvá vec, ktorou som prešiel počas prvého týždňa domácej izolácie, bola prokrastinácia. Človek vlastne príde na to, že má veľmi veľa voľného času a nevie ho využiť... Môj boj proti prokrastinácii musel byť úspešný. Všetky termíny odovzdania úloh som dodržal. Niektoré síce stále boli len tak tak, ale podarilo sa.“
2. Druhou oblasťou boli pozitívne zmeny v oblasti neumeleckej aktivity. Išlo hlavne o úpravu denného režimu, stravovania, využívanie relaxácie a upevnenie rodinných vzťahov:
- „Okrem toho, že som viac s rodinou, začala som aj trochu spevňovať svoje telo... Dokonca som kúpila bicykel, vysadla naň a vybrala sa niekoľkokrát do sveta. Musím uznať, že sa cítim oveľa lepšie ako po stránke fyzickej, tak i psychickej.“
 - „Pred tým ako začala korona kríza, som mal celkom veľa povinností. To sa podpísalo na mojom stravovaní. Jedával som nepravidelne, neraňajkoval som a pil som veľa kávy. To sa ale tiež zmenilo... Začal som raňajkovať, jedával som viackrát než trikrát denne...“
 - „V našom živote je najdôležitejšie naše zdravie... Je to drahokam, ktorý sa nedá kúpiť za nič na svete. Ľudia berú zdravie ako samozrejmú vec, niečo čo nemôžu stratiť. Ja som ho bral tiež na ľahkú váhu, až do dňa, ktorý ma prinútil prehodnotiť moje priority. Zdravie je to najcennejšie, čo v živote máme, a preto by si to mal uvedomiť každý z nás.“

Pochopiteľne si študenti uvedomovali aj negatívne stránky dištančného vzdelávania. Najčastejšie vnímali negatívne nemožnosť osobného stretnutia s pedagógmi a z toho vyplývajúce konzekvencie. Ako druhú najčastejšiu negatívnu skúsenosť žiaci popisovali problémy s technológiami a s internetom a neadekvátne podmienky na cvičenie.

- „... študent prichádza o prax živého vystupovania pred svojim pedagógom. Takisto absentuje možnosť interpretácie na seminároch. Študent hry na klavíri k tomu prichádza o kontakt s rôznymi a hlavne kvalitnejšími nástrojmi. Nie každý má doma vyhovujúci klavír. Šanca, že má človek doma koncertné krídlo sa pravdepodobne blíži k nule a je možné, že viacerí študenti nemajú doma ani len pianíno, ale iba jeho elektronickú náhradu.“
- „Chýba spätná väzba, osobný kontakt, ale niekedy je fajn zažiť aj takéto obdobie, aby sme sa naučili vážiť si veci, ktoré berieme ako samozrejmosť.“
- Pri dištančnej forme štúdia pociťujem najväčšie nedostatky v osobnom kontakte s profesorom, s korepetítorom a hudobnými telesami, s ktorými spolupracujem a hrám.“
- „Obtiažnosť pri dištančnom vzdelávaní spočíva v tom, že u hudobníkov sa vzdelávanie opiera o praktickú činnosť. Prístupnejšie je naštudovanie biografie skladateľov alebo pravidiel teórie, ale učiť sa hrať na nástroji alebo spievať je zložitejšie, keďže práca a výsledky tejto činnosti prebiehajú v reálnom čase.“
- „... kvalita týchto hodín závisí aj od rýchlosti internetu a dostupnosti vhodných technických podmienok pre deti a učiteľov. Nie je možné úplne zobraziť niektoré špecifické prvky, napríklad skontrolovať správnosť výmeny ľahu sláčika alebo kontrolovať držanie tela žiaka pri hraní.“
- „Napriek tomu, že mi toto štúdium vyhovuje, chýba mi školské prostredie, v ktorom má človek prirodzene potrebu študovať a zároveň pracovné prostredie, v ktorom človek pracuje.“
- „Ak sa bavíme o negatívach, tak je to špecifická situácia môjho odboru hry na bicie nástroje, kde sú do štúdia zahrnuté aj melodické bicie nástroje, ktoré nie sú finančne veľmi dostupné. Pedagóg nám síce vytvoril vhodné alternatívy štúdia materiálov, no bez kontaktu s nástrojom bol progres na tomto nástroji minimálny. Musím ale spomenúť, že som mal možnosť študovať viacero materiálov pre ostatné nástroje odboru, čo malo pozitívny efekt, takže misky váh sú vyrovnané.“

Medzi negatívnymi stránkami študenti uvádzali aj organizáciu vzdelávania, preťažovanie zadaniami, a problémy s informovanosťou.

- „... nekonkrétne zadania bez odkazu na literatúru (so spolužiakmi spolu komunikujeme a neraz sa nám stalo, že sme zadanie pochopili rôzne alebo sme nevedeli, akým spôsobom ho máme vypracovať).“
- „Distribúcia zadání medzi spolužiakmi však nebola vždy bezproblémová a stalo sa, že sa človek dozvedel o zadaniach neskoro, poprípade dostal z rôznych strán rôzne informácie. Najviac mi chýba a pociťujem značné nedostatky s potrebnými informáciami, spôsobom šírenia zadání a termínov na jednotlivé predmety. V mnohých prípadoch sú informácie čiastočné, nekompletné, a študenti sa musia dohadovať ako to asi pedagóg myslel a aký výsledok sa od nás očakáva.“

Niektoré názory študentov sa objavili na opačných póloch škály prijateľný-neprijateľný. Ako príklad uvádzame antagonistické vyjadrenia dvoch študentov:

- „Táto forma štúdia je skutočne vynikajúca. Študujeme skutočne veľmi veľa, hráme veľmi veľa, ale aj napriek tomu sa cítime viac uvoľnení...“
- „... za posledné dva mesiace (som sa) nenaučila nič z toho, kvôli čomu som prišla študovať na Akadémiu umení ... Rozhodne za letný semester nedostávam to, za čo dlším celej svojej rodine nemalé peniaze.“

Domnievame sa, že hoci online výučba má svoje opodstatnenie a nepochybne aj svoje pozitíva, nemôže plnohodnotne nahradiť vzdelávanie v školách pri fyzickej prítomnosti žiakov a študentov na vyučovaní, čo je obzvlášť zjavné v prakticky zameraných študijných odboroch, ktorých výsledky sú závislé na priamej fyzickej aktivite žiaka vedúcej k osvojeniu profesijných zručností. Naše predpoklady potvrdzujú svojimi postrehmi aj študenti. Dokumentovali výborné analytické schopnosti, rozvinuté osobnostné charakteristiky a v neposlednom rade tvorivý prístup k riešeniu problémov. Preto záverečné hodnotenie celej situácie opäť ilustrujeme ich vlastnými slovami.

- ✓ „Dištančná forma štúdia je vo svete pomerne rozšírená metóda. Je to podľa mňa skvelá forma štúdia, ak študent nemôže z nejakých dôvodov študovať denné štúdium. Mnoho ľudí má potrebu a chcenie sa stále vzdelávať, no bráni im v tom práca a pod.. Myslím,

že takáto forma štúdia by bola práve pre túto kategóriu ľudí úplne ideálna a pohodlná.“

- ✓ *Táto forma výučby podľa mňa nie je ani najlepšia, ale zároveň ani najhoršia, no je to oveľa náročnejšia situácia. Nenahrádza klasické vyučovanie, ale dopĺňa ho a pozdvihuje na vyššiu úroveň využívaním multimediálneho obsahu a moderných technológií.“*
- ✓ *„... nemyslím si, že by sa dalo dlhodobo fungovať takto. Hlavne obzvlášť pre nás hudobníkov to je veľké mínus (nemôžu byť koncerty, kurzy...)“*
- ✓ *„... dúfam, že táto karanténa už čoskoro skončí a študenti sa budú môcť opäť vrátiť na nový semester do školských zariadení a lavíc, a naberať nové inšpirácie, vedomosti, ale predovšetkým upevňovať nové priateľstvá a zúčastňovať sa na hudobnom živote nielen našej školy, ale aj na osobných tvorivých koncertoch, či predstaveniach.“*

SEMINÁRNE PRÁCE
ŠTUDENTOV

Z HUDOBNEJ
PUBLICISTIKY

A

PARCIÁLNE PRÁCE
DOKTORANDOV



Lucia BENCÚROVÁ

2. ročník Bc. štúdia

katedra vokálnej interpretácie – muzikál

Benefičný koncert Martina Vetráka

Dňa 17. februára 2020 sa v Kostole sv. Alžbety v Banskej Bystrici uskutočnil Benefičný koncert Martina Vetráka. Financie vyzbierané za koncert boli venované na podporu Kostolu sv. Alžbety.

Martin Vetrák je mladý talentovaný spevák pochádzajúci z Brezna. Dokazuje to na mnohých vystúpeniach. Je absolventom Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici v odbore herectvo. Momentálne študuje muzikálový spev na Akadémii umení pod vedením Sisy Sklovskej. Taktiež sa zúčastnil známej šou Československo má talent, kde skoro vyhral. Maľko bol a aj je naďalej mojím spolužiakom a dobrým kamarátom. Poznám ho už osem rokov a rada chodím na jeho vystúpenia čoraz viac. Preto som tak urobila aj teraz a išla som sa pozrieť na jeden z jeho ďalších koncertov venovaný dobrej veci.

Pri príchode do kostola som si všimla, že Maľko mal naozaj veľa poslucháčov, kostol bol plný ľudí. Hneď v úvode ich privítal piesňou *Modlitba*, ktorá nás naladila krásnou duchovnou náladou. Po dospievaní Martin uviedol seba a aj svoju korepetítorku Anku Burdovú, skromne vyzval ľudí pomôcť dobrej veci a sám povedal, že koncert venuje kostolu. Ďalej pokračoval piesňou *Len pro ten dnešní den*. Svojím entuziazmom nielen na pódiu, ale aj v hlase dokázal povzbudiť každého, kto tam sedel. Nasledovali piesne *Se mnou a Jsi svůj pán* z muzikálu *Dracula*, piesne *Love Song* a *Boli sme raz milovaní* od Paľa Haberu. Dokázal čisto narábať so svojím hlasom, svojou farbou a detailným narábaním dokázal neuveriteľným spôsobom vložiť toľko emócií. Presne tak to bolo aj pri piesni *Svet krásny býval* od M. Kňažka. Touto piesňou si Martin získal fakt každého, ktorý tam sedel. Prichytila som sa, ako mi tečú slzy po tvári. Keď som sa pozrela do publika, tak skoro každý druhý človek plakal alebo mal len na mále.

Vtedy som pochopila, koľko emócií dokáže dať práve svojim poslucháčom, ktorí prežívali každé jedno jeho slovo.



Martin Vetrák s klaviristkou Ankou Burdovou

Aby nenechal poslucháčov len plakať, zvolil aj veselšiu pieseň *Šťestí je krásna vec* od R. Müllera. Neskôr si zvolil aj klasickejší žáner, ktorým tiež mohol predviesť svoje vynikajúce zručnosti v speve. A tak odznali skladby *Hallelujah* od Cohena, Bachova a neskôr aj Schubertova *Ave Maria*. Tým naplno vyjadril svoj talent a výdrž nielen hlasovú, ale aj dychovú. Obdivuhodná bola tiež súhra s Aničkou, ktorá presne vedela, ktorý akord včas zaznie s Maťovým hlasom. Počas koncertu Martin chodil medzi ľuďmi a usmieval sa na nich, čím si ich tiež získal.

Na koniec sa s poslucháčmi rozlúčil piesňou *Mám rozprávkový dom*. Poslucháči sa mu odvdáčili obrovským potleskom a zaslúženým standing ovation. Celý koncert mal neuveriteľnú atmosféru, svojím entuziazmom a láskavosťou si Maťko získal všetkých poslucháčov. Obdivuhodne a skromne dokázal obdarovať tých, čo to potrebujú, svojím veľkým darom – jeho hlasom.



Martin v zákulisi s Lucii Bílou
Foto osobný archív Martina Vetráka

Redakčná poznámka

Martin Vetrák, poslucháč muzikálového spevu v triede Sisy Sklovskej, uskutočňuje mnoho benefičných koncertov – výťažok venuje vždy tým najslabším a najpostihnutejším – a v rôznych typoch sociálnych zariadení rozdáva pritom vlastnoručne vyrobených anjelikov pre potešenie. Jeho nezištný prístup – rozdávať bezplatne radosť, úsmev a pekné piesne – nás viedli k tomu, aby sme na titulku zaradili práve jeho portrét.



Mgr. Zuzana DIRBÁKOVÁ

2. ročník Bc. štúdia
katedra dirigovania

Rómeo a Júlia v milánskom Teatro alla Scala

V našom živote je mnoho situácií a momentov, ktoré sú pre nás určitým spôsobom výnimočné. Niektoré zažívame častejšie, pravidelne, no niektoré len raz, možno dvakrát za život. Tak ako sa futbalový fanúšik Liverpoolu teší na gól z kopačky Sadia Maného, pre milovníkov opery je nezabudnuteľným zážitkom návšteva milánskej La Scaly. Pre mňa bol takýmto nevšedným tretí januárový víkend, kedy Teatro alla Scala v Miláne predstavila Gounodovu Roméo et Juliette v produkcii amerického režiséra Bartletta Shera v spolupráci s Danom Rigazzim. Ak po niečom túžime, sme ochotní pre to niečo obetovať, prekonať zábrany, strach a vrhnúť sa v ústrety výzvam. Túžba po umení zvíťazila, sadla som do lietadla a letela do Milána. O tri týždne milánsku operu zavreli, corona bola veľmi silná, podobne aj jej obeť.

V sobotu 18. januára som bola na Via Filodrammatici hodinu a pol pred predstavením. Svetový operný dom, ktorý v auguste oslávi 242 rokov od otvorenia, sa svojím ošumelým zovňajškom medzi okolitými budovami nijako nevynímal. Hoci navonok vyzerá divadlo „útlo“, pri vstupe prekvapil interiér s kapacitou viac ako 2000 divákov. Nasávala som atmosféru slávnej histórie. Najväčšie očakávania som však mala od samotných interpretov, predstaviteľov Júlie a Rómea a samozrejme mladého 30-ročného talentovaného dirigenta, rodáka zo švajčiarskeho mesta Lausanne Lorenza Viottiho.

Gounodova tragédia milencov z Verony sa odohráva v talianskom meste 18. storočia. Realistická scéna 74-ročného amerického dizajnéra Michaela Yeargana nepredstavovala len kulisy či balkóny, ale všetky scénické prvky našli počas jednotlivých dejstiev svoje využitie. Pocit prepracovaného stvárnenia sa u mňa striedal s pocitom absencie špecifickosti. Pred scénou mesta sa striedali postavy v maskách pripomínajúce karneval, tradičný taliansky trh s potravinami i mramorový renesančný sarkofág. Opera bola podaná

klasickým spôsobom, prevládali vžitú, konvenčné obrazy. Javisko pôsobilo impozantne, čomu dopomohli aj elegantné a bohaté kostýmy anglickej návrhárky *Catherine Zuber*, známej najmä z produkcií na Broadway.

Ako budúca dirigentka som sa najviac tešila na dirigenta. *Lorenzo Viotti* nesklamal očakávania a svojím krásnym vedením dodal *Rómeovi* a *Júlii* istú ľahkosť a čerstvosť. V orchestri *Teatro alla Scala* našiel bohatú inštrumentálnu aj interpretačnú paletu, z ktorej mohol čerpať. Religiozita *Charlesa Gounoda* sa naplno prejavila v zborových pasážach, ktoré boli vystavané dokonale hierarchicky, dirigent *Gounoda* pochopil. *Viotti* odľahčil orchester, naplnil ho ironickým pocitom a skvele doplnil a podporil spevácke sólové úseky. Dirigoval s nesmiernou ľahkosťou a presnosťou. Akýmsi „esom v rukáve“ celého predstavenia však boli predstavitelia *Rómea* a *Júlie* – *Diana Damrau* a *Vittorio Grigolo*.

Vittorio Grigolo bol kráľom večera, jeho *Rómeo* mal umeleckú vyspelosť aj vokálnu techniku. Každý tón spieval premyslene, prispôboval svoj hlas dramatickej situácii a presne vystihol náladu jednotlivých árií. Má plný a pevný hlas, znelý aj v najväčších pianissimách. Asi najväčším prekvapením pre mňa bolo, ako pôsobivo spieval a súčasne sa šplhal na stĺp do výšky troch metrov, odkiaľ vyznával *Júlii* lásku. Aj napriek tomu nebolo v jeho prejave cítiť ani náznak neistoty. Pri árii bol do hľadiska otočený chrbtom, no na kvalite zvuku a plnosti speváckeho prejavu to nebolo počuť. *Rómeo* na javisku nebol herecky „statický“, zvládal pohyb takmer po celom javisku, čo je v porovnaní s niektorými našimi tenoristami značný rozdiel. Najlepšie sa to prejavilo v 2. dejstve v *Mais quelle soudaine clarté resplendit à cette fenêtre* s príjemnou zmesou sily a elegancie. *Grigolo* bol presvedčivý, komunikatívny, jeho predvedenie bolo úprimné, osobné, špičkové.

Diana Damrau bola úžasná. Nemecká sopranistka má flexibilný a homogénny hlas, dokáže ho viesť vkusne a s mierou. Dramatická ária 4. dejstva *Dieu! Súd Quel Frisson v dans mes veines* bola pozoruhodná intenzitou a plným hlasom. Naopak, v 1. dejstve *Jeu veux vivre dan le reve* prejavila veľkú živosť a radosť, ohýbala svoj hlas, dominoval jasný priezračný spev a nádherné legato. Prejavila sa tu ako *Júlia*, ktorá ešte nemá zaťaženú myseľ nešťastnou láskou, neskôr

zmeny nálad vedela intenzívne preniesť aj do svojho speváckeho prejavu. Damrau aj Grigolo boli fenomenálni vo svojich milostných duetách, najmä *Ange adorable, ma main coupable* a *O vertige! Est-ce un reve*. Tieto pasáže boli intenzívne a veľmi emotívne.



Foto prevzaté: zdroj facebook

Okrem dvoch hlavných predstaviteľov ma zaujal aj *Frédéric Caton* ako Kapulet svojím jasným a pevným hlasom. *Nicolas Testè* prejavil flexibilitu v celom svojom registri ako Frère Laurent.

Potlesk a ovácie na konci večera boli zaslúžené. Bolo to pre mňa skutočne úžasné predstavenie. Do milánskej Teatro alla Scala som išla s veľkým očakávaním a nebola som sklamaná. Výkony sólistov, zboru, orchestra, ako aj celá atmosféra samotného priestoru milánskej opernej scény vo mne zanechali neskutočný dojem. Po dlhom čase presvedčivé emócie spôsobili, že som bola rada, akou rýchlosťou som pred rozsvietením svetiel vytiahla vreckovku z kabelky ...



Radovan HRBEK

2. ročník Bc. štúdia
katedra strunových nástrojov

Gitarový maratón v Rosenfeldovom paláci

Mestský palác, pomenovaný podľa majiteľa, žilinského bankára Ignáca Rosenfelda, sa nachádza v historickom centre Žiliny. Postavili ho v roku 1907 a stavbou pripomína viedenský Belveder. Autorom projektu je architekt talianskeho pôvodu Mikuláš Rauter (Nicoletto Rauter). Okrem pamiatkových, umeleckých, výtvarných a architektonických hodnôt je hodnotný i z hľadiska ucelenosti diela a spoločenského významu.

Prvý majiteľ *Ignác Rosenfeld* (1850 – 1923, pochovaný na žilinskom židovskom cintoríne) bol riaditeľom Slovenskej sporiteľne a úverového ústavu a prvým predsedom Židovskej náboženskej obce v Žiline. V minulosti bol obytným domom, potom v budove zriadili Pioniersky dom, Okresný dom pionierov a mládeže a Centrum voľného času Spektrum. Od 30. rokov minulého storočia mal v budove svoj úrad žilinský verejný notár Ladislav Nádaši, syn spisovateľa Nádaši-Jégeho.

VII. ročník Gitarového maratónu sa uskutočnil 12. februára 2020 v hlavnej sále Rosenfeldovho paláca v Žiline. Fanúšikovia klasickej gitary, ale aj iných formácií, si mohli vypočuť kvalitné skladby v podaní miestnych interpretov. *Gitarový maratón* sa koná každý rok, začínal v ZUŠ Ferka Špániho, prebiehal v žilinskom konzervatóriu a posledné dva ročníky v Rosenfeldovom paláci.

Prvým gitaristom večera bol zakladateľ a organizátor *Gitarového maratónu* Ing. **Peter Priečinský**, gitarový nadšenec, ktorý sa popri svojej práci venuje pedagogickej činnosti, písaniu skladieb pre klasickú gitaru a občasnej koncertnej činnosti. Na maratóne sa predstavil autorskou tvorbou ovplyvnenou ľudovými piesňami. Vo svojich skladbách uplatňuje netradičné gitarové techniky, napr. *tapping*, kedy obe ruky interpreta udierajú prstami na prahce hmatníka, čím tóny zaznejú aj bez jednotlivého vybrnkávania pravou rukou. Melódiu tvoria obe ruky a tým sa otvárajú nové zvukové možnosti. Túto techniku zvládnu skúsení gitaristi, ktorí vedia narábať

so silou jednotlivých prstov oboch rúk, aby sa tón ozval. Priechinský má za sebou dlhé roky gitarovej hry, čo sa príjemne odrazilo na jeho výkone.

Ďalším interpretom bol gitarista, koncertný umelec a skladateľ **Jaroslav Hell**, ktorý okrem sólovej hry pôsobí aj v duu s flautou, harfou či ako člen AdHoc Orchestra. Hell je sám, či s menovanými zoskupeniami častým hosťom Rosenfeldovho paláca, takže na pódiu predviedol uvoľnený, štandardný výkon. K jeho najnovším úspechom patrí 1. cena na skladateľskej súťaži Adama Plintoviča. Vyštudoval klasickú gitaru, momentálne študuje kompozíciu na Konzervatóriu v Žiline.

Nasledovalo vystúpenie **Slovenského komorného gitarového orchestra** (SKGO) s dirigentkou *Ivanou Klesniakovou*. Zazneli skladby rôznych štýlových období, aranžovaná skladba The Beatles a kompozícia člena orchestra – *Chan Yuk Fan*. Ako prídavok boli slovenské ľudové piesne zaranžované Matúšom Medveďom. SKGO sa zrodil s narastajúcim dopytom po gitarovej hudbe a snahou bolo ukázať možnosti klasickej gitary. Súbor vznikol v roku 2018 z podnetu domácich aj zahraničných gitaristov: Chan Yuk Fan, Jozef Sivák, Dominika Bahylová, Marek Horňák, Radovan Hrbek, Ladislav Porteleki, Kristýna Burianová a Olena Nurmamedova.



Ivana Klesniaková



Slovenský komorný gitarový orchester

Foto prevzaté: zdroj <https://rosenfeldovpalac.sk/koncert-gitarovy-maraton-2/>

Autor: Marek Jančúch

Na koncerte sa predstavil člen SKGO **Chan Yuk Fan** z Hongkongu. Svoje štúdium začal u profesora *Su Long Ming* (2003), v rokoch 2010 – 2014 učil na škole *Grandeemusic* v Hong Kongu. Má diplom z *London College of Music* v hudobnej kompozícii, od roku 2014 študoval na *HUAJA* v Banskej Štiavnici pod vedením *Adama Marca*. Chan sa aktívne zúčastňuje na medzinárodných gitarových festivaloch. Na Gitarovom maratóne hral vlastné skladby, no aj skladby *Sergia Assada*.

Ďalšia účinkujúca bola **Dominika Bahylová**, študovala na Konzervatóriu v Žiline, pokračuje na Akadémii umení v Banskej Bystrici a za svoju krátku kariéru mala úspechy na slovenských súťažiach a koncertoch.

Zaujímavým spestrením večera bolo vystúpenie známeho gitaristu **Pala Chodelku**, rockového virtuóza, producenta, skladateľa a štúdiového hráča. Je autorom multimedialného projektu *Rocková gitarová škola*. Na svojom konte má 17 vlastných albumov, z ktorých väčšina sa distribuuje pre filmové, televízne a rozhlasové spoločnosti do celého sveta.

Gitarového maratónu sa zúčastnila aj harfistka **Andrea Rajteková**, absolventka hry na harfe na žilinskom konzervatóriu. Venuje sa pedagogickej činnosti, vďaka čomu majú žiaci na ZUŠ Ferka Špániho v Žiline a ZUŠ v Kysuckom Lieskovci možnosť objavovať čaro tohto hudobného nástroja, ktorý si podmaňuje čoraz viac záujemcov.



Bc. Patrik KANUŠČÁK

1. ročník Mgr. štúdia
katedra sláčikových nástrojov

SLOVO

CD nosič

Lukáš Borzík sa narodil 3. augusta 1979 v Poprade. Pre jeho hudobnú tvorbu je charakteristická snaha o rekontextualizáciu a syntézu kompozičných princípov modalít, tonality a rozšírenej tonality paralelne s polymodálnymi, bitonálnymi, atonálnymi, dvanásťtónovými, či seriálnymi postupmi. Inšpiráciu čerpá z teológie, filozofie, poézie, fyziky, astronómie, biológie, architektúry či výtvarného umenia. Asociácie generujúce určité analógie a prienik medzi týmito vednými a umeleckými odbormi nachádzajú odraz aj v jeho hudobnom myslení. Hudba Lukáša Borzíka pravidelne znie na koncertoch a festivaloch na Slovensku i v zahraničí.



Lukáš Borzík – Slovo

Album *Slovo* je v poradí druhým profilovým albumom Lukáša Borzíka. Tentoraz sa skladateľov hudobný rukopis predstavuje vo farebnejšom, „veľkolepejšom“ orchestrálnom prevedení, ktoré na albume reprezentuje Symfonický orchester Slovenského rozhlasu pod vedením dirigenta Ondreja Olosa. Husľovú virtuozitu predstavuje oceňovaný a medzinárodne uznávaný Milan Paľa.

V poradí prvou skladbou je skladba pre orchester *Annuntatio* (Zvestovanie). Skladba vznikla na objednávku pre Štátnu filharmóniu Košice v roku 2015. Pri skladbe *Annuntatio* sa nechal Borzík viesť dvoma myšlienkami zo Svätého písma. Prológom Jánovho evanjelia zjavujúceho Boha ako *Slovo*, ktoré je počiatkom sveta, hýbateľom vecí

a úryvkom Lukášovho evanjelia, kde archanjel Gabriel oznamuje Panne Márii narodenie Krista.

Druhou skladbou je *Koncert pre husle a orchester* s názvom Slovo, ktorý vznikol v roku 2016. Už hneď v úvode z krátkeho 12-tónového motívu, ktorý zaznie veľmi rýchlo, dáva skladateľ najavo určité kontúry celého diela, ktoré sa časom budú odkrývať. Ako skladateľ sám hovorí: „Úvodný krátky motív znázorňuje slovo, ktoré tvorí ako taký most cez celú skladbu, ktoré sa časom rozloží ... Nosným motívom, myšlienkou a mojou túžbou bolo sprítomniť slovo očistené od nánosov a priblížiť sa cez hudbu k jeho podstate.“

Hudba ako abstraktný jazyk, slovo ako jeho duchovný základ a myšlienka.

Skladateľské zmýšľanie Lukáša Borzíka je založené na kontraste jednoduchosti a veľkoleposti, čo nádherne vystihujú obe kompozície. Uchopiteľnosť aj určitá priamočiarosť sa stávajú základom pre bohatú hudobnú nadstavbu. Vrstvenie motívov, údernosť, ale aj zrozumiteľnosť častí Annuntiatio aj Slovo sú harmonicky pôsobivo štruktúrované, poslucháča prenesú do konkrétnej nálady a atmosféry.

Album Lukáš Borzík – Slovo vyšiel vo vydavateľstve Hudobný fond (2019). Kompozície na seba naväzujú, vznikali v priebehu dvoch rokov. Obal tvorí fotografia Timoteja Krišku z výstavy *Pokojný v nepokoji*, kde vystavoval fotografie z režimu, kedy boli ľudia prenasledovaní komunistickou tajnou službou ŠTB. Fotografia nesie názov *Sacrum*.



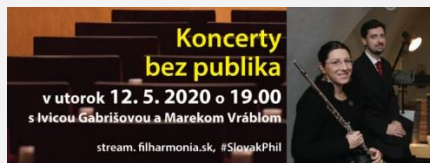
Ivana KLESNIAKOVÁ

2. ročník Bc. štúdia

katedra vokálnej interpretácie

KBP alebo Koncert bez publika

Počas obdobia koronavírusu začala Slovenská filharmónia (SF) v Bratislave usporadúvať cyklus koncertov online s názvom *Koncerty bez publika* (KBP). V rámci tohto cyklu majú poslucháči možnosť počuť a vidieť popredných slovenských hudobníkov v priestoroch koncertnej sály Reduty s repertoárom, ktorý sa v SF bežne nevyskytuje. Koncerty pozostávajú zo sólových recitálov, prípadne z komornej hudby s malým obsadením. Tento cyklus má pravidelné vysielanie vždy v utorok o 19. hodine. Doteraz sme mali možnosť vychutnať si v pohodlí domova päť takýchto koncertov.



Dňa 12. mája sa konal v Koncertnej sieni filharmónie 5. KBP, na ktorom sa predstavili *Ivica Gabrišová* – flauta a *Marek Vrábel* – organ. Priaznivci komornej hudby si v úvode vypočuli dielo od Luisa Vierna *Carillon de Longpont* (Longpotské zvony) z cyklu 24 *Pièces en style libre*, op. 31. Skladba, pôvodne skomponovaná bez využitia pedálov, zaznela na koncerte v úprave Pierra Gouina, ktorý do skladby dokomponoval pedálový organový part. Interpretácia v podaní Marka Vrábela pôsobila sviežo a prehľadne. Časté využitie crescenda na organe vytvorilo naozaj romantický dojem. Longpotské zvony, ktoré sme si mohli vypočuť na „bratislavských vlnách Dunaja“ priniesli poslucháčom nádherné zvukomalebné obrazy.

Oblúbeným a zároveň jediným dielom pre sólovú flautu od Clauda Debussyho je skladba *Syrinx*. Pri počúvaní tejto kompozície,

v podaní Ivici Gabrišovej, to poslucháčov vtiahlo do deja mytologickej báje o bohovi Panovi a nymfe Syrinx. Príbeh vypovedaný tónmi flauty v sebe zahŕňal jasný nadhľad, lesk, nádherný plný a tvárny tón, ale aj súcit a v istom zmysle pokoj. Obe diela z klenotnice francúzskych skladateľov majú aj rovnaký rok vzniku a okrem zvukomaľby majú aj podobné vnútorné súvislosti, preto aj dramaturgický zámer úvodu koncertu bol správne skoncipovaný.

Po dvoch sólových číslach umelci spoločne prebudili ducha Johanna Sebastianu Bacha v jeho *Sonáte pre flautu a čembalo h mol BWV 1030* v úprave pre organ s časťami – *Andante*, *Largo e dolce* a *Presto*. Vysoko interpretačne náročné dielo svojím vnútorným obsahom obohatilo publikum pri obrazovkách nádhernými farbami oboch nástrojov, ktoré sa niekedy vpíjali jeden do druhého.

S kompozíciou slovenského skladateľa *Ivana Paríka* sme sa dostali do hlbokých úvah o bolesti Matky Božej, s názvom *Meditácia nad textami Jacopone de Todiho pre flautu a organ*. Interpretácia zachovala v sebe vážnosť, bolesť a utrpenie, a tak podčiarkla obsah diela.

Brilantná *Sonáta Appassionata fil mol pre sólovú flautu op. 140* od Sigfrida Karg-Elerta je vášnivá, a ako aj z názvu vyplýva, technicky a výrazovo náročná skladba, ktorá pri interpretácii vyžaduje hráčsku a emocionálnu zrelosť. Na pomerne krátkej ploche jednočasovej sonáty má interpret priestor ukázať množstvo nálad. Toto všetko sa podarilo flautistke Ivici Gabrišovej v jej nádhernej interpretácii.

Český hudobný skladateľ *Petr Eben* prispel do organového repertoáru mnohými skladbami. Na KBP zaznelo jeho dielo *Sladké okovy lásky* z cyklu *Labyrint světa a ráj srdce*, ktoré pôsobilo tajomne a poslucháčov prenieslo svojím nádychom trošku aj do obdobia baroka.

John Weaver a jeho skladba *Rapsódia pre flautu a organ* a úprava Marka Vrábela diela *Suite Antique* od Johna Ruttera obohatili program aj o prednesy zo súčasného obdobia. Skladby stoja vedľa seba v tematickej opozícii. Nostalgická rapsódia oproti nežnej a uchu lahodiacej suite, z ktorej tri časti uzatvorili 5. koncert bez publika, ktorému k dokonalosti chýbal len absentujúci aplauz divákov.



Bc. Jakub LACO

*2. ročník Mgr. štúdia
katedra kompozície*

Kde rinčia zbrane, nie vždy mlčia múzy

Ozbrojené sily, ktoré často nesprávne nazývame armádou, pravdepodobne netreba bližšie predstavovať. S prácou príslušníkov tejto silovej zložky našej krajiny sa stretávame takmer každý deň, hoci o tom ani nevieme. Profesionálni vojaci strážia náš vzdušný priestor, sú súčasťou obrany našich hraníc a taktiež sú nápomocní pri riešení živelných katastrof. Príslušníci ozbrojených síl sú nápomocní polícii, pomáhajú pri udržaní mieru v zahraničí.

Pravdepodobne každý Slovák vie, načo sú modernej krajine ozbrojené zložky, málokto však vie, že v ozbrojených silách nepôsobia len silní a po zuby ozbrojení chlapi. Súčasťou ozbrojených síl sú okrem iných nesilových útvarov i dva vojenské orchestre. Oba vojenské orchestre sú súčasťou Veliteľstva posádky Bratislava. Okrem dvoch orchestrov je súčasťou Veliteľstva posádky čestná stráž. Vojenská hudba Ozbrojených síl sídli v Bratislave na Dulovom námestí a Vojenská hudba Banská Bystrica sídli v objekte leteckej základne v Sliači.

Skeptik by sa mohol domnievať, že vojenské orchestre sú pre našu krajinu zbytočné, opak je však pravdou. Vojenské orchestre sa zúčastňujú predovšetkým pri štátno-protokolárnych aktivitách, ktorými sú napríklad slávnostné nástupy, plné pody, vojenské pohreby, či uvítania zahraničných hostí. Okrem štátno-protokolárnych aktivít sa vojenské hudby venujú koncertnej činnosti, ktorá bohužiaľ nie je zastúpená v takom množstve ako protokolárne aktivity.

Vojenská hudba je špecifický útvar ozbrojených síl. Príslušníci sú profesionálnymi vojakmi, majú svoje vojenské hodnosti, nosia vojenskú uniformu a dokonca majú vojenský výcvik. Na to, aby sa bežný občan stal členom takéhoto vojenského orchestra, musí absolvovať všetky náležitosti, ktoré sú podmienené pre vstup do

OSSR, ale i konkurz ako do bežného profesionálneho orchestra. Vojenský hudobníci sa okrem pravidelných skúšok orchestra zúčastňujú cvičení v oblasti bojových zručností. Kto by sa teda domnieval, že pokiaľ vojenský orchester neučinkuje, nerobí nič, mýlil by sa.

K služobnému repertoáru orchestra patria prevažne pochody, fanfáry či hymnické piesne. Mnoho diel z protokolárneho repertoáru sú transkripcie z diel Suchoňa, Ciklera či Trnavského. Do pôvodnej tvorby pre veľké dychové orchestre svojou tvorbou prispeli skladatelia, ktorí sa venovali predovšetkým tvorbe pre dychové orchestre, najvýznamnejšími z nich sú *Karol Pádiový*, *Izidor Glorík*, *Adam Hudec* alebo *Miloslav Hlaváček*. Orchestre ozbrojených síl sú veľmi flexibilné, čo sa týka koncertného repertoáru. Pôvodná tvorba pre dychový orchester, transkripcie skladieb vážnej hudby, operných árií, muzikálových či populárnych piesní. Svoju flexibilitu dokazuje najmä Banskobystrická hudba pod vedením kapitána *Jána Goliáša*, kde pod hlavičkou Vojenskej hudby Banská Bystrica funguje okrem veľkého dychového orchestra dychové kvinteto, dixielandová kapela, big band či malá dychovka.

Pri príležitosti 100. výročia vzniku Veliteľstva posádky Bratislava sa minulý rok uskutočnil výnimočný slávnostný koncert. Vo veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu odznelo niekoľko veľkolepých koncertných skladieb v podaní oboch vojenských hudieb súčasne. Viac ako stovke hudobníkov svojou taktovkou velili všetci štyria vojenský dirigenti, major *Boris Hokyna*, kapitán *Ján Goliáš* a nadporučíci *Jozef Hepner* a *Marek Flimel*. Na koncerte zazneli koncertné skladby pre dychový orchester, ale i filmová hudba či muzikálové melódie v podaní sólistov, ktorými boli očarujúca šansonierka *Andrea Zimányiová* a skúsený spevák *Ludo Kuruc*.

Len málo skladateľov prispieva svojou tvorbou k repertoáru pre dychové orchestre, preto je potrebné, aby sa o transkripcie a vytváranie postarali samotné orchestre. Dlhé roky sa o zabezpečovanie notového materiálu staral člen VHBB *Miloslav Hlaváček*, no po jeho odchode prebrali túto funkciu rotný *Róbert Vážan* a skladateľ, ktorý stojí i za vznikom nových skladieb do služobného repertoáru vojenských hudieb, desiatnik *Jakub Laco*.

Nezáujem o hru na dychových nástrojoch a predovšetkým o hru vo vojenskom dychovom orchestri sa pomaly začína prejavovať v obsadení. Už niekoľko rokov sú neobsadené niektoré nástroje v orchestri. Pokiaľ tento trend bude pokračovať i do budúcnosti, je možné, že vojenské orchestre na našom území úplne zaniknú. Preto je dôležité, aby sme najmä medzi najmladšou generáciou šíрили osvetu a rozšírili povedomie o dychových orchestroch pre širokú verejnosť tak, ako je to v zahraničí.



*Koncert dychovej hudby VHBB
Spomienka na nedožitú 65. narodeniny Miloslava Hlaváčka
Foto: internet*



Hana PIŠTOVÁ

3. ročník Bc. štúdia

katedra strunových nástrojov

On-line Tosca z Viedne

Reflexia online prenosu Wiener Staatsoper 20. marca 2020

Rozmýšľala som, čo možno v tomto zvláštnom období izolácie recenzovať... Operné domy zatvorili svoje brány a koncertné pódia žijú prázdnou. Kľúčové inštitúcie kultúrneho diania sa však postavili zoči-voči pandémie tak, že sprístupnili všetkým na celom svete niektoré z archívnych záznamov svojich odohraných predstavení. Urobili tak Bavorská štátna opera (Bayerische Staatsoper), Viedenská štátna opera (Wiener Staatsoper) alebo snáď zo všetkých operných domov najslávnejšia Metropolitan Opera v New Yorku. Každý večer si môže človek z pohodlia domova pustiť záznam špičkového naštudovaných oper, s hviezdny obsadením v hlavných rolách.

Musím sa priznať, že povinné operné predstavenia, ktoré som ešte v pubertálnom veku navštívila, mi pripadali nekonečne dlhé, so spevom až príliš vysokým a úplne nezrozumiteľným a ...

Prešiel čas, asi na operu tiež bolo treba dospieť, po niekoľkých rokoch som opere celkom prepadla. Obľúbila som si najmä diela talianskeho verizmu. A najviac zo všetkých ma uchvátila *Tosca*, po prvom počutí bola prudko návyková. *Tosca* je dokonalá od začiatku do konca, ani jedna nota, ani jedna medzihra, ani jeden monológ či ária nie je menej než dokonalá, *Tosca* je kompaktná, nič jej nechýba! Veľmi ma potešilo, keď som zistila, že *Tosca* je na programe online prenosov z Viedne. Tak som sa 20. marca usadila v pohodlnom kresle a pustila si online prenos záznamu z 5. decembra 2015.

Taktovky sa ujal izraelský dirigent *Dan Ettinger*, pod staršiu režijnú produkciu sa podpísala *Margarethe Wallman*. V hlavných úlohách sa predstavili uruguajská diva *Maria Jose Siri* (Floria Tosca), francúzsky tenorista so sicílskymi koreňmi *Roberto Alagna* (Mario Cavaradossi) a nemecký barytonista *Michael Volle* (barón Scarpia). Už od predohry som si bolestivo uvedomila, že orchestrov takých kvalít, akými disponuje orchester Wiener Staatsoper, zvukovo nevidane flexibilný po stránkach tempa, dynamiky i farby, je vo svete ako

šafránu. Scéna bola tradičná a patrične k nej aj kostýmy. Hlas Roberta Alagnu som si obľúbila už pár večerov dozadu, keď som si pustila Bizetovu Carmen. V role Maria Cavaradossi mi vyhovoval. Farebne sa mi páčil i spev Marie Jose Siri, bol čistý, nežný, jemný, priam až hladivý, zodpovedajúci povahe Tosky. I Mariino vystupovanie zodpovedalo skôr žene nežnejšieho, bezbrannejšieho a nie dominantného charakteru. No už od začiatku mi v jej stvárnení Tosky chýbala autenticnosť, herecká stránka jej výkonu nebola celkom uveriteľná, čo sa najviac prejavilo v 2. dejstve. Scarpia v podaní *Michaela Volle* bol plne pohltený svojou postavou, jeho vystupovanie mohlo v divákovi vzbudiť znechutenie, odpor alebo strach. Už koncom 1. dejstva za spevu *Te deum* zo strany zboru bolo z jeho árie cítiť, že po Tosce túži chladnokrvným majetníckym spôsobom, ktorý nemá nič spoločné s vrúcnyim citom, ktorým k Tosce horí Mario Cavaradossi.

Druhé dejstvo budilo hudobne i spevácky zimomriavky. Vypäté dialógy medzi Toscou a Scarpiom kazil len slabší herecký výkon sopranistky. No svojou interpretáciou slávnej *Visi d'arte* získala divákov súcit s jej položením v danej situácii, keď je vydieraná Scarpiom. Avšak – a to mi chýba mnohokrát v Tosce – vražda Scarpia nevyzerá autenticky. Zrejme by postačilo postaviť Scarpia a Toscu v správnom uhle pred publikum a zo strany Tosky by jej útok, ktorým tak obávaného muža znesie zo sveta, mal byť dynamickejší. Skrátka: útok by mal byť útokom a nie „iba“ pohladenie nožom.



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

Roberto Alagna nesklamal moje očakávania ani v *E lucevan le stelle*, jednej z najkrajších árií vôbec. Bolesťou a smútkom pretkaný spev odsúdenca doplnil i adekvátnym hereckým stvárnením, počas árie klačal, stelesňoval sklesnutosť a istú odovzdanosť osudu. I jeho pád po prvom výstrele bol znepokojivý napriek diváckym nádejam, že Tosca a Mario budú mať rozprávkový koniec.

Tosca ma opäť raz úplne opantala, neuveriteľná opera! Veľké bravo Wiener Staatsoper i veľké ďakujem, že možno aspoň takto zažívať hudbu! Teším sa, keď si Toscu budem môcť vypočuť naživo v niektorom z operných domov.



Nikola MESAROŠOVÁ

1. ročník Bc. štúdia
katedra dychových nástrojov

Mozartov Čarovný roh

V čase, keď sa kvôli nepríjemnej globálnej situácii rušia všetky verejné kultúrne, spoločenské a športové podujatia, sa rozhodla Slovenská televízia odvyselať záznam z koncertu komorného zoskupenia Lotz trio, ktorý sa konal v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu v spolupráci s Hudobným centrom a Symphony o. z. v minulom roku.

Trio basetových rohov založil Róbert Šebesta, ktorý sa špecializuje na výskum a interpretáciu hudby na dobových historických nástrojoch. Lotz trio je pomenované po výbornom nástrojárovi Theodorovi Lotzovi, ktorý pôsobil v Prešporku a vo Viedni. Trio hrá na kópiách jeho dobových nástrojov, ktorých originály sú uložené na hrade Krásna Hôrka. Na kultúrnej scéne pôsobia od roku 2004 a pravidelne sa zúčastňujú rôznych európskych festivalov. Vo svojom repertoári sa venujú prevažne tvorbe W. A. Mozarta, ale aj slovenských skladateľov. Nahrali zatiaľ tri CD, ktoré obsahujú tvorbu súčasných slovenských skladateľov, kompletnú zbierku Divertissement pre trio basetových rohov Juraja Družeckého a skladby W. A. Mozarta. Divertimentá boli populárnymi skladbami 18. storočia. Výhodou tejto formy bola možná variabilita častí podľa potreby, pretože boli komponované ako hudobné pozadie k spoločenským udalostiam alebo len tak na voľný čas. Obľubu tejto hudby nám dokazuje aj tvorba Juraja Družeckého, ktorý napísal zbierku 32 kusov. Táto hudba je kvôli svojej funkcii nenáročná na počúvanie, no je zaujímavé si všimnúť prelínanie hlasov. Trio basetových rohov ponúka náhradu sláčikového tria, keďže dokážu svojím rozsahom zastúpiť jednotlivé hlasy, aj keď sú to tri identické nástroje.

Basetové rohy boli mimoriadne obľúbené aj u W. A. Mozarta. Hudbu pre toto obsadenie písal pravdepodobne pre súkromné využitie holandského botanika Nikolausa Josepha F. von Jacquina (1727 – 1817), ktorý organizoval domáce koncerty, na ktorých sa zúčastňoval

aj samotný Mozart. Tieto koncerty a účinkujúci (Jacquinove deti a virtuózní bratia Stadlerovci) podnecovali k ďalšej tvorbe, ktorú môžeme dnes obdivovať. Napriek zábavnej funkcii tejto hudby sú jednotlivé party náročné a vyrovnané, keďže sa vedúce hlasy veľmi často striedajú. Spracovanie známych melódií zo slávnych oper W. A. Mozarta prinieslo potešenie z tejto hudby aj bez návštevy opery. Úprava do menšieho a „lacnejšieho“ obsadenia ponúkala možnosť vypočutia obľúbených skladieb aj bez vtedy ešte nedostupných zvukových záznamov či rádiových prenosov.



*Nikolaus Joseph Freiherr von Jacquin, malba od Heinricha Friedricha Füger
a pamätné dosky bratov Jacquinovcov v botanickej záhrade viedenskej univerzity
Zdroj https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Joseph_von_Jacquin*

Sprístupnenie takéhoto druhu koncertu na obrazovkách televízie prinieslo zážitok mnohým divákovi. Zvolený repertoár pôvodných kompozícií pre trio basetových rohov z 18. storočia a zvuk dobových nástrojov preniesol poslucháča o dve storočia naspäť a každý mal doma trio basetových rohov, ktoré hralo k slávnostnému nedeľnému obеду tak, ako to bolo zvykom vo vyššej spoločnosti. Zaujímavým bolo pozorovanie ľahkosti súhry, preberania melódií, technickej zručnosti a intonačnej presnosti napriek tomu, že v rukách držali repliky dobových nástrojov, ktoré v porovnaní s dnešnými modernými nie sú také dokonalé. Prinášanie klasickej hudby na obrazovky verejnoprávnej televízie je obohacujúce a podporuje tak snahu o propagáciu a zviditeľnenie slovenských interpretov, ktorí sú žiaľ, častejšie známi a uznávaní viac v zahraničí ako doma.

Mozartov Čarovný roh 3. 5. 2020, RTVS, záznam koncertu

Lotz trio: **Róbert Šebesta** – basetový roh I, umelecký vedúci

Ronald Šebesta – basetový roh II

Igor Františák – basetový roh III

Juraj DRUŽECKÝ: *Divertissement pour trois Core de Basset*

I. Allegro Scherzando

II. Moderato

III. Menuetto

IV. Rondo

Marek PIAČEK: *Pustatina I.*

Pustatina VIII.

Wolfgang Amadeus MOZART: *Fünfundzwanzig Stücke Für Bassethörner, KV 439b*

I. Allegro

II. Menuetto

III. Adagio

IV. Menuetto

V. Rondo

Wolfgang Amadeus MOZART: *Čarovná flauta (výber)*

- Hm! Hm! Hm!
- Der Vogelfänger bin ich ja
- Marsch der Priester
- Bewahret euch vor Weibertrücken
- Seid uns zum zweiten Mal willkommen
- Ein Mädchen oder Weibchen
- Pa-pa-pa-pa



<https://www.facebook.com/Lotztrio>

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 7/2020

Odborný vedecký recenzovaný časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

AFA je členom mediálnej skupiny EBSCO

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Niektoré texty prešli redakčným krátením a úpravou.

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Anglický preklad abstraktu D. Marenčinovej

PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Počet strán: 145

ISSN 2453-9694

Foto titulná strana:

Martin Vetrák, archív autora

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.



*Koncert pre zelené kráľovstvo (2292 rastlín)
v Gran Teatre del Liceu v Barcelone
Zdroj internet, autor Nacho Doce, Reuters*

Pekné leto bez korony praje redakcia AFA