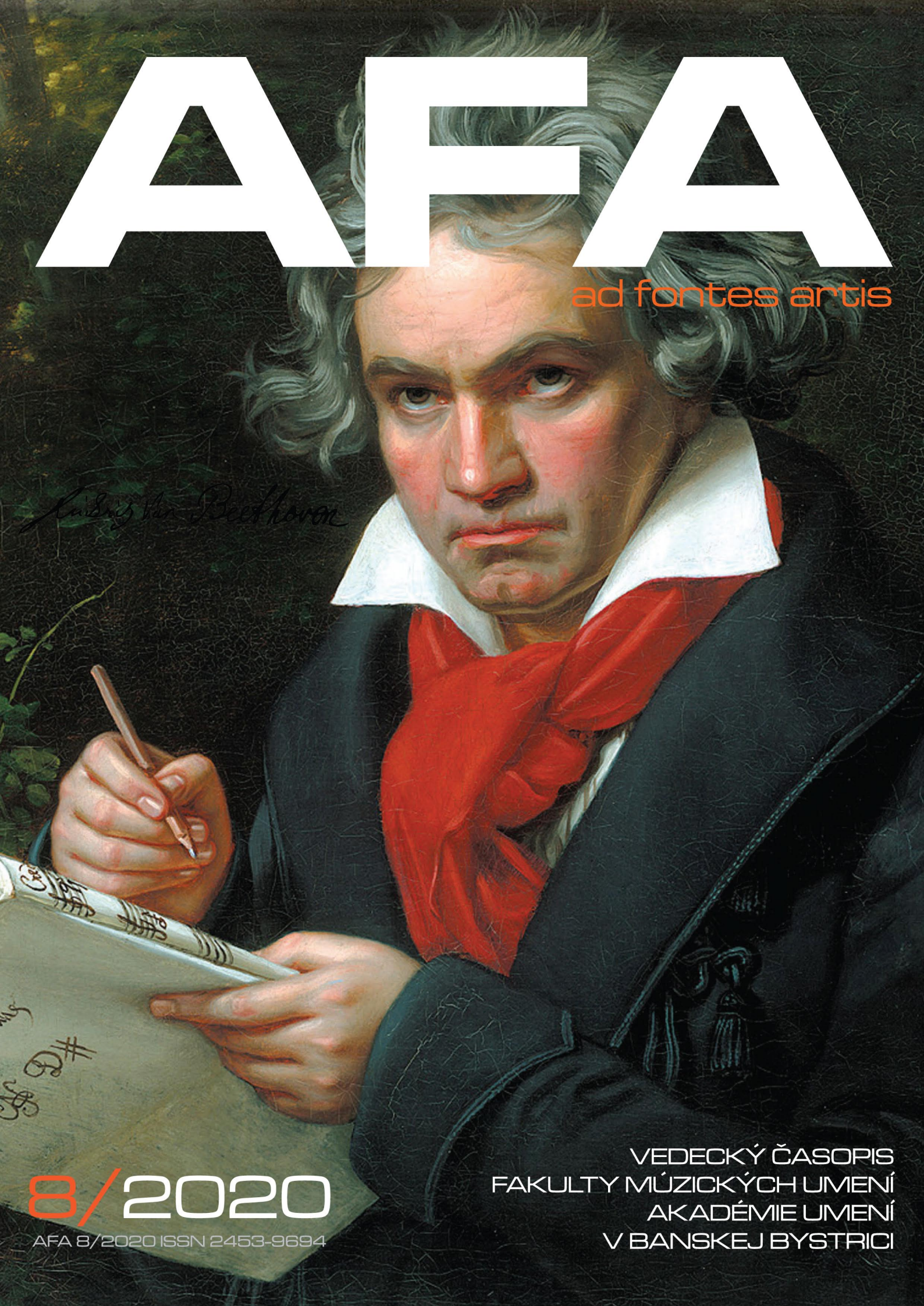


AFA



ad fontes artis

Ludwig van Beethoven

8/2020

AFA 8/2020 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

REDAKČNÁ RADA

Vedúca redaktorka

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

glockova.maria@gmail.com

Členovia

RUMUNSKO

**HAUSMANN KÓRÓDY Alice, PhD.**

Universitatea Creștină Partium

Oradea

Facultatea de Arte, Catedra de Muzică

POLSKO

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

Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora w Puławsku

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. ŠEVČIKOVÁ Veronika, PhD.**

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA

**prof. TETENSKAS Vytautas**

Dean Academy of Arts
Klaipeda University
Litua

SLOVENSKO

**prof. PaedDr. Mgr. et MgA. DIDI Vojtech**

dekan FMU AU Banská Bystrica

doc. Mgr. art. STRENÁČIKOVÁ Mária, CSc.

prodekanka pre pedagogickú činnosť FMU AU



OBSAH

Mgr. art. Alžebta TRGOVÁ, ArtD.	7
INTERPRETÁCIA SOPRÁNOVÝCH POSTÁV V OPERNEJ TVORBE VINCENZA BELLINIHO	
<i>Interpretation of soprano characters in the opera by Vincenzo Bellini</i>	
Bc. Mgr. Anna BREZÁNIOVÁ	39
PREHLAD A ANALÝZA SKLADIEB SLOVENSKÝCH SKLADATELOV PRE SÓLOVÝ KLARINET A V KOMBINÁCII S INÝM HUDOBNÝM NÁSTROJOM	
<i>Review and analysis of compositions of Slovak composers for the solo clarinet or the clarinet with combination of other musical instrument.</i>	
Mgr. art. Hansol LEE, ArtD.	68
TRI SONÁTY PRE VIOLU DA GAMBA A ČEMBALO J. S. BACHA – SPRACOVANIE PRE VIOLU	
<i>Three sonatas for viola da gamba and harpsichord by J. S. Bach BWV 1027 – 1029, the arrangement for the viola</i>	
Mgr. art. Anna SCHLOSSER, ArtD.	112
MUSICA SCEPUSII – THESAURUS NOSTER	
PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.	154
KONIEC PATRIOTA V RUSKU	
<i>The end of patriots in Russia</i>	
DRAGONY Gábor, PhD.	174
CONTENT REGULATION IN FOLK MUSIC EDUCATION IN HUNGARY	



ŠTUDENTSKÉ PRÁCE zo seminárov publicistiky	187
Bc. Hana PIŠTOVÁ SPUCKOVO SPRACOVANIE VERDIHO MESSA DA REQUIEM	188
Bc. Tatiana BOBEKOVÁ EDUARD GRAČ, SÓLISTA A DIRIGENT	192
Bc. Pavol KUBÁŇ STRHUJÚCI RECITÁL RICHARDA TUCKERA A ROBERTA MERRILLA	197
Bc. Monika GOLIEROVÁ VEČER S MATEJOM ARENDÁRIKOM	203
Jakub OŠMERA NEZKROTNÍ PURITANI A PĚVECKÉ MISTROVSTVÍ ADAMA PLACHETKY V ROLI SIRA RICCARDA	206
Bc. Asuka MAEDA LA JUIVE VIENNA 2008	210
TIRÁŽ	215



A riveder le stelle

Je čas vianočný, žiari betlehemska hviezda, znejú koledy a nasledujúce riadky by mali celkom prirodzene patriť narodeniu Božieho dieťaťa. Jeho príchod na svet sa stal výnimočnou historickou udalosťou.

Áno, poznáme výnimočné udalosti a dátumy, brutálne vyvažujú radostné, pribúdajú výnimočné. Určite sa k nim zaradí aj 7. december 2020. Svet márne čakal premiéru *Lucie di...* operná nevesta „skonala“ na následky korony predčasne aj bez *Il dolce suono*.

Po červenom koberci tentoraz nevstúpili do foyeru slávnej La Scaly diváci, ale herci-moderátori, do parteru nezasadlo publikum, ale „rozsadený“ orchester s dodržaním bezpečnostných opatrení – aj vrátane priehľadných boxov z plexiskla v dychovej sekcii – a na javisku sa v takmer trojhodinovej šou vystriedali v slávnych operných scénach za účinnej a dych berúcej scénicko-vizuálnej projekcie svetové operné hviezdy od Placida Dominga cez Ludovica Tézieria až po Lisette Oropesu v luxusných toaletách made in Italy – Armani, Valentino, Dolce & Gabana.

Hudobný príbeh v priamom prenose sa začal dronovými zábermi večerného Milána, ktoré Giorgio Armani pohotovo okomentoval: „*Uno spettacolo degno di Milano.*“ Hudobné príbehy „životov“ operných hrdinov v koncepcii dirigenta **Riccarda Chaillyho** a režiséra **Davida Livermora** začal hlas nesmrteľnej Mirelly v *Io son l'umile ancella* a potom už milióny divákov na celom svete a na všetkých kontinentoch – vďaka českému ARTu chvalabohu (!) aj na Slovensku – sledovali úchvatnú opernú šou.

Magnifico! Insolito! Spettacolare!

Vidieť totiž scény z Carlosa vo vlakovom vozni (možno z *Compiègne*), počuť Jagovo Credo pred siluetou ohňom devastovaného (možno *Bieleho*) domu či spoznávať tváre významných osobností našej planéty – pápeža Jána XXIII., Mahatmá Gándhího, Nelsona Mandelu alebo bojovníka proti talianskej mafii Paola Borsellina počas Chénierovej árie *Nemico della patria* v charismatickej interpretácii samotného kráľa Placida, boli **výnimočnosti**



historického okamihu aj s aktualizovaným presahom do súčasnosti.

A ak si niekto myslel, že záver superšou bude patriť najslávnejšej árii pre soprány, tenori a basy *Va pensiero...*, mylil sa. Finale z *Guglielma Tella* bola radosť, šťastie, nádej, krása! Niekoľko sólistov spoločne v *Tutto cangia* prednieslo rossiniovský hymnus na znovuzrodenie. Dojemné, mrazivé, fascinujúce a pôsobivé.

A ani názov superšou nebol – akoby sa mohlo zdať – komerčnou parafrázou slávnej *E lucevan le stelle*. *A riveder le stelle* je totiž časťou posledného verša z *Inferna* La Divina comedia (*E quindi uscimmo a riveder le stelle*) a stal sa tak aj holdom nadchádzajúcemu 700-ročnému jubileu Danteho odchodu z tohto sveta do večnosti. Spolu s Vergiliom vidia po prežitých pekelných útrapách hviezdnu nočnú oblohu ako *predzvesť novej cesty svetla a nádeje...*

Moje vŕcne poďakovanie do diaľky za krásny večer – *bene e molto grazie* – mi znelo vo chvíli ľudsky krásnej nádeje ako zvláštne *ex tempore*.

Slová veľkého Placida, ktorý bezprostredne po predstavení odlietal do Peterburgu so svojim Rigolettom, vypovedali za všetkých: „*E' stato un onore cantare con i colleghi, ma noi cantanti abbiamo bisogno dell'applauso e il pubblico vuole essere qui con noi.*”

Áno, umelci a umenie potrebujú potlesk a diváci by mali a chcú byť s nimi.

Emočne silná a výnimočná šou to dokázala bravúrne, ale to ticho „po“ sa nedalo nahradiť ničím.

Stalo sa realitou mimo času.

Stalo sa *ex tempore* pre všetkých.

Mária Glocková

šéfredaktorka





Mgr. art. Alžbeta TRGOVÁ, ArtD.

sólistka Štátnej opery Banská Bystrica
katedra vokálnej interpretácie FMU AU

INTERPRETÁCIA SOPRÁNOVÝCH POSTÁV V OPERNEJ TVORBE VINCENZA BELLINIHO

Interpretation of soprano characters in the opera by Vincenzo Bellini

Abstract. Bellini was the quintessential composer of the Italian bel canto era of the early 19th century. In considering which of his operas can be seen to be his greatest successes over the almost two hundred years since his death, Il pirata laid much of the groundwork in 1827, achieving very early recognition in comparison to Donizetti's having written thirty operas before his major 1830 triumph with Anna Bolena. Both I Capuleti ed i Montecchi at La Fenice in 1830 and La sonnambula in Milan in 1831 reached new triumphal heights, although initially Norma, given at La Scala in 1831 did not fare as well until later performances elsewhere. "The genuine triumph" of I puritani in January 1835 in Paris capped a significant career. Certainly, Il pirata, Capuleti, La sonnambula, Norma, and I puritani are regularly performed today.

Bellini mal azda najmenší talent z trojice Donizetti – Rossini – Bellini, ale dokázal ho veľmi dobre využiť. Obdivoval ho F. Liszt, R. Wagner aj G. Verdi. Arrigo Boito (1842 – 1918) vyhlásil, že „kto nemiluje Vincenza Belliniho – nemiluje hudbu!“¹

Jeho tvorivé obdobie bolo veľmi krátke, ale už prvé operné diela presvedčili o skladateľových kvalitách.

¹ BLAHO, J. 2001. *K dvostoročníci Vincenza Belliniho*. In: *Hudobný život*, 2001. roč. 33. č. 11 s. 34.



V priebehu desiatich tvorivých rokov napísal jedenásť oper. Najviac sú hrané opery serie *La Sonnambula* (Námesačná, 1831) a *Norma* (1831). No svoje miesto na operných scénach majú *Il pirata* (Pirát, 1827), *La straniera* (Cudzinka, 1829), *I Capuleti e i Montecchi* (Kapuletovci a Montekovci, 1830). Prejavila sa v nich typická stránka autora – melanchólia, ranoromantický pátos, ktorý je pri správnej hlasovej a interpretačnej kvalite veľmi pôsobivý. Dokázal vytvoriť melódie neobyčajnej kvality. Charakteristiku jeho hudby podčiarkuje lahodne plynúca kantiléna, vzorové vokálne legato a brilantná lyrická fráza. Namiesto rafinovaností a vonkajších efektov – prostota a emócia.

Málokedy sa odráža povaha autora v jeho diele tak veľmi ako u Belliniho. Jeho mierna, priamo lyrická povaha sa prejavuje v celom jeho diele. V súlade s ranou neapolskou školou prvoradý dôraz kladie na melódiu, k čomu ho viedol aj jeho pedagóg *Niccolò Antonio Zingarelli* (1752–1837).²

Ľudský hlas dominuje nad trochu zanedbávanou orchestrálnou zložkou. Belliniho harmónia je jemnejšia než u ostatných talianskych romantikov, inštrumentácia priehľadná, číra, nie však riedka. Ušľachtilosť vokálnej línie neznamenaá, že jej chýba romantická expresia. Virtuozita ženských partov stojí úplne v službe dramatického výrazu.³

Až neskôr v operách *Norma* a *Puritáni* venuje skladateľ väčšiu pozornosť inštrumentácii, k čomu ho inšpiroval Rossini, ktorý bol tiež vzorom jeho pôvabnej koloratúry.⁴

Ústrednou zložkou Belliniho štýlu je dramaticky cítená belcantová melodika, a to i v ansámblových partoch. Vedel

² WEST, E. WARRACK, J. 1998. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998. s. 39

³ BLAHO, J. 2001. *K dvestoročnici Vincenza Belliniho*. In: Hudobný život, 2001. roč. 33. č. 11 s. 34

⁴ WEST, E. WARRACK, J. 1998. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998. s. 39



však písať aj hrdinskú, silnú a presvedčivú hudbu. V tom bol ako Chopin, ktorý ho veľmi obdivoval. Ich nekonečné kľukaté melódie majú veľa spoločného.⁵

Bellini koloratúry árií vypisuje. Spevná línia vyžaduje noblesnú spevácku kultúru bel canta. Skoro lutnové arpeggiá sprievodu sláčikov sú úplne v službách spevu: poskytujú mu rytmický základ a dávajú mu vyniknúť nad jemným zvukom sláčikov.

Bellini sa v mnohom odlišuje od Rossiniho. Nenapísal ani jednu komickú operu, lebo hravé žarty mu boli cudzie. Zostal celý svoj život skladateľom pre ženy. Chápal ich hudobné záľuby s mimoriadnym vcítením sa a dokázal ich svojou melodikou osloviť.⁶

Chýbala mu organizačná schopnosť, ktorú mal Rossini. Ale bol aj inšpiráciou pre svojich nasledovníkov. Napríklad veľmi ho obdivoval Giuseppe Verdi. Svetoznáma melódia zboru „*Va, pensiero, sull'ali dorate...*“ (Leť myšlienka na zlatých krídlach...) z Nabucca je belliniovská.⁷

Hoci sú Belliniho diela bohaté na krásne detaily, vcelku nie sú natoľko pribojné. Keby bol dlhšie žil a tvoril v Paríži, ako to mal v úmysle, istotne by sa bol ešte vyvíjal. Veľký vývojový skok sa ukázal v opere Puritáni, kde uplatnil niektoré rady Rossiniho.

Krátko po úspešnej premiére tejto opery vo Francúzsku Bellini umiera v roku 1835.⁸

⁵ AINSLEY, R. 1998. *Encyklopédia vážnej hudby*. Bratislava: Perfekt, 1998. s. 235

⁶ ZÖCHLING, D. 1999. *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999. s. 88

⁷ ABRAHAM, G. 2003. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. s. 638

⁸ AINSLEY, R. 1998. *Encyklopédia vážnej hudby*. Bratislava: Perfekt, 1998. s. 235



I Capuleti e i Montecchi

V opere bohatej na melódie, v ktorej prevláda melancholický tón, spracoval Bellini starú veronskú legendu o bezvýchodiskovej osudovej láske.

Opera bola napísaná v krátkom čase, autor mal k dispozícii jeden a pol mesiaca. Začal ju písať koncom januára a premiéra bola už 11. marca 1830 v Teatro La Fenice v Benátkach. Je to 2-dejstvová lyrická tragédia skomponovaná na libreto *Felice Romaniho* (1788 – 1865). Príbeh vychádza z talianskej literárnej tradície a bol spracovaný už v dvadsiatych rokoch 16. storočia perom *Luigi da Porto* (1485 – 1530) z Vicenzy.

V polovici storočia, v roku 1554, ponúkol *Matteo Bandella* (1480 – 1562) v deviatej poviedke jeho prepracovanejšiu a vierohodnejšiu verziu. Obe podoby nechávajú v závere ešte priestor pre dialóg prebudenej Júlie so zomierajúcim Romeom (tento variant sa neskôr ukáže vďačný pre operné libreto) a Júlia nad milencovou mŕtvolou zomiera od žiaľu. Libreto nevychádza zo Shakespeara, ktorý v tom čase nebol veľmi známy v Taliansku. Mladý Shakespeare, píšuc svoju prvú veľkú tragédiu, zrejme poznal iné prerozprávania osudu veronských milencov. Necháva Júliu prebudiť sa, keď Romeo je už mŕtvy a nešťastnica sa prebodne dýkou. Autorom prvého operného spracovania Romea a Júlie v roku 1742 je v Británii pôsobiaci taliansky skladateľ *Nicola Pasquali* (1717/18 – 1757).

Z roku 1789 pochádza operný prepis *Luigiho Marescalchiho* (1745 – 1805), v roku 1796 sa pripája Belliniho učiteľ *Niccolò Antonio Zingarelli* (1752 – 1837), *Porta* (1809). Ďalším skladateľom, ktorý spracoval príbeh dvoch milencov, bol v roku 1810 *Pietro Alessandro Guglielmi* (1728 – 1809).



Rovnaký námet spracovali vokálni pedagógovia a zároveň skladatelia *Nicolo Vaccai* (1790 – 1848) v roku 1825 a v roku 1826 *Manuel Garcia* st. (1775 – 1832).⁹

Podľa Oxfordského slovníka opery *Felice Romani* upravil pre Belliniho vlastné libreto pôvodne určené *Nicolovi Vaccaiovi*, ktoré vychádzalo zo skoršieho Foppovho textu a ktoré zhudobnil *Antonio Zingarelli* v roku 1796. Foppa spracoval *Storie di Verona* od Gerolama della Corteho.¹⁰

Bellini, tvorca nekonečných melódií, ktorými očaril Verdiho a dokonca aj Wagnera, neostal nič dlhý ani v tejto opere. Zdokonalil árie, v ktorých sa spevný hlas vznáša nad citlivým sprievodom orchestra v bodkovaných rytmoch, jemných rozbehoch a hladkom doznievaní fioritúry, vlnovito zintenzívňovanej, unášanej zvukom iných hlasov alebo zboru, na konci udržiavanej na najvypätejšom bode a uzavretej kadenciou.¹¹

Nie všetky hudobné čísla sú rovnakej kvality. Pre krátkosť času zakomponoval Bellini do opery melódie zo svojich diel z mladšieho obdobia. Napríklad ária Giulietty *Oh! Quante volte, oh quante! (Oh! Koľkokrát, ach, koľko!)* zaznela už v opere *Adelson e Salvini* v roku 1825. Použil aj melódie z opery *Zaira* (1732), ktorá bola pri svojom predvedení prepadákom. Vo všetkých prípadoch to nebola len recyklácia starej hudby, ale bola podrobená dôkladnej revízii, prispôsobená postave, veršom a umelcovi. Podľa sluchu ťažko rozoznáme zdroj inšpirácie.¹²

⁹ LUKÁČOVÁ, Alžbeta – BLAHO, Jaroslav. 2007. *Nesmrteľní milenci z Verony*. In: Bulletin – Kapuletovci a Montekovci. Banská Bystrica: Štátna opera.

¹⁰ WARRACK, J. WEST, E. 1998. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998. s. 255

¹¹ EINSTEIN, A. 1989. *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, 1989. s. 348

¹² Dostupné na: < http://www.it.wikipedia.org/wiki/I/-_Capuleti_-_e-i-Montecchi > [2011-01-28]



Rozhodnutie zveriť part Romea mezzosopránu prispelo sladkej kantiléne k dobru a tiež mladost' milencov je dôveryhodnejšia.¹³

V dvadsiatom storočí bol niekedy zverený part Romea tenoristovi.¹⁴

Rola Giulietty

V súlade s literárnou predlohou je Giulietta mladučké veronské dievča, ktoré zahorí úprimnou láskou k Romeovi. V charakterovej kresbe je nežnou, úprimnou a citlivou bytosťou, ktorá zostáva počas celého príbehu verná svojim citom a otvorene ich odkrýva divákovi na krídlach Belliniho melódií. Citovú rozorvanosť jej spôsobujú spoločenské a politické podmienky, ktoré jej nedovolia prežívať úprimnú lásku so svojím vyvoleným, a tiež jej výchova nedovoľuje, aby sa postavila proti vôli otca, a tým znevážila rodinu. Je to veľký vnútorný boj mladej devy na prahu života.

Lúboštný príbeh sa odohráva na pozadí vojnového konfliktu dvoch znepriatelených rodov. Napriek snahe Romea o urovnanie konfliktu situácia sa vyostruje a *Capellio Capuleti* prisahá vendetu *Romeovi Montecchi*.

Do priestoru rozvírených vojnových vášní plných nenávisťi prichádza ako vánok jemné stvorenie – Giulietta, odetá vo svadobnom šate. V predohre árie *Eccomi in lieta vesta...* (*Tu som vo veselom šate odetá...*) je použitý sólový nástroj –

¹³ ZÖCHLING, D.1990. *Die Oper, Farbiger Führer durch Oper, Operette, Musical*. Praha: Fortuna print, 1990. s. 33

¹⁴ Pri jednej milánskej produkcii pred niekoľkými rokmi, ktorá hosťovala na holandskom festivale, bol Romeo obsadený tenorom, čo prispelo k dynamickej rovnováhe oproti druhému milencovi Tebaldovi. Publiku to prinieslo špeciálny a vzácný zážitok dramatického dueta medzi dvoma výnimočnými tenoristami Giacomom Aragallom a Lucianom Pavarottim (ZÖCHLING, D. *Kronika opery*. s. 33)



lesný roh, so široko klenutou melódiou, ktorá je predzvesťou niečoho tajomného a zlého. Giulietta, plná vrúcneho citu, čistoty a nevinného prejavu, vyznáva lásku svojmu Romeovi v nádherných introvertných melódiách. Je to ária, ktorá spĺňa všetky atribúty belcanta a žiada si zodpovedajúcu spevácku kultúru. Dáva priestor na vzbudenie úžasu hlasového timbru, rozmanitosti farieb a odtieňov, virtuozyte vokálnych figurácií a nadšenej oddanosti lyrizmu. Je vyjadrením najhlbších citov a nesie sa v snivej nálade, kde najsutílnejšími tónovými a rytmickými variantmi dosahuje maximálny výraz.

Koloratúry sú presne vypísané autorom a sú vyjadrením momentálneho duševného stavu. Niekedy autor sám napísal rozdielne koloratúry pre určitú interpretku. Napríklad oproti pôvodnej verzii má milánska verzia z roku 1830 – 31 nasledovnú formu.

29
Giu. Oh! al-men po-tes-si qual vit-ti-ma ca-der del-l'a-ra al
[Versione Milano 1830-31] qual vit-ti-ma ca-der

35
Giu. -si, co-sì fa-ta-li, sia-te, ah! sia - - - - - te per
[Versione Milano 1830-31] ah! sia - - - - -

Touto áriou nezaprel Bellini svoju povesť – tvorcu nádherných a bohatých melódií. Dramatický *accompagnato recitativo* je postavený z výrazných melodických oblúkov a namiesto vžitej polohy v rovine hovorovej reči sa nesie vo vypätejších, okrajovejších tessitúrach. Stiera rozdiel medzi



recitatívom a áriou. Nežnosť árie podporuje *arpeggiový* sprievod harfy v 3/8 takte. Od interpretky sa žiada tvorenie fráz vo väčších oblúkoch, súčasnóm rešpektovaní rytmického zápisu a v maximálnom legate. Táto ária dokáže vytvoriť hlboký dojem svojím *piangendo* kliše, ktoré sa objavuje všade od Donizettiho a Mercadanteho až po Chopina.¹⁵

Koloratúrne behy sú akoby vzlykom Giulietty, interpretujú sa s pocitom ľahkosti z jedného rezonančného miesta, štíhlo a na zadržanom dychu. Aj záverečná kadencia árie je jedným veľkým povzdychom nielen vyjadreným v texte, ale aj tónovým behom, ktorý sa končí akoby do „stratena“. Autor tento efekt docielil vypísanými dvoma korunami v rámci jedného taktu. Záver je vyjadrením veľkej duševnej bolesti a beznádeje a ideálom je interpretovať ho hlavovou rezonanciou.

¹⁵ ABRAHAM, G. 2003. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. s. 531



V duete *Ah! Mia Giulietta!* (*Ach, moja Júlia!...*) dochádza k tajnému stretnutiu milencov a ich dueto je vzájomným vyjadrením citov lásky. Romeo prehovára Giuliettu na ich spoločný útek, ale ona uprednostní poslušnosť otcovi a rodinným tradíciám.

Dueto je plynulo prepojené s predchádzajúcou áriou, čím sa stierajú ostré hranice medzi jednotlivými číslami. Romeo je obsadený ženským hlasom mezzosopránom v záujme vernejšieho vyjadrenia lásky mladučkého páru. Takmer rovnaké melodické linky sa striedajú v znení tmavšieho a svetlejšieho hlasu, kde v parte Romea cítiť naliehavosť a váhanie u Giulietty.

Belliniho harmónia je jemnejšia než u ostatných talianskych romantikov, inštrumentácia priehľadná, číra, nie však riedka. Ušľachtilosť vokálnej linky neznamená, že jej chýba romantická expresia, práve naopak. Virtuozita ženských partov stojí v službe dramatického výrazu. Príkladom je vášňou naplnený záver dueta – krásne a zriedkavé miesto v opernej literatúre, kde sa milostné dueto končí v súznení sopránu a mezzosopránu, vyjadrujúc expresiu citu v melodických linkách, ktorých interpretácia si žiada prísne legato, brilantné vedenie fráz na mäkkom, pružnom dychu vo vzájomnom preberaní melódie a vycizelovanom prístupe k tvorbe spoločných behov, akoby v splynutí srdc. Je to miesto plné citu a vášne. Prostriedkom romantického stvárnenia situácie je melódia, ktorá je jemná, mäkká, vláčna, nežná, vyznačujúca sa eleganciou linky.



190

- fi - - - zio - del, - a piacere - stentate

- dir - che a - mor, - che - l'a

Zlom nastáva, keď Giulietta a Romeo začínajú bojové trúbky. Naliehavosť situácie a väčšieho dramatického účinku dosiahol Bellini prekvapivo jednoduchými prostriedkami. Uplatnil *ostinátny* rytmus v orchestri a nad ním sa vznáša melódia, ktorej údernosť je podmienená pregnantnejšou artikuláciou a expresívnym pretlmočením bôľno-vášnivej melódie. Všetko je podriadené citu. V interpretácii je žiaduci sugestívny prejav oboch interpretiek. Z vokálno-výrazového hľadiska sa podporí naliehavosť údernosťou dikcie a dôslednou interpretáciou bodkovaného rytmu, ktorý je posilnený portamentom. Z hľadiska interpretácie hustejšie znenie orchestra môže nabádať k forsírovaniu, čo je nežiaduce. Interpretka by mala dbať síce o plné, guľaté a úderné tvorenie tónov, ale v nadhľade ovládať prejav a neskĺznuť k forsírovaniu. Celé dueto s Romeom je pomerne rozsiahle a citovo vypäté. Pri jeho kreovaní je potrebné vychádzať z vnútornej predstavy, farebne rozčleniť jednotlivé frázy a v závere pripraviť výrazový aj hudobný vrchol a súčasne sa vyvarovať násilne tvorených expresívnejších tónov.

Na ploche široko komponovaného finále prvého dejstva sa plynulo prelínajú bez ostrých ohraničení ariózne časti, dueto, kvarteto a záverečný ansámbl so zborom. Prináša turbulentnú atmosféru, vyhrotenie vášní, ktoré sú odrazom otvoreného konfliktu Capellia s Tebaldom proti Romeovi. Medzi nimi osciluje Giulietta a Lorenzo – dvorný lekár.



Rozochvená kantiléna Giulietty v úvodnej časti finále *Tace il fragor...* (*Zmätko pomaly utícha*) rozvíja vokálny part s pocitom žalostných obáv a strachu o život Romea po ukončenom boji. Svoje obavy pretaví do modlitby „Ah! Per Romeo v'in voco...” (*O Romea vás prosím...*) Interpretácia je introvertná, technicky na zadržanom dychu, ideálom je uplatnenie prísneho legata s mäkkosťou v hlase a vrúcnou prosbou.¹⁶

Dramatickým aj vokálne odlišným charakterom je poznačené krátke dueto Giulietty s Romeom, ktorý nabáda svoju milú k úteku. Naliehavosť a časová stiesnenosť je vyjadrená krátkymi, úsečnými vetami u oboch protagonistov. Dueto vyúsťuje do kvarteta, kde sa vášne vyostria v otvorenom stretnutí a konflikt kulminuje v rastúcom napätí znepriatelených strán. Tesne pred krutou zrážkou nastane akoby ticho pred búrkou. Autor zabrzdí rozduchané vášne

¹⁶ Existujú od autora dve verzie modlitby. Ako bolo uvedené vyššie, je to verzia pre milánsku inscenáciu (1830 – 1831), kde Giuliettu stvárňovala interpretka s nižšou tessitúrou hlasu.



výrazovou korunou a následne necháva zaznieť spev *a capella*, kde v súzvuku štvorhlasu soprán, tenor, barytón a bas sa prelínajú melodické linky vyjadrujúce vnútorný myšlienkový pochod zúčastnených aktérov ponorením sa do seba, kde predpísané *sostenuto* určuje interpretáciu ansámblu a ľudské hlasy bez orchestra vytvoria úžasné napätie a obsah naplnia gradujúcou melódiou a harmóniou. Na zosilnenie účinku sa postupne pripája orchester. V závere ansámblu autor nechá zasvietiť soprán, ktorý v melódii klenúcej sa nad mužskými hlasmi akceleruje k vrcholu celého hudobného čísla, kde sa maximálny účinok dosahuje napriek dynamickej polohe piano, pianissimo. Vo svojej výpovedi ako keby sa „zastavil čas“. V záujme farebne vyrovnaného zvukového efektu by mali interpreti maximálne koncentrovať tón v *piane*, ale na dychu. Vokál má byť obdarený potrebnou nosnosťou a sietivosťou s využitím čo najväčšieho množstva alikvotných tónov. Nie je prípustná dychová ochabnosť a odklon od hlavovej rezonancie. Doznievajúcu jemnú harmóniu opäť uzatvára koruna. Po zabrzdení vášní sa dejstvo končí strhujúco vypracovaným ansámblom v belliniovskom finále, kde soprán a mezzosoprán priesračne znejú unisono nad dvorom Kapuletovcov a Montekovcov.

V 2. dejstve dochádza k výraznej dramatickej zápletke. Giulietta v snahe vyhnúť sa nechcenému sobášu s Tebaldom má vypiť otrávený nápoj, ktorý vyvolá dojem smrti. Po prebudení očakáva, že spojí svoj život s Romeom, toho však nachádza v predsmrtných krčoch. To je obsahom scény Giulietty s Lorenzom. Je to kľúčové miesto v dramatickom zmysle slova, po interpretačnej stránke ho treba pretaviť vnútorným nábojom, zvýrazniť pochybnosti a obavy z nadchádzajúceho kroku.



V árii *Morte io non temo, il sai...* (Smrti sa nebojím, to dobre vieš...) je vykreslený jej vnútorný boj. Na jednej strane úvaha, či siahnuť k takémuto riešeniu, na druhej odhodlanie voliť smrť pred nechceným sobášom. Bellini potvrdzuje svoje majstrovstvo srdcervúcou melódiou vyjadriť psychický stav hrdinky. Melódia sa začína akoby z ničoho a narastá postupnou gradáciou dvojtaktových úsekov, ktorých nadväzovaním sa vytvorí výpoveď veľkej sily. Je nutné kreovať frázy s myšlienkou smerujúcou k vrcholu, kde upokojenie je modelované koloratúrou v mäkkom doznení frázy. Opäť koloratúra nie je samoúčelná, ale je nositeľkou vnútornej výpovede. Dosiahnutie ľahu v interpretácii je zabezpečené plastickým dychom vo veľkých a mäkkých oblúkoch. Aj keď sú pomlčky takmer po každom dvojtaktí, nemalo by ochabnúť napätie, aby nedošlo k rozkúskovaniu výpovede árie.

Z formového hľadiska sa skladateľ vzdáva ostrých ukončení jednotlivých čísiel. Ária je prerušená dialógom Lorenza a Giulietty, kde ju ubezpečuje o správnosti nastávajúceho kroku. V rovnakej nálade a technickom prístupe pokračuje Giulietta v intenciách strachu áriou: *Se in quel l'orror giacente non mi destassi piu,...* (Čo keď budem ležať na tom hroznom mieste a nikdy sa už neprebudím,...) Majstrovsky skomponovaná melódia dosahuje výnimočnú silu. Pri rešpektovaní a precítení notového zápisu vnútorné prežívanie dotvorí autorov zámer a zanechá v poslucháčovi citový dojem. Inštrumentácia orchestra a prenesenie ťažiska na sláčikové nástroje podporuje introvertnú výpoveď v polohe *pp*.

Giulietta tesne pred príchodom otca nápoj vypije a ešte pred fingovanou smrťou prosí o odpustenie. Formou árie *Ah! Non poss'io partire priva del tuo perdono...* (Nemôžem teraz odísť bez tvojho odpustenia...) je vyjadrená úprimná hĺbka prosby, ale



aj účinok jedu, ktorý oberá Giuliettu o silu. Vznášajúca sa melódia je podporená pizzicatom kontrabasov a akordickým znením sláčikových nástrojov. Inštrumentácia je volená tak, aby neprekryvala introvertnú výpoveď. Opäť je to plocha, ktorá je v polohe *pp*. Ideálom je vychádzať z hlavového tónu s prísnyim legatom s koncentrovaným tónom.

Finále opery sa odohráva v hrobke. Utrpenie milencov je vyjadrené bôľno-krásnymi melódiami. Romeo, vidiac svoju milú mŕtvu, ukončí svoj život požitím jedu. Kruté je pre Giuliettu jej prebudenie, keď vidí zomierajúceho Romea. Od žiaľu jej puká srdce.¹⁷

Melódie sú veľmi pôsobivé, naplnené citom, nehou a sú vedené tak, aby sa dalo tlmočiť aj ich silné vnútorné emocionálne prežívanie.

Belliniho hudobnej reči dominuje nesmierne invenčná, farebná a náladotvorná melódia, ktorá je jemná, mäkká, nežná, vyznačujúca sa eleganciou linky, je plná úprimného južanského sentimentu, tklivá, nostalgická a melancholická. V hudbe dominuje cit, citovosť a hlboké vnútorné prežívanie. Interpretácia Belliniho hudby by mala byť na princípoch belcanta. Vyžaduje si interpretku s pružnosťou hlasu schopného zvládnuť koloratúru a ozdobnosť kadencií, pretože v Belliniho hudbe je vedúcim prvkom opernej formy melódia vokálneho partu, nesená a umocňovaná výrazovou schopnosťou ľudského hlasu.

Dramatické stvárnenie postavy Giulietty je determinované schopnosťou vnútorného prežitia citov a duševných poryvov v závislosti od javiskovej situácie. Je možné použiť expresívnejšie gestá vo vzťahu k otcovi v stave

¹⁷ V banskobystrickej inscenácii opery *I Capuleti e i Montecchi* uvedenej v roku 2007, Giulietta končí svoj život bodnutím si dýky do srdca.



zúfalstva a vzrušenia. Vo vzťahu k Romeovi je vhodná drobnokresba gestikulácie a mimiky vzhľadom na šírku hudobnej plochy. Do javiskového prejavu je vhodné pretaviť gestá dievčiny naplnenej citom a prebúdžajúcimi sa vášňami mladej lásky a úprimnosť prežívania v stave obáv a zúfalstva.

Interpretka má vládnuť ohybným, pružným a nosným hlasom so schopnosťou koloratúry. V závislosti od špecifických schopností sopranistiek Júliu interpretujú pružné lyrické alebo lyricko-koloratúrne soprány.

I Puritani

V kontexte Belliniho diela radíme operu Puritáni spolu s operami Gaetana Donizettiho a Saveria Mercadanteho (1798 – 1870) z prelomu 30. a 40. rokov 19. storočia k prechodu od romantického belcanta k romanticko-realistickej opere Giuseppe Verdiho. V zmysle kritérií talianskeho romantizmu predstavujú Puritáni typ dôsledne prekomponovanej partitúry, kde melódie plynú jedna z druhej, ária z recitativu, veľký ansámbl z árie či dueta.¹⁸

Uvedenie opery Puritáni na parížskej scéne zaznamenalo veľký úspech. 3-dejstvová opera seria *I Puritani* mala premiéru 25. januára 1835 a bola uvedená pod názvom *I Puritani e i Cavalieri*. Libreto napísal gróf Carlo Pepoli (1796 – 1881) podľa historickej drámy *Jacques-Francoisa Ancelota* (1794 – 1854) a *Josepha Xaviera Bonifaceho* (1798 – 1865) – *Têtes rondes et Cavaliers*. Príbeh je voľnou transkripciou novely Waltera Scotta (1771 – 1832) *Old mortality* (1816) z obdobia poslednej fázy anglickej buržoáznej revolúcie v 17. storočí. Podľa

¹⁸ BLAHO, J. 2001. *K dvestoročnici Vincenza Belliniho*. In.: Hudobný život. Bratislava, 2001. č. 11. s. 34



Oxfordského slovníka opery Carlo Pepoli v tom čase nebol veľmi skúsený libretista, takže melódie, ktoré boli veľmi pôsobivé, neboli dostatočne podporené dramatickou stránkou. Napriek tomu opera *Puritáni* bola prijatá a oceňovaná.¹⁹

Práca na opere trvala 9 mesiacov a pôvodné usporiadanie do 2 dejstiev bolo prepracované na 3 dejstvá na základe usmernenia a rád G. Rossiniho, a to tesne pred premiérou. Bellini vypracoval 2 verzie – premiérovú pre Paríž a s úpravami pre neapolské Teatro San Carlo, kde postava Elvíry bola zverená nie soprán, ale mezzosopránu Márii Melibran a dueto Riccarda a Georga kvôli politickej nevhodnosti bolo nahradené krátkym recitátívom.²⁰

Bellini v tomto diele mení kompozičný prístup. Vzdal sa recitátívov a orchester obdaril nezvyčajnou farebnosťou a výrazovosťou. Party hlavných postáv sú zvlášť previerkou technickej vybavenosti interpretov, kde napríklad part tenora obsahuje notu vyššiu ako je c³ a sopránový part má mimoriadne obťažné koloratúry, ktoré na rozdiel od raného belcanta nie sú samoúčelné, ale vyjadrujú duševný stav hrdinky.²¹

Rola Elvíry

Opera sa odohráva v polovici 17. storočia počas anglickej občianskej vojny, kde bojujú proti sebe puritáni s monarchistami. Z dramatického hľadiska historický príbeh, ktorý nie je faktograficky presný, je len rámcom lúboštného príbehu. Nemá ambíciu podnietiť masu v rámci politickej situácie. Na pozadí vojnového konfliktu sa odvíja príbeh

¹⁹ WARRACK, J. WEST, E. 1998. *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998. s. 441

²⁰ Internet < it.wikipedia.org/wiki/I-puritani.> [2012-01-30]

²¹ ZÖCHLING, D. 1999. *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999. s. 94



romantickej lásky, ktorá zápasí so skúškami dôvery, zrady a žiarlivosti.

Hlavná hrdinka *Elvíra* je profilovaná v rámci prežívania svojej lásky, boja o ňu, kde okolnosti ju nútia prejavíť všetky odtienky poryvov duše. V priebehu deja úprimne odкрýva svoje vnútro, svoju dušu a farebnosť citov – od dievčenskej radosti, rozmarnosti, cez sklamanie, smútok až po duševnú trýzeň a z nej plynúce šialenstvo. Kresba charakteru hrdinky je veľmi plastická a farebná, prechádzajúca výraznými zmenami a sínusoidami, kde sa striedajú stavy blaženosti so zúfalstvom, aby v závere opery došlo ku katarzii, oslobodeniu sa od trápenia a naplneniu romantickej lásky.

Vokálny part Elvíry nesie v sebe všetky vlastnosti lyricko-koloratúrneho sopránu. Pri stvárňovaní partu je ideálom ovládať technickú virtuoziu belcanta, disponovať vhodným hlasovým rozsahom a tiež schopnosťou farebnej plasticity v hudobnom výraze. Náročný sopranový part Elvíry je vedený v polohách lyrických, dramatickejších a koloratúrnych.

Vstup Elvíry je v atmosfére prebúdajúceho sa dňa. Úvodné kvinteto *La luna, il sol, le stelle... (Mesiac, slnko, hviezdy,...)* je rannou chrámovou modlitbou v sprievode organu, kde Elvírin hlas sa nesie nad kvartetom mužských hlasov *Artura, Bruna, Riccarda a Giorgia*. Ansámbl znie „z útrobu“ chrámu, takže dynamické označenie *f* v skutočnosti znie tlmene, kde sopranový hlas sa klenie vo farebnom zjednotení s mužskými hlasmi. Plasticosť fráz je zvýraznená portamentami, ktoré vychádzajú z metra hovorenej reči.

Z interpretačného hľadiska charakter modlitby je daný kantabilným vedením fráz s príslym legatom a mäkkým tvorením tónu.



Dueto Elvíry s Giorgiom *O amato zio, o mio secondo padre!* (Ó, milovaný strýc, ó môj druhý otec!) je po obsahovej aj hudobnej stránke stavané veľmi plasticky. Atmosféra predohry k duetu anticipuje obavy a strach.

Postupne prechádza do arióznej časti, ktorá je rozhodným vyjadrením Elvíry – „radšej smrť ako sobáš“. Výrazové poňatie Elvíry na tejto ploche treba formovať s citeľným vášnivým vyjadrením odporu a nesúhlasu. Na umocnenie pôsobivého účinku je nutné vokálnu líniu naplniť energickou dynamickosťou s využitím výrazových akcentov a pregnantnej ostroty rytmu. Koloratúry sú vyjadrením vnútorného vzrušenia a odhodlania.



Úskalie precíznej interpretácie je v presnom a bezpečnom zvládnutí behov a znelosti jednotlivých nôt v súvislosti s rýchlym tempom a väčšími intervalovými skokmi.

Náhly zlom situácie a zmena nálady nastáva v súvislosti s vyslovenou nádejou a možnosťou stretnutia sa Elvíry s Arturom. Iný charakter vokálneho prejavu je v zmäknutí tónu vyjadrujúceho vrúcnosť citu a radosť.

Hudobným stvárnením narastajúcej radosti je akoby dýchavičné striedanie krátkych viet oboch protagonistov, ktoré vyplynie po generálnej pauze do úplného upokojenia, ponorenia sa do svojho vnútra, kde v intenzite *piano* zaznie:



Non e sogno...Oh Arturo! ...oh amor! (Nie je to prelud...Ó, Artúr! Ó, láska.) Interpretácia si žiada vnútornú výpoveď v hlase nesenom *sotto voce*.

(Elvira si abbandona tra le braccia dello zio)

Non è sogno... Oh Artu-ro! oh amor!

Non è sogno... Oh Elvi-ra! oh amor,

V ďalšej časti dueta opäť dochádza k zmene nálady. V kantabilnej arióznnej časti *Piangi, o figlia, sul mio seno, piangi, ah!* (Plač, ó, dcéra, na mojej hrudi, plač, ach!) sa odкрýva priestor na vyjadrenie oddanosti a lásky strýka k neteri a ich vzájomnej dôvery. S odtieňom radosti sa pripája Elvíra a spriaznenosť duší je vyjadrená hudobne spoločne vedenými frázami s rovnakým rytmickým zápisom v terciových intervaloch.

Z dramatického hľadiska v duete dochádza k posunu, keď Giorgio dosiahol zmenu v rozhodnutí Valtona, ktorý povolil sobáš svojej dcéry s vojnovým protivníkom Arturo. Poetickú pasáž prerušia vojenské trúbky, zmenia náladu a hlásia príchod Artura s vojenským oddielom. Vyústenie dueta je v optimistickej nálade, ktorá je vyjadrená zrýchlením tempa a triolovým sprievodom, ktorý umocňuje naliehavosť a narastanie vzrušenia a radosti. Charakterom pripomína finále 2. dejstva *Rigoletta* a Gildy.



Nasledujúci zbor s kvartetom je umocnením predošlej nálady s radostným vyústením do slávnostného svadobného aktu. Začína sa oslavnou ódou zboru na svadobný pár, ktorý v povznesenej nálade predstúpil pred zhromaždený dvor. Arturo sa úprimne vyznáva zo svojich citov a Elvíra mu vyznanie opätuje. Číslo je majstrovsky skomponované, kde autor nad celým zborom, ktorý znie *sotto voce*, necháva zaznieť kvarteto sólistov (Elvíra, Arturo, Giorgio a Valton). V závere priezračne dominuje Elvíra v mäkkko vedených líniiach. Kompozícia je citlivá, masová scéna nenúti soprán k forsírovaniu. Zárukou nosnosti a mäkkosti frázy je nesenie tónu na dychových oblúkoch s maximálnym využitím hlavovej rezonancie a koncentrovanosti tónu.

Množstvo dramatických zvrátov je situovaných do finále 1. dejstva. Hneď v úvode sa Valton ospravedlňuje zo svadobného obradu, lebo ho úradné povinnosti nútia odvieť väzňa na súd. Vo väžňovi Arturo odhalí mesiace skrývanú kráľovnú Henrietu, vdovu po kráľovi Carlovi I. Prejaví sa v ňom solidarnosť s priateľkou Stuartovcov a sľubuje jej pomoc aj za cenu smrti. Kráľovná sa zdráha prijať pomoc a apeluje na jeho lásku k Elvíre.



Do tejto napätej atmosféry s dievčenskou nevinnosťou pribieha Elvíra pohrávajúc sa so svadobným závojom. Jej čistota a nevinnosť je votkaná do iskrivej árie *Son vergin vezzosa in vesta di sposa...* (Som panna pôvabná v rúchu svadobnom,...).

brillante

26

ALL. MOD. to (♩ = 104)

Son ver - gin vez - zo - sa in ve - sta di spo - sa, son bian - caed u - mi - le qual gi - glio d'a - pril. Ho'

Celá ária sa nesie v atmosfére radosti a šťastia a je priestorom na prezentáciu interpretky v koloratúrnej zdatnosti a hlasovej bravúry. Zaujímavý je kompozičný prístup, kde ária plynie nad tercetom zúčastnených a šťastie želajúcich (Enricketa, Arturo a Giorgio). Tok melodickéj linky prerušuje zbor so svojím „*Elvira, Elvira, il di l' ora avanza*“ (Elvíra, čas plynie), ale Elvíra pokračuje v perlivých kaskádach,

lunga

Ah!..... ah! po - scia, o fe - del,..... tu po - sa - mi il vel.....



ktoré sa rozbiehajú z *piana* do *forte* nielen v dynamickej gradácii, ale aj tónovej postupnosti, aby v závere ária vyvrcholila a podporila hravý a prskavý charakter *staccati* v oktávových intervaloch.



Opakujúce sa časti árie dávajú priestor na improvizačné schopnosti sopranistky a možnosť obohatenia notového zápisu bohatšími, intervalovo zložitejšími koloratúrami.

Koncepcia finále zahŕňa významné dramatické zvraty. Takým je idea Artura využiť svadobný závoj svojej snúbenice na záchranu zajatkyne Enrichetty a zahalenú ju nepozorovane odviezť zo zámku.

Zdesenie nastane u Elvíry, keď jej Riccardo oznámi, že bola opustená, podvedená, lebo Arturo odišiel s inou ženou. Hudobne je momentálny duševný stav zrady vyjadrený široko koncipovanou frázou *Ahimè! Ahimè! Ahimè! (Beda mi! Beda mi! Beda mi!)*, ktorá sa nesie nad celým zborom v poltónovej ascendentnej postupnosti, aby vyústila akoby do výkriku v držanom c^3 v trvaní piatich taktov.



Mučivá bolesť v hlase a zároveň vrúcnošou vyjadrená hĺbka citu je adekvátnym vokálno-interpretačným stvárnením danej frázy.

Tu je bod, kde sa Elvíra mení z hravej dievčiny na zlomenú ženu, ktorá nevládze prijať domnelú zradu a padá do agónie a poblúznenia.

So slovami: *Oh vieni al tempio, fedele Arturo, eterna fede, mio ben, ti giuro! (Ó, pod' do chrámu, verný Artúr, večnú vernosť, moja láska, ti prisahám!)* je jasne vyjadrená nereálnosť vnímanej situácie. Interpretačná deklamácia danej pasáže v intenciách *sotto voce* sa vznáša nad tajuplným a súcitiacim zborom, kde v *pianissime* tlmočí Elvíra nával svojich citov. Bellini ako dokonalý majster výstavby ansámblov a tvorca sladkobôlnych melódií v tejto časti finále necháva vyznieť kantilénovú líniu vrúcnnej melódie, ktorá vrcholí strhujúcou záverečnou kadenciou uzatvárajúcou vnútornú výpoveď v absolútnom ukludnení v ppp.

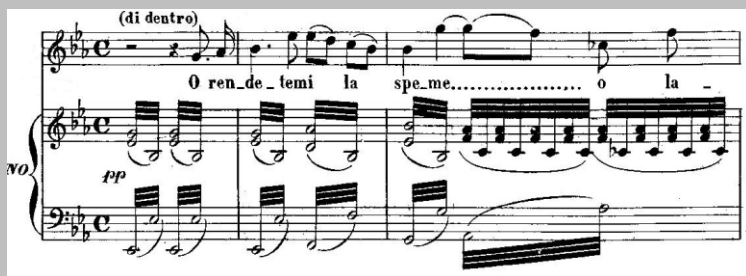


K presvedčivosti výrazu dopomôže zvnútornenie prežívania danej hudobnej frázy, vychádzajúc zo *sotto voce* a ďalej kreovanie melodickéj linky v *piane* pri maximálnom využívaní hlavových tónov, ktoré sú zárukou nosnosti hlasu. Nápomocné je aj úsporné použitie spevácko-dychového aparátu a legata, ktoré je nositeľom lyrickej mäkkej vrúcnosti.



Prvé dejstvo sa končí strhujúcim záverom finále, kde Elvíra precitne so slovami *Ma tu già mi fuggi? Crudele, abbandoni chi tanto t'amò!... Ah crudel! (Ale ty mi zas unikáš? Ukrutník, opúšťaš tú, čo ťa tak milovala! Ach, ukrutník!)* a bôľ v duši je vystriedaný horúčkovitým plameňom zlosti. Výrazným momentom Elvírinej prezentácie je 2. dejstvo, kde scéna a ária sú v stave úplného šialenstva, tak obľúbenej dramatickej črty v mnohých romantických operách.²²

Úvodné slová *O rendetemi la speme...o lasciate, lasciatemi morir. (Ó, vráťte mi nádej...Ó, nechajte, nechajte ma zomrieť.)* jasne naznačujú duševný stav hrdinky. Je mimo reality.



Spevné línie sú zrkadlovým vyjadrením duševného rozpoloženia Elvíry. Uplatnením bodkového rytmu a dôrazov, ktoré prirodzene vychádzajú z hovorovej reči, je vyjadrený vnútorný podtlak emócií, ktorý je prezentovaný totálnou rezignáciou a neschopnosťou bojovať proti danej situácii.

²² S podobnou situáciou sa stretávame v Donizettiho opere *Linda di Chamounix*, kde Linda v domnení, že je oklamaná a opustená svojím milým, upadá do bezútešného stavu duševného pomätenia. Scény šialenstva boli obľúbené v romantických operách, dávali priestor na uplatnenie speváckych kvalít sopranistiek, ale tiež prispeli k vyhroteniu dramatickej situácie. Gaetano Donizetti skomponoval výraznú scénu šialenstva pre Luciu di Lammermoor alebo Annu Bolenu v rovnomennej opere.



Giorgio a Riccardo so zdesením a účasťou komentujú stav nešťastnej ženy. Rozochvenosť kantilény *Qui la voce sua soave mi chiamava... e poi spari.* (Tu jeho lahodný hlas ma volával a potom zmizol.) rozvíja vokálny part s pocitmi smútku, márnosti, nenávratnej straty a zúfalstva.

Výrazová konštrukcia celej scény je ladená v intenzite od *pp* až *p*, a preto je potrebná drobnokresba výstavby každej frázy, aby výpoveď sopranistky mala účinnú silu a dokázala farebne, s drobnými odtienkami vokálov zaujať a presvedčiť. Bellini ako dokonalý majster melódií dokázal dramatické napätie priniesť práve farebnou plastickou interpretáciou častých agogických zmien, uplatňovaním *crescenda* a *decrescenda* v kratších úsekoch v rámci taktu alebo dvojtaktia a predpísanými dôrazmi vo forme mäkkých portament alebo výraznejších akcentov.

Z technického hľadiska na naplnenie citlivého a pritom pestrého agogického zápisu je neodmysliteľná súhra mäkkého dychového vlnenia pri súčasnom vedení vokálu z jedného rezonančného miesta a pri minimalizácii hlasového volumenu prihliadanie na pregnantnejšiu artikuláciu konsonantov. Koncepcia scény strieda kantilénové plochy s recitatívnym charakterom, v rámci ktorých sa Elvíra neprítomne „prihovára“ Giorgiovi a Riccardovi, nevnímajúc ich skutočnú totožnosť.



ELVIRA

24 Qui la vo - ce sua so -

- a - ve mi chia - ma - va... e poi spa - ri. Qui giu -

- ra - va es - ser fe - de - le, qui il giu - ra - va, qui il giu -

rapp. a poco a poco

a tempo con espress.

rapp.

Vyústenie „scény šialenstva“ je v árii *Vien diletto, è in ciel la luna: tutto tace intorno, intorno: finchè spunti in cielo il giorno, vien...* (Pod', milovaný, na nebi je mesiac, všetko stíchlo vôkol. Kým svitne na nebi deň, pod'...). Ária je vyšperkovaná koloratúrami a je previerkou technickej zdatnosti sopranistky. Je bohatá na melodické ozdoby a technická náročnosť graduje s postupom šialenej výpovede.



Explóziou nezadržateľného návalu citov je kulminácia árie do radu niekoľkých za sebou nasledujúcich descendentných behov, pričom ich začiatky majú z intonačného hľadiska opačný smer. Pre technicky ľahkosťou pôsobiacu interpretáciu je vhodné úsporne zachádzať s dychovou kapacitou, nasadzovanie behov z jedného rezonančného miesta v štíhlom vedení tónových kaskád za podpory miernych akcentov bránice.

Kreovanie árie má odlišný charakter, ako bol prístup k árii z prvého dejstva. Nálada radosti, hravosti a naivity je



vystriedaná výpoveďou ženy zlomenej, oklamanej, nešťastnej, nachádzajúcej sa v stave duševnej pomätenosti.

Scéna kladie nároky nielen na vokálno-interpretáčnej schopnosti sopranistky, ale aj herecké stvárnenie umocňuje presvedčivosť výpovede. Nie je nevyhnutná výrazná gestikulácia, veľa napovie mimika a oči (smer pohľadu, neprítomnosť pohľadu...).

Úvodné dueto vyžaruje kontrastnou kresbou situácií a nálad. Začína sa poeticky, keď z diaľky zaznie pieseň Elvíry, ktorou si pripomína šťastné chvíle. Nežná kantiléna v intenciách *p* je vedená prísny *legato* v kontraste k *arpeggióvému* sprievodu. Arturo, vracajúc sa zo zajatia, pokračuje v piesni s nádejou, že svoju milú privolá k sebe. Nositeľom kontrastu a prerušením poetickej nálady je vpád mužského zboru v úlohe hradnej stráže.

So slovami *Fini...me lassa! Oh! Come dolce all'alma mi scendea quella voce! (Skončil...Beda! Ó, ako sladko do duše prenikal mi jeho hlas!)* sa zjavuje Elvíra, stále v stave straty vnímania reálneho sveta, s hlasom tlmeným, vyslovujúc slová z hĺbkky ubolenej duše, zadrživane minimálnym volumenom *ppp*.

Výrazný dramatický zvrät nastáva, keď Elvíra zbadá pri svojich nohách kľáčaceho Artura. Okamžite precitá a začína reálne vnímať svet. S úžasom sa obaja tešia zo svojho stretnutia, nastáva výbuch radostných vášní, čo je vyjadrené zrýchlením tempa, expresívnosťou výrazu s uplatnením plných tónov vo *f* v eufórii radosti.

Tok vášní je prerušený ďalším odtieňom výrazu, kde si Elvíra spomína na neznesiteľnosť prežitej situácie, čo je vyjadrené náhlou zmenou tempa, farby hlasu, intenzity výpovede – ide skôr o pohľad do svojho vnútra, čo je hudobne znázornené zadrživavými tónmi.



So slovami *Ti chiamava ad ogni istante: riedi, Arturo, riedi, Arturo, e mi consola...* (Volala som ťa každú chvíľu: Vráť sa, Artúr, vráť sa a poteš ma,...) je spojená kantilénová línia, ktorá je úprimným vyznaním lásky a vernosti. Pri vokálnom stvárnení je potrebné túto arióznú časť pretaviť teplom a najcitlivejšou nehou v hlase.

Technicky sú frázy kreované štíhlym tvorením tónov, v intenzite *pp*, a preto je vítaná dôsledná drobnokresba výrazu, aby sa zo subtilne stavaných úvodných fráz nestratilo napätie a aby postupná výstavba smerovala k záverečnej kadencii stvárnenej *a piacere*.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is in E major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics "Tichia...". The piano accompaniment is marked "con slancio" and "abbandonandosi". The lyrics continue: "ma - va ad ogni istan - te: riedi, Ar - tu - ro, riedi, Ar - tu - ro, e mi con - so - la, tichia...".

Po následnej agogicky a tempovo zrýchlenej časti, kde Arturo vysvetľuje dôvod svojho konania, dochádza k optimistickému vyústeniu dueta, potvrdeniu si vzájomnej lásky, čo je aj hudobne vyjadrené vzájomným preberaním vokálnej témy.²³

²³ Náročnosť partu pre tenor je zosilnená použitím nezvykle vysokého tónu, ktorý je vyšší ako c³.



Dejiskom výrazných dramatických zvrátov sa stáva finále tretieho dejstva, kde chvíľka šťastia je prerušená prichádzajúcimi hlasmi družiny s Talbotom a Riccardom. Arturovi hrozí smrť za zradu a Elvíra opäť upadá do nepríčetnosti spôsobenej jej duševnou krehkosťou, ktorá jej zabráňuje zvládať ťaživosť situácie.

Nad zborom znejúcim *ppp sotto voce* plynú bolesťou naplnené kantilénové melódie dvoch milencov. Každá je vyjadrením iného obsahu – Arturo si vyčíta, že jeho odchod spôsobil pomätenosť jeho milej, čo ho bolí viac ako hrozba smrti, a Elvíra v nepríčetnosti nesprávne chápe situáciu mysliac si, že ju Arturo chce opäť opustiť. *Qual mai funerea voce funesta mi scuote e desta dal mio martir!* (Akýže to trúchlivý osudný hlas ma burcuje a budí z môjho utrpenia!) sú slovami vokálnej témy, ktorej stvárnenie je pretavené hlbokou bolesťou. Náročnosť interpretácie je práve vo vyjadrení vnútornej trýzne, keď sopranistka v úzkej dynamickej škále v intenciách *pp* až *p* naplňa obsah svojej výpovede. Výrazovými prostriedkami bôľu je maximálne legato, nosnosť tónu a farba hlasu odzrkadľujúca psychický stav, strach a rezignáciu.

Z diaľky sa ozývajúci hlas lesného rohu je „lastovičkou“ nesúcou dobrú správu. Arturo je oslobodený – Stuartovci zvíťazili.

Z hlbokého bôľu náhla zmena prežaruje srdce radosťou, mladým nestojí nič v láske a záverečné tóny *Ah, ah volutta... (Ach, aká rozkoš...)* sú vyjadrením šťastia a radosti.

Záver opery kulminuje do grandiózneho forte celého ansámblu, nad ktorým znejú plné tóny Elvíry, ktoré sú preteplené radosťou a šťastím. Z technického hľadiska fráza eufórie si žiada široké tóny, ktorých guľatosť a nosnosť je tvorená „opretím“ o hlboký dych.



Kreácia postavy poskytuje širokú modulovateľnosť výrazovej interpretácie. Je náročná po stránke vokálnej, hudobnej aj dramatickej. V podstate je to krehká žena, ktorej javiskový život prechádza vývojom a prežíva širokú škálu duševných rozpoložení – šťastie, radosť, lásku, smútok, zúfalstvo a beznádej. To si vyžaduje aj plastické dramatické vyjadrenie a adekvátny javiskový prejav. Stvárnenie postavy umožňuje použiť širokú paletu výrazových prostriedkov vyjadrujúcich nevinné, naivné dievča, naplnené radosťou a šťastím, zlomenú ženu v stave sklamaní a následného duševného zrútenia, milujúcu a zároveň odpúšťajúcu ženu.

Vokálny part determinuje interpretku nielen so schopnosťou dramatickej výpovede, ale zároveň s pohyblivým hlasom schopným stvárniť náročné koloratúrne kantilénové melódie. Ideálom je lyrický soprán so schopnosťou zvládnutia koloratúry.



Libretista Felice Romani a skladateľ Vincenzo Bellini

Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Bellini#/media/File:Vincenzo_Bellini_%281801-1835%29_by_Anonymous.jpg

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Gerald: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.

ISBN 80-88884-46-2

AINSLEY, Robert: *Encyklopédia vážnej hudby*. Bratislava: Nakladateľstvo Perfect, 1998.

ISBN 80-8046-084-1

BOYDEN, Matthew: *Opera*. London : Rough Guide Ltd, 1997. ISBN 1-85828-138-5

BUKOFZER, Manfred. F: *Hudba v období baroka*. Bratislava: OPUS, 1986.

BURROWS, John: *Klasická hudba*. Bratislava: SLOVART, 2008. ISBN 978-80-8085-569-7



- CELLETTI, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8
- ČERNUŠÁK, Gracián: *Dejiny európskej hudby*. Praha, Bratislava: Panton, 1964.
- ČERVENÁ, Ludmila: *50 rokov Štátnej opery*. Banská Bystrica: Štúdio HARMONY, 2009. ISBN 978-80-89151-24-0
- EINSTEIN, Alfréd: *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, 1989. ISBN 80-7093-003-9
- EÖSZÉ, László: *Cesty opery*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo. 1964.
- HOPKINS, Antony: *The Larousse encyclopedia of music*. London, New York, Sydney, Toronto: HAMLYN, 1975. ISBN 0-600-02396-6
- HARASCHIN, Stanislav. CHYLÍŇSKÁ, Teresa, SCHÄTTER, Boguslaw: *Spríevodca koncertami*. Bratislava: OPUS, 1983. ISBN 62-505-83
- HOSTOMSKÁ, Anna: *Opera*. Praha: Nakladateľstvo Svoboda – Libertas, 1965.
- HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby V*. Bratislava: IKAR, 2010. ISBN 978-80-551-2453-7
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta: *Barbier zo Sevilly*. In: Bulletin, Štátna opera Banská Bystrica. 2005.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta. BLAHO, Jaroslav: *Kapuletovci a Montekovci*. In: Bulletin, Štátna opera Banská Bystrica. 2007.
- MICHELS, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. ISBN 80-7106-238-3
- RANINEC, Jozef: *Dejiny a literatúra spevu*. Tlačiareň IRIS – autor vo vlastnom náklade, ISBN 80-968661-6-8
- RANINEC, Jozef: *Vývin tvorby a interpretácie vokálnych skladieb*. Banská Bystrica FMU AU, 2005. ISBN 80-89078-14-1
- RANINEC, Jozef: *Európske spevácke školy, Štúdium a axiológia odbornej literatúry*. Bratislava: 2008.
- SOLLERTINSKIJ, I.I. 1959. *Majstri diela*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. 465 s.
- TOMANOVÁ, Mária: *Vokálno-interpretačné otázky sopránových postáv v opernej tvorbe G. Verdiho*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení. 2010. 108 s. ISBN 978-80-89078-72-1
- VARGIC, Branislav: *Don Pasquale*. In: Bulletin, Stredoslovenské štátne divadlo, ŠTÁTNÁ OPERA Banská Bystrica. 1998
- VARGIC, Branislav. JANKU, Peter: *Puritáni*. In: Bulletin, Štátna opera Banská Bystrica. 2001
- VARGIC, Branislav: *Nápoj lásky*. In: Bulletin, Štátna opera Banská Bystrica. 1993.
- WARRACK, John. WEST, Ewan: *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998. ISBN 80-85893-14-2
- ZÖCHLING, Dieter: *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999. ISBN 80-86144-24-0
- Klavírne výťahy**
- ROSSINI, Gioacchino: *Barbier*. Leipzig: Edition Peters
- DONIZETTI, Gaetano: *Don Pasquale*. Milano: Ricordi. 1960
- DONIZETTI, Gaetano: *L'Elisir d'amore*. Milano: Ricordi. 1960
- BELLINI, Vincenzo: *I Puritani*. Milano: Ricordi, 1964
- BELLINI, Vincenzo: *I Capuleti ei Montecchi*. Milano: Ricordi, ISBN 88-7592-756-1





Bc. Mgr. Anna BREZÁNIOVÁ

ZUŠ Ferka Špániho
Žilina

PREHĽAD A ANALÝZA SKLADIEB SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV PRE SÓLOVÝ KLARINET A V KOMBINÁCII S INÝM HUDOBNÝM NÁSTROJOM

Review and analysis of compositions of Slovak composers for the solo clarinet or the clarinet with combination of other musical instrument.

Abstract. The main topic of the thesis is review and analysis of the compositions of Slovak composers for the solo clarinet or the clarinet with combination of other musical instrument. It provides the list of the most significant clarinet compositions including the solo as well as the wide chamber music production with the clarinet presence. It points to the significant role of the clarinet in the specific compositions, defines them in more details together with the view on a composer's composition style. Slovak music culture has achieved many significant successes at home and abroad. At the same time, they actively assisted the works of young Slovak composers, who also oriented their work to the clarinet, whether as a solo or chamber part. The cross-section of the work of Slovak composers provides the above contribution.

Klarinetisti, skladatelia a stavitelia pôsobiaci na území dnešného Slovenska

Historický pohľad na vývoj klarinetu v spojitosti s tvorbou komorných, či koncertantných skladieb v okruhu vtedajšieho Prešporka poukazuje na významné hudobné osobnosti, ktoré súviseli s rozmachom klarinetového diania na území dnešného Slovenska, či už z pohľadu samotného komponovania, interpretačnej alebo pedagogickej praxe, navyše však aj z hľadiska výskytu nástrojárov, teda staviteľov



klarinetov na našom území. Vývoj hudby v druhej polovici 18. storočia prináša okrem iného výrazné osamostatnenie dychových nástrojov a nárast ich umeleckého uplatnenia.

V rokoch 1778 – 1783 v arcibiskupskej kapele rímskokatolíckeho kardinála Josepha Batthyányho vo vtedajšom Prešporku hrali významní klarinetisti ako Theodor Lotz a Michael Pum. Prvou zmienkou o **Theodorovi Lotzovi** (1746 – 1792) v Prešporku je recenzia o jeho tamjšom vystúpení z 9. apríla 1775 v miestnych novinách *Pressburger Zeitung*, na ktorom „mal pán Batthyány tú česť vypočuť si jeho *Koncert pre klarinet*.“ Lotzovu umeleckú činnosť v Prešporku dokumentujú aj ďalšie kritiky v *Pressburger Zeitung*.

Inländische Vorfälle.

Preßburg. Vergangenen Sonntag, als am 9 April wurde die letzte musikalische Akademie, auf hohe Veranstaltung Ztl. Herrn Generalen Graf Anton Eßterhazy von Galantha in der zahlreichsten Anwesenheit eines hohen Adels und Ritterlandes zum allerseitigen ausnehmendsten Vergnügen gehalten. Herr Zimmermann erworb sich hiebey durch seine goustündte Komposition verschiedener Symphonien den lautesten Beyfall, und Herr Theodor Lotz, Kammermusikus Sr. Excellenz des Herrn Erzbischof Grafen Batthiany hatte bey dieser feyerlichen Unterhaltung abermal die Ehre sich mit einem von ihm selbst verfertigten Konzert auf dem Klarinett hören zu lassen, dessen Annehmlichkeit alle Anwesende in die vollkommenste Zufriedenheit versetzte. — Während dem Aufenthalte Sr.

Pressburger Zeitung, Mittwoch, den 12. April, 1775

Okrem muzicírovania a skladateľských počínov však vstúpil do hudobnej histórie predovšetkým ako vynikajúci výrobca dychových nástrojov mimoriadneho historického významu. Podieľal sa na zdokonalení klarinetu a basetového rohu. Skonstruoval „Baß klarinet“ (dnes nazývaný ako basetový klarinet), slávny a mimoriadny nástroj klarinetovej rodiny, ktorý Anton Standler predstavil 20. februára 1788 na



hudobnej akadémii vo *Wiener Burgtheater*.²⁴ Historický význam tohto nástroja spočíva v tom, že preň napísal svoje slávne diela – Koncert A dur KV 622 a Klarinetové kvinteto KV 581 sám W. A. Mozart.

Anton Zimmerman (1741 – 1781), pôvodom v Sliezske narodený skladateľ, prežil podstatnú časť svojej kariéry v Prešporku, kde pôsobil ako skladateľ, huslista a kapelník v službách kardinála Batthyány. Jeho *Parthie* reprezentujú ranejšiu fázu tvorby *Harmoniemusik* v Prešporku. V kvintetovom obsadení s dvomi klarinetmi, ktoré v Batthyányovej kapele účinkovali od roku 1776, dvoma invenčnými rohmi a fagotom vytvára zvukovo integrálnu hudobnú formáciu, ktorá postupne získava aj významné technické dispozície.²⁵ Vďaka súdobej prítomnosti Lotza v Prešporku sa klarinet v Zimmermanových symfóniách a parthiách vyskytoval v nadštandardnej miere. O tomto vzájomnom vplyve svedčia tiež početné sólové party pre klarinet v jeho chrámových dielach.

Juraj Družecký (1745 – 1819), český hoboista a skladateľ, dostal angažmán ako kapelník u kniežata Antona Grassalkovicha v Prešporku, ktorý sa datuje od roku 1786. Jeho diela zohrali svojou početnosťou mimoriadne významnú úlohu v histórii *Harmoniemusik*. V jeho tvorbe sa skladby pre dychové nástroje stali dominantnými, pričom zvláštne miesto v nej zaujímajú basetové rohy.²⁶ Trio basetových rohov platilo koncom 18. storočia za špecifickú formáciu *Harmoniemusik*, s množstvom dochovanej hudby. V tvorbe J. Družeckého zaujíma zvláštne miesto kolekcia trií pre basetové rohy,

²⁴ ŠEBESTA, R. 2016. *Nástrojář Johann Theodor Lotz vo svetle historickej dokumentácie: najnovšie objavy a zhodnotenie*, s. 4 – 6.

²⁵ ŠEBESTA, R. 2019. *Pro Musica Nostra Thursoviensi*, s. 36.

²⁶ HOEPRICH, E. 2008. *The Clarinet*, s. 87.



pozostávajúca z 33 častí, nazvaná *Divertissement Pour Trois Cors de Bassett*. Túto hudbu nájdeme aj v repertoári v súčasnosti pôsobiacej slovensko-českej formácie Lotz Tria. K jej skomponovaniu ho hypoteticky mohla inšpirovať Mozartovu zbierka *Fünfundzwanzig Stücke für drei Bassethörner*, ktorú mohol spoznať práve počas rokov strávených v službe u Grassalkovicha v Prešporku.²⁷ Družecký je tiež autorom najlepších aranžmánov pre rôzne nástrojové formácie. K neprekonateľným radíme najmä úpravy Mozartovej Čarovnej flauty.²⁸

Wenzel Kallusch (1801 – 1831), český kontrabasista a skladateľ, patril k významným osobnostiam Prešporku v čase príprav vzniku miestneho Cirkevno-hudobného spolku. Jeho skladateľská pozostalosť sa nachádza vo Viedni i v Prešporku. Jeho *Variácie na vlastnú tému pre klarinet a orchester* patria k prvým kompozíciám svojho druhu, keďže sa tu na sólistickú pozíciu dostáva dychový nástroj – klarinet.²⁹ Nie je známe, pre ktorého dobového klarinetistu-virtuóza bolo dielo skomponované.

Zoznam historicky významných mien spojených s klarinetovým dianím na území Prešporka by bol nekompletný bez zmienky o **Franzovi Schöllnastovi**. Tento pravdepodobne schopný klarinetista prišiel do Prešporka z Veszprémskej župy na prelome 18. a 19. storočia. Od roku 1800 začal s vlastnou výrobou klarinetov, od roku 1807 dostal od mesta oficiálne povolenie k založeniu firmy na výrobu nástrojov. Značka nesúca jeho meno fungovala aj neskôr pod

²⁷ Informácie boli poskytnuté klarinetistom Ronaldom Šebestom, členom formácie Lotz Trio (o. i.).

²⁸ ŠEBESTA, R. 2019. *Pro Musica Nostra Thursoviensi*, s. 37.

²⁹ Dostupné z: <https://www.vydavatel.sk/kniha/variacie-na-vlastnu-temu-pre-klarinet-a-orchester-partitura-wenzel-kallusch> [30.01.2020]



vedením jeho syna Johanna až do roku 1882, kedy manufaktúru prevzal a až do prvej svetovej vojny viedol Stephan Pauer. Schöllnastove klarinety, ako aj iné drevené a neskôr aj plechové dychové nástroje boli rozšírené v celej rakúskej monarchii. Originály jeho hobojev a klarinetov sú v súčasnosti vystavené vo Viedenskom Múzeu hudobných nástrojov.

Klarinet v slovenskej hudobnej tvorbe

Za východiskový bod z chronologického hľadiska slovenskej hudobnej tvorby mnohí autori uvádzajú osobnosť **Jána Levoslava Bellu** (1843 – 1936). Jeho tvorba zasiahla všetky dobové hudobné žánre, a tým nevyhnutne nadobudla v rámci novo sa formujúcej slovenskej národnej hudby zakladateľský charakter. Z historického hľadiska je zaujímavá skutočnosť, že klarinet sa prvýkrát vyskytuje až v jeho orchestrálnom diele *Fantázia na motívy Rákoczyho pochodu* z roku 1871. Na základe tohto faktu je časovo determinovaný aj zoznam diel, ktorý budeme postupne dokumentovať.

Sólový klarinet sa objavuje v dielach slovenských skladateľov až v sedemdesiatych rokoch 20. storočia. Diela budeme uvádzať podľa ich vzniku.

Ladislav Kupkovič (1936 – 2016) napísal dielo s atypickým názvom, či skôr označením „...“ pre basklarinet alebo iný sólový basový nástroj (1960). **Vladimír Godár** (1956) sa vo svojej ranej tvorbe pohrával izolovane so špecifickým zvukom vybraného hudobného nástroja. Tak to bolo aj v prípade klarinetu, ktorému venoval *Monódie* (1970). Toto dielo môžeme považovať za prvú slovenskú sólovú skladbu pre klarinet, keďže predchádzajúce dielo nebolo výhradne venované tomuto nástroju.



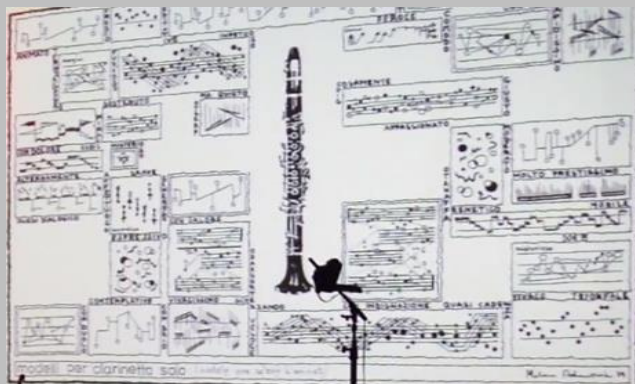
Ivan Parík (1936 – 2005) napísal niekoľko sólových sonát pre konkrétne nástroje, ku ktorým sa zaraďuje aj *Sonáta pre klarinet* (1974). Ide v nej o jedno-dvojtónové motívy, ktoré na seba nadväzujú, spolu komunikujú, rozvíjajú sa a vytvárajú tak určitú mozaiku. Autor zdôrazňuje sónické elementy, štruktúruje detail a využíva kontrastnosť, ktorá je pre klarinet prirodzená.

Ivan Parík: Sonata per clarinetto, úvodná pasáž

Ďalšou v chronologickom poradí je sólová skladba *Pri vatre, op. 104b* (1975) od **Ladislava Stančka** (1898 – 1979). Od **Milana Adamčiaka** (1946 – 2017) dostávame dielo *Modelli per clarinetto solo* (1979), ktoré uviedol a zároveň zaznamenal popredný multižánrový klarinetista Branislav Dugovič (2017). Adamčiakove partitúry nielenže graficky nefixujú tóny konvenčným spôsobom, ale často obsahujú skôr len grafické pokyny, ktoré majú viesť ku konkrétnym zvukom.³⁰

³⁰ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 11.





Milan Adamčiak: *Modelli per clarinetto solo*

Adamčiak pri počúvaní interpretácie svojich partitúr mladými hudobníkmi skonštatoval, že „dorástla generácia hudobníkov“, ktorá jeho hudbu „hrá s rovnakou samozrejmou ako Mozarta“.³¹

O dva roky neskôr vznikla *Sonata per un clarinetto solo* (1981) od **Juraja Beneša** (1940 – 2004). Dielo je logickou súčasťou skladateľovej premyslenej stratégie tvoriť sólistické príležitosti aj pre iné nástroje a narušovať tak pódiovú hegemoniu klavírnej, či husľovej sólistickej literatúry. V sólovej skladbe dal naplno vyznieť starostlivo zvolenému modelu akéhosi hudobného esperanta, a práve to z nej robí zaujímavý mikrosvet sólistického muzikovania.³² Hlavný tematický motív je intervalovou inverziou hlavy ústrednej témy Debussyho klarinetovej 1. rapsódie. Motivický materiál Sonáty a práca s ním dosahuje beethovenovské črty v jasnej kontrastnosti tém, ako aj v motivickej práci. V celkovej prekomponovanosti kompozícia zanecháva až monumentálny

³¹ Dostupné z: <https://www.radiohlavy.sk/clanok/rhaf2016-adamciak> [07.01.2020]

³² JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 42.



dojem. *For Instance Black Pony* je názov jeho ďalšej skladby pre basetový roh (1992).



Juraj Beneš: *Sonata per un clarinetto solo*, takty 16 – 22



Juraj Beneš: *Sonata per un clarinetto solo*, takty 215 – 221

Víťazoslav Kubička (1953) výrazne prispel do zbierky diel pre sólový klarinet. Skomponoval konkrétne tri sonáty s názvami *Koncertná sonáta pre sólový klarinet* (1983), *Hrajúci sa chlapec* (1985) a *Klaun, op. 120* (1996).

Iris Szeghy (1956) je autorkou malej suity pre klarinet *Vivat leto!* (1985). Skladba je malou oslavou leta, oslavou toho, čo robí leto letom – slnka, vody, horúčavy, búrky, ochladzujúceho vánku, ale tiež nášho emočného naladenia, ktoré toto ročné obdobie vyvoláva. A to radosť, pohodu, bezstarostnosť. Suita pozostáva zo siedmich častí, pričom každú časť venovala jednému už zo spomínaných prírodných javov. Skladba *Preludio e danza* (1992) je tanečnou miniatúrou pre basový klarinet alebo basetový roh. Je inšpirovaná



folklórom i džezom. Celá jej tvorba je podriadená základnému postoju, nové sa integruje do starého, a naopak.³³

Róbert Gašparík (1961) sa venoval sólovému klarinetu v dielach *Neskončený jarný deň, op. 1* (1986) a *Bibato per clarinetto I. op. 56* (2003). Bibato obsahuje dve prednesové skladby, ktoré sú doplnené dvoma duetami a figurujú pod spoločným názvom Rozprávková suita. Dielo je venované slovenskej klarinetistke Bibiáne Bienikovej a je zoradené podľa náročnosti. V praxi sa dá použiť i ktorákoľvek časť samostatne.

Optimalizácia (1982) je dodekafonickou skladbou **Jozefa Malovca** (1933 – 1998). Nájdeme v nej Malovcovu záľubu v sonoristike (frullato, glissando) a vo zvukovej extrémnosti. Je potrebné zdôrazniť, že autor využíva plný rozsah plnoklappkového klarinetu (*es – as*³), čím sa nám pokúša naznačiť hranice daného nástroja a ukázať jeho optimálnu polohu.

Andante con moto e parlando

Jozef Malovec: *Optimalizácia*, takty 1 – 12

³³ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. 100 slovenských skladateľov, s. 274.



Tri fragmenty (1990) od **Pavla Bagina** (1933 – 2013) sú skladbou, ktorá charakterizuje samotného autora – jeho skromnosť, jednoduchosť, úprimnú meditatívnu citovosť a pastelovú zvukovosť.³⁴ Ďalšou v poradí sú *Variácie na tému Jána Cikkera pre sólový klarinet, op. 58* (1992) od **Vladimíra Bokesa** (1946). **Norbert Bodnár** (1956) svoj evolučný prístup k hudobnému materiálu uplatňuje aj v skladbe *Funny Breakfast* (1994). Ide o suitu, ktorá využíva rondový a variačný princíp. Nájde v nej džezové postupy vedľa aleatorických pasáží.³⁵

Peter Machajdík (1961) skomponoval tri sólové skladby pre basový klarinet. Najznámejšia z nich je *Peroket* (1997). Jeho notovaná hudba má črty intuitívnej kompozície, ale diskretným spôsobom sa v nej odráža aj odstup autora od materiálu, akási chladnokrvná istota jednotlivých kompozičných krokov.³⁶ *Sessanta secondi* (1999) a *Painting* (2000) sú jeho drobné skladby.



Peter Machajdík: *Peroket*, takty 84 – 89

Jozef Podprocký (1944) pre svoju skladbu *Dve chorálové meditácie op. 41* (1998) náhodne vybral dva gregoriánske chorály z Graduale triplex, ktoré pretransformoval do novej intervalovo-rytmickej podoby uplatnením voľného modálneho princípu s riadeným sledom tónových centier.

³⁴ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 25.

³⁵ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 50.

³⁶ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 177.



Anton Steinecker (1971) v skladbe *Varianty* (1998) vníma hudobné myslenie ako živý organický trojdimenzionálny proces. Materiál je taký koncentrovaný, že každý tón má svoju vlastnú substanciu. Hudobné línie a roviny vyrastajú jedna z druhej. Význam času má pre neho viacero dimenzií. Proces zrodu a zániku, prítomného, minulého a budúceho sa deje v tom istom čase, len na odlišných rovinách – variantoch.³⁷



Anton Steinecker: *Varianty. 1. časť, záverečný diel*

Jeho *Prelúdium* (2001), písané pôvodne pre violončelo, sa radí ako vhodná alternatíva pre sólový klarinet. Významnejšie sú jeho *Impresie* (2002), pričom každá časť má svoj charakteristický hudobný materiál. Príznačné pre ne je použitie napätia anticipujúcich chromaticizujúcich intervalov, expresivita a gestá.³⁸

Petra Bachratá (1975) napísala pre sólový basový klarinet skladbu *Angakkoq* (2004), ktorá je inšpirovaná grónskou mytológiou. Je štruktúrovaná spôsobom, ktorý na prvý pohľad vybočuje zo slovenských štandardov a snaží sa priblížiť kompozičnému jazyku mienkotvorného

³⁷ MARTINÁKOVÁ, Z. 2010. *Mladá slovenská generácia – štýlové a názorové orientácie*, s. 34.

³⁸ STEINECKER, Anton. 2002. *Impresie*. In: Bulletin k Matiné GMB.

Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/798-anton-steinecker> [20.03.2020]



západoeurópskeho mainstreamu. Istý kult šamanstva hudobne vniesla a dosiahla so všetkou tou atmosférou neobyčajného a nadprirodzeného, práve prostredníctvom širokej škály zvukových odtieňov, ktoré núka samotný nástroj. Poukázaním na basový klarinet zaistila čaro temna, či tajomna. Skladba je pestrou paletou moderných kompozičných prvkov, techník a spôsobov predvádzania hry na klarinete. Ide o rôzne jazykové techniky, spôsoby pískania, druhy glissanda a vibrata, rytmické efekty, či o zapojenie hlasu (spevu) do nástroja.³⁹

Petra Bachratá: *Angakkoq, úvodná pasáž*

Katarína Koreňová (1973) je autorkou suity *Hľadanie* (2005). Medzi najmladšie dielo **Romana Bergera** (1930) patrí *Impromptu* (2013), ktoré vzniklo pri príležitosti nahrávky jeho profilového CD. Berger v ňom nevyužíva súčasné techniky hrania, zato kladie dôraz na výstavbu a priebeh skladby, ktorý smeruje od drsného morzeovkovitého začiatku v rytme

³⁹ Informácie sú získané z notačných a zvukových materiálov, ktoré nám poskytla autorka dňa 2. apríla 2020.



„SOS“, cez sekvenciu lyrických úsekov, ktoré sa po kvázi-repríze rozplývajú do stratená.⁴⁰

K poslednej skupine skladateľov súčasnej doby tohto desaťročia patrí **Matej Sloboda** (1988) a jeho cyklus skladieb *Omicron I – Bacteria* a *Omicron II – Virus* (2014) a **Stanislav Pristáš** (1992) a jeho *Scherzo* (2015).

Určite existujú aj ďalšie diela pre sólový klarinet, no momentálne nemáme o nich žiadnu informáciu. Môžeme len konštatovať, že sú niekde „na ceste“ tvorenia, písania, či uvedenia. Avšak nám sa podarilo zdokumentovať tie, ktoré sú zaznamenané v Slovenskom hudobnom fonde a v Hudobnom centre. Celkovo sme dospeli k číslu 32 sólových skladieb pre klarinet, basový klarinet, či basetový roh.

Klarinet a klavír predstavuje výrazne dominantnú kategóriu v slovenskej hudobnej tvorbe (celkovo 64 diel). Pre tento fakt vyberieme tie najrelevantnejšie kompozície.

Vrcholná tvorba **Jozefa Grešáka** (1907 – 1987) sa začala až v 60. rokoch, keď napísal celý rad skladieb, v ktorých rozvinul svoj hudobný jazyk do zrelej podoby. V tomto období vznikla koncertantná skladba *Hexódy* (1967). Je to obdobie, kedy Grešák často vystupoval ako interpret vlastných skladieb, ktoré si vyžadujú osobitú klavírnú techniku, keďže akcentujú motoricko-bicí charakter nástroja.⁴¹ Termín hexóda má elektrotechnický význam, ktorý predstavuje elektrónku zloženú zo 6 elektród. Základ tvorí anóda a katóda, a pomedzi ne sú vložené 2 až 4 mriežky na vedenie elektrónov. Ak si tento poznatok pretransformuje do

⁴⁰ BERGER, Roman. 2014. *Impromptu*. In: Bulletin Nová slovenská hudba 2014, s. 27.

⁴¹ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 111.



hudby, môžeme z neho vyvodíť celkom zaujímavý stavebný prvok, ktorým tak Grešák vytvoril niekoľko hexód.

Jozef Grešák: Hexódy, takt 29 a 37 – 38

Sonata del grato (2008) od Jevgenija Markoviča Iršai (1951) je sviežim dielom sonátového typu v segmente klarinetu s klavírom. Idiomatika klarinetu ako aj klavíra v diele veľmi prirodzene komplementujú. Veľmi nenásilne autor do skladby zapojil aj špeciálnejšie techniky typu *multiphonic*, alebo spievanie do nástroja v spojení s vypísanou hmatovou štruktúrou.

Jevgenij Iršai: *Sonata del grato*, takty 159 – 161

Daniel Matej (1963) napísal ("Nikabrik" or "Trumpkin"?) pôvodne pre flautu a klavír. Avšak na podnet priateľa a spolubojovníka za práva novej hudby na Slovensku, Ronalda Šebestu, ju autor prepracoval pre klarinet a klavír (1992). Keďže klarinet nie je schopný hrať typ viaczvukov, ktorý sa v skladbe nachádza, Matej tento problém vyriešil



tým, že ich na patričných miestach zmenil na rozklady. Skladba predstavuje v textúre, aj vo zvukovosti oboch nástrojov (preparovaný klavír), rovnako však vo formovom pláne, dielo vynímajúce sa zo slovenských štandardov a kontextov, nesúce silnú pečať originality hudobného myslenia autora.



Daniel Matej: ("Nikabrik" or "Trumpkin"?). Part two, takty 57 – 64

Juraj Pospíšil (1931 – 2007) v skladbe *Villonská balada*, op. 24 (1966) preniesol básnickú formu balady do hudby. Ide o zvláštne riešenie formy, ktoré umožňuje nezvyčajné rozvíjanie myšlienok. Jednotlivé časti sú vystavané ako strofy básne s návratmi k základným motivickým útvarom na koncoch úsekov a širším refrénom, ktorý sa vracia na konci každej časti v rôznych variáciách. Hudba každej časti k tomuto refrénu smeruje ako k svojmu myšlienkovému vrcholu. Základom štruktúry skladby je dvanásťtónový rad, z ktorého sa odvodzujú všetky melodické i harmonické vzťahy, ktorý sa však v skladbe vo svojej základnej podobe nikdy neobjaví.⁴²

⁴² Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/595-juraj-pospissil> [08.03.2020]





Juraž Pospíšil: Villonská balada. 1. časť, diel Allegro agitato

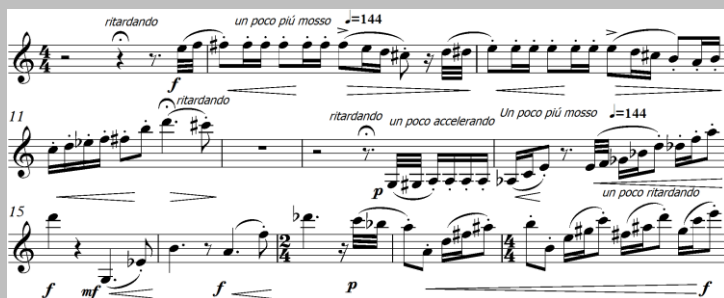
Pavol Šimai (1930 – 2020) pri tvorbe názvu diela *Clarisson* (1980, rev. 1996) vychádzal zo skratky dvoch slov: „klarinet“ a „sonáta“. Ide o najprekomponovanejšiu a najvýznamnejšiu sonátu slovenskej proveniencie pre klarinet a klavír. Skladba pozostáva z troch častí: Burlescamente, Recitativo a Rondo, ktoré sa vo svojej konštrukcii opierajú o klasickú tradíciu. V *Clarissone* sú dva citáty. V prvej časti je to trúbkový signál, na ktorý autor spomína z detstva. Druhý citát je v tretej časti, s rytmami typickými pre balkánsku hudbu. *Clarisson* je imaginárna krajina s ilúziou vnútorného poriadku.⁴³

Keďže Pavol Šimai patril k emigrantom z roku 1968, prežil teda celý zvyšok života v cudzine (Švédsku), ktorá sa mu stala novým domovom. Jeho mnohé diela sa teda mohli na Slovensku premiérovať až s oneskorením v slobodnej ére po roku 1989. K nim patrí aj klarinetová sonáta *Clarisson*. O jej slovenskú premiéru sa v prítomnosti skladateľa a jeho

⁴³ ŠIMAI, Pavol. 2004. *Clarisson*. In: Bulletin Nová slovenská hudba 2004. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/681-pavol-simai?layout=html> [18.03.2020]



manželky v roku 2004 v rámci festivalu NSHT zaslúžili Ronald Šebesta s Norou Škutovou.⁴⁴



Pavol Šimai: Clarisson. Burlescamente, takty 8 – 19

Výskyt klarinetu v komornej hre bol v minulosti neplánovaný. V porovnaní s inými nástrojmi nebol do nej až tak preferovaný. **Kombináciu strunového nástroja ako gitary a klarinetu** v slovenskej hudobnej tvorbe zatiaľ nemáme zaznamenanú, no zo svetových hudobných diel a predovšetkým interpretov takéhoto dua dostávame plnohodnotný hudobný celok. V spojitosti so sláčikovým nástrojom dostávame 8 celkom vydarených diel. Treba však uviesť jedno výnimočné dielo, ktoré sem právom prináleží. *Dialógy pre cimbal a klarinet* sú posledným dielom Juraja Beneša, ktoré napísal v nemocnici pre svojich milovaných žiakov, dvoch vynikajúcich hráčov, Ronalda Šebestu a Enikö Ginzerého. Kvôli smrteľnej chorobe ostalo dielo nedokončené, avšak s úplnou prvou časťou.⁴⁵

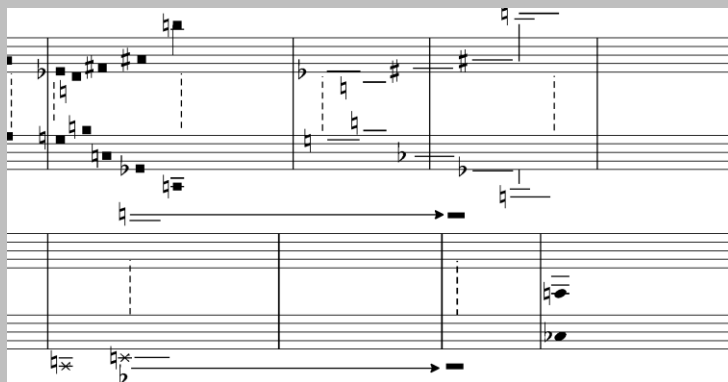
⁴⁴ O pozícii klarinetu v Šimaiových skladbách, ako aj o ich interpretácii, nás informoval klarinetista Ronald Šebesta.

⁴⁵ Informácie sú získané prepisom videonahrávky.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1sMOIUpTUIY> [31.01.2020]



Skladieb **pre dva klarinety** v slovenskej hudobnej tvorbe je celkovo 12. Pre ilustráciu uvedieme zápis v čase svojho vzniku moderného spôsobu písania partitúry skladby *Sonata canonica* pre klarinet a basklarinet (1963), ktorej autorom je Peter Kolman.

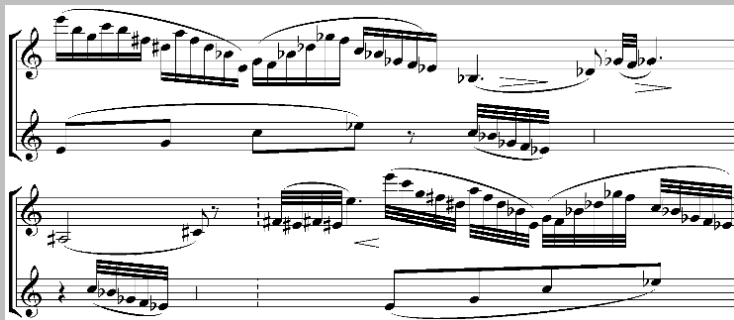


Peter Kolman: *Sonata canonica*, takty 15 –22

Esenciálnym stelesnením poetiky Tadeáša Salvu je balada, emocionálne vypätá skladba syntetizujúca ľudové inšpirácie a techniky európskej avantgardy. Salva skomponoval celý rad balád pre rozličné obsadenia, v ktorých spája archetypálne vrstvy slovenského folklóru s prvkami poľskej hudobnej školy a premieta v nich samotný život, svoje osudy i napätia, radosti i žiaľ.⁴⁶ Tieto charakteristiky nájdeme aj v *Balade pre dva klarinety* z roku 1974.

⁴⁶ CHALUPKA, Lubomír. 2017. *Kruh komplexity. K nedožitej osemdesiatke Tadeáša Salvu (1937 – 1995)*. In: Slovenská hudba XLIII/3 (2017), s. 215 – 216.





Tadeáš Salva: Balada pre dva klarinety, úryvok

V slovenskej tvorbe nájdeme taktiež kombináciu klarinetu s nástrojmi ako flauta, hoboj, fagot, bicie nástroje, spev, či elektroakustický digitálny záznam. No je však ojedinelá (14). Je namieste spomenúť aj diela pre basklarinet v spojitosti s akordeónom, violončelom alebo syntetizátorom, ktoré inicioval Peter Drlička.

Zoskupenie nástrojov ako **flauta, hoboj a klarinet** je v slovenskej hudobnej tvorbe veľmi málo zastúpené (5). O niečo väčšie zastúpenie (12) však majú skladby pre **flautu, klarinet a fagot**. Iris Szgehy pre toto zoskupenie napísala *Afforismi* (1990). *Afforismi II* (1992) sú pozmenenou verziou pre flautu, hoboj (anglický roh) a basklarinet. Ešte zaujímavejšou kombináciou nástrojov sú *Afforismi IV* (2009), kde spojila farby flauty, saxofónu a basklarinetu. Ide o cyklus siedmich miniatúr rôznych nálad a výrazu, pričom každá z nich má byť hudobným vyjadrením aforizmu.⁴⁷ Jej nápaditosť, a vôbec počín tohto pretransformovania aforizmu slávnych osobností do hudobnej reči, má svoj zmysel. Obdivuhodná je ich

⁴⁷ Vznik a vývoj skladby *Afforismi* poskytuje portál Hudobného centra, v sekcii skladatelia a diela.

Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/37-iris-szgehy> [17.03.2020]



ekvivalencia a jazyk, ktorý im Szeghy predurčila. Bohaté možnosti dychového tria boli pre ňu a jej pútavú, farebnú hudbu obzvlášť vhodné. Pre zaujímavosť uvedieme úryvok z časti II. a III.

II. – E. M. Remarque: „Bez lásky je človek iba mŕtvolou na dovolenke.“

Iris Szeghy: II., takty 1 – 14

III. – F. Schiller: „Musíš sa vedieť rozhnevať. V čom by bola cena tvojej dobroty?“

Iris Szeghy: III., takty 1 – 6

Kompozície pre **hoboj, klarinet a fagot** majú v slovenskej literatúre pomerne veľký podiel (29), o čom svedčia aj Baginove *Poetické nálady* (1995), ktoré vznikli ako bezprostredná reakcia na vzrastajúce zázemie hudobných telies interpretujúcich komornú hudbu. Dychové triá tvoria dnes popri sólistických prezentáciách koncertných umelcov



snáď najrozšírenejšiu a najpočetnejšiu skupinu umelecky i technicky zdatných hudobníkov.⁴⁸

Klarinetové trio v slovenskej hudbe reprezentuje číslo 8. Na ukážku nahliadneme do Sixtovho *Tria* (1980), ktoré je koncipované do troch kontrastne ladených častí, v ktorých vyznievajú klarinety v rozličných charakteroch. V prvej časti Allegretto sa kánonickou kompozičnou metódou vytvára akési echo, či tieňovanie, pretože jednotlivé nástupy kánonu prichádzajú v tesnom zástupe za prvým troch intervalov, tritónom zneisťovaná superpozícia kvárt a kvínt. V druhej časti Moderato sa z punktualisticky posadených septím, nón a tritónov rozvinie vzlyk malosekundových melodických postupov v legate, kanonicky spracovaných taktiež v malosekundovom odstupe medzi hlasmi. Tretia časť Animato necháva vyniknúť aj hráčovu invenciu. Práca s intervalmi z oboch predchádzajúcich častí sa teraz rozšantí do mierne aleatorickej podoby. Mihajú sa v nej nanovo spracované úryvky z fragmentárne ladeného kánonu z prvej časti, až napokon aleatorické bláznenie vyústi do plačlivého, mierne imitačného chorálu, sem-tam prerušovaného bodmi.

17

• vzdialenosť tritónu smerom nahor
• vzdialenosť tritónu smerom nadol

Jozef Sixta: *Trio*. Allegretto, takty 17 – 21

⁴⁸ BAGIN, Pavol. 1995. *Poetické nálady*. In: Bulletin MELOS-ÉTOS '95, s. 119.



● vzdialenosť tritónu smerom nahor, ● vzdialenosť tritónu smerom nadol, práca s intervalmi z predchádzajúcich častí: ● č. 5, ● m. 2

Jozef Sixta: Trio. Animato, úsek z 15. strany

Skladba nádherným spôsobom necháva vyznieť rôzne polohy klarinetov spolu s ich rozmanitými charaktermi. Rovnako významne ťaží z farebnej jednoty nástrojovej zostavy vytváraním kompaktných homofónnych aj polyfónnych plôch. *Trio* bolo prepracované do takejto finálnej podoby až v roku 1992. Existuje taktiež vo verzii pre dva hoboje a anglický roh.⁴⁹

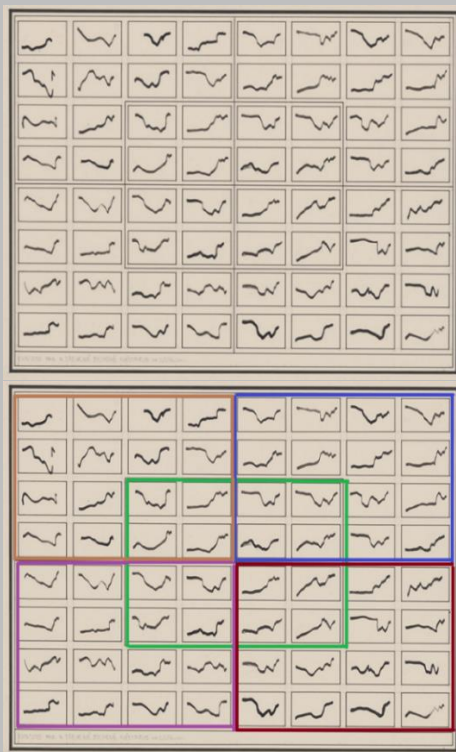
Pri štúdiu tejto problematiky sme dospeli k zaujímavému poznatku o novodobých kompozíciách pre unikátne nástroje, ktorými sú basetové rohy. Túto tvorbu iniciovala a na CD, ktoré vydal Hudobný fond (2008) na kópiách dobových basetových rohov, nahrála súčasná formácia *Lotz Trio*. Ide o sadu piatich skladieb, z ktorých každá disponuje silným charakteristickým jazykom svojho tvorca, takže hoci východiskom je ten istý ansámbl troch identických nástrojov, vo výsledku sú diela navzájom maximálne odlišné.

Zoskupenie nástrojov ako **flauta, hoboje, klarinet a fagot** je vyhľadávané najmä v 21. storočí, a to nielen v slovenskej hudobnej tvorbe. Nám sa podarilo nahliadnuť do týchto diel, ktorých celkový počet je 20.

⁴⁹ BUFFA, Ivan. 2010. *Jozef Sixta – Trio*. In: Bulletin Nová slovenská hudba 2010, s. 37,38. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/642-jozef-sixta> [21.02.2020]



Kvarteto pre dychové nástroje v netradičnom zložení je prevažne produktom 2. pol. 20. storočia. V dnešnej dobe tradiční skladatelia až tak nesiahajú po takejto kombinácii nástrojov, čo je škoda. Na druhej strane treba podotknúť, či by bol záujem zo strany interpretov ich podniknúť. **Klarinetové kvarteto** zaznamenáva svoj rozmach na prelome storočí, čomu nasvedčovala iniciatíva samotných hráčov. Nám sa podarilo zaregistrovať 12 klarinetových kvartet a 5 kvartet s iným dychovým nástrojom.



Kvinteto pre 4 drevené dychové nástroje



V roku 1977 vzniklo *Kvinteto pre 4 drevené dychové nástroje* v kolekcii Adamčiakove partitúry. Ide predovšetkým o pozoruhodné výtvarné dielo, ktoré je súčasne i grafickou partitúrou. Samotný názov v nás môže evokovať určitý paradox. Päť ku štyrom. Kto alebo čo je tým piatym? Aký zámer tým autor sleduje? Možno konštatovať, ako je v jeho hudbe známe, že cielene ponecháva u každého z nás odpoveď na túto otázku, a tým zaručuje originalnosť tohto diela, rovnako ako aj voľbu dreveného dychového nástroja, či slobodný výber partov pre zvolené nástroje. Pre lepšiu prehľadnosť ilustrujeme dané party.

Alexander Albrecht (1885 – 1958) skomponoval *Quintetto frammento* (1929), ktoré možno považovať za prvé **dychové kvinteto** v slovenskej tvorbe.⁵⁰ Diel pre dychové kvinteto sa nám celkovo podarilo zaznamenať v počte 58. Za zmienku stojí významnejšie *Dychové kvinteto č. 2 – Divertimento* (1985/86) od Ľudovíta Rajtera (1906 – 2000), v ktorom každá časť je venovaná pamiatke jedného z jeho veľkých učiteľov. V každej časti dominuje iný nástroj predvádzajúci svoje charakteristiky. Tretia časť Scherzo rapsodico je venovaná Clemensovi Kraussovi. Virtuózne šesťnástinové behy sa vystriedajú v každom nástroji. Trio má kantabilný charakter a exponuje celý register klarinetu.⁵¹

⁵⁰ JURÍK, M. a ZAGAR, P. 1998. *100 slovenských skladateľov*, s. 67.

⁵¹ RAJTER, Ľudovít. 1989. *Dychové kvinteto č.2 – Divertimento*. In: Bulletin Nová slovenská hudba 1989, s. 57. Dostupné z: <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/25-ludovit-rajter> [10.03.2020]



Presto

10 13 18 22 11 12

p *f* *espress.* *p*

Ludovít Rajter: Divertimento. Scherzo rapsodico, takty 8 – 27

Kategória slovenských diel pre **rôzne zoskupenia nástrojov s účasťou klarinetu** je veľmi rozsiahla, a preto sa zmienime len o nasledovnom diele od Juraja Hatríka. *An die Musik.... Sonáta-depeša Schubertovi* pre klarinet, husle, violončelo a klavír (1995) vznikla na podnet priateľa Juraja Beneša pre VENI kvarteto. Celá Schubertova piesňová tvorba fascinuje Hatríka jednoduchosťou a pritom hĺbkou hudobného obrazu, dokonalou izomorfnosťou hudobnej štruktúry i gesta k podstate zhudobnenej poézie. Morzeovka a rytmické impulzy jej znakov, viazané na fragmenty textu tvoria len prvotné východisko a hudba sa od nich postupne odkláňa k vlastným princípom a zákonitostiam.⁵² Sonáta je jednočasťová.

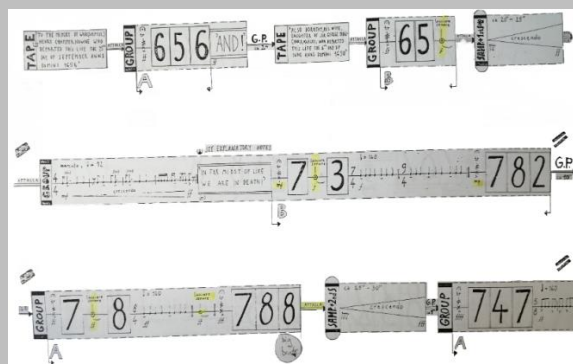
⁵² HATRÍK, Juraj. 1997. *An die Musik*. In: Bulletin MELOS-ÉTOS '97, s. 50.





Juraj Hatrik: *An die Musik* ..., úryvok

Už len so spojitostou klarinetu a VENI dostávame nie malé množstvo skladieb, ktoré sú práve tou príležitosťou pre vytváranie **experimentálnej formácie komornej hudby**. Z diel spomenieme napríklad Adamčiakovu *Jakujama* (1966), ktorá je originálnou skladbou pre flautu, basklarinet a ihlicu na pletenie, Lejavov *Horrow (WaldEnd)*, op. 24a pre klarinet, husle a violončelo (2017), či *Septetto resonancen on B-A-C-H* pre flautu, klarinet, bicie, klavír, husle, violončelo a kontrabas (2001) od Igora Bázlika. Ako príklad uvedieme partitúru Matejovho diela *Possible Stories (... and Other Stories)* pre 9 improvizujúcich hráčov a magnetofónový pás (1993).



Daniel Matej: *Possible stories and other stories*



Najvýznamnejšie koncertanté diela s orchestrom a ich význam je z hľadiska témy klarinetu v slovenskej hudbe celkom kľúčový, pretože postavenie klarinetu v koncepte koncertantnej skladby s orchestrom dosahuje z definície najvýznamnejší možný stupeň. Skúmanie týchto diel však musí byť predmetom inej, samostatnej práce. Na tomto mieste urobme len poznámku v tom zmysle, že najmä Suchoňovo *Concertino* a Šimaiov *Claricon* predstavujú monumentálne koncertantné diela sólového klarinetu s orchestrom, ktoré robia nesmiernu časť slovenskej tradície v kontexte svetového dedičstva hudby pre klarinet.

Zoznam koncertantných diel

AUTOR	NÁZOV SKLADBY	ROK VZNIKU
Dibák Igor	<i>Rapsódia, op. 69 pre klarinet a orchester</i>	2002
Dubovský Milan	<i>Concertino pre klarinet a orchester</i>	1979
Kořínek Miloslav	<i>Komorný koncert</i>	1966
Pospíšil Juraj	<i>Koncert pre klarinet a orchester, op. 31, č. 1</i>	1972
Suchoň Eugen	<i>Concertino</i>	1978
Šimai Pavol	<i>Claricon pre klarinet a symfonický orchester</i>	2008
Tandler Juraj	<i>Koncertná hudba pre klarinet a komorný orchester</i>	1977
Viskup Jozef	<i>Koncertná skladba pre klarinet a orchester</i> <i>Komorný koncert pre basový klarinet a sláčikový orchester</i>	1983 1990
Zeljenka Ilja	<i>Musik für Morgenstern pre bas sólo, klarinet a sláčikový orchester</i> <i>Koncert pre klarinet a orchester</i> <i>Concertino pre komorný sláčikový orchester, klarinet, klavír a bicie</i>	1983 1984 1988



BIBLIOGRAFIA

- BALLOVÁ, Andrea. 2009. *Pavol Krška – život a dielo (1)*. In: Adoramus Te 2/2009. Levoča: Liturgická komisia Spišskej diecézy, s. 25 – 31. ISSN 1335-3292.
- BARRETT, Gregory. 2009. *The Clarinet in Music History* [online]. In: Northern Illinois University, School of Music. [28.01.2020].
Dostupné z: <https://www.niu.edu/gbarrett/resources/history.shtml>
- BÁZLIK, Igor. 1997. *Štyri bagately*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-040-7.
- BENEŠ, Juraj. 1987. *Sonata per un clarinetto solo*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu. 092-005-87 SPI.
- BOKES, Vladimír. 2008. *Inquieto*. Bratislava: Hudobný fond. ISMN 979-0-68500-019-8.
- BUBNÁŠ, Juraj a kol. 2016. *Galéria plná hudby*. In: Bulletin [online], 2016. Nové Zámky. [13.03.2020].
Dostupné z: galerianz.eu/media/culturalActivities/files/1534233227-9855-bul_16s.pdf
- BUGALOVÁ, Edita. *Hudobné inštitúcie na Slovensku z hľadiska štátno-politického vývoja krajiny v rokoch 1919 – 1989*. In: Zborník príspevkov z konferencie. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2012, s. 25 – 31. ISBN 978-80-8060-302-1.
- CÓN, Peter. 1987. *Clarinetina*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu. 092-006-87 CSP.
- CÓN, Peter. 1989. *Dvojhra*. Bratislava: Slovenský hudobný fond. ISBN 80-85166-10-0.
- DENNER, John. 2019. *Johann Denner* [online]. [27.01.2020].
Dostupné z: <https://johndenner.com/johann-denner/>
- DIBÁK, Igor. 2003. *Akvarely*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-88732-78-6.
- DRLIČKA, Peter a kol. 2005. *Slovník slovenského koncertného umenia III*. Bratislava: Hudobné centrum. ISBN 80-88884-70-5.
- DUGOVIČ, Branislav. *Branislav Dugovič : Ladislav Fanzowitz*. 2008. CD DK0121-2131.
- GAŠPARÍK, Róbert. 2004. *Bibato per clarinetto I*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-304-X.
- GAŠPARÍK, Róbert. 2005. *Bibato per clarinetto II*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-406-2.
- GODÁR, Vladimír. 2004. *Komorná hudba Jozefa Sixtu* [online]. [21.02.2020].
Dostupné z: <https://www.noveslovo.sk/node/25998>
- HATRÍK, Juraj. 1987. *Variácie pre dva klarinety in B*. Bratislava: Slovenský hudobný fond. 092-020-87 VND.
- HATRÍK, Juraj. 2003. *Due movimenti*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-215-9.
- HOCHÉL, Stanislav. 1997. *Nocturno*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-042-3.
- HOEPRICH, Eric. 2008. *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press. ISBN 978-0-300-10282-6.
- CHALUPKA, Eubomír. 2017. *Kruh komplexity. K nedožitej osemdesiatke Tadeáša Salvu (1937 – 1995)*. In: Slovenská hudba XLIII/3 (2017), s. 207 – 218.
- JURÍK, Marián a ZAGAR, Peter. 1998. *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Národné hudobné centrum. ISBN 80-967799-6-6.
- KRÁK, Egon. 2006. *Lettres de Mon Moulin*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-469-0.
- MALOVEC, Jozef. 1983. *Optimalizácia*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu. 92-161-83.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2004. *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica: Akadémia umení. ISBN 80-89078-8-7.



- MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2010. *Mladá slovenská skladateľská generácia – štýlové a názorové orientácie*. In: Slovenská hudba 36 (2010), č. 1.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2018. *Vlny úpadku a vzostupu v slovenskej hudobnej tvorbe v druhej polovici 20. storočia*. In: Clavibus unitis 7/1 (2018) [online], Association for Central European Cultural Studies, s. 219 – 227. [10.02.2020].
Dostupné z: http://www.acecs.cz/media/cu_2018_07_01_martinakova.pdf
- POUL, František. 1991. *Klarinety na prázdninách*. Bratislava: Slovenský hudobný fond. ISBN 80-85166-43-7.
- SALVA, Tadeáš. 1993. *Prelúdium pre dva klarinety a klavír*. Bratislava: Slovenský hudobný fond. ISBN 80-901419-5-1.
- SOCIETA RIGATA, Ensemble. *Seven through five*. CD Slovart Records. Bratislava, 2001. SR-0044.
- STEINECKER, Anton. 2004. *Impressions*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-242-6.
- SZEGHYOVÁ, Iris. 1988. *Vivat leto!* Bratislava: Slovenský hudobný fond. 092-013-88 VLE.
- ŠČEPÁN, Michal. 2016. *Biografia hudobného skladateľa Tadeáša Salva*. In: Musicologica slovaca, ročník 7 (33), 2016, číslo 1. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, s. 52 – 88. ISSN 1338-2594.
- ŠEBESTA, Ronald a kol. 2016. *Slovenské concerto grosso* [online]. [15.03.2020]. Dostupné z: <http://www.in-music.sk/projekty/prave-realizujeme/ensemble-ricercata/bratislava-slovenske-concerto-grosso/>
- ŠEBESTA, Róbert. 2016. *Nástrojár Johann Theodor Lotz vo svetle historickej dokumentácie: najnovšie objavy a zhodnotenie*. In: Clavibus unitis 5 (2016) [online], Association for Central European Cultural Studies, s. 1 – 14. [15.01.2020].
Dostupné z: http://www.acecs.cz/media/cu_2016_05_sebesta.pdf
- ŠEBESTA, Róbert. 2019. *Pro Musica Nostra Thursoviensi*. In: Bulletin, 2019, s. 35 – 40. Bratislava: Hudobné centrum.
- ŠÚBA, Andrej a RAJTER, Adrian. 2012. *Konvergenecie 2012*. In: Bulletin [online], 2012. Bratislava. [25.01.2020]. Dostupné z: https://www.konvergenecie.sk/wp-content/uploads/2016/06/KON2012_bulletinBA.pdf
- ZAGAR, Peter a kol. 1995. *Medzinárodný festival súčasnej hudby MELOS-ÉTOS 1995*. In: Bulletin MELOS-ÉTOS '95 [online]. Bratislava: Hudobné centrum [01.03.2020].
Dostupné z: http://publikacie.hc.sk/melos-etos/me_1995_sk.lq.pdf
- ZAGAR, Peter a RAJTEROVÁ, Alžbeta. 1997. *Medzinárodný festival súčasnej hudby MELOS-ÉTOS 1997*. In: Bulletin MELOS-ÉTOS '97 [online]. Bratislava: Hudobné centrum. ISBN 80-88884-01-2. [02.03.2020].
Dostupné z: http://publikacie.hc.sk/melos-etos/me_1997_sk.lq.pdf
- ZAGAR, Peter a kol. 1999. *Medzinárodný festival súčasnej hudby MELOS-ÉTOS 1999*. In: Bulletin MELOS-ÉTOS '99 [online]. Bratislava: Hudobné centrum. ISBN 80-88884-14-4. [01.03.2020]. Dostupné z: publikacie.hc.sk/melos-etos/me_1999_sk.lq.pdf





Mgr. art. HANSOL LEE, ArtD.

Soul

South Korea

TRI SONÁTY PRE VIOLU DA GAMBA A ČEMBALO J. S. BACHA – SPRACOVANIE PRE VIOLU

*Three sonatas for viola da gamba and harpsichord by J. S. Bach BWV 1027 – 1029,
the arrangement for the viola*

Abstract. The composition of these sonatas is not exactly known, but it has the view that it is the work of in Köthen, the court music of 1717 – 1723, under the command of Bach from 1717 to 1723. BWV 1027 – 1028 are major key and is an Italian violinist Corelli-style church sonata style with four movements. BWV1029 is the only monotone and consists of three movements in the form of Italian concerto. This distinction defines the musical significance of the figured bass or instrumental concerto form in the Baroque period instrumental music style. I will make the comparison of the originally and printed scores of the sonatas for viola da gamba. I will do the interpretations of several musicians regarding the playing of three sonatas. The techniques used in playing the sonatas will also be elaborated.

Barokové sláčikové a klávesové nástroje ovplyvnili aj hudbu J. S. Bacha, ktorý, pravdepodobne v období svojho pôsobenia v Köthene okolo rokov 1717 – 1723, zložil *Tri sonáty pre violu da gamba a čembalo* BWV 1027 – 1029. Sonáty z katalógu BWV 1027 a 1028 tvoria jadro, pričom ide o taliansku chrámovú sonátu so štyrmi časťami v štýle *Arcangela Corelliho* (1653 – 1713). BWV 1029 je jediná monotematická sonáta a pozostáva z troch častí v podobe talianskeho koncertu. Tento rozdiel definuje hudobný význam figurálneho basu alebo aj inštrumentálneho koncertu v barokovom období inštrumentálneho hudobného štýlu.

Hoci datovanie troch sonát prinieslo spočiatku problémy, napokon sa znalci Bachovho diela dohodli, že ich



vznik možno pripísať pôsobeniu v Köthene. V tom čase pôsobil na köthenskom dvore hráč na viole da gamba *Christian Ferdinand Abel* (1682 – 1721) a patril k prominentným hudobníkom princa Leopolda.

Bachove *Tri sonáty pre violu da gamba* vznikli ako samostatné opusy. Na rozdiel od väčšiny Bachovej komornej hudby tieto sonáty nepredstavujú jednotný cyklus.⁵³

Prvá sonáta pre violu da gamba a čembalo G dur BWV 1027 je jedinou existujúcou rukopisnou prácou Bachových Troch sonát pre violu da gamba. Sonáta G dur BWV 1027 je založená na oveľa skoršej verzii pre dve flauty a generálbass a pravdepodobne vznikla v roku 1720 v Köthene, pričom mohla mať pôvod v ešte skoršej verzii.⁵⁴

Druhá sonáta pre violu da gamba a čembalo D dur BWV 1028 a tretia sonáta g mol BWV 1029 neexistujú ako rukopisná partitúra. Najstaršou existujúcou hudobnou partitúrou je partitúra od *Christiana Friedricha Penzela* (1737 – 1801) z roku 1753.

V tejto práci budeme analyzovať a porovnávať 5 rôznych tlačенých vydání:

- Verzia pre violu da gamba, editoval *Hans Eppstein* 1984 vydavateľstvo Breitkopf a Härtel
- Verzia pre violončelo, editoval *Friedrich Grützmacher* 1866 vydavateľstvo Universal
- Verzia pre violončelo, editoval *Jacques van Lier* 1910 vydavateľstvo Universal
- Verzia pre violu, editoval *Ernst Neumann* 1910 vydavateľstvo Breitkopf a Härtel

⁵³ Pozri Henlov predslov

⁵⁴ Ernst-Günter HEINEMANN, ed. 2000. *Three Gamba Sonatas BWV 1027-1029*, München: G. Henle Verlag, 2000. Critical Commentary <http://www.henle.de/media/review/0676.pdf>



- Verzia pre violu, editoval *Jason Katims*

1988 vydavateľstvo International Music Company

Budeme písať o tempe, dynamike, artikulácii, zdobení, sprievode generálbasu a o hudobných symboloch.

V prvej časti BWV 1027 v porovnaní s partitúrou 1 *Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter Verlag* 1984, partitúrou 2 *Peters Edition* 1866, partitúrou 3 *Universal* 1910, partitúrou 4 *Breitkopf und Härtel* 1910 a partitúrou 5 *International Music Company* 1988 existuje, podľa rozdielu hudobných nástrojov a rozdielov v rozsahu, legata, hudobných výrazov a symbolov zaznamenaných na rôznych vydaniach, mnoho rozdielov v hudobnej notácii.

Partitúra 1 BWV 1027, takty 1 – 2 z 1. časti
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter Verlag 1984
 pre violu da gamba

Partitúra 2 BWV 1027, takty 1 – 2 z 1. časti
Peters 1866
 pre violončelo



J. S. Bach.
(1685-1750)

Adagio (non troppo) (♩ = 60)

Viola da Gamba.
(Ossia Violoncello.)

Ossia.

Pianoforte.
(Cembalo.)

Partitúra 3 BWV 1027, takty 1 – 2 z 1. časti
Universal 1910
pre violončelo

J. S. BACH

Adagio.

Cello
or Viola

PIANO

Partitúra 4 BWV 1027, takty 1 – 2 z 1. časti
Breitkopf und Härtel 1910
pre violu

Adagio non troppo (♩ = 76-88)

Viola

Piano

Partitúra 5 BWV 1027, takty 1 – 2 z 1. časti
edícia International Music Company,
pre violu



Tempo

V modernej hudbe hudobný pojem *tempo* iba naznačuje tempo, ktoré je stanovené tým, že ho označuje metronóm. V barokovom období sa však tempo nevjadrovalo len o rýchlosti hudobného vystúpenia, ale aj o atmosfére a pocitoch. Podľa Laymana *allegro* znamená *rýchlo*, ale v barokovom období znamenalo nielen rýchlo, ale tiež *jasne* a *veselo*. *Adagio* znamená podľa Laymana *pomaly*, ale v barokovom období tiež zahŕňa pojmy *pokojne*, *depresívne* a *spevavo*. Hudobný pojem tempa sa v 18. storočí často chápal emotívne. V modernom období predstavuje rýchlosť interpretácie a je upravený do metronomických čísel.⁵⁵



Quantzov pamätník v Schedene

Zdroj Johann Joachim Quantz – Wikipedia (wikipedia.org)

⁵⁵ Mary CYR. 1992. *Peformance baroque music*. Ashgate, England, ISBN 978-0-8596-7960-2, p. 31

e-book

https://books.google.sk/books/about/Performing+Baroque+Music.html?id=ISCo2BnafjMC&redir_esc=y

on-line

https://books.google.sk/books?id=ISCo2BnafjMC&printsec=frontcover&hl=sk&source=google_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false



Johann Joachim Quantz (1697 – 1773) bol nemeckým flautistom, výrobcom flaut a barokovým hudobným skladateľom. Napísal dielo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Klasifikuje všetky tempá, pomalé aj rýchle, a to podľa štyroch všeobecných kategórií, ktoré vychádzajú

z rýchlosti ľudského tepu. Jeho štyri kategórie ponúkajú isté užitočné pozorovania o relatívnych rýchlostiach tempa v záznamoch 18. storočia. Výstižný je Quantzov popis ľahu sláčikom vo všetkých štyroch kategóriách.

Quantzove štyri kategórie tempa a spôsob ich hrania⁵⁶

Allegro Allegro assai Allegro di molto Presto Vivace 1 pulz = polová nota	„Živý, veľmi ľahký, pekne oddelený a veľmi krátky ľah slákom, predovšetkým v doprovode, kde musíte hrať skôr veselšie než vážne, tak, ako v iných dielach tohto druhu. Avšak predsa len musí byť pozorovateľná istá umiernenosť tónu.“
Allegretto Allegro ma non tanto Allegro non troppo Allegro non presto Allegro moderato 1 pulz = osminová nota	„Zahrané trochu vážnejšie, so skôr ťažším, ale živým a silným ľahom sláku. V Allegrette v šestnástinovom tóne, ako aj v osminovom tóne v Allegro sa vyžaduje veľmi krátky ľah slákom, vychádzajúcim zo zápästia, nie z celej ruky, a to článkovo, nie v legate.“
Arioso Cantabile Soave Dolce Poco andante Maestoso Pomposo Affettuoso Adagio spiritoso 1 pulz = osminová nota	„Vykonaný ticho s ľahkým ľahom sláku. I keď roztrúsený s rýchlymi tónmi rôznych druhov. Arioso si stále vyžaduje ľahký a tichý ľah. Hraný vážne, s ťažkým a ostrým ľahom.“

⁵⁶ Ibidem, s. 41



Adagio assai Pesante Lento Largo assai Mesto Grave 1 pulz = šesťnásťtinová nota	<i>„Pomaly a melancholicky ... vyžaduje obrovskú umiernenosť tónu a najdlhší, najpokojnejší a najťažší [najviac trvalý] ťah slákom.“</i>
--	--

Pri porovnaní piatich edícií boli v edíciách Universal 1910 a International Music Company 1988 pridané ďalšie hudobné výrazy a tempá. V konfiguráciách tempa obsahujú tri vydania rôzne možnosti. Prvá sonáta BWV 1027 a druhá sonáta BWV 1028 pozostávajú zo štyroch častí (adagio-allegro-adagio-allegro) a koniec časti adagio je okamžite pripojené k časti allegro. V edícii International Music Company 1988 sa editori zmieňovali o prvej a druhej časti a spojili ich do jedného.

I. Adagio

Viola da gamba

Cembalo

Partitúra 6 BWV 1027, takty 1 – 2, 1. časť
 Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984
 pre violu da gamba



Partitúra 7

BWV 1027, takty 1 – 2, 1. časť
 Peters 1866, pre violončelo,
 Universal 1910, pre violončelo,
 International Music Company,
 pre violu

Dynamika

V hudobných dielach barokového obdobia sa používali prevažne iba dva symboly označujúce dynamiku: piano (p) a forte (f). Avšak v edícii *Neue Bach-Ausgabe* Bärenreiter Verlag 1984, ktorá je rukopisom, neboli zaznamenané žiadne symboly označujúce dynamiku. Od polovice 18. storočia začali skladatelia vo svojich dielach zaznamenávať *crescendo* a *decrescendo* alebo *diminuendo* a množstvo podrobných inštrukcií, ako je *mezzo piano* a *mezzo forte*. V porovnaní s nasledujúcimi hudobnými partitúrami, v edícii *Neue Bach-Ausgabe* Bärenreiter Verlag z roku 1984 neboli uvedené žiadne pokyny pre dynamiku. Ale naopak v *Peters* edícii z roku 1866, v edícii *Universal* z roku 1910, v edícii *Breitkopf und Härtel* z roku 1910 a v edícii *International Music Company* z roku 1988 je zaznamenaných už viac symbolov pre dynamiku.





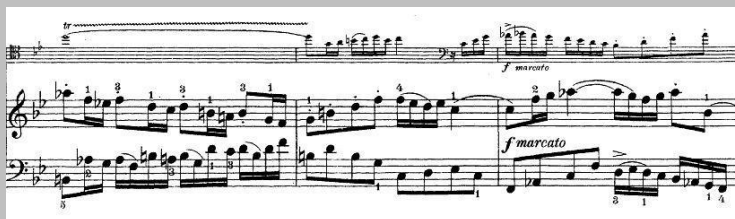
Partitúra 8

BWV 1029, takty 39 – 41, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter Verlag 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 9

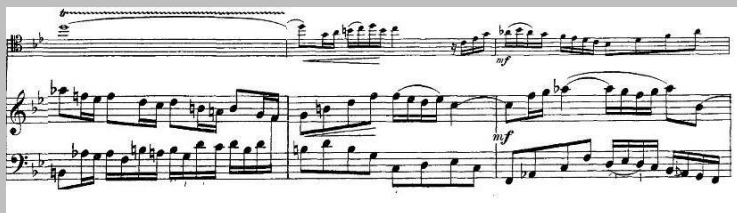
BWV 1029, takty 39 – 41, 1. časť
Peters 1866,
pre violončelo



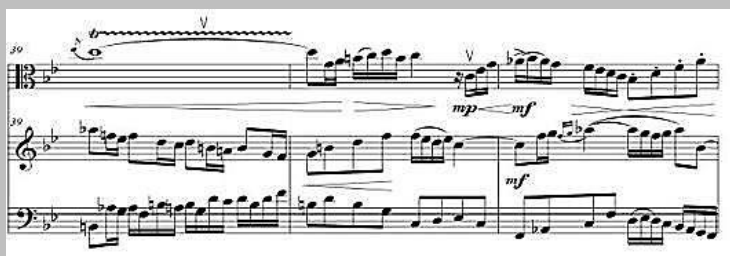
Partitúra 10

BWV 1029, takty 39 – 41, 1. časť
Universal 1910,
pre violončelo





Partitúra 11 BWV 1029, takty 39 – 41, 1. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



Partitúra 12 BWV 1029, takty 39 – 41, 1. časť
International Music Company,
pre violu

Messa di voce

Messa di voce je hudobná technika, ktorá zahŕňa postupné crescendo a diminuendo pri udržaní jednej výšky. Je najreprezentatívnejšou technikou ľahu sláčikom barokového obdobia. V edícii *Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter Verlag* 1984 neboli zaznamenané žiadne hudobné symboly a hudobné výrazy o messa di voce. V edícii *Breitkopf und Härtel* 1910 bol zaznamenaný hudobný symbol „p“, ktorý však neznačil úplne messa di voce. Pri porovnaní partitúry 13 (Peters 1866), partitúry 14 (*Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter* 1984) a partitúry 15 (*Breitkopf und Härtel* 1910) boli v edícii Peters 1866 zaznamenané ďalšie symboly crescendo a decrescenda. Inak



ako v edícii Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984, ktorá je rukopisom, pretože v barokovom období skladatelia nezaznamenávali partitúry so symbolmi crescendo a decrescendo.

Partitúra 13 BWV 1029, takty 1 – 3, 2. časť
Peters 1866,
pre violončelo

Partitúra 14 BWV 1029, takty 1 – 3, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba

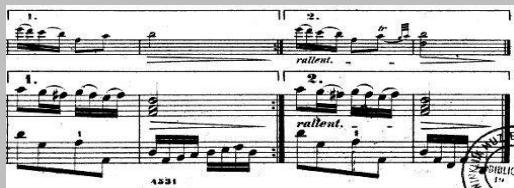
Partitúra 15 BWV 1029, takty 1 – 3, 2. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



Pri porovnaní partitúr 16, 17, 18, 19 a 20, je v prvej zátvorke publikácie Universal 1910, inak ako v ostatných publikáciách, zaznamenané slovo *ritardando*. V poslednom stĺpci použil každý editor rôzne hudobné interpretácie. V edícii Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter z roku 1984 editor neuviedol žiadne hudobné symboly označujúce *decrescendo*, ale v edícii Peters 1866 a v edícii Universal 1910 editori *decrescendo* v poslednom stĺpci označili. V edícii Breitkopf und Härtel 1910 a v edícii International Music Company 1988 zaznamenali v poslednom stĺpci *crescendo a fortissimo*.

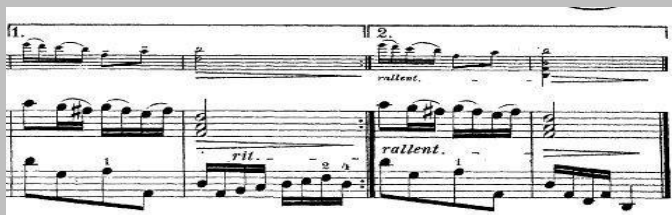


Partitúra 16 BWV 1028, takty 79 – 80, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 17 BWV 1028, takty 79 – 80, 2. časť
Peters 1866,
pre violončelo





Partitúra 18 BWV 1028, takty 79 – 80, 2. časť
Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 19 BWV 1028, takty 79 – 80, 2. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



Partitúra 20 BWV 1028, takty 79 – 80, 2. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Vo vydaniach Peters 1866, Universal 1910, Breitkopf und Härtel 1910 a vo vydaní International Music Company 1988 boli v rôznych častiach zaznamenané *sforzando*, *sforzando piano*, *fortepiano* a *mezzo forte piano*. Tieto dynamické hudobné symboly sa používali prevažne v klasickom období. A preto



keď sa vydavatelia zmieňovali o symboloch, ktoré neboli v barokovom období zaznamenané, prispôbili ich moderným časom.



Záznam forte piano a sforzando

Partitúra 21 BWV 1029, takt 19, 1. časť
Peters 1866,
pre violončelo



Záznam sforzando piano.

Partitúra 22 BWV 1029, takt 61, 1. časť
Universal 1910,
pre violončelo





Záznam mezzo forte piano

Partitúra 23 BWV 1028, tak 72, 2. časť
Universal 1910,
pre violončelo



Záznam forte piano.

Partitúra 24 BWV 1029, takt 21, 1. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu

Hudobné pojmy

V edíciách Universal 1910, International Music Company 1988 a Breitkopf und Härtel 1910 boli zaznamenané ďalšie hudobné výrazy. V partitúre 25 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter, 1984) nebol ako typická notácia barokového obdobia zaznamenaný žiaden hudobný pojem, ale v partitúre 26 (Universal edition 1910) bolo zaznamenané *mercato* a v partitúre 27 (Breitkopf und Härtel, 1910) *sempre*. V partitúre 28 (International Music Company, 1988) bolo zaznamenané *poco maestoso*. Aj keď išlo o hudbu, ktorá bola interpretovaná v podobnej atmosfére, hudobné pojmy sa zaznamenávali rôzne a v rôznych pozíciách.





Partitúra 25 BWV 1027, takty 135 – 136, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 26 BWV 1027, takty 135 – 136, 1. časť
Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 27 BWV 1027, takty 135 – 136, 1. časť
Breitkopf und Härtel 1910
pre violu





Partitúra 28 BWV 1027, takty 135 – 136, 1. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Pri porovnaní partitúry 29 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter, 1984) a partitúry 30 (Peters, 1866) bolo v Peters edícii 1866 vydaných mnoho ďalších hudobných výrazov, ako napr. *poco rallentando tempo* a *tempo tranquillo*. Zdá sa, že vydavatelia používali notácie na zvýraznenie zmeny hudby na molová.



Partitúra 29 BWV 1028, takty 56 – 57, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 30 BWV 1028, takty 56 – 57, 2. časť
Peters 1866,
pre violončelo



V barokovom období sa stupeň rýchlosti tempa zaznamenával jedine na začiatku časti (andante, allegro, atď.). V modernom čase sa zaznamenávajú aj mimoriadne sentimentálne hudobné výrazy. Existujú dokonca aj notácie, ktoré si vyberajú redaktori individuálne. Podľa vydání Peters 1866 a Universal 1910 je v prvom takte 3. časti prvej sonáty záznam *quasi lento* v zátvorke vedľa *andante* a tiež záznam *amoroso*, čo v preklade znamená *krásne*. Ale podľa vydania International Music Company 1988 sa tam nachádza záznam *quasi adagio*, v zátvorke vedľa *andante* a v prvom takte je tiež záznam *espressivo*.



Partitúra 31 BWV 1027, 1. takt 1, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 32 BWV 1027, 1. takt, 2. časť
Peters 1866,
pre violončelo





Partitúra 33 BWV 1027, 1. takt, 2. časť
Universal 1910
pre violončelo



Partitúra 34 BWV 1027, 1. takt, 2. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Artikulácia

V edícii Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984 je zobrazená originálna notácia J. S. Bacha (partitúra 35). V edíciách Universal 1910 (partitúra 36), Breitkopf und Härtel 1910 (partitúra 37) a International Music Company 1988 (partitúra 38) je pridaný ďalší ťah sláčikom, *legato* a *tenuto*, prízvuk hudobných symbolov podľa hudobnej interpretácie editorov.





Partitúra 35 BWV 1029, takt 27, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba

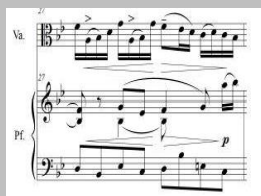


Partitúra 36 BWV 1029, takt 27, 1. časť
Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 37 BWV 1029, takt 27, 1. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu





Partitúra 38 BWV 1029, takt 27, 1. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Pri porovnaní partitúr 39 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984), 40 (Breitkopf und Härtel 1910) a 41 (International Music Company 1988) možno zaznamenať rôzne ťahy sláčíkom.

Nikolas Hanoncourt uviedol, že barokovým princípom je, že prvý tón pod oblúkom je dôrazný a držaný najdlhšie, zatiaľ čo nasledujúce tóny sa hrajú jemnejšie.⁵⁷ Napriek tomu, v 11. takte edície International Music Company 1988 je ťah rozdelený do viacerých ťahov, nedodržiaval sa zámer skladateľa, ani typická interpretácia barokovej hudby.



Partitúra 39 BWV 1028, takt 11, 1. časť

⁵⁷ Nikolaus HARNONCOURT. 1988. *Baroque Music Today: Music As Speech*, s. 44





Partitúra 40 BWV 1028, takt 11, 1. časť



Partitúra 41 BWV 1028, takt 11, 1. časť

Akcent

Akcent je hudobný symbol, ktorý bol zaznamenaný v partitúrach barokovej éry a potom bol zaznamenaný na zdôraznenie artikulácie v procese editácie. V týchto troch sonátach boli využité tri typy akcentov, prvý bol použitý pre *appoggiatúru* a *hemiolu*. Druhý typ bol použitý pre *prízvučné* a *neprízvučné* rytmy, ktoré bolo treba zdôrazniť. V prvom prípade je akcent zaznamenaný v prízvučnom rytme. V prvom rytme 14. a 20. taktu je akcent zaznamenaný na zdôraznenie prízvučného rytmu. V druhom prípade je akcent zaznamenaný v neprízvučnom rytme. V poslednom rytme 14. v druhom rytme a v poslednom rytme 15. taktu je akcent zaznamenaný na zdôraznenie synkopického rytmu. V ostatných prípadoch je akcent zaznamenaný v trefom rytme 16. a 20. taktu, a to na zdôraznenie neprízvučného rytmu. V takte 17 je akcent zaznamenaný na zdôraznenie stúpajúcej stupnice a v taktach 18 a 19 je akcent využitý na zdôraznenie



klesajúcej stupnice. Pri porovnaní partitúry 42 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984) a partitúry 43 (International Music Company 1988) je vo vydaní International Music Company 1988 ďalší akcent zaznamenaný na zdôraznenie appoggiatúry.



Partitúra 42 BWV 1027, takty 14 – 20, 4. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba

Partitúra 43 BWV 1027, takty 14 – 20, 4. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Melodické ozdoby, zdobenie

Sem zaraďujeme *grupetto*, *trill*, *mordent*, *appoggiatúru*, atď. Používajú sa na vyjadrenie väčšej inšpirácie a emócií v hudbe. Ozdoba bola veľmi dôležitým prvkom hudby.



V barokovom období bolo veľa druhov ozdôb, ale často neboli v hudobných partitúrach zaznamenané, pretože v tom čase bola dôležitejšia improvizácia. V modernom veku hrajú hráči klasickej hudby to, čo je práve napísané v hudobnej partitúre. Z tohto dôvodu potrebujú hudobníci modernej doby detailné notácie / teda zaznamenaných viac podrobností v partitúre.

Zdobenie v období baroka

The image displays 13 examples of Baroque ornaments, numbered 1 through 13, arranged in two systems. Each example consists of a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The ornaments are labeled as follows:

- (1) Trillo.
- (2) mordant.
- (3) trillo und mordant.
- (4) cadence.
- (5) doppelt-cadence.
- (6) idem.
- (7) doppelt-cadence und mordant.
- (8) idem.
- (9) accent steigend.
- (10) accent fallend.
- (11) accent und mordant.
- (12) accent und trillo.
- (13) idem.

Trilok

Trilok je hudobná ozdoba pozostávajúca z rýchleho striedania dvoch susedných tónov. Zvyčajne ide o *semitón* alebo *celý tónu*, čo možno identifikovať podľa kontextu trilku. Niekedy sa o ňom hovorí ako o nemeckom *triller*, talianskom *trillo*, francúzskom *trille* alebo španielskom *trino*. Kadenčný trilok je trilok spojený s kadenciou. Trilok poskytuje rytmus, melódiu a disonančnú harmóniu. Niekedy sa očakáva, že sa trilok skončí grupettom (hraním skôr o tón nižšie než o tón vyššie od hlavného tónu) alebo nejakou inou variáciou. Takéto variácie sú často označované niekoľkými appoggiatúrami za notou, ktorá nesie označenie trilku. V 15. a 19. takte partitúry 44 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984) je len označenie



trilku a rovnako aj v partitúre 45 (Peters 1866, Universal 1910, Breitkopf und Härtel 1910). Na konci trilku môžeme vidieť dvojitú dodatočnú notu. Trilok v partitúre 46 (International Music Company 1988) taktu 15 nebol zaznamenaný ako trilok, ale ako štyri tóny a v 17. takte je na začiatok trilku pridaná *acciacatura* a na koniec trilku je ako dodatočná nota pridaná dvojitá *acciacatura*. V edícii International Music Company 1988 možno nájsť viac detailných informácií.



Partitúra 44 BWV 1027, takty 15 – 17, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 45 BWV 1027, takty 15 – 17, 2. časť
Peters 1866, pre violončelo.
Edícia Universal 1910, pre violončelo.
Edícia Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu





Partitúra 46 BWV 1027, takty 15 – 17, 2. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Mordent

Mordent je ornament označujúci, že tón sa má hrať s jedinou rýchlosťou alternáciou tónu nad alebo pod ním. Tak ako aj trilký, môže byť chromaticky modifikovaný malým plochým, ostrým alebo bežným náhodným spôsobom. Pojem bol do anglickej hudobnej terminológie zapísaný na začiatku 19. storočia, prevzatý bol z nemeckého pojmu *Mordent* a talianskeho pojmu *mordente*, ktoré sa v 18. storočí používali na opis tejto hudobnej figúry. Slovo je v konečnom dôsledku odvodené z latinskej *mordere* (hrýzť). Mordent je považovaný za jedinú rýchlu alternáciu medzi označeným tónom, tónom nad (horný mordent) alebo pod (nižší mordent) ním a označeným tónom znova. Mordent sa vo vydání Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984 považuje za barokové zdobenie. Vydania Peters 1866 a Universal 1910 zobrazujú rôzne hudobné interpretácie, v ktorých je mordent značený inak ako v barokovom ozdobnom štýle. Vo vydání Breitkopf und Härtel 1910 a vo vydání International Music Company 1988 mordent ako taký nie je zaznamenaný, nahrádza ho dvojitá appoggiatúra. Vo vydání Breitkopf und Härtel 1910 a vo



vydaní International Music Company 1988 je Bachova mordentná metóda ľahko pochopiteľná.



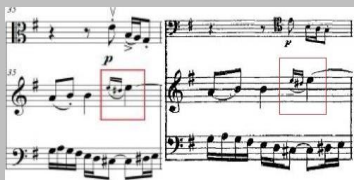
Partitúra 47

BWV 1027, takt 35, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 48

BWV 1027, takt 35, 2. časť
Peters 186, pre violončelo.
Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 49

BWV 1027, takt 35, 2. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
International Music Company 1988



Pri porovnaní partitúr 50 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984), 51 (Peters 1866), 52 (Breitkopf und Härtel 1910) a 53 (International Music Company 1988) je v partitúrach 51 (Peters 1866) a 53 (International Music Company 1988) zaznamenaná hudobná interpretácia editorov. Trilok a dvojité dodatočná nota sú vo vydaní Peters 1866 označené, naopak o mordente ako takom sa vo vydaní International Music Company 1988 nepíše. Zaznamenaný je jednotlivými tónmi v rôznych štýloch, pričom je pridávaný aj tón A. Vo vydaní Breitkopf und Härtel 1910 mordent tiež nie je označený ako mordent, ale ako dvojité appoggiatúra. V tomto vydaní je Bachov mordentný štýl ľahko pochopiteľný. Vo vydaní International Music Company 1988 je editorský záznam rôznej hudobnej interpretácie zdobená.



Partitúra 50

BWV 1027, takt 1, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 51

BWV 1027, takt 1, 2. časť
Peters 1866,
pre violončelo





Partitúra 52 BWV 1027, takt 1, 2. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



Partitúra 53 BWV 1027, takt 1, 2. časť
International Music Company 1988,
pre violu

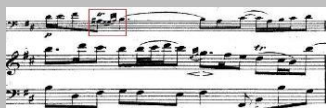
Hudobný symbol partitúry 54 (Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984) kombinuje trilok s typickým barokovým typom mordentu. Vo všetkých ostatných vydaniach, teda vo vydani Peters 1866, Universal 1910, Breitkopf und Härtel 1910 a International Music Company 1988 je zdobenie označené iným spôsobom. V partitúre 55 (Peters 1866) je dvojité dodatočná nota kombinovaná s trilkom, v partitúre 56 (Universal edition 1910) je zaznamenaný len mordent barokového typu, v partitúre 57 (Breitkopf und Härtel 1910) je dvojité dodatočná nota kombinovaná s trilkom a v partitúre 58



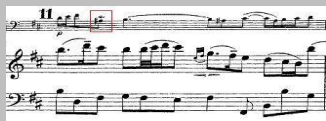
(International Music Company 1988) je s trilkom kombinovaná appoggiatúra.



Partitúra 54 BWV 1028, takt 23, 3. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 55 BWV 1028, takt 23, 3. časť
Peters 1866,
pre violončelo

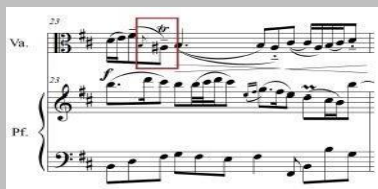


Partitúra 56 BWV 1028, takt 23, 3. časť
Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 57 BWV 1028, takt 23, 3. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu





Partitúra 58 BWV 1028, takt 23, 3. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Grupetto

Grupetto je krátkou figúrou pozostávajúcou z tónu nad uvedeným tónom, tónu samotného, tónu pod uvedeným tónom a opäť z tónu samotného. Označuje sa ležatým „S“. Grupetto môže byť rozdelené do dvoch typov, jeden sa začína horným tónom a druhý spodným tónom. Taktiež rytmus možno rozdeliť do dvoch typov, buď sú všetky štyri tóny hrané v rovnakom rytme alebo v rôznych rytmoch. V edícii Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter z roku 1984 je označené symbol grupetta. Vo vydaní Peters 1866 a vo vydaní Breitkopf und Härtel 1910 symbol grupetta nie je zaznamenaný. Vo vydaní International Music Company 1988 sú označené len 4 tóny grupetta a nie samotný symbol, pretože editori chceli naznačiť presný rytmus a presne hrané tóny.

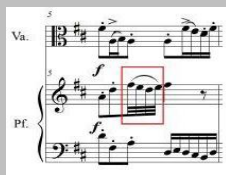


Partitúra 59 BWV 1028, takt 5, 4. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba





Partitúra 60 BWV 1028, takt 5, 4. časť
Peters 1866, pre violončelo.
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



Partitúra 61 BWV 1028, takt 5, 4. časť
International Music Company 1988,
pre violu

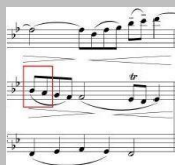
Appoggiatúra

Appoggiatúra je dodatočný tón, ktorý je melodicky významný (na rozdiel od acciaccatúry) a predlžuje hlavný tón často aj o polovicu, to však viac-menej závisí od kontextu. Pridaný tón (nepodstatný tón) je o jeden stupeň vyšší alebo nižší ako hlavný tón a ak je nižší, môže alebo nemusí byť chromaticky zvýšený. Appoggiatúry sú zvyčajne na silnom alebo najsilnejšom rytme rezolúcie, sú samy zdôraznené a priblížené skokom a následne opustené krokom v opačný smer skoku. Pri porovnaní partitúr 62 (Neue Bach Edition Bärenreiter 1984) a 63 (International Music Company 1988) sa appoggiatúra v edícii Neue Bach Edition Bärenreiter 1984 zaznamenáva. V edícii International Music Company 1988 je appoggiatúra jednoducho zmenená na normálne tóny, čo je jednoduchšie pre pochopenie presného rytmu.



**Partitúra 62**

BWV 1029, takt 3, 3. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba

**Partitúra 63**

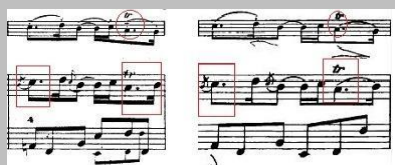
BWV 1029, takt 3, 3. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Nasledovné je ukážkou typu appoggiatúry hranej v podtóne. Vo vydaní Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984 (partitúra 64) sa nachádza záznam appoggiatúry s mordentom. Vo vydaní Peters 1866 a vo vydaní Breitkopf und Härtel 1910 (partitúra 65) mordent nie je označený. Vo vydaní International Music Company 1988 (partitúra 66) je, na rozdiel od zámeru editora, zaznamenaná appoggiatúra bez mordentu. Pri porovnaní partitúr 64 (New Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984) a 43 (International Music Company 1988) je vo vydaní International Music Company 1988 pridaná ďalšia appoggiatúra pre pravú ruku čembala.

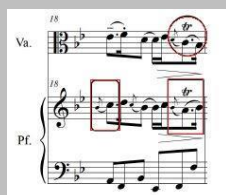




Partitúra 64 BWV 1029, takt 18, 3. časť
Neue Bach-Ausgabe Bärenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 65 BWV 1029, takt 18, 3. časť
Peters 186, pre violončelo.
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu



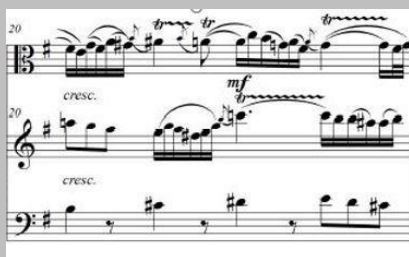
Partitúra 66 BWV 1029, takt 18, 3. časť
International Music Company 198,
pre violu

Vo vydání Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984 je zaznamenané, že v časti hranej violou da gamba bol appoggiatúrou označený len prvý trilok. Vo vydání International Music Company 1988 sú appoggiatúrou označené všetky trilky.





Partitúra 67 BWV 1027, takt 20, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 68 BWV 1027, takt 20, 1. časť
International Music Company 1988,
pre violu

Generálny bas

Figurálny alebo aj *číslovaný bas* je druh hudobnej notácie, v ktorej označujú čísllice a symboly (často náhodné) intervaly, akordy a vedľajšie tóny, ktoré hudobník hrá na klavíri, čembale, organe, lutne (alebo iných nástrojoch, ktoré sú schopné hrať akordy) v súvislosti s basovým tónom, nad alebo pod ktorým sú tieto čísla a symboly zobrazené. Figurálny bas je úzko spätý s generálbasom, historicky improvizovaným sprievodom používaným takmer vo všetkých hudobných žánroch klasickej hudby barokového obdobia (cca 1600 – 1750), avšak len zriedka v modernej hudbe. Vo vydání Neue Bach-Ausgabe Barenreiter z roku 1984 (partitúra 69) existuje



len niekoľko záznamov generálneho basu. Vo vydání Peters 1866 (partitúra 70) je generálny bas zaznamenaný akordmi a číslami. Vo vydání Breitkopf und Härtel 1910 (partitúra 71) a vo vydání International Music Company 1988 (partitúra 72) editori zaznamenali harmóniu generálneho basu. Je to pripomienka toho, že moderní hudobníci neboli vyškolení na hranie barokových postupov. Improvizácia počas výkonu klesá, avšak pre netrénovaných umelcov je táto notácia nevyhnutná.



Partitúra 69 BWV 1029, takty 1 – 2, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984,
pre violu da gamba

Partitúra 70 BWV 1029, takty 1 – 2, 1. časť
Peters 1866,
pre violončelo





Partitúra 71 BWV 1029, takty 1 – 2, 1. časť
Breitkopf und Härtel 1910,
pre violu.
International Music Company 1988,
pre violu

Opis rôznych hudobných nástrojov

Viola da gamba je v modernej dobe nahradená violončelom alebo husľami. Tri sonáty pre violu da gamba a čembalo sú dnes taktiež nahradené violončelom alebo husľami. V dôsledku tejto zmeny hudobných nástrojov sa notácia upravuje podľa rôznych použitých nástrojov. Viola da gamba má 7 strún, preto je možné hrať na nej vo väčšom rozsahu ako na violončele alebo na husliach. Vo vydání Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984 (partitúra 49) sa píše, že v časti hranej violou da gamba, prvý tón 92. taktu nemôžu hrať husle alebo violončelo. Pre porovnanie, vo vydaniach Peters 1866 a Universal 1910 o violončele a vo vydaniach Breitkopf und Härtel 1910 a International Music Company 1988 o husliach, sú husle zaznamenané o oktávu vyššie ako violončelo a až o dve oktávy vyššie ako viola da gamba.





Partitúra 72 BWV 1028, takty 91 – 92, 4. časť
Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 73 BWV 1028, takty 91 – 92, 4. časť
Peters 1866 a Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 74 BWV 1028, takty 91 – 92, 4. časť
Breitkopf und Härtel 1910 a
International Music Company 1988,
pre husle

Akord sa v rôznych vydaniach o hudobných nástrojoch zaznamenáva tiež. Akord podľa vydania Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984 (partitúra 76) nie je možné odohrať naraz na violončele alebo na husliach, toto dokáže len viola da gamba, pretože má sedem strún. Na základe tohto to vydania Peters 1866 a Universal 1910 (pre violončelo) a vydania Breitkopf und Härtel 1910 a International Music Company 1988 (pre husle) usporiadali inak. Vo vydaniach Peters 1866 a Universal 1910 (partitúra 77) je akord usporiadaný d, a, d, d (z nízkeho bodu) a vo vydaniach Breitkopf und Hartel 1910

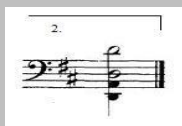


a International Music Company 1988 (partitúra 78) je akord usporiadaný d, a, fis, d (z nízkeho bodu).



Partitúra 76

BWV 1028, takt 80, 2. časť
Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 77

BWV 1028, takt 80, 2. časť
Peters 1866 a Universal 1910,
pre violončelo



Partitúra 78

BWV 1028, takt 80, 2. časť
Breitkopf und Härtel 1910 a
International Music Company 1988

Na čembale sa jeden tón nemôže dlho držať, pretože čembalo nemá pedále ako klavír. Na základe tohto bol v barokovom období, v trilku hranom v 16. takte pravou rukou na čembale, pravdepodobne zaznamenaný s ďalším trilkom pre dlhé tóny, ako to uvádza vydanie International Music Company 1988.





Partitúra 79 BWV 1027, takty 16 – 17, 1. časť
Neue Bach-Ausgabe Barenreiter 1984,
pre violu da gamba



Partitúra 80 BWV 1027, takty 16 – 17, 1. časť
International Music Company 1988,
pre husle

Tri sonáty pre violu da gamba a čembalo sú upravené rôznymi spôsobmi podľa editačného obdobia, podľa editorov a rôznych hudobných nástrojov.

V barokovom období sa symboly dynamiky a artikulácie hudobných partitúr zvyčajne neuvádzali, preto si hudobník musel vedieť mnohé časti diela interpretovať a taktiež si musel vedieť interpretovať skladateľove zámery. Od 19. storočia sa hudobné partitúry od tých v barokovom období líšia. Pridali sa podrobné pokyny, ako symboly artikulácie a zdobení. Tieto pokyny sú potrebné pre súčasného hráča na hranie barokových diel. Neexistujú žiadne pravidlá, podľa ktorých by mali byť diela barokového obdobia



hrané ako v barokovom období. V súlade s dnešnou dobou potrebujú editori a súčasní umelci rozumieť barokovým dielam, ktoré hrajú a tiež zámerom skladateľa diela. Predovšetkým hudobníci by mali byť schopní porozumieť nielen zaznamenaným zámerom skladateľa barokovej éry, ale aj tým, ktoré zaznamenané nie sú.

Fascinujúce dielo nemeckého barokového veľikána J. S. Bacha ma viedlo k niekoľkým osobným poznámkam súvisiacim aj s nástrojovým vybavením a interpretačnými možnosťami.

Violy da gamba majú 5 – 6, neskôr aj 7 strún, najprv sa objavili v Španielsku na konci 15. storočia pod vplyvom arabských nástrojov *rabab* s plochou doskou. V prvých dňoch baroka a aj s príchodom verejného divadla sa orchester stával čoraz väčší a husľový súbor mal intenzívnejšie a hlasnejšie postavenie ako viola. *Viola da gamba* mizne v čase prechodu na klasické obdobie.

Európska hudba v 17. a 18. storočí sa nazýva baroková hudba. Od tej doby hudba barokového obdobia používala basovú kontinuálnu techniku. V období baroka vznikol systém harmonickej tonality. Tento nový koncept zdôrazňuje význam jedného dôležitého základného akordu a jeho vzťahu k iným akordom. Táto tendencia tiež ovplyvňuje hudbu J. S. Bacha a zloženie troch sonát BWV 1027 – 1029 pre violu da gamba a čembalo. Zloženie týchto sonát nie je presne známe, ale domnievame sa, že to je práca z Köthenu, dvornej hudby 1717 – 1723, pod vedením Bacha z rokov 1717 – 1723. BWV 1027 – 1028 je kľúčom k pochopeniu sonát predovšetkým prostredníctvom hlavného predstaviteľa – talianskeho huslistu *Arcangella Corelliho* a jeho štýlu chrámovej sonáty so štyrmi časťami. BWV1029 je jediná sonáta v troch častiach v podobe talianskeho koncertu. Toto rozlíšenie definuje hudobný



význam inštrumentálneho koncertu v barokovom období a aj inštrumentálneho hudobného štýlu.



J. S. Bach Komponier-Studio im Bach-Haus-Museum in Eisenach (Thüringen)

Zdroj <https://volkersklassikseitenjsbach.com/tag/bwv-117/>

Významný úspech, ktorý vyšiel v roku 1753 z rúk *Christiana Friedricha Penzela* (1737 – 1801), nemeckého hudobníka a skladateľa, ho navždy spojil nielen s menom svojho učiteľa. Penzel patril totiž medzi posledných žiakov J. S. Bacha a je známy najmä kópiami Bachových diel. Penzel začal v Thomasschule v Lipsku v roku 1749, kým Bach zastával pozíciu Thomaskantora. Bach zomrel v nasledujúcom roku (1750). Po jeho smrti sa stal Penzel prefektom v škole a jeho pozícia ho priviedla k tomu, že v niektorých prípadoch viedol aj chlapčenský zbor (Thomanerchor). Penzel študoval na univerzite v Lipsku a diela, ktoré neskôr skopíroval a interpretoval so zborom znamenali v 50. rokoch 20. storočia



oživenie Bachovej hudby. Okrem vokálnej hudby kopíroval aj inštrumentálne diela, vrátane skorých verzií Brandenburských koncertov. Patril spolu aj s nasledujúcimi odborníkmi medzi prvých, ktorí zanechali výraznú stopu na diele barokového majstra, ktorého hudba stíchla na celé jedno storočie.

Bach nám zanechal mnoho dobrej a kvalitnej hudby. Písal virtuózne pre špecifické nástroje, ale aj nezávislú hudbu na inštrumentálnej reprodukcii. Sonáty a partity pre husle predstavujú vrchol, čo bolo pre tento nástroj napísané. Napriek tomu, že hudba a nástroj sa zdajú byť neoddeliteľné, Bach urobil prepisy pre iné nástroje niektorých diel ako aj diel iných skladateľov. Podobne aj v prípade violončelistov sa virtuózna hudba zdá byť prispôbená nástroju, podobne aj pre väčšinu jeho virtuózneho klávesového hudby. Bach využil schopnosti nástroja naplno a zároveň udržal jadro takejto hudby nezávislé od nástroja, na ktorom sa vykonáva. V tomto zmysle nie je žiadnym prekvapením, že Bachova hudba je ľahko a často interpretovaná na nástrojoch, pre ktoré to nevyhnutne nebolo napísané, že sa tak často prepisuje a že jeho melódie sa objavujú na nečakaných miestach, ako je napr. aj džezová hudba.

BIBLIOGRAFIA

- HARNONCOURT, N. 1988. *Baroque Music Today: Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music*, Amadeus Press, 1995
- CYR, M 2003. *Performing Baroque Music*, Routledge 2003
- BUKOFZER, M F. 1947. *Music in the Baroque Era*, Read Books Ltd 2013
- PARRY, C. HUBERT H; 1946: *Johann Sebastian Bach: the story of the development of a great personality*; London: Putnam 1946,
- WOLF, C. 2002. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford University Press, 2002
- NEWMAN, A.1941. *Bach and the baroque: European source materials from the baroque and early classical periods with special emphasis on the music of J. S. Bach*. Pendragon Press 1995
- SOYKA, U. D, Formenlehre 1A, Studienjahr 2008/2009.
- MICHELS, U. 2001. *dtv-Atlas Musik: Band 1: Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, Bärenreiter 2001



MICHELS, U. 2001, *dtv-Atlas zur Musik: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. Tafeln und Texte: BD II, Bärenreiter 2001

HEINEMANN, E.G. 2000. *Drei Gambensonaten BWV 1027-1029*, Henle Verlag 2000

EPPSTEIN, H. 1984. *Neue Bach Aufgabe*, Breitkopf und Härtel 1984

GRÜTZMACHER, F. 1866. *BACH SONATES Pour Piano et Violoncello*, C.F. Peters 1866

LIER, J. 1910. *Drei Sonaten für Violoncello und Piano von JOH:SEB.BACH*, Universal Edition 1910

NAUMANN, E. 1910. *3 Sonatas. for Cello or Viola and Piano*, Breitkopf und Härtel 1910

KATMIS, M, 1988. *Three Viola da Gamba Sonatas*, S. 1027-1029, International Music Company 1988

Internetové zdroje

https://archive.org/stream/johannsebastianb00forkuoft/johannsebastianb00forkuoft_djvu.txt [20.02.2017]

<https://en.wikipedia.org/wiki/Viola>

https://de.wikipedia.org/wiki/Viola_da_gamba





Mgr. art. Anna SCHLOSSER, ArtD.

Teologický inštitút Spišská Kapitula

MUSICA SCEPUSII – THESAURUS NOSTER

Hudba Spiša – náš poklad

Music Spiš – our treasure

Abstract. The historical music collections, which were found in our territory, or have found themselves outside the borders of today's Slovakia, are not an unknown concept to the professional music public. The Levoča Music Collection, stored in the ECAV Library in Levoča, and the Bardejov Music Collection, stored in the music department of the Széchényi State Library in Budapest, have been of interest to musicologists and music historians for decades. In addition to other collections of sacred music from the 17th century - Tranovský Cithare Sanctorum, Lubický songbook, Vietoris tablature, Pestrom anthology and others. Levoča and Bardejov collections have a specific position. In addition to contemporary European music, they also contain the unique authorial work of musicians who lived and worked in Spiš and Šariš in the 17th century. It is an autochthonous musical work, at a high artistic level, at least comparable to the top European works of the time.

Duchovná protestantská hudba autorov 17. storočia z oblasti Spiša a Šariša

„Uchvátila si mi srdce, sestra, moja snúbenica. Uchvátila si mi srdce jediným svojím pohľadom, jediným dielikom svojho náhrdelníka.“

„Aké sú krásne tvoje ťúbosti, moja sestra, snúbenica. O čo vzácnejšie sú tvoje ťúbosti než víno. A vôňa tvojich olejov nad všetky balzamy.“

„Tvoje pery rosia med, snúbenica. Med a mlieko je pod tvojím jazykom. A vôňa tvojich šiat je ako vôňa Libanonu.“

Citátom veršov zo 4. kapitoly *Piesne piesní*, pripisovanej kráľovi Šalamúnovi, v hudobnom stvárnení jednej zo skladieb



interpretačného projektu *MUSICA SCEPUSII – THESAURUS NOSTER* chceme vzdať hold hudobnej tvorbe, aká sa pestovala na území Spiša/Šariša v období od začiatku 17. storočia po sedemdesiate roky 17. storočia, kedy ju umlčala jedna z najsilnejších vln rekatolizácie.

Prosperujúce územie Spiša a Šariša koncom 16. a v 17. storočí s prekvitajúcou kultúrou i školstvom, v duchu patronátu protestantskej cirkvi, sa stalo veľmi inšpiratívnym prostredím pre rozvoj hudobného života. V tej dobe sa v tejto časti Horného Uhorska stretla veľmi silná skupina autorov protestantskej duchovnej hudby. Thomas Gosler, kežmarský mestský notár, pôvodom z nemeckého Flensburgu, Georg Wirsinger, rektor gymnázia v Spišskej Novej Vsi a v Krupine, Johannes Schimbrackius, organista v Spišskom Podhradí, Samuel Marckfelner, levočský organista, Zacharias Zarewutius, organista v Bardejove (Šariš). Títo autori nám zanechali jedinečný hudobný poklad. Ich tvorbu môžeme súhrnne charakterizovať ako veľmi vyspelé, kompozične i výrazovo bohaté kompozície vystavané na základoch vrcholnej až neskorej renesančnej európskej tvorby. V rôznorodosti vplyvov (nemecká protestantská hudba, benátska polychória, manierizmus i prvky nastupujúceho ranobarokového štýlu) sú kompozície ukážkou originality spišských autorov a predstavujú diela s veľkou duchovnou hĺbkou. S veľmi dômyselným autorským využitím dobových kompozičných postupov, v duchu dobovej estetiky nás táto hudba prenesie cez zvukomalebné stvárnenie liturgického textu, prekypujúce hudobno-rétorickými figúrami a symbolmi, z tichého rozjímania, či skromnej pokornej modlitby až po extatický výkrik pri nohách Ukrižovaného.



Táto hudba uchvacuje srdce. Jediným svojim fragmentom, jediným dielikom svojho náhrdelníka. Jej pery rosia med; med a mlieko je pod jej jazykom, a vonia ako vzácne drevo libanonských cédrov.

Na prelome 16. a 17. storočia zasiahli humanistické myšlienky a ideály hudbu tak ako všetky ostatné oblasti umenia, vedy a kultúry vôbec. Je to práve v tomto období, kedy hudba mení svoju orientáciu „z výšin božstva“ k človeku a jeho pozemskému bytiu. Človek so svojim prežívaním, citmi a vášňami sa stáva centrom pozornosti a zdrojom inšpirácií umelcov. V hudbe nastáva ohromný rozvoj jej svetských foriem, svetská hudba vystupuje zo svojej doterajšej, popri chrámovej hudbe, druhoradej pozície. Chránová hudba sa viditeľne sekularizuje, teda preberá výrazové prostriedky z oblasti svetskej hudby. V motetovej tvorbe sa doterajší ustálený počet 4 hlasov zvyšuje na 5 – 8 i viac, do popredia sa dostáva polychória, teda viacborová vokálna (resp. vokálno-inštrumentálna) tvorba, rozvíja sa technika voľnej imitácie. V omšovej tvorbe jednoznačne víťazí *missa parodia*, ktorej spracovávaným materiálom nie je gregoriánsky cantus firmus, ale motetá alebo chansony, pričom skladatelia parodických omší spracovávajú svoje vlastné skladby alebo skladby prevzaté od iných autorov. Z hľadiska narábania s textom sa skladatelia pri doterajšej snahe zhudobniť formu textu venujú čoraz viac jeho obsahu. V oblasti svetskej hudby cez dramatický rozvoj chansonu a madrigalu ako najpreferovanejších foriem, s nástupom monódie a s nebyvalým rozvojom hudby inštrumentálnej sa dostávame k vzniku opery. V hudbe doznieva nadvláda frankoflámskej polyfónie, ktorá svojou komplikovanosťou nevyhovuje moderným snahám o zrozumiteľnosť slova v hudbe, (odtiaľ známy výraz „*laceramento della poesia*“, trhanie poézie),



rovnako vo svetskej ako i v cirkevnej hudbe. Už je tu Monteverdiho koncepcia „secondy pracity“, podľa ktorej reč je paňou hudby a nie slúžkou. Nové myslenie hudobníkov prináša nové impulzy v ústrety širšej škále a väčšej intenzite emocionálneho obsahu v hudbe a s tým spojené hľadanie hudobných prostriedkov na vyjadrenie afektov, teda stavov ducha a mysle, čo mnohokrát vedie aj k štylistickému vybočeniu, manierizmu, experimentálnej hudbe.

Na strhujúco pestrej scéne týchto dramatických zmien sa odvíja príbeh, dlhý asi ako jeden ľudský život, a rovnako plný a krásny. Na území Spiša a Šariša zaznamenávame mohutný rozvoj hudobnosti, hudobného školstva už od druhej polovice 16. storočia. Súvisí to predovšetkým s konfesionálnym smerovaním tohto regiónu, kde protestantská cirkev a Lutherove myšlienky vyzdvihujúce význam hudobného umenia vo viere poskytovali dobré zázemie pre pestovanie a rozvoj hudby. Niekde na prelome storočí sa rodí fenomén autorskej duchovnej protestantskej hudobnej tvorby práve v tomto regióne. Tak ako celý región je spätý s európskym dianím, rovnako sa to prejavuje aj v hudobnej tvorbe. Treba však podotknúť, že vplyvy akoby selektuje a zachováva si ducha neskorej renesancie. Barok, hoci je samozrejme vnímaný, ako taký neprijíma bez výhrad, čo pochopiteľne súvisí s „úlohou“ barokovej hudby ako „nástroja protireformácie“. Do určitej miery teda ostáva svetom chorálových motet, či duchovných madrigalov, pričom zjavne obľubuje a preferuje kompozičnú techniku polychórie. Fenomén tejto tvorby pretrváva po sedemdesiate roky 17. storočia.

Interpretácia tejto hudby všeobecne si vyžaduje nielen bohaté teoretické znalosti z pozadia jej vzniku, dobových súvislostí, čiže súhrnne schopnosť poučenej interpretácie, ale



najmä veľkú, priam odvážnu emocionalitu. V tejto súvislosti by sme mohli spomenúť dva ojedinelé interpretačné projekty z minulosti, kedy bratislavský súbor Camerata Bratislava, pod vedením Jána Rozehnal sa podujal na priekopnícku úlohu oživenia hudby Johanna Schimbrackia a Zachariasa Zarewutia. Kým interpretácia Zarewutiovej tvorby bola úspechom, zjavne aj vďaka určitej väčšej jednoznačnosti výrazu jeho skladieb, už približujúcich sa k barokovej tvorbe, hudba Johanna Schimbrackia na latinské texty ostala akoby mierne nepochopená v prílišnej akademickosti, strohosti interpretácie. Preto sa v príspevku pokúšame o vytvorenie živých obrazov hudobného priebehu skladieb, v snahe priblížiť mnohé skvostné, zaujímavé, i dramatické momenty a rozšifrovať mnohé hudobné odkazy.

Thomas Gosler

Pôvodom Nemec z Flensburgu, žil v rokoch 1626 – 1646 v Kežmarku, kde pôsobil ako mestský notár. Rok 1626 je potvrdený matričným záznamom krstu prvého z jeho 6 detí. O jeho pôvode, ako i funkcii notára sa dozvedáme priamo zo zápisu jeho skladby anonymným intavolátorom. „*Ist Gott für vns wer mag wieder vns seyn, ab 8, Thomae Gosleri Flentsb. Holsat. Not: Caismar:*“⁵⁸ Funkciu notára potvrdzujú aj matričné zápisy. Okrem informácie o jeho pôvode (Flensburg, Holstein, Nemecko), vydedukovanej z vyššie uvedeného zápisu, nevieme nič o jeho mladosti, štúdiách, cestách. Z jeho tvorby sa zachovali dve diela: šesťhlasná vokálna kompozícia *Du hast mir das Herz genommen*“ a osemhlasná skladba v podobe dvojzboru *Ist Gott für vns, wer mag wieder vns seyn*. Hoci

⁵⁸ Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I. Sign. 13.992 (3A). Fol. 275



transkripcie oboch Goslerových skladieb už boli publikované v podobe hudobno-kritického vydania⁵⁹ v roku 2003, keďže sa v jednej z nich objavila závažná chyba v prepise, akou bolo vynechanie jedného celého taktu v skladbe *Ist Gott für uns, wer mag wieder uns seyn*, bolo nevyhnutné vykonať nové transkripcie.

Zo zachovanej tvorby Thomasa Goslera je viac ako zrejmé, že sa dostal k plnohodnotnému hudobnému vzdelaniu na vysokej úrovni. Jeho tvorba vykazuje nielen skladateľské majstrovstvo, ale poukazuje aj na prepojenie Goslera s fenoménom autorského hnutia neskorej renesancie, teda hudobným manierizmom, ktoré sa v jeho tvorbe výrazne prejavuje. Typické v jeho obidvoch zachovaných skladbách sú vysoko exponované soprány, ktoré zároveň prekonávajú – podobne ako najnižší hlas, bas – veľké rozpätie hlasového rozsahu: jeden a pol, niekedy takmer dve oktávy. Lineárne vedenie hlasov, v spevných, klenutých frázach odkazuje samozrejme na školu renesančnej vokálnej polyfónie. Motivická pregnantnosť jednotlivých fráz, ostré farebné a náladové kontrasty, nečakané zlomy, zvraty, to už predstavuje osobný autorský, a treba podotknúť, že aj odvážny vklad autora do svojej tvorby. Nič z toho však nemožno považovať za samoúčelné prostriedky. Thomas Gosler, tak ako mnohé iné „deti svojej doby“, narába vo svojej tvorbe s odvážnymi skladateľskými postupmi v snahe čo najvernejšie zobrazíť zhudobňovaný text a vyjadriť emócie hudbou.

⁵⁹ PETÖCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: *Thomas GOSLER – Ist Gott für uns, wer mag wieder uns sein?* Edícia: Musica Scepūsii Veteris I/1. Prešovský hudobný spolok Súzvuk. 2003. ISBN 80-968949-6-X

PETÖCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: *Thomas GOSLER – Du hast mir das Herz genommen.* Edícia: Musica Scepūsii Veteris I/2. Prešovský hudobný spolok Súzvuk. 2003. ISBN 80-968949-5-1



Du hast mir das Herz genommen

„Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, liebe Braut. Du hast mir das Herz genommen mit deiner Augen einem und mit deiner Halsketten eine.“

„Wie schöne sind deine Brüste, meine Schwester, liebe Braut, deine Brüste sind lieblicher den Wein und der Geruch deiner Kleider übertrifft alle Würze.“

„Deine Lippen sind wie ein trifft Honigseim. Honig und Milch ist unter deiner Zunge und der Geruch deiner Kleider ist wie der Geruch Libanon.“

„Uchvátila si mi srdce, sestra, moja snúbenica. Uchvátila si mi srdce jediným svojím pohľadom, jediným dielikom svojho náhrdelníka.“

„Aké sú krásne tvoje ľúbosti, moja sestra, snúbenica. O čo vzácnejšie sú tvoje ľúbosti než víno. A vôňa tvojich olejov nad všetky balzamy.“

„Tvoje pery rosia med, snúbenica. Med a mlieko je pod tvojím jazykom. A vôňa tvojich šiat je ako vôňa Libanonu.“

(Úryvok z Piesne piesní. Kapitola 4, verše 9, 10, 11)

Goslerova šesťhlasná vokálna skladba je zapísaná v Tabulatúrnom zborníku Jána Šimbrackého I., sign. 13.992, na fóliách 153v – 154r, s údajmi o mieste a čase intavolácie uvedenými na konci zápisu: *„Leibicij. Ipsa Vigilia Joh. Bapt. erat 23. Junij 1642“* – v Ľubici, na vigíliu Jána Krstiteľa, 23. júna 1642. Skladba na text, ktorý je úryvkom nemeckého prekladu starozákonnej Piesne piesní pripisovanej kráľovi Šalamúnovi, osciluje na rozhraní charakteru duchovnosti a svetskosti. Podobne ako text, ktorý zhudobňuje. Veršom z erotizujúcej poézie, ktorú cirkev prevzala ako pomyselnú ódu na lásku Krista a jeho Cirkvi, a teda sekundárne sa považuje za duchovný text, vracia Gosler vo svojom spracovaní svetskosť. Toto dielo by sme nemali považovať za moteto, ale ide o duchovný madrigal, čo bola obľúbená hudobná forma neskorej renesancie – zhudobnenie duchovného, no neliturgického textu s využitím prvkov svetskej hudby. Hýrivá farebnosť v kontrastoch striedajúcich sa vstupov



ženského a mužského trojhlasu, čo by sme zároveň mohli považovať za symbol dialógu ženy a muža, virtuózne ozdobné pasáže zvýrazňujúce erotický náboj, roztopašné zvukomalebné ritornely medzi jednotlivými časťami skladby, navodzujúce však istý pocit naliehavosti – to všetko sú prostriedky autora v snahe čo najvernejšieho hudobného stvárnenia textovej predlohy.

Skladbu otvára úvodné zvolanie „*Du hast mir das Herz genommen*“ („*Uchvátila si mi srdce*“), ktoré v podobe ženského trojhlasu s vysoko exponovaným sopránom navodzuje pocit srdcervúceho výkriku. Ako odpoveď prichádza na poslednom akorde úvodného úseku farebne kontrastný vstup mužského trojhlasu na rovnaký text. V závere tohto vstupu opäť vpadá ženský ensemble a nasleduje rýchle striedanie obidvoch ansámblov na text „*du hast*“, čo vyvoláva zvukomalebný dojem, zároveň umocňuje nástojčivosť zvolania. Za zvukovej gradácie skladba pokračuje ďalej v plnom šesťhlase až k zvolaniu „*meine Schwester*“ („*moja sestra*“), za ktorým skladba prudko mení charakter a znovu sa rozdelí medzi dva ansámble, ženský a mužský, ktoré si navzájom na text „*meine Schwester, liebe Braut*“ („*moja sestra, snúbenica*“) odpovedajú v ľúbostne rozochvených, ozdobnými pasážami popretkávaných vstupoch. Opäť sa stretávajú v spoločnom šesťhlase, kde však dominuje alt (tretí hlas). Výškovou gradáciou melodického motívu na text „*meine Schwester, liebe Braut*“ – na zvukomalebnom pozadí rytmicky pregnantného rýchleho homofonického a ostinátneho sprievodu ostatných hlasov – navodzuje dojem naliehavosti zvolania.⁶⁰ Na tomto mieste prichádza zlom, kedy na doznievajúcom poslednom

⁶⁰ Vyššie opísaný úsek skladby na text „*meine Schwester, liebe Braut*“ tvorí v istom zmysle akýsi ustálený „leitmotiv“ a v skladbe sa s ním stretávame ešte štyrikrát, ako s formou ritornelu, refrénu.



akorde na slove „*Braut*“ začína nový vstup ženského ansámblu na text „*mit deiner Augen einem und mit deiner Halsketten eine*“ („*jediným svojím pohľadom, jediným dielikom svojho náhrdelníka*“). Tento úsek prináša lyrickú náladu v zhudobnení tichého prežívania pocitu opojenosti krásou. V tomto rozjímaní následný vstup mužského ansámblu na ten istý text nepôsobí rušivo, naopak, umocňuje atmosféru svojím charakterom. Výraznejší citový záchvev prichádza s ďalším vstupom ženského ansámblu na text „*Wie schön sind deine Brüste*“ („*Aké krásne sú tvoje lúbsti*“), kde sa dlhými melizmami v dvoch navzájom sa prepletajúcich sopránoch na slove „*schöne*“ („*krásne*“) zvýrazňuje jeho význam. Tému i náladu opäť preberá mužský ansámbl, ktorý ju však zároveň dynamizuje. Melizmy na slove „*schöne*“ vystrieda sled krátkych rýchlych vpádov striedajúcich sa hlasov, čo vyvoláva napätie a udržuje ho až do nástupu už spomínaného ritornelu, resp. jeho časti, na text „*meine Schwester, liebe Braut*“ v spoločnom vstupe všetkých šiestich hlasov. Po ďalšom úseku, ktorý pôsobí ako roztopašný protiklad predošlého lyrického, na text „*Deine Brüste sind lieblicher den Wein*“ („*O čo vzácnejšie sú tvoje lúbsti než víno*“), sa na texte „*lieblicher den Wein*“ („*vzácnejšie než víno*“) striedajú rýchle vstupy ženského a mužského ansámblu v odľahčenej, hravej nálade, s miernym nádychom slávnostných fanfár.⁶¹ Hravosť strieda opäť lyrickosť. So vstupom ženského ansámblu na text „*und der Geruch deiner Kleider*“ („*a vôňa tvojich šiat*“) tu v hudbe spoznávame viac než zvukomaľbu: dlhé, krásne klenuté

⁶¹Na tomto mieste treba podotknúť, že oficiálny slovenský preklad tohto biblického textu, ktorý sme ako relevantný zdroj použili v tejto práci, nie celkom presne vystihuje význam nemeckého textu v slove „*lieblicher*“. Najmä v súvislosti so zhudobnením vyššie opísaného úseku by bolo vhodnejšie použiť ako preklad primárny význam tohto slova, a to – „*milšie*“, „*lúbivejšie*“...



melizmatické frázy v ženských hlasoch navodzujú doslova „obraz“ šíriacej sa krásnej vône. Príkladom hudobnej symboliky, ktorú by sme našli na prvý pohľad, je ďalší úsek, na text *„übertrifft alle Würze“* („prevýši všetky balzamy“, resp. „nad všetky balzamy“), kde slovo *„übertrifft“* doslova posúva hudobný tok vo výškovej i dynamickej gradácii k vrcholu *„alle Würze“*. Nasledovný ritornel a ďalšia časť skladby na text *„Deine Lippen sind wie ein triffent Honigseim“* („Tvoje pery rosia med“) sú akoby mierne odľahčujúcim prvkom v rámci celej skladby, svojou jednoduchosťou až priezračnosťou v zhudobnení textu vyjadrujú čistotu rosy, prameňa. Po nich však prichádza ťažká omamná sladká chuť medu *„Honig und Milch ist unter deiner Zunge“* („Med a mlieko je pod твоjim jazykom“), kde si ženský a mužský ansámbl odpovedajú, v miernej dynamickej gradácii, téma vrcholí v treťom – spoločnom – vstupe, a doznieva v striedajúcich sa vstupoch obidvoch ansámblov. Po následnom ritorneli prichádza znovu lyrický úsek dlhých meliziem, zároveň predstavuje posledný a najdlhší samostatný vstup u oboch ansámblov. Je to opäť zvukomalebné stvárnenie textu: *„Und deiner Kleider Geruch ist wie der Geruch Libanon“* („A vôňa твоjih šiat je ako vôňa Libanonu“). Vytvára dojem šíriacej sa krásnej vône v hudobnom stvárnení slova *„Geruch“* („vôňa“) v podobe dlhých meliziem v rámci trojhlasu vzájomne sa prepletajúcich striedavo ženských alebo mužských hlasov. Nádych exotiky umocňuje zvláštne, až orientálne zhudobnenie slova *„Libanon“* v sekundových súzvukoch dvoch sopránov. Tému i náladu preberá mužský ansámbl, v ktorom sú takisto všetky tri hlasy rovnocenne spevné, a takisto zdobené melizmami. Do zasnenej nálady tohto úseku prudko vpadá ženský ansámbl s ostrým a energickým *„Du hast“*, čím prináša reprízu už známeho prvého spoločného vstupu všetkých hlasov v tejto



skladbe, poslednýkrát zaznieva ritornel „*meine Schwester, liebe Braut*“, a v plnosti a farebnosti súzvuku všetkých hlasov, pretkanom ozdobnými pasážami v jednotlivých hlasoch skladba sa končí mohutným zvukom posledného akordu na slove „*Braut*“.

Interpretácia tejto skladby si vyžaduje bohatosť výrazu a veľkú emocionalitu, pričom technická zdatnosť spevákov musí byť samozrejmou. Základom má byť zvládnuté vyspievanie melodickej frázy v jej klenutosti, rovnocenne v každom jednom hlase, pričom treba dbať na výslednú plasticosť hlasov, v súlade s estetikou interpretácie vokálnej polyfónie ako takej. Určitý špecifický technický problém súvisí so striedaním sa jednotlivých ansámblov, často sa stretávame so zdanlivo „falošným“ súzvukom, kedy jeden z ansámblov končí frázu na určitom akorde v dur, a druhý ansámbl vpadá do tohto akordu v jeho molovej podobe. Je to častý jav a nemali by sme to považovať za chybu v zápise, ale za zvláštny kompozičný prostriedok v službe výrazu. Celkové časté striedanie akordov dur-mol, nielen v tejto skladbe, samozrejme súvisí s modálnym základom kompozície.⁶² Odvážnosť tejto kompozície si vyžaduje aj určitú odvážnosť interpretácie, ktorá by sa mala prejavíť zvládnutím prudkých zlomov a zmien nálad, z lyrickej zasnenosti k ostrej energickosti vo výraze, a naopak, tak ako to vyžaduje estetika hudobnej tvorby neskoréj renesancie vo svojom poslaní čo najvernejšieho vyjadrenia emócií v hudbe.

⁶² Výstižný a komplexný pohľad na pravidlá modálnej kompozície podáva profesorka Zuzana Martináková vo svojich skriptách *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia*.



Ist Gott für vns, wer mag wieder vns seyn

„Ist Gott für vns, wer mag wieder vns seyn? Welcher auch seines eigen Sohns nicht verschonet, sondern hat ihn für vns alle dahin gegeben; wie sollt er vns mit ihm nicht alles schencken? Wer will die Auserwählten Gottes beschuldigen? Gott ist hier, der da gerecht macht. Wer will verdammen? Christus ist hier, der gestorben ist, ja, vielmehr, der auch auferwecket ist, welcher ist zur Rechten Gottes endt vertritt vns. Wer will vns scheiden von der Liebe Gottes? Trübsal oder Angst oder Verfolgung oder Hunger oder Blöße oder Gefährlichkeit oder Schwert? Wie denn geschrieben steht: „Vmb deinetwillen werden wir getodtet den ganzen Tag, wir sind geachtet für Schlachtschaffe.“ Aber in dem allen vberwinden wir weit vmb des willen, der vns geliebet hat. Denn ich bin gewiß, daß weder Todt noch Leben, weder Engel noch Fürstenthumb, noch Gewaltt, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes, noch keine andere Creatur mag vns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, vnserm Herren.“

„Ked' Boh za nás, kto proti nám? Ten, ktorý neušetril vlastného Syna, ale vydal Ho za nás všetkých, ako by nám nedaroval s Ním všetko? Kto bude žalovať na vyvolených Božích? Je to Boh, ktorý ospravedľňuje. Kto ich odsúdi? Je to Kristus, ktorý umrel, ba i z mŕtvych vstal, je na pravici Božej a sa aj prihovára za nás. Kto nás odlúči od lásky Kristovej? Súženie, alebo úzkosť, prenasledovanie alebo hlad, nahota, nebezpečenstvo alebo meč? Ako je napísané: „Pre Teba bývame mŕtvení celý deň, pokladajú nás za ovce na zabitie.“ Ale v tomto všetkom slávne víťazíme skrze Toho, ktorý si nás zamiloval. Lebo som presvedčený, že ani smrť, ani život, ani anjeli, ani kniežatstvá, ani prítomnosť, ani budúcnosť, ani mocnosť, ani vysokosť, ani hlbokosť, ani nijaké iné stvorenstvo nebudú nás môcť odlúčiť od lásky Božej, ktorá je v Kristu Ježiši, našom Pánovi.“

Úryvok z Listu apoštola Pavla Rimanom. Kapitola 8, verše 31 – 39

Osemhlasná, dvojzborová skladba, zhudobňujúca úryvok z Listu apoštola Pavla Rimanom sa nachádza v Tabulatúrnom zborníku Jána Šimbrackého I., sign. 13.992 (3A), pod číslom 196, na fóliách 275v – 277r, s údajmi času intavolácie na konci zápisu, 10. januára 1642. Takmer celý priebeh tejto čisto homofonicko-polychorickej skladby je vedený ako dialóg dvoch štvorhlasných zborov, vyššieho a nižšieho, resp. podľa farby hlasov svetlejšieho a tmavšieho.



Je to náročnejší typ dvojzborovosti, kedy jednotlivé zbory „vpadajú“ do seba, počas znenia toho druhého. Typické je ostínatne opakovanie výpovede, ako symbol neochvejnosti viery a presvedčenia blízkosti lásky Božej.

Prvé dva systémy, na fóliu 275v-r, sú doplnené zápisom generálneho basu, ktorý sa však v ďalšom priebehu skladby neobjavuje. Aj preto vzniká otázka, či sa part generálbasu nachádzal v pôvodnej Goslerovej partitúre, alebo či bol – aj to len čiastočne – neskôr doplnený intavolátorom, ktorý skladbu zapisoval do zborníka. Ďalší priebeh generálbasovej linky by sa dal odvodiť veľmi jednoducho – vždy podľa najnižšieho práve znejúceho hlasu na tom ktorom úseku skladby. Keďže však nemáme indíciu, či to bol aj zámer skladateľa (nakoniec, Thomas Gosler nefiguruje ako organista), pracovali sme s čisto vokálnym prevedením tejto skladby. To však nevylučuje možnosť interpretácie tejto i ostatných predmetných skladieb s generálbasovým, respektíve inštrumentálnym sprievodom, v zmysle podfarbenia či podpory jednotlivých hlasov.

Úvodnú časť skladby na text „*Ist Gott für uns, wer mag wieder uns seyn*“ („Ak Boh za nás, kto proti nám?“) tvoria energické vpády striedajúcich sa dvoch zborov, v krátkych sylabických frázach v trojdobom metre, s niekoľkonásobným opakovaním textových fráz, navodzujúc tak hneď od začiatku dojem razantnosti a neochvejnosti v presvedčení viery. Tento charakter je ešte viac umocnený expozíciou jednotlivých fráz v rôznej výške, ako príklad „dramatizujúcej“ hudobno-rétorickej figúry *climax*. Celá úvodná téma sa v priebehu skladby opakuje ešte tri razy, s menšími obmenami v harmónii, v úlohe refrénu, ritornelu.⁶³

⁶³ Podobný jav sme opisovali aj vo vyššie uvedenej Goslerovej kompozícii „*Du hast mir das Hertz genommen*“.



Po energickom úvode prichádza pokojnejšia, lyrickejšia „epizóda“ v nástupe prvého zboru s textom *„Welcher auch seines eigen Sohns nicht verschonet“* („Ten, ktorý neušetril vlastného Syna“). Cez farebne kontrastnú odpoveď druhého zboru a následné spojenie oboch zborov na texte *„sondern hat ihn für vns alle dahin gegeben.“* („ale vydal Ho za nás všetkých“) sa dostávame k „zborovému parlandu“ *„Wie solt er vns mit ihm nicht alles schencken“* („akoby by nám nedaroval s Ním všetko“). Podobný postup využíva autor i v ďalšej fráze. Zaujímavým momentom v tejto epizóde je zhudobnenie textu *„Christus ist hier, der gestorben ist, ja vielmehr, der auch auferwecket ist“* („Je to Kristus, ktorý umrel, ba i z mŕtvych vstal“) s využitím farebného kontrastu v službe zvýraznenia významu textu. Radostné zvolanie *„Christus ist hier“* („Je to Kristus“) vo svetlej farbe prvého zboru vystrieda replika *„der gestorben ist“* („ktorý umrel“) farebne tmavého druhého zboru, ako symbol smrti, hrobu, tmy. Následný náhly vpád vysoko exponovaného prvého zboru, rýchle striedanie s druhým zborom, ako i opakovanie fráz v rôznej výške v zmysle hudobno-rétorickej figúry *auxesis* prináša dramatické stupňovanie na texte *„ja vielmehr, der auch auferwecket ist“* („ba i z mŕtvych vstal“). Epizódu ukončuje farebne ozvláštnený echový efekt dvoch zborov na text *„welcher ist zur Rechten Gottes“* („je na pravici Božej“) a za ním melizmaticky bohato zdobený vstup obidvoch zborov, s trojstupňovou hudobno-textovou gradáciou *„vndt vertritt vns“* („a sa aj prihovára za nás“), ako symbolika milosrdnej lásky Krista k človeku. Na tomto mieste druhý raz zaznieva už spomínaný refrén *„Ist Gott für vns...“* s harmonickými obmenami v úseku *„wer mag wieder vns seyn“*. Oddeľuje tak hudobné dianie prvej a druhej epizódy. Druhá epizóda je založená na ostinátom opakovaní krátkych homofonických sylabických hudobno-textových fráz. Úvod



otvára prvý zbor otázkou, „*Wer will vns scheiden*“ („Kto nás odlúči“), v ktorej doznievaní hneď razantne vpadá druhý zbor s odpoveďou „*Nichts soll vns scheiden*“ („Nič nás neodlúči“). Táto replika sa pôvodne nenachádza na tomto mieste v textovej predlohe. Autor ju umelo vsádza a využíva ako hudobno-slovnú hračku. Týmto spôsobom sa zbory vystriedajú ešte dvakrát, na čo nadväzuje ďalšia podobná výmena, na doplnený text „*Wer will vns scheiden von der Liebe Gottes? – Nichts soll vns scheiden von der Liebe Gottes.*“, aby sa nakoniec zbory stretli v spoločnom vstupe na text „*Nichts soll vns scheiden von der Liebe Gottes.*“ („Nič nás neodlúči od lásky Božej.“). Túto textovú frázu nesie ďalej druhý zbor v podobe ostináta, ako stálu presvedčivú odpoveď na jednotlivé repliky prvého zboru, v ktorých sa postupne odкрývajú možné hrozby odlúčenia od lásky Božej, tak ako plyní text biblickej predlohy. Nasleduje krátka výmena obidvoch zborov v kontrastnej farbe na text „*Wie denn geschrieben steht:*“ („Ako je napísané:“). Následná generálna pauza, ako „neznejúca“ hudobno-rétorická figúra *aposiopesis* náhle dramaticky pretína ostinátny priebeh skladby a uvádza zborové parlando v plnom zvuku všetkých ôsmich hlasov na text „*Umb deinetwillen werden wir getodtet den gantzen Tag, wir sind geachtet für Schlachtschaffe.*“ („Pre Teba bývame mŕtvení celý deň, pokladajú nás za ovce na zabitie.“) Snáď bolo zámerom autora týmto monumentálnym úsekom skladby s ozdobnými behmi na slove „*gantzen*“ a „*Schlachtschaffe*“ zvýrazniť oduševnenosť a silné odhodlanie pre vieru a presvedčenie nebať sa i trpieť. Nasledujúci úsek vnáša do priebehu skladby závan vtípnosti – trojnásobným striedaním obidvoch zborov v kontrastujúcej farbe na jediné slovo „*aber*“ („ale“). Táto, v skutočnosti rétorická figúra *auxesis* však tentoraz nemá za úlohu dramatizovať, ale skôr upokojsovať hudobný tok smerom



k fráze vyjadrujúcej zmierenie, zadosťučinenie, upokojenie: „*Aber in dem allen überwinden wir weit um des willen, der uns geliebet hat.*“ („*Ale v tomto všetkom slávne víťazíme skrze Toho, ktorý si nás zamiloval.*“), kde husté prelínanie oboch zborov, ktoré skôr znie ako premiešaný homogénny osemhlas na texte „*der uns geliebet hat*“ („*ktorý si nás zamiloval*“) vyjadruje všadeprítomnú a všenaplnujúcu lásku Božiu. Tretí raz zaznieva ritornel „*Ist Gott für uns, wer mag wieder uns seyn*“ a prináša tak ďalšiu epizódu, v ktorej je „nositeľom deja“ druhý zbor, vo svojich vzletných vstupoch navodzujúcich dokonca atmosféru renesančného tanca, či vo výraznej hudobnej symbolike, najmä na úseku „*weder Hohes noch Tiefes*“ („*ani vysokosť, ani hlbokosť*“), kým takpovediac „statický“ prvý zbor svojím ostinátnym opakovaním jednej a tej istej frázy „*mag uns scheiden von der Liebe Gottes*“ („*nebudú nás môcť odlúčiť od lásky Božej*“)⁶⁴ predstavuje pevnú, neochvejnú baštu viery. Za posledným vstupom druhého zboru „*noch keine andere Creatur*“ („*ani nijaké iné stvorenstvá*“), bohato melizmaticky zdobeným na slove „*Creatur*“ („*stvorenstvá*“), po rýchlom vystriedaní oboch zborov na energickom „*mag uns scheiden*“ (*nemôžu nás odlúčiť*) a následnej generálnej pauze „vpadajú“ obidva zbory zjednotené, na texte „*mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herren.*“ („*nebudú nás môcť odlúčiť od lásky Božej, ktorá je v Kristu Ježiši, našom Pánovi.*“) do energického, fanfarického, ozdobami hýriaceho – príznačne najmä na slovách „*Liebe*“ („*lásky*“) a „*Herren*“ („*Pánovi*“) – finále tejto epizódy, navodzujúce blížiaci sa záver celej skladby. Posledný raz zaznieva refrén „*Ist Gott für uns, wer mag wieder uns seyn*“ a po ňom prichádza monumentálny

⁶⁴ Poznámka k prekladu: slovesný zápor je v nemeckej textovej predlohe vyjadrený v prvej vete súvetia.



záver v plnom zvuku celého osemhlasu, na repliku „*wer mag wieder vns seyn*“. Tu sa skladba končí na krásnych dlhých virtuózných melizmách ústiach do mohutného záverečného akordu plného osemhlasu.

Georg Wirsinger

O živote a osobnosti Georga Wirsingera máme dnes len veľmi málo informácií. Ale aj z toho mála si môžeme vytvoriť obraz o osobnosti vzdelanca a hudobníka, ktorý žil a pôsobil na území dnešného Slovenska zhruba v prvej polovici 17. storočia. Prvú závažnú informáciu sa dozvedáme z tabulatúrneho zápisu jeho skladby – „krátkej nemeckej“ omše *Missa à 6*, kde je pri mene autora uvedená aj jeho funkcia: „*Rect. Carpon*.“⁶⁵, čo znamená, že Georg Wirsinger (zrejme v čase, kedy bola táto jeho skladba intavolovaná do zbierky) pôsobil ako rektor v Krupine (z lat. *Carpona* = Krupina). Túto informáciu zároveň potvrdzuje zmienka o Georgovi Wirsingerovi v diele *Gymnasiologia*⁶⁶ Jána Rezika, rektora prešovského kolégia (?Krušovce – 1711 Prešov). Toto dielo predstavuje súpis, kroniku školských inštitúcií Horného Uhorska. Obsahuje históriu protestantských škôl z obdobia 16. – 18. storočia vo väčšine miest, obcí a dedín vtedajšieho Horného Uhorska. Opis osudov týchto škôl sprevádza chronologický súpis vtedajších rektorov a učiteľov s ich krátkym náčrtom života a pedagogického významu.

⁶⁵ Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I., Sign.: 13.992, Fólio 226v

⁶⁶ REZIK, Ján: *Gymnasiologia*, 2. diel. Školy kráľovských a banských miest. Hlava IV. Škola v Krupine. Dostupné na internete: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1155/Rezik_Gymnasiologia-2-diel-Skoly-kralovskych-a-banskych-miest/5#id2580995



Gymnasiologia nie je dielom jediného autora. Rezik čerpal správy o slovenských školách a o ich dejateľoch pôvodne z nepatrných nesúvislých záznamov viacerých záujemcov o pracovné a životné osudy učiteľov na našich školách. Pôvodcom bol napr. Daniel Krman, Ján Mičinský, Juraj Buchholtz, Samuel Michalides, Matiš Lochmann, Ján Lochmann, Martin Regis. Na Rezikovu iniciatívu nadviazal jeho prešovský žiak, neskôr rektor Samuel Matthaeides. V Matthaeidesových šľapajach pokračoval a *Gymnasiologiu* o ďalšie príspevky doplnil Michal Rotarides. Z týchto prameňov sa dozvedáme aj o pôsobení Georga Wirsingera ako rektora v Spišskej Novej Vsi.

Hoci môžu jednotlivé údaje o rokoch pôsobenia Wirsingera či už v Krupine alebo v Spišskej Novej Vsi spôsobovať menší zmätok, nemožno vyvrátiť ani možnosť, že Georg Wirsinger pôsobil na školách obidvoch spomínaných miest viackrát striedavo. V historických súvislostiach by to nebolo nič zvláštne, keďže vieme, že podobné presuny vedeckých, pedagogických, či iných „kapacít“ prebiehali v ktorýchkoľvek iných oblastiach vtedajšieho Uhorska či Európy, a to aj na podstatne väčšie vzdialenosti.

Odkiaľ mohol Georg Wirsinger pochádzať, nevieme, na základe absencie akýchkoľvek matričných záznamov z nášho územia o jeho osobe však možno usudzovať, že jeho korene siahajú do Nemecka a že na naše územie mohol prísť už ako vyštudovaný a skúsený učiteľ, vedec, hudobník, ako dokonalý model renesančného človeka svojej doby.

Pocit akejsi osamelosti tejto osobnosti, ktorej pôvod, korene, život, ani príbuzenstvo nepoznáme, by mohla zmierniť zmienka o ďalšom Wirsingerovi – hudobníkovi Samuelovi. Dozvedáme sa o ňom v súvislosti s pôsobením rakúskeho hudobníka a skladateľa Andrása Raucha (1592 –



1656), u ktorého mal Samuel Wirsinger študovať v rokoch 1638 – 1655 v Šoproni.⁶⁷ Aj keď uvádzané roky, i Samuelova inklinácia k hudbe, predovšetkým k hre na organe a kompozícii by tomu mohli nasvedčovať, či mohol byť Samuel Wirsinger synom Georga Wirsingera, zostáva nezodpovedanou otázkou.

Celú známu zachovanú tvorbu Georga Wirsingera predstavujú 3 skladby, krátka vokálna duchovná skladba pre štyri hlasy „*Tulerunt Dominum meum*“, jedno rozsiahlejšie dielo, šesťhlasná „nemecká“ omša „*Missa à 6*“ a nakoniec krátka skladba, ktorá je ďalšou verziou zhudobneného textu „*Tulerunt Dominum meum*“ a ktorú nachádzame len fragmentárne, v podobe zachovaného jedného hlasu.

Tulerunt Dominum meum

„Tulerunt Dominum meum et nescio ubi posuerunt eum. Si tu sustulisti eum, dicito mihi et ego eum tollam. Alleluia.“

„Odniesli môjho Pána, a neviem kde ho položili. Pane, ak si Ho ty odniesol, povedz mi, kam si Ho položil, a ja si Ho odnesiem. Aleluja.“

(Veľkonočné responzórium z Evanjelia podľa Jána. Kapitola 20, verše 13, 15)

Nenápadný tabulatúrny zápis pod titulom „*Tulerunt Dominum meum Wirsigerij 4 vocum*“, krátkej, „skromnej“ duchovnej vokálnej skladby pre štyri hlasy sa nachádza v Tabulatúrnom zborníku Samuela Marckfelnera II., sign. 13.994 (5A), fólio 148v-r. Text skladby úplne absentuje. Zaujímavosťou v otázke výskytu Wirsingerovho diela v rámci Levočskej zbierky hudobnín je fragment jeho ďalšieho zhudobnenia rovnakej textovej predlohy. Tento fragment

⁶⁷ JANCOSOVICS, Antal: *Rauch András az első soproni zeneszerző 1592-1656*. Zborník: XXVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM./ Soproni könyvespolc. 1974. (s. 54)



nachádzame v hlasovom zošite „*Quinta vox*“, sign. 14.003a (64A) pod číslom 97, ako: „*Wirsinger, ab 8, Tulerunt Dominum meum...*“. Ide o zápis jediného zachovaného hlasu osemhlasnej Wirsingerovej kompozície. Aj keď spomínaný fragment nemôže poslúžiť k rekonštrukcii celej osemhlasnej skladby, bol veľmi nápomocný, a to najmä jeho textová zložka, k rekonštrukcii rovnomennej štvorhlasnej Wirsingerovej skladby. Pri vypracovávaní transkripcie štvorhlasu „*Tulerunt Dominum meum*“ a následnom dosadzovaní textu sme porovnávali dve možné textové predlohy, dve verzie Veľkonočného responzória, spracovávajúce rovnakú tému. Prvá z nich, rozsiahlejšia, čerpajúca z Jánovho evanjelia (kapitola 20, verše 11–13) v kombinácii z úryvkom Evanjelia podľa Marka (kapitola 16, verše 6–8) sa javí vôbec preferovanejšia v renesančnej duchovnej hudobnej tvorbe. Jej spracovania nájdeme u autorov, akými boli Josquin des Prez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Michael Praetorius, či Melchior Vulpius. Druhá verzia, kratšia, zachytávajúca len dva verše z 20. kapitoly Jánovho evanjelia sa zdá byť skôr raritná, a to i z aspektu jej využitia v tvorbe iných autorov. Pri pokuse dosadiť text do jednotlivých hlasov po vyhotovení transkripcie z tabulatúrneho zápisu sa ukázala jednoznačne ako vhodnejšia práve druhá verzia.

Text tejto skladby predstavuje biblický moment objavenia prázdneho Kristovho hrobu. Vyjadruje znepokojenie, vzrušenú reč Márie Magdalény, ktorá prichádza ku Kristovmu hrobu a nachádza ho prázdny. Toto znepokojenie, ktoré je dobre vystihnuté vo svojom zhudobnení, strieda však aj radostná, jasná nálada, už ako predzvesť Kristovho zmŕtvychvstania. Nechýbajú tu hudobno-rétorické figúry, či hudobná symbolika jednotlivých hudobných motívov. V úvode skladby na text „*Tulerunt*



Dominum meum“ („Odniesli môjho Pána“) vo všetkých, postupne v imitácii nastupujúcich hlasoch, autor zvýrazňuje slovo „*Dominum*“ („*Pána*“) melizmami, v nasledujúcom priebehu skladby zdôrazňuje jeho význam homofonickými úsekmi, ktoré sú ozvláštnené synkopami. Ďalším príkladom hudobnej symboliky a zároveň hudobno-rétorickej figúry *auxesis* je úsek zhudobňujúci text „*et nescio*“ („*a neviem*“). Zvolanie „*et nescio*“ zaznieva tri razy po sebe, pričom sa táto číselná symbolika gradácie spája s hudobným dramatizovaním – od jednoduchého homofonického dvojhlasu po plný štvorhlas s ozdobnými prvkami v jednotlivých hlasoch, čoho výsledkom by mohol byť dojem vzrušenia, naliehavosti zvolania. Gradácia smeruje k vrcholu frázy, ktorým je zhudobnenie textu „*ubi posuerunt eum*“ („*kde Ho položili*“) s ozdobnými behmi v sopráne, tenore a následne v alte. V ďalšom momente mení charakter skladby radostné zvolanie „*Alleluia*“, takisto v trojstupňovej gradácii (všimnime si vtipné, takmer zrkadlové zhudobnenie v prvých dvoch zvolaniach) od jednoduchej homofónie, cez synkopy, až po melizmatické frázy a ozdobné behy, ako exemplárna ukážka figúry *hypotyposis* v jednotlivých hlasoch v treťom zvolaní. Po krátkej cezúre, ktorú je vhodné umiestniť za posledným zvolaním „*Alleluia*“, keďže prichádza nový úsek s úplne odlišným charakterom, sa opäť vraciame k pochmúrnejšej atmosfére obavy a rozrušenia nad zmiznutým Kristovým telom. Objavuje sa opäť trojstupňová gradácia, na troch úsekoch s textom „*si tu sustulisti eum*“ („*ak si Ho ty odniesol*“), vrcholiaca na slove „*eum*“ tretieho opakovania frázy v ozdobných melodických behoch v jednotlivých hlasoch. Naliehavosť výpovede pokračuje v prosebnom „*dicito mihi et ego eum tollam*“ („*povedz mi a ja si Ho odnesiem*“). Vyššie opísaný úsek „*Alleluia*“ prichádza teraz ako repríza. Do



detailu rovnaký priebeh však tentoraz dopĺňa následná antifonálna výmena jednotlivých krátkych zvolaní „Alleluia“ medzi tenorom a ostatnými hlasmi, s energickým nábojom a tiež gradáciou vrcholiacou v poslednom spoločnom bohato zdobenom úseku. Nasleduje textová repríza prvého verša v jednoduchom homofonickom spracovaní, ozdobenom bodkovaným rytmom. Ani tu nás neopúšťa číselná symbolika, opäť v trojstupňovej gradácii energického zhudobnenia textu „*Tulerunt Dominum meum*“, charakterovo už akoby v radostnej predtuche Kristovho zmŕtvychvstania. Tento charakter pretrváva aj ďalej, na úseku „Alleluia“, ktorý sa na tomto mieste objavuje v priebehu skladby už tretíkrát, a zároveň tvorí radostný, až fanfarický záver skladby.

V problematike rekonštrukcie textu tejto skladby bol kľúčovým práve vyššie opisovaný úsek „Alleluia“, ktorý bolo možné identifikovať ako určitý refrén, na základe čoho sme mohli rozdeliť priebeh skladby na niekoľko logických textovo-melodických úsekov ako zhudobnení jednotlivých veršov.

Missa à 6

Missa à 6 Georgij Wirsingeri Rect. Carpon.

„Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.“

„Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens, Domine Fili unigenite, Jesu Christe, altissimus, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nostri, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram Patris, miserere nostri. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.“

„Pane, zmiluj sa, Kriste, zmiluj sa, Pane, Zmiluj sa.“



„Sláva Bohu na výsostiach a na zemi pokoj ľuďom dobrej vôle. Chválime Ťa, velebíme Ťa, klaníme sa ti, oslavujeme Ťa, vzdávame ti vďaky, lebo veľká je sláva tvoja, Pane Bože, kráľ nebeský, Boh otec všemohúci, Pane, jednorodený syn, Jezu Kriste najvyšší, Pán a Boh, Baránok Boží, Syn Otca, ktorý snímaš hriechy sveta, zmiluj sa nad nami, ktorý snímaš hriechy sveta, vyslyš naše prosby, ktorý sedíš po pravici Otca, zmiluj sa nad nami. Lebo len ty si svätý, len ty si Pán, len ty si najvyšší, Jezu Kriste, s Duchom Svätým v sláve Boha Otca. Amen.“ (časti omšového ordinária)

Šesťhlasná omša Georga Wirsingera sa zachovala vo forme tabulatúrneho zápisu v Tabulatúrnom zborníku Jána Šimbrackého I., sign. 13.992 (3A), fóliá 226v – 228r, pod číslom 164. Predstavuje typ tzv. „krátkej nemeckej“ omše, pozostávajúcej z častí Kyrie a Gloria. Tento typ omše bol obľúbený nielen v protestantskom Nemecku, ale preniesol sa a využíval aj v podmienkach protestantských bohoslužieb u nás. O tom svedčí množstvo zápisov tohto typu omše od ďalších autorov v tabulatúrnych knihách Levočskej zbierky hudobní. Nevieme, kedy bola skladba skomponovaná. Jediný časový údaj, ktorý sa nachádza na konci zápisu tejto skladby, určuje len dátum intavolácie: 18. február 1640. Do tabulatúrnej knihy bola zapísaná rukou neznámeho zapisovateľa. Zaberá spolu tri fóliá, resp. tri dvojstránky. Na prvej dvojstrane je kompletný zápis časti „Kyrie“. Časť „Gloria“ pokrýva ďalšie dve dvojstrany. Uvádza sa bez úvodnej invokácie „Gloria in excelsis Deo“, čo je však bežným dobovým javom, keďže úvodná invokácia sa považovala za samozrejmosť, a nevypisovala sa. Zápis tejto časti sa teda začína priamo textom „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“. Na konci tejto dvojstrany sa nachádza poznámka zapisovateľa: „Qui tollis peccata mundi sequi... in folio sequenti“ – čo znamená, že časť „Qui tollis peccata mundi“, ako druhá časť „Glorie“ nasleduje na ďalšej strane.



Skladba na prvý dojem zaujme kontrastom zhudobnenia častí „Kyrie“ a „Gloria“, kde „Kyrie“ predstavuje lyrickejšiu, rozjímavejšiu časť v porovnaní s virtuózne⁶⁸ spracovanou oslavnou „Gloriou“, čo je, samozrejme, pochopiteľné vzhľadom k textu. Z hľadiska dobovej estetiky je „Missa à 6“ ukážkou celej palety hudobno-rétorických figúr, ak by sme postupovali podľa dobového nemeckého traktátu *Musica poetica* Joachima Burmeistra z roku 1606, ktorý predstavuje nielen vynikajúcu kompozičnú príručku, ale obsahuje zároveň celý súpis melodických a harmonických hudobno-rétorických figúr.⁶⁹ Predstavuje súhrn týchto kompozično-výrazových prostriedkov tak, ako sa využívali v kompozičnej praxi už v 16. storočí. Aj z Wirsingerovho diela je jasné, že tieto prostriedky neboli používané samoučelne, ale mali svoju významnú úlohu ako presné, premyslené kompozičné postupy v službe textu a najmä zvýraznenia jeho významu.

V hlasovom obsadení dvoch sopránov, altu, dvoch tenorov (respektíve tenoru a barytónu) a basu využíva autor na niektorých miestach skladby farebné kontrasty rôznych hlasových zoskupení, napríklad v striedaní expozície ženských hlasov a mužských hlasov, či v ešte zaujímavejšom rozdelení ansámblu na skupinu štyroch nižších, tmavších hlasov a dvojicu sopránov. Tu, samozrejme, nehovoríme o dvojzborovosti. Vyššie opísané „rozdelenie“ ansámblu je len prostriedkom farebného ozvláštnenia inak homogénneho šesťhlasu. Príkladom je samotný úvod časti „Kyrie“ v nástupe

⁶⁸ V tomto kontexte sa pod pojmom virtuózne nemyslí dielo nezvyčajnej technickej náročnosti; tento termín sa týka výrazu skladby v jeho expresivite, bravúrnosti (Pozn. autora)

⁶⁹ BURMEISTER, Joachim: *Musica poetica* (1606). *Music theory translation series*. Preklad: Benito V. Rivera. Yale University Press. 1993. New Haven and London. ISBN 0-300-05110-7



štyroch nižších hlasov v pokornej prosbe „Kyrie eleison“. S nástupom dvoch sopránov ostáva znieť ďalej tenor a barytón. S touto výmenou hlasov a následnou zmenou farby – čo by sme z hľadiska hudobnej rétoriky mohli označiť ako *mimesis* – spolu s melizmatickým ozdobovaním v druhom sopráne prichádza k umocneniu prosby o zmilovanie. Záverečný úsek, v súzvuku všetkých hlasov priam vynáša toto volanie do nebies. V nasledujúcej časti, na text „Christe eleison“ sa hudobný pulz zdanlivo zrýchľuje na krátkych sylabických opakovaných frázach, čo zároveň navodzuje pocit naliehavosti zvolania, umocnené i využitím ďalšej z hudobno-rétorických figúr, *climax*. Túto nachádzame vo všetkých 3 exponovaných hlasoch (prvý soprán, alt a tenor) v podobe opakovania frázy v čoraz vyššej polohe. Nasledujúci úsek je riešený veľmi zaujímavo: s nástupom ďalších troch hlasov, druhého sopránu, barytónu a basu tieto preberajú tému úvodného ansámblu takmer do detailu, kým ostatné, už z predošlého úseku znejúce hlasy pokračujú ďalej v melizmaticky zdobených frázach, s najbohatšie ozdobeným prvým sopránom, ktorého vysoko posadené dlhé melizmy tak vnášajú do hudby nesmiernu vrúcnosť. Autorov silný zmysel pre dramatickosť sa prejavuje v nasledujúcom úseku časti „Christe eleison“. Spojenie krátkych opakujúcich sa sylabických fráz, s textom vsadeným tento raz do rýchlych semi-miním, s nástupmi – či skôr vpádmi jednotlivých hlasov v imitáciách, zvýraznenými akcentom nielenže navodzuje pocit nástožčivosti v zdanlivo zrýchlenom hudobnom pulze, no vnáša doslova zvukomaľbu horlivo modliaceho sa a prosiaceho davu. Tento charakter pretrváva do konca tohto úseku, aj keď tu sú krátke úsečné vpády hlasov nahradené dlhšími, melizmaticky zdobenými frázami. Úvod tretej časti „Kyrie“, opäť na text „Kyrie eleison“, ako kontrast



k doterajšiemu priebehu skladby je duchovným stíšením, či krásnou ukážkou hudobnej meditácie. Tok hudby sa spomaľuje a stíša sa na dlhých tónoch jednotlivých hlasov, ktoré vstupujú v imitácii. Pokojné plynutie hudby sa však celkom zastaví na generálnej pauze, ktorá, ako hudobno-rétorická figúra *aposiopesis*, na tomto mieste predznamenáva výraznú zmenu v priebehu skladby. Doteraz pokojné, hlbavé, tiché, polyfonicky stvárnené rozjímanie vystrieda náhly exaltovaný výkrik „*Kyrie eleison*“ v rytmicky živej homofónii piatich hlasov, s následným „echom“ farebne odlišne zastúpeného štvorhlasu, čo stelesňuje hudobno-rétorickú figúru *mimesis*. Po nasledovnej ďalšej generálnej pauze, v plnom zvuku kompletného šesťhlasu prichádza monumentálny záver.

Ďalšiu časť skladby, ktorou je virtuózna, dramatická, i monumentálna „*Gloria*“, otvára úvodná invokácia „*Gloria in excelsis Deo*“ (Sláva na výsostiach Bohu“), ktorou môže byť ktorákoľvek hudobná podoba invokácie, tak ako ich poznáme z kresťanskej liturgie.⁷⁰ Po odznení invokácie nastupujú jednotlivé hlasy postupne v imitácii, od najvyššieho po najnižší v energetickej odpovedi „*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*“ („a na zemi pokoj ľuďom dobrej vôle“). Na krátkom úseku „*et in terra pax*“ sa prenesieme z nízkosti zeme k výšinám Božieho pokoja na najvyššom tóne frázy, „*pax*“ – práve tak plynú melodický motív. Po tejto peknej ukážke hudobnej symboliky sa stretávame s hudobno-rétorickou figúrou *mimesis* v podobe striedania krátkych úsekov „*Laudamus te*“ v interpretácii rôznych zoskupení hlasov na základe rozdielnej farby. Význam textu „*laudamus te*“

⁷⁰ Pri uvedení tejto skladby v rámci liturgie sa odporúča použiť typ invokácie, či už jednoduchšej alebo ozdobnejšej, podľa toho, či sa omša – respektíve služby Božie odohrávajú vo sviatok alebo v bežný deň.



(„*chválime Ťa*“) veľmi dobre vystihujú melizmaticky bohato zdobené, až virtuózne pasáže v jednotlivých hlasoch. V ďalšom priebehu skladby si všimnime výstižné zhudobnenie textu „*benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*“ v jeho rytmike, oživené synkopami a zdanlivo zrýchleným hudobným pulzom na semi-minimách. Na texte „*gratias agimus tibi*“ („*vzdávame ti vďaky*“) si jeho zhudobnenie naozaj vyžaduje grációznosť vo výraze. Sláva Božia, z textu „*propter magnam gloriam tuam*“ je patrične zvýraznená melizmatickými frázami v ženských hlasoch. Nasledujúci dlhší textový úsek je spracovaný takmer výlučne homofonicky, čo zvýrazňuje jeho význam vo svojej nemennosti a jednoznačnosti: „*Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens, Domine Fili unigenite*“ („*Pane Bože, kráľ nebeský, Boh otec všemohúci, Pane, jednorodený syn*“), na rytmicky pregnančných motívoch sa stupňuje dramatickosť úseku – až po jeho monumentálny vrchol na texte „*Jesu Christe altissimus*“ („*Jezu Kriste najvyšší*“), hudobne sa odvíjajúci v polyfonickej spleti virtuózne spracovaných a do ornamentálnych pasáží vsadených jednotlivých hlasov. Vzápätí prichádza krátka reminiscencia na predošlý priebeh skladby, na texte „*Domine Deus, Agnus Dei*“, ktorá je po hudobnej stránke obdobou úseku „*Domine Deus, Rex coelestis*“. Túto časť skladby ukončuje opäť jeden z monumentálnych záverov skladby, na text „*Filius Patris*“ („*syn otca*“), s virtuóznymi behmi i skokmi v jednotlivých hlasoch, rytmicky až preexponovaný vo svojich synkopách, bodkovanom rytme, akcentami (zákonite vždy na prvej slabike slova „*Filius*“). Takto sa teda končí dramatická, virtuózna a energická časť „*Glorie*“, aby ďalej dala priestor nekonečným, nadpozemsky znejúcim motívom v kontrastnej časti tichého, hlbokého rozjímania „*Qui tollis peccata mundi...*“



Dojemne vrúcne zhudobnenie, ako napovedá charakter samotného textu „*Qui tollis peccata mundi, miserere nostri*“ („ktorý snímaš hriechy sveta, zmiluj sa nad nami“) predkladajú jednotlivé hlasy nastupujúce v imitácii. Tempo sa oproti predošlému priebehu skladby výrazne spomalí. Necháva tak vyznieť všetky hlasy v dlhých klenutých frázach. Veľmi zaujímavým kompozičným postupom je spracovanie dvoch sopránov na niektorých miestach kompozície v podobe „echa“ (pričom sú však obidva hlasy rovnocenné), ktorého efekt pri interpretácii tejto skladby je možné zvýrazniť napríklad rozmiestnením sopránov na dvoch od seba najvzdialenejších miestach v rozostavení ansámbľu. Jemné, mäkké nástupy jednotlivých hlasov v imitácii, na rôznych výškach, s jemne melizmaticky zvýrazneným „*mundi*“ („sveta“) tvoria pomerne veľkú plochu. Možnej fádnosti v interpretácii zabráni neustála mierna gradácia až k miestu „*miserere nostri*“ („zmiluj sa nad nami“) v podaní už spomínaných dvoch echových sopránov, ktorých frázy neskôr imitujú – tiež v echovom súperení – tenor a barytón. Samotný jav opakujúceho sa motívu „*miserere*“ („zmiluj sa“), vždy v rovnakej výške v každom dotknutom hlase predstavuje melodickú figúru *pallilogia* umocňujúcu naliehavosť prosby. Zhustovaním opakovania prosby, zároveň s dynamickým stupňovaním sa dostávame k vrcholu na poslednom zvolaní „*miserere nostri*“ v súzvuku všetkých hlasov, ktoré sa stíšia k práve nastupujúcej repríze celého úseku „*qui tollis peccata mundi*“. Jeho totožný priebeh, ako v jeho vyššie opísanom prvom znení, snáď ešte jemnejší, tichší a pokornejší, vyústi v transcendentálnom „*suscipe deprecationem nostram*“ („vyslyš prosby naše“). Na pozadí doznievania predošlého úseku v ostatných hlasoch tento úsek otvára dvojica sopránov v terciovom vzostupnom pohybe figúry *congeries* na slove „*suscipe*“ („vyslyš“), vyjadrujúc tak



hudobnú symboliku prosby nasmerovanej do výšin k Bohu. Následné melizmatické postupy v zhudobnení slova „*deprecationem*“ („*prosby*“), ktoré sa postupne objavujú v prvom sopráne, tenore, base, alte, druhom sopráne a v barytóne, umocňujú vrúcnosť tejto prosby. Na veľkej ploche tohto úseku využil autor prácu s farebnosťou súzvuku rôznych hlasov. Napríklad hneď po úvode, ktorý patrí všetkým hlasom, vynecháva barytón, aby ho vzápätí po niekoľkých taktach použil na podfarbenie ženského trojhlasu. V ďalšom priebehu ostávajú znieť dva soprány a tenor, po tejto kombinácii hlasov prichádza ešte zaujímavejšia, vo farebne zvláštnom súzvuku dvoch sopránov, barytónu a basu. Dlhé klenuté frázy do výšin vznášajúcich sa tichých prosieb pretína energický úsek na text „*qui sedes ad dexteram Patris*“ („*ktorý sedíš po pravici Otca*“), kde sa v krátkych vstupoch homofonických sylabických úsekoch vystriedajú ženský a mužský trojhlas na texte „*qui sedes*“. Tento náznak dvojzborovosti, pričom ansámbl mužských hlasov do detailu kopíruje znenie ženských vstupov, je zhudobnením rétorickej figúry *auxesis* vyjadrujúcej stupňovanie, v tomto prípade k vrcholu, ktorý nachádzame na texte „*ad dexteram Patris*“ v plnom zvuku všetkých šiestich hlasov. Vzápätí v stíšení, prosebnom rozjímaní ďalšieho úseku na text „*miserere nostri*“ („*zmluj sa nad nami*“) sa vraciame do atmosféry vyššie opisovaného úseku „*suscipe deprecationem nostram*“. V tomto úseku je zvláštnosťou „*rozdelenie*“ ansámblu na ženský a mužský, pričom ale znejú súčasne. Rozdelenie sa týka otázky melodickéj témy, ktorá je v každom ansámblu odlišná (ako zhudobnenie figúry *metalepsis*) a v rámci každého ansámblu zaznieva v imitácii.

Po krátkej cezúre, ktorej umiestnenie je vhodné vzhľadom k nástupu ďalšieho, charakterovo kontrastného



úseku, energickým vpádom sa začína monumentálny záverečný úsek skladby. Na texte „*Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus*“ („*Lebo len ty si svätý, len ty si Pán, len ty si najvyšší*“) by sme si mohli spomenúť na úsek „*Alleluia*“ z Wirsingerovej skladby „*Tulerunt Dominum meum*“, konkrétne jeho tretiu expozíciu, v ktorej stavia proti sebe tenor a ostatné hlasy v antifonálnych výmenách. V prípade tejto záverečnej časti „*Glorie*“ sa nejedná len o zvukovo-farebné ozvláštnenie skladby; po nástupe štyroch hlasov na slovo „*Quoniam*“ ostáva v hre samotný tenor, na texte „*tu solus*“ („*len ty*“), čo je ukážkovo zhudobnená symbolika textu, vzápätí vpadá plný šesťhlas na slovo „*sanctus*“ („*svätý*“). Postup sa zopakuje aj ďalej, samotný tenor na texte „*tu solus*“ a energický vpád celého zboru na slove „*Dominus*“. Za posledným tenorovým vstupom, naposledy na text „*tu solus*“ prichádza reminiscencia na úsek z už predošlého priebehu skladby, na text „*Jesu Christe...*“, v polyfonickej spleti virtuózne spracovaných hlasov, ktorých ozdobné melizmatické behy dramatizujú tok hudby k vrcholu, krátkemu energickému homofonickému úseku „*cum Sancto Spiritu in gloria...*“ („*s Duchom Svätým v sláve...*“), s ozdobným zvýraznením slova „*gloria*“ v alte. Na tomto mieste, je vhodné umiestniť generálnu pauzu, vzhľadom k nástupu nového úseku, zároveň záveru celej skladby. Hoci textovo tieto dva úseky spracovávajú jednu frázu („*cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*“), vo svojom zhudobnení je táto textová fráza roztrhnutá a jej časti vsadené do dvoch odlišných hudobných úsekov – (paradoxne) práve kvôli zámeru autora čo najúčinnnejšie zobrazíť text v hudbe a zvýrazniť jeho význam. Nasledovné hudobné spracovanie textu „*in gloria Dei Patris. Amen.*“ („*v sláve Boha Otca. Amen.*“) v trojdobom metre je skutočne oslavnou fanfárou. Autor využíva prvok zdanlivej



dvojzborovosti ako prostriedok gradácie na krátkych homofonických vstupoch, výmenách farebne odlišných zoskupení hlasov, jav v hudobnej rétorike nazývaný *auxesis*. Tento úsek otvára farebne tmavší štvorhlas (alt a mužské hlasy), následne jeho tému preberá a opakuje štvorica vyšších hlasov (dva soprány, tenor a barytón) vo vyššej polohe, ako, povedzme, jemnejšia „ozvena“ prvého vstupu. V poslednom, treťom zvolaní sa stretávajú všetky hlasy v plnom zvuku, aby tak po náhlej krátkej dramatizujúcej pauze *aposiopesis* uviedli sugestívne, majestátne, až burácajúce záverečné „Amen“.

Johannes Schimbrackius

[*Johann Schimbrack, Schimbracky, Schimbraczy, Schimrack, Schimrag, Ján Šimbracký, Ján Šimrák*]

Zachovaná tvorba Johanna Schimbrackia stavia tohto autora svojim rozsahom (viac ako 40 úplne zachovaných diel) i štýlovým, či žánrovým záberom na prvé miesto v rámci fenomenálnej skupiny autorov duchovnej protestantskej hudby, ktorí žili a pôsobili v jednotlivých mestách Spiša a Šariša v období od začiatku 17. storočia po sedemdesiate roky 17. storočia.

Miesto ani dátum jeho narodenia nepoznáme, nevieme nič o jeho pôvode, mladosti, štúdiách. To, že pôsobil na Spiši, konkrétne v Spišskom Podhradí, dokazujú niektoré torzovité dobové archivácie, podľa ktorých medzi rokmi 1637 – 1657 pôsobil dokonca ako senátor mestskej rady v Spišskom Podhradí. O jeho pôsobení ako „organistu z Podhradia“ sa dozvedáme priamo z dobových zápisov jeho skladieb, kde sa často uvádza ako „J. S. O. W. – Johannes Schimbrackius Organista Waralii“ („Johannes Schimbrackius Organista z Podhradia“). Okrem spomínanej formy zápisu jeho mena sa



v dobových prameňoch vyskytujú aj ďalšie verzie: Schimbrack, Schimrack, Schimrag. V novodobých muzikologických prameňoch (od šesťdesiatych rokov 20. storočia) sa uvádza ako Šimbracký, (Schimbraczy, Schimbracky), alebo Šimrák, pričom tieto verzie priezviska sú v súčasnosti predmetom polemiky o správnosti používania toho ktorého priezviska. Ako neutrálne sa javí používanie latinizovanej formy autorovho mena, aké sa uvádza priamo v dobových prameňoch.

Celú doposiaľ známu zachovanú tvorbu Johanna Schimbrackia nájdeme v 3 tabulatúrnych knihách Levočskej zbierky hudobní a k nim prináležiacich tzv. hlasových zošitoch. Tabulatúrne zborníky Jána Šimbrackého I. a II. Obsahujú spolu 40 skladieb autora, v Tabulatúrnom zborníku Samuela Marckfelnera II. sa nachádzajú 3 skladby, z toho 1 je konkordanciou k vyššie spomínaným prameňom. Jednu konkordanciu nájdeme aj v Kájonihó kódexe, ktorý je prameňom a ukážkou toho, aká hudba bola interpretovaná vo vtedajšom Sedmohradsku. V raritnom hlasovom zošite rovnakej proveniencie nachádzame fragmenty 2 skladieb autora, tiež ako konkordancie k 2 skladbám obsiahnutým v rámci Levočskej zbierky hudobní. Všetky tieto pramene sú svojím obsahom zároveň dôkazom o intenzívnom kultúrnom prepojení Nemecka, Sliezska, Spiša a Sedmohradska.

Časť hudobnej tvorby Johanna Schimbrackia bola v posledných desiatkach rokov publikovaná v edíciách Ladislava Burlasa, Richarda Rybariča a Janky Petöczovej. Ako vôbec prvé transkribované dielo vyšla osemhlasná vokálna duchovná skladba „*Congregati sunt inimici nostri*“⁷¹, dielo

⁷¹ RYBARIČ, Richard – BURLAS, Ladislav: *Ján Šimbracký – Congregati sunt inimici nostri*. Slovenský hudobný fond, Bratislava 1968



s príznačným názvom v dobe, kedy vôbec záujem o túto hudbu znamenal vlastné pasovanie sa za triedneho nepriateľa. Schimbrackiova tvorba na latinský text vyšla súhrnne v dvoch zväzkoch „*Ján Šimbracký – Opera omnia*“⁷². V edícii Janky Petöczovej *Musica Scephusii Veteris* postupne vychádzajú transkripcie jeho žalmov na nemecké texty.

Hudobná tvorba Johanna Schimbrackia v jeho chorálových motetách, žalmoch, omšiach, magnifikátoch na latinské a nemecké texty predstavuje širokú škálu foriem a skladateľských techník. Vyrastá zo základov renesančnej polyfónie, v duchu doby neskorej renesancie a najmä jedného z jej hnutí, akým je *musica poetica*, už s dôrazom na individualitu autorského stvárnenia. Od trojhlasu, cez často preferované osemhlasné dvojzborné až po dvadsaťhlasnú skladbu. Od mysteriózne hlbavých nemeckých chorálov, cez rytmicky i farebne hýrivé skladby, až po fanfáry Magnifikatu. Od nevinnej roztopašnosti až k dramatickosti smrteľného boja...

Da Jesus an dem Kreutze stundt. à 6

„Da Jesus an dem Kreutze stundt
„Ked' Ježiš na kríži pnel,
vndt ihm sein Leichnam warndt verwundt,
jeho telo bolo doráňané
sogar mit bittern Schmerzen.
dokonca v horkých bolestiach.
Die sieben Wort die Jesus sprach
Sedem slov, ktoré Ježiš povedal
betracht in deinem Herten.“
vo svojom srdci si uchovaj.“

(Johann Boeschenstein, 1515)

⁷² RYBARIČ, Richard: *Ján Šimbracký – Opera omnia I*. Bratislava 1982

RYBARIČ, Richard – KACIC, Ladislav: *Ján Šimbracký – Opera omnia II*. Bratislava 1993



Šesťhlasná vokálna duchovná skladba, „sestra“ rovnomennej osemhlasnej kompozície tohto autora, zapísané sú hneď vedľa seba. Podľa tabulatúrneho zápisu sa jedná o vokálnu skladbu s možnosťou využitia generálbasového sprievodu V interpretačnom projekte ako i v tomto príspevku sa zaoberáme verziou čisto vokálnou. Podobne ako v otázke použitia generálneho basu v interpretácii skladby „*Ist Gott für uns, wer mag wieder uns seyn*“ Thomasa Goslera, ani v prípade tejto skladby nevieme, či mal byť generálny bas prvkom zvukového ideálu autora, či sa vôbec nachádzal v jeho rukopise, alebo bol pridaný neskôr, napríklad ako štandardná pomôcka nevyhnutná v prípade nedostatku spevákov. Nevieme ďalej ani to, ktorá z dvoch skladieb na nemecký text „*Da Jesus an dem Kreuze stundt*“ Johanna Schimbrackia je staršia, a ktorá novšia. Nie je k tomu žiadna indícia, a ani aspekt kompozičného štýlu nevyrieši túto otázku, hoci šesťhlasná verzia sa viac približuje k tradičnej frankoflámskej škole. Napokon, v dobe, kedy boli zapísané neznámym zapisovateľom do tabulatúrnej knihy (zapísané sú hneď vedľa seba), mohli mať hypoteticky obe skladby už dokonca niekoľko desiatok rokov.

Tabulatúrny zápis šesťhlasného moteta „*Da Jesus an dem Kreuze stundt*“ sa nachádza v Tabulatúrnom zborníku Jána Šimbrackého I., sign. 13.992, na fóliách 71v – 72r, pod číslom 58. Skladba je uvedená ako: „*Da Jesus an dem Kreuze stundt à 6. Ejusdem.*“ Latinský výraz „*ejusdem*“ sa prekladá ako „(od) toho istého“, čiže v našom kontexte „od toho istého autora.“ Keďže v zápise predchádzajúcej skladby je autor jasne uvedený, takéto označenie autorstva je, samozrejme,



postačujúce.⁷³ Na konci zápisu skladby sa uvádza miesto a čas, kedy bola vykonaná intavolácia: „*Leibicij 13. 10bris 1641*“, teda „*v Lubici 13. decembra 1641*“.

Skladba je komponovaná na chorálovú predlohu nemeckého autora Johanna Boeschensteina (1472 – 1540). Pôvodné Boeschensteinovo autorstvo, ako uvádza August Jakob Rambach vo svojej Antológii kresťanských piesní, potvrdzuje dobová tlač z roku 1515 s titulom „*Zwo Lieder, von den syben Worten Jesu Christi... Johann Boeschenstein*“.⁷⁴ Hymnus sa stal známym po tom, ako ho v roku 1537 Michael Vehe zahrnul do svojej zbierky *Gesangbüchlein*⁷⁵ pod názvom „*Die Heyligen Sieben Wortt vnsers Herren*“ („*Sedem svätých slov nášho Pána*“) tak, ako ho dnes poznáme v spracovaniach svetoznámych skladateľov rôznych hudobných epoch. Z pôvodne deviatich strof, ktoré sú prebásnením jednotlivých častí evanjelií, opisujúcich utrpenie a smrť Krista a jeho posledné slová (Lukáš 23, 34; 23, 43; 23, 46; Ján 19, 28; 19, 30; Matúš 27, 46) si Johannes Schimbrackius pre svoju skladbu vybral len úvodnú strofu, čo je hneď na prvý pohľad zvláštne pri pomerne rozsiahlej kompozícii. Aj tu však autor preukazuje svoje majstrovstvo a zmysel pre dramatickosť, keď narába veľkoryso s pomerne veľkými hudobnými plochami a zároveň takmer minimalisticky s textom, pričom jeho hudba nestráca napätie a pri správnom pochopení a následnom správnom interpretovaní neupadá ani náznakom do fádnosti. Skladba pozostáva z 5 častí, tém jednotlivých veršov pôvodného chorálu, avšak nie v podobe jednotlivých od seba

⁷³ Nielsen v rámci Levočskej zbierky hudobnín, ale aj v dobových archiváliách, či vôbec v historických zápisoch sa s takouto formou „skratky“ stretávame veľmi často.

⁷⁴ RAMBACH, August Jakob: *Anthologie christlicher Gesänge aus der alten und mittlern Zeit*. Altona und Leipzig, 1817. Str. 430.

⁷⁵ Príspevok čerpá z novšieho vydania rovnomennej zbierky, editor Carl Rümpler, Hannover 1853, s. 108.



oddelených úsekov, ale prepojené plynulými prechodmi z jednej témy do ďalšej, vďaka čomu priebeh skladby pôsobí ucelenejšie, jednoliato. Je to zároveň aj prejavom inklinácie autora k tradičnej polyfónii, bez nevyhnutnosti „trhania“ kompozície na jednotlivé úseky v službe výrazu, verného vyobrazenia emocionálneho obsahu textu v hudbe. Tento jav je zároveň tou náročnejšou verziou, čo sa týka zmien charakteru hudby na prechodoch jednotlivých veršov. Jedinou výnimkou v pokojnom, plynulom priebehu skladby je azda len úsek „*die sieben Wort die Jesus sprach*“ vsadený v trojdobom metre, v striedajúcich sa energických vpádoch rôznych zoskupení hlasov v rámci pôvodného šesťhlasu, čo navodzuje dojem dvojzborovosti. Na veľkých plochách svojho zhudobnenia, kde sa striedajú presvetlené súzvučky vyšších hlasov s mysteriózne znejúcimi úsekmi v podaní nižších hlasov je táto skladba rozjímavou meditáciou, navodzujúcou transcendentálny zážitok. Nechýba ani moment dramatizovania, práve na vyššie spomínanom úseku „*die sieben Wort die Jesus sprach*“, ktorého ostrá energickosť sa však v ďalšom priebehu skladby celkom roztápa v neobyčajne vrúcnom „*betracht in deinem Herzen*“, ktoré akoby nám chcelo vtlačiť pečať do srdca...

Zacharias Zarewutius

Bardejovský organista a skladateľ (Brezovica 1605 – Bardejov 1667). O významnosti, ako i pôvode jeho rodiny svedčí prídomek *Rosenbergensis*. Humanistické vzdelanie získal na latinskej mestskej škole v Bardejove a nemeckom gymnáziu v Levoči. Už vo veľmi mladom veku nastúpil na miesto organistu v Spišskej Novej Vsi, následne prijal pozvanie a ponuku miesta organistu v Bardejove, kde od roku



1624 pôsobil až do svojej smrti, teda celých 43 rokov. Informácie o jeho živote komplexne podáva František Matúš vo svojej práci *Zachariáš Zarevúcky – životné osudy*.⁷⁶ O hudobnej vyspelosti Zachariasa Zarewutia svedčí nielen jeho zachovaná tvorba, ale aj zmienky o jeho vynikajúcej virtuóznej hre na organ, ktoré nachádzame v dobových listinách. Predpokladá sa, že to čo sa z jeho tvorby zachovalo, tvorí len nepatrné torzo z celkovej tvorby tohto autora. Duchovná tvorba Zachariasa Zarewutia sa zachovala v podobe tabulatúrnych zápisov v rámci Bardejovskej zbierky hudobní. Túto dnes vlastní budapeštianska Knížnica v Séchényiho dome. Z celého zachovaného diela (19 skladieb), len 9 z nich sa zachovalo kompletných. Ich transkripcie v osemdesiatych rokoch 20. storočia vypracoval maďarský muzikológ Róbert Árpád Murányi, vyšli v edícii *Musicalia Danubiana* v roku 1987 pod názvom *Zacharias Zarewutius – Magnificats and Motets*.⁷⁷

O Jesu mi dulcissime

*„O Jesu mi dulcissime,
„Ó môj najsladší Ježišu,
adoro te in stabulo commorantem
klaniam sa ti, uloženému v stajni.
O puer dilectissime,
Ó najmilovanejšie dieťa, adoro te in praesepio jacentem.
klaniam sa ti, vloženému v jasle.
O Jesu, rex piissime,*

⁷⁶ MATÚŠ, František: *Zachariáš Zarevúcky – životné osudy*. In: Zachariáš Zarevúcky (Zarewutius). 400 rokov od narodenia bardejovského evanjelického organistu a skladateľa. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Vedecké spisy o hudbe 8. Prešovský hudobný spolok Súzvuk. 2005. Prešov. ISBN 80-89188-13-3, s. 67-83

⁷⁷ MURÁNYI, Róbert Árpád: *Zacharias Zarewutius (1605?-1667) Magnificats and Motets*. *Musicalia Danubiana* 8. Budapest 1987. ISBN 9630182912. HU ISSN: 0230-8223.



*Ó Ježišu, ty najlaskavejší kráľ, adoramus te in faeno cubantem –
klaniame sa ti, spiacemu v sene – in coelo fulgentem.
žiariacemu v nebi. O mira Dei pietas,
Ó nádherná láskavosť Boha, O singularis caritas,
Ó nekonečná dobrota, Christus datus est,*

*Kristus je daný, Jesus natus est,
Ježiš je narodený, datus est a Patre,
Od Otca je daný, natus est de virgine matre.
z Matky Panny narodený. O divina ergo proles,
Ó potomstvo teda božské, te colimus hic homines
klaniame sa ti ako smrteľníci, ut veneremur caelites.“
aby sme ťa raz uctievali ako nesmrteľní.“*

*(text: Giovanni Gabrieli? Variácia latinského hymnu sv. Bernarda
z Clairvaux: Jesu, Rex admirabilis)*

Osemhlasné dvojzborové moteto na duchovný neliturgický, vianočne ladený text, predstavuje vo svojom charaktere tichú rozjímavú modlitbu. Pôvod textu sa označuje za anonymný. Aj na základe toho, že sú známe sú len 3 zhudobnenia tohto textu v rámci celej známej dobovej európskej tvorby, vznikajú dohady o možnosti autorstva Giovanniho Gabrieliho aj v otázke textu, práve ako jedného z autorov zhudobnenia daného textu. Okrem jeho sadzby poznáme zhudobnenie daného textu v diele Giovanniho Croceho a v diele práve nášho Zachariasa Zarewutia. Menovaná Gabrieliho skladba sa nachádza v hudobnej tlači z roku 1611⁷⁸, ktorá patrí do inventáru Levočskej zbierky hudobnín, a dokonca i v Tabulatúrnym zborníku Caspara Plotza⁷⁹, ako jedna z množstva Gabrieliho skladieb, ktoré boli intavolované do tejto pamiatky. To, že Zarewutius musel poznať dielo Gabrieliho, je zjavné nielen v súvislosti

⁷⁸Promptuarii musici harmonias sacras sive motetas. Pars prima. Editor: Abraham Schade. 1611. Sign. 13.986 (19A-22A)

⁷⁹Tabulatúrny zborník Caspara Plotza. Sign. 13.990a (1A)



s použitím tohto textu. Pri porovnaní rovnomennej skladby u Gabrieliho a Zarewutia jasne vidíme, že Zarewutius sa Gabrieliho dielom inšpiroval aj po stránke kompozičnej. Aj keď by sa zdalo, že Zarewutius doslova prebral niektoré melodické motívy z Gabrieliho skladby, nebolo by to nakoniec nič výnimočné. Prepožičiavanie motívov v kompozičnej praxi tej doby bola bežná záležitosť. Dôležitejšie je celkové vypracovanie skladby. V ňom sa Zarewutius prejavil ako majster v narábaní s farebnosťou zvuku ako kompozično-výrazovým prostriedkom. V skladbe uplatnil kontrast 2 hlasových skupín (resp. dvoch štvorhlasných zborov), vyššieho (dva soprány, alt, tenor) a nižšieho (alt, tenor, barytón, bas), resp. na základe farby svetlejšieho a tmavšieho.

Úvod skladby patrí druhému – nižšiemu zboru. Skladbu otvára alt druhého zboru, v relatívne nízkej polohe, na minimálnych, poltónových melodických postupoch na text „O Jesu“, navodzuje charakter tichej prosebnej modlitby. Vo voľnej imitácii sa na rovnaký text postupne pridávajú ostatné hlasy druhého zboru. Z dojmu určitej temnosti nás vytrháva výraznejší melodický pohyb na texte „*mi dulcissime*“ („*môj najsladší*“), kde význam slova je zvýraznený ozdobne zvlnenou melodickou frázou v tenore. Homofonicky spracovaný úsek „*adoro te*“ („*klaniam sa ti*“) vo svojom zmohutnení zvuku väčšími než dojem pokory navodzuje dojem oduševnenosti. Tmavosť prvého vstupu druhého zboru na jeho záverečnom akorde akoby pretína svetelný lúč v podobe nástupu prvého (teda svetlejšieho) zboru na text „*O puer dilectissime, adoro te in praesepio jacentem*“ („*Ó najmilovanejšie dieťa, klaniam sa ti, vloženému v jasliach*“), ktorého jemnosť a jas evokujú pohľad na pokojne spiace Božie dieťa. Po generálnej pauze, ktorá na tomto mieste má dramatický účinok, v mohutnom zvuku vpadajú obidva zboru



na text „*O Jesu, rex piissime, adoramus te in foeno cubantem, in coelo fulgentem*“ („Ó Ježišu, ty najláskavejší kráľ, klaniam sa ti, spiacemu v sene – žiariacemu v nebi“). Oduševnenosť, až dojem extázy kulminuje v mohutnosti zvuku na text „*adoramus te*“ („*klaniam sa ti*“) a vrcholí vo vidine žiary nebeského kráľovstva v záverečnom rozžiarenom zvolaní „*in coelo fulgentem*“ („*v nebi žiariacemu*“). Prichádza jemné, tiché, pokorné vzývanie „*O mira Dei pietas, o singularis caritas*“ („Ó nádherná láskavosť Boha, ó nekonečná dobrota“) v podaní druhého zboru, tentoraz však vo svetlejšej farbe, ktorá je dosiahnutá vysoko položeným basom. Radostný charakter ďalšieho úseku, „*Christus datus est, Jesus natus est, datus est a Patre, natus est de virgine matre*“, ktorý hovorí o narodení Krista, znovu vystrieda tiché vzývanie božského potomstva, v texte „*O divina ergo proles*“ Skladba sa končí na texte „*te colimus hic homines ut veneremur caelites*.“ extaticky radostnou atmosférou vízie dosiahnutia kráľovstva nebeského a božskej nesmrteľnosti.

Príspevok predstavuje prezentáciu niektorých vybraných diel autorov 17. storočia zo Spiša a Šariša. Hoci doteraz vznikli mnohé štúdie, ktoré sa zaoberajú fenoménom spišskej a šarišskej duchovnej protestantskej hudby, žiadna z nich sa v rozsiahlejšej miere nezaoberala problematikou interpretácie tejto hudby, ktorú treba posudzovať jednak z pohľadu spoločenskej situácie a kultúrneho diania vo vtedajšom Hornom Uhorsku, ako i z hľadiska dobovej európskej hudobnej scény, s estetickými východiskami dobovej európskej tvorby.

Celkový minimálny záujem, respektíve nezáujem o túto hudbu a jej interpretáciu môže prameniť jednak z neznalosti tejto tvorby ako takej, druhou stránkou tohto problému je aspoň zdanlivá príliš vysoká náročnosť interpretácie tejto



hudby. Veríme, že v úvode spomínaný interpretačný projekt, podporený esteticko-interpretačnou rozpravou o konkrétnych skladbách v tejto teoretickej práci by snáď mohli priniesť trochu svetla do tejto problematiky. Snažili sme sa duchovnú hudobnú tvorbu zo Spiša a Šariša čo najviac priblížiť vnímaniu možného ďalšieho interpreta tejto hudby, predstaviť túto tvorbu ako živý, emóciami prekypujúci fenomén a veríme, že i po našom prípadnom odmlčení nezapadne znovu prachom, ale ožije v radoch ďalších možných interpretov.

Redakčná poznámka: Kompletný príspevok odznel na konferencii Musica Sacra v Banskej Bystrici v roku 2015.

Zoznam použitých archívnych prameňov

BESARD, Jean-Baptiste: *Thesaurus Harmonicus, Liber secundus*. Sign. 5171. Knižnica ECAV Levoča

Promptuarii musici harmonias sacras sive motetas. Pars prima. Editor: Abraham Schade. 1611. Sign. 13.986 (19A-22A). Knižnica ECAV Levoča

Tabulatúrny zborník Caspara Plotza. Sign. 13.990a (1A). Knižnica ECAV Levoča

Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I. Sign. 13.992 (3A). Knižnica ECAV Levoča

Zoznam použitej literatúry

AMMERBACH, Elias Nicolaus. 1575. *Ein New Kunstlich Tabulaturbuch*. Nürnberg: 1575.

BURMEISTER, Joachim: *Musica poetica* (1606). *Music theory translation series*. Preklad: Benito V. Rivera. New Haven and London. Yale University Press. 1993. ISBN 0-300-05110-7

FALLERSLEBEN, Hoffmann von. 1853: *Michael Vehe's Gesangbuchlin vom Jahre 1537*. Hannover 1853.

JANCISOVICS, Antal. 1974. *Rauch András az első soproni zeneszerző 1592-1656*. Zborník: XXVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM./Soproni könyvespolc. 1974. KALINAYOVÁ-BÁRTOVÁ, Jana. 2013. *Medzi Spišom a Sedmohradskom*. K interregionálnym hudobno-kultúrnym kontaktom v strednej Európe na príklade jedného neznámeho prameňa zo 17. storočia.

In: *MUSICOLOGICA ISTROPOLITANA X – XI*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy. STIMUL, 2013. ISBN: 978-80-8127-084-0

MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2000. *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia*. Vysokoškolské skriptá. Bratislava: VŠMU, 2000. ISBN 80-85182-69-6

MATUŠ, František. 2005. *Zachariáš Zarevúcky – životné osudy*. In: Zachariáš Zarevúcky (Zarevutius). 400 rokov od narodenia bardejovského evanjelického organistu a skladateľa. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Vedecké spisy o hudbe 8. Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2005. ISBN 80-89188-13-3



- MURÁNYI, Árpád Róbert – FERENCZI, Ilona. 1987. *Zacharias Zarewutius, Magnificats and Motets. Musicalia Danubiana 8*. Budapest: Magyar tudományos akadémia zenetudományi intézet, 1987. 233 s. ISBN 963 01 8291 2. HU ISSN 0230-8223
- PETÖCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka. 2003. *Thomas GOSLER – Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* Edícia: Musica Scepusii Veteris I/1. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003. 76 s. ISBN 80-968949-6-X
- PETÖCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka. 2003. *Thomas GOSLER – Du hast mir das Herz genommen*. Edícia: Musica Scepusii Veteris I/2. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003. 58 s. ISBN 80-968949-5-1
- RAMBACH, August Jakob. 1817. *Anthologie christlicher Gesänge aus der alten und mittlern Zeit*. Altona und Leipzig, 1817.
- REZIK, Ján: *Gymnasiologia, 2. diel. Školy kráľovských a banských miest. Hlava IV. Škola v Krupine*. [online]. Dostupné na internete: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1155/Rezik_Gymnaziologia-2-diel-Skoly-kralovskych-a-banskych-miest/5#id2580995
- RYBARIČ, Richard. 1973. Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia. In: *Musicologica slovaca IV, zborník umenovedného ústavu SAV*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- RYBARIČ, Richard – BURLAS, Ladislav. 1968. *Ján Šimbracký – Congregati sunt inimici nostri*. Slovenský hudobný fond, Bratislava 1968
- RYBARIČ, Richard – KAČIC, Ladislav. 1993. *Ján Šimbracký – Opera omnia II*. Bratislava 1993





PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

*Katedra teoretických predmetov
FMU AU Banská Bystrica*

KONIEC PATRIOTA V RUSKU

The end of patriots in Russia

Abstract. The composer Sergei Sergeyevich Prokofiev (1891 – 1953) was a happy child. He always got what he wanted, he had money, success and also the nature of a carefree miracle child. Russian playwright Anton Pavlovich Chekhov once said that Russian writers live in barrels, eat silver fish and sleep with washing machines. According to that, Prokofiev would never be Russian. The West considered him a Soviet citizen, and was accepted as a foreign guest in Russia. But the situation changed unexpectedly.

Keď v roku 1949 napísal americký dirigent a skladateľ Aaron Copland (1900 – 1990) esej *A Modernist Defends Modern Music*,⁸⁰ zaradil v nej do svojich štyroch fiktívnych kategórií aj dve veľké osobnosti ruskej a sovietskej hudby. Kým *Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič* (1906 – 1975) sa ocitol medzi „veľmi jednoduchými“ (*very easy*) skladateľmi, kozmopolita a generačne starší *Sergej Sergejevič Prokofiev* (1891 – 1953) sa dostal do kategórie „úplne prístupných“ (*quite approachable*) skladateľov.

Vydedenec a zároveň patriot *Sergej Sergejevič Prokofiev* [Серге́й Серге́евич Проко́фьев] spoznal rodnú krajinu najprv ako cárske samoderžavie, opúšťal ju v období proklamovanej kvality a „úsilia o spravodlivú komunistickú

⁸⁰ Dostupné na:

<https://movies2.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-modernist.html>



spoločnosť“ a vrátil sa, aby ostal úplne sám a bez spoločnosti, ktorá ho síce kultúrne a reprezentačne potrebovala, ale v čase skonu ho nepoznala. Mala dôležitejšiu povinnosť: celý národ, zasypaný kvetmi a zaliaty slzami sa v davovej psychóze – aj s niekoľkými udupanými občanmi – lúčil s veľkým „Sosom“ Stalinom.⁸¹ Palcové titulky oznamovali smrť sovietskeho stroju úžasného života „s rajom na zemi“, bez novinových titulkov⁸² sa v tichosti lúčili najbližší priatelia s veľikánom svetovej hudby. Prokofiev a Stalin zomreli 5. marca 1953. Kým Stalina vyprevádzali davy, počas smútočných obradov zneli nad Prokofievovou rakvou iba husle Davida Oistracha.

Po Stalinovi ostalo mnoho nepodarkov, po Prokofievovi mnoho kvalitnej hudby. Po Stalinovom nástupe k moci prišiel o kompetencie aj Leninov komisár umenia, inteligentný byrokrat *Anatolij Lunačarskij* (1875 – 1933), ktorého nazval *Lev Trockij* „boľševikom medzi intelektuálmi a intelektuálom medzi boľševikmi.“ Po relatívne šťastnom období, kedy na čele hudobného diania stál v Rusku bohémsky skladateľ so židovskými koreňmi *Arthur Vincent Lourier* (*Artur Sergejevich Luriye*) – bývalý žiak Clauda Debussyho a Arnolda Schönberga – sa Lunačarského vízia zrútila a stala sa nevyhovujúcim „náboženstvom“ s problémami. V tom čase vnímala verejnosť mladého Prokofieva ako búrliváka, arogantného individualistu a prehnane ambiciózneho

⁸¹ *Josif Vissarionovič Stalin*, vlastným menom Gžugašvili (1878 – 1953), komunistický diktátor, jediný zo sovietskych štátnikov, na počesť ktorého bola po jeho smrti usporiadaná v pravoslávnom chráme panychída. Po informáciách o jeho smrti bola veľká časť obyvateľstva krajiny otrasená, pri pohrebe a snahách ľudí dostať sa k jeho rakve boli v mnohopočetných davoch ušliapaní viacerí ľudia. 5. marec – deň Stalinovho úmrtia – sa v Československu dostal medzi pamätné dni, pripomínal sa do roku 1956, kedy došlo k odsúdeniu Stalinovho kultu osobnosti novým lídrom Nikitom Sergejevičom Chruščovom.

⁸² Sovietske hudobné periodikum uvádzalo Prokofievovu smrť iba ako krátku noticku na strane 116, prvých 115 strán bolo venovaných Stalinovej smrti.



skladateľa. Servilným Stalinovým poskokom sa stal *Andrej Ždanov* (1896 – 1948), prvými obeťami vlády teroru boli poetka *Anna Achmatovová* (1889 – 1966), humorista *Michail Zoščenko* (1894 – 1958), autor vojnového románu *Mladá garda Alexander Fadejev*, skladateľ *Vano Muradelli* (1908 – 1970), odsúdený za operu *Veľké priateľstvo*, ale aj *Aram Chačaturjan* (1903 – 1978) za klavírny koncert a režisér *Sergej Ejzenštejn* (1898 – 1948) za film *Ivan Hrozný*. Represáliám boli vystavení *Dmitrij Šostakovič* aj *Sergej Prokofiev*.

V čase, keď sovietska kultúrna verejnosť na čele so Stalinom sledovala v Moskve premiéru Šostakovičovej opery *Lady Macbeth Mcenského újazdu* (*Katarína Izmajlovna*, 1934) a o niekoľko dní sa z článku v komunistickom denníku *Pravda* dozvedela, že je to morálne obscénne dielo, rozhodol sa *Sergej Prokofiev* s manželkou *Linou* a dvomi synmi, po rokoch prežitých v zahraničí, pre definitívny návrat do rodnej krajiny. Prokofiev vedel, čo sa všetko v Rusku dialo aj deje, napriek tomu nezmenil názor. Zostal natrvalo, avšak nemohol tušiť, že to bude aj s trvalými následkami.

Dieťa Šťasteny

Po smrti dvoch starších súrodencov vyrastal *Sergej Prokofiev* (*1891) v blahobyte ako jedináčik. Aj keď prvé kroky vo vzdelaní urobil budúci skladateľ pod otcovým dohľadom, v hudbe to bola matka, excelentná pianistka, ktorá rozpoznala synov talent, viedla ho k úcte ku klasikom a zabezpečila výchovu v troch svetových jazykoch. Okrem hudby bol Prokofiev od detstva posadnutý aj vášňou hrať šach.⁸³

⁸³ *Sergej Prokofiev* má na portáli Chessgames dokonca niekoľko slávnych partii. V roku 1914 porazil v Petrohrade kubánskeho šachového veľmajstra *José Raúla Capablancu*. Hral i s nemeckým šachistom a matematikom *Emanuelom Laskerom* a poľsko-francúzskym medzinárodným veľmajstrom *Saviellym Tartakowerom*, tých však neporazil. Na



Výnimočné partie zohral aj so slávnym kubánskym šachistom *José Raúloom Capablancom* (1888 – 1942), so šachovým veľmajstrom *Michailom Mojsejevičom Botvinnikovom* (1911 – 1995) a huslistom *Davidom Oistrachom* (1908 – 1974).



S Davidom Oistrachom

Zdroj <http://www.nss.cz/historie/neslavne-partie-slavných-osobnosti/sergej-prokofiev-por>

V letných mesiacoch sa mladý Prokofiev dostával pod odbornú ochranu *Reinholda Gliera* (1875 – 1965), ktorý navštevoval rodinu v Soncovke. Odporúčenie pre štúdium hudby dal rodičom skladateľ *Alexander Glazunov* (1865 – 1936). Rodina najprv váhala, úspešné prijímacie pohovory rozhodli. V roku 1904 sa *Sergej Prokofiev* presťahoval s matkou do Petrohradu a na desať rokov sa stal žiakom konzervatória, kde ho viedli o. i. *Rimskij-Korsakov*, *Glazunov* a *Liadov*. Fórum mladých skladateľov *Večery súčasnej hudby* aktívne

Chessgames <https://www.chesshistory.com/winter/extra/prokofiev.html> je i partia, ktorú hral Prokofiev spoločne s Borisom Baškirovom proti Aljehinovi a vyhrali.



propagovalo v St. Peterburgu aj súčasnú západoeurópsku hudbu.



Petrohradské konzervatórium v roku 1913

Zdroj

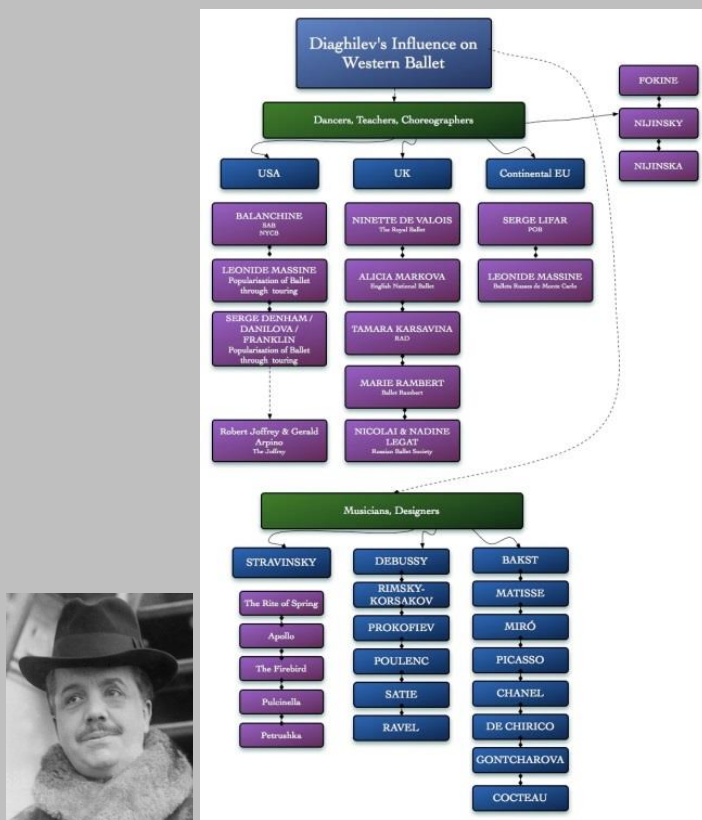
https://simple.wikipedia.org/wiki/Saint_Petersburg_Conservatory#/media/File:Stpetec onservatory.jpg

Začiatkom roka 1905 sa politická situácia v meste vyostřila, škola bývala často zatvorená, študenti navštevovali súkromné hodiny v domácom prostredí pedagógov. Prokofievov absolventský výkon, kde predviedol svoj *1. klavírny koncert*, mu vyniesol cenu Antona Rubinštejna, nie však za skladbu, ale za výnimočnú interpretáciu. V roku 1913 skomponoval *2. klavírny koncert*, ktorý sa stal verejným škandálom. V tom istom roku mu sprostredkoval ruský renomovaný kritik a muzikológ *Alexander Ossovsky* (1871 – 1957) prvú zahraničnú cestu do Paríža a Londýna. Neskôr v sprievode matky uskutočnil turné po kultúrnych krajinách západnej Európy.



Barbar, idol a kozmopolita

Stretnutie s impresáriom ruského baletu *Sergejom Pavlovičom Ďagilevom* (1872 – 1929) v Londýne v roku 1914 výrazne ovplyvnilo Prokofievove ďalšie životné udalosti.



Ďagilev a spolupracovníci

Zdroj https://simple.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev



Ďagilev si s ním dohodol niekoľko baletných projektov. Najprv to bol balet *Ala a Lolli*. Ďagilev ho odmietol, obával sa, že bude rovnako škandalózný ako Stravinského *Svätenie jari*. Avšak na premiére baletu *Šut*, s prierezom ľudových rozprávok etnografa Alexandra Afanasieva, už nadšene tleskali v publiku parížske celebrity – Jean Cocteau, Igor Stravinskij a Maurice Ravel. K šokujúcim a rytmicky brutálnym dielam patrila *Skýtska suita*, pri ktorej opustil Glazunov koncertnú sálu na protest proti „barbarskej“ hudbe, počas ktorej sa roztrhla aj koža na tympanoch. Ďalším spoločným projektom bol úspešný industriálny balet *Oceľový skok* (1925), inšpirovaný poetikou Vsevoloda Mejerchoľda a avantgardou Alexandra Tairova, aj expresionistický balet *Márnوترatný syn* (1929) s premiérou v Benátkach. Krátko nato veľký impresário ruského baletu Sergej Ďagilev v meste na lagúne zomrel.

Počas prvej svetovej vojny sa Prokofiev vrátil do Petrohradu, nemusel narukovať, a tak študoval hru na organe a usilovne komponoval. Výsledkom bola opera *Hráč* na Dostojevského námiet a 1. symfónia *Klasická* v haydnovskom duchu. S matkou žil striedavo v Peterburgu a v kúpeľnom mestečku Kislovodsk na Kaukaze.

Po prevzatí moci vládou sovietskych sa rozhodol Prokofiev navštíviť Ameriku a „nadýchať sa čerstvého vzduchu.“ Lunačarskij síce protestoval, ale napokon vystavil Prokofievovi pas. Keď opúšťal Rusko mal 27 rokov a bol už slávny. Dobytie Ameriky sa začalo kurióznou cestou Transsibírskeho expresom cez Sibír, Japonsko, Honolulu, s cieľom v Buenos Aires. Po 18 dňoch dosiahol pobrežie Pacifiku, odplával do Japonska, kde počas dvoch mesiacov uskutočnil niekoľko koncertov v Tokiu a Jokohame. Namiesto Južnej Ameriky požiadal o víza do USA. V San Franciscu ho imigrační úradníci neprijímne preverovali z jeho vzťahu



k boľševizmu, spoločnosť naopak: distingvovaný génius z boľševickej krajiny bol pre ňu kultúrnym šokom a raritou.

Americká kariéra

Úspešným koncertom 20. novembra 1918 sa začala Prokofievova americká kariéra, ktorá trvala štyri roky. Mal skvelé úspechy ako klavirista, dámy obdivovali jeho neopakovateľný šarm, ale skladateľsky sa mu príliš nedarilo. Nepriaznivé pomery a finančná kríza spôsobili, že zvažoval svoj návrat domov. Po vlašnom prijatí opery *Láska k trom pomarančom* v Chicagu (1919) a po sérii koncertov v Kanade sa Prokofiev rozhodol Ameriku opustiť. Najprv odcestoval do Paríža, odtiaľ sa do USA načas vrátil, aby sa napokon v marci 1922 usadil s matkou v bavorskom kláštornom mestečku Ettal. Bez podpísaného kontraktu tu skomponoval za života nikdy neuvedenú operu *Ohnivý anjel* na námiet ruského prozaika a dramatika *Valerija Briusova*. Odtiaľ sa – už aj s manželkou – presťahoval do Paríža.

Carolina Codina

Prokofiev mal mnohé milostné aféry, za budúcu manželku si napokon vybral madridskú rodáčku s ruskými koreňmi, atraktívnu speváčku *Carolínu Codinu*, s umeleckým menom *Lina Ljubera*. Zoznámili sa na Manhattane a v roku 1924 sa v Nemecku vzali. Ich manželstvo trvalo viac ako osemnásť rokov, narodili sa im dvaja synovia, *Svjatoslav* a *Oleg*. V tom období mala Lina už za sebou úspešný debut ako Gilda v *Rigolettovi* v milánskej (malej) Scale. Od roku 1925 realizovala s manželom mnohé koncertné turné po Spojených štátoch, Sovietskom zväze aj Európe. K výnimočným pre oboch patrilo aj stretnutie s pápežom Píom XI. a koncerty na sovietskych veľvyslanectvách. Život



s excentrickým hudobníkom nebol ľahký, Lina sa musela prispôbiť, robiť nevyhnutné ústupky, čo malo dopad nielen na jej sľubne sa rozvíjajúcu kariéru, ale aj na manželské nedorozumenia. Prokofievov egocentrizmus znásobený neverou spôsobili najprv formálny, potom definitívny zánik manželstva.



Carolina Codina alias Lina Llubera s manželom

Zdroj

https://www.europeana.eu/en/item/2024913/photography_ProvidedCHO_Parisienne_de_Photographie_6667_3

Dobrovoľný a úspešný exil v Paríži

V roku 1923 sa Prokofiev s manželkou Linou usadili v Paríži, kde prežili desať neobyčajných a úspešných rokov. Prokofiev už patril k umeleckej elite, podobne ako *Sergej Rachmaninov*, aj on bol skvelý klavirista, navyše úspešný skladateľ. *Igor Stravinskij* a niektorí členovia *Parížskej šestky* mu umožnili absorbovať nový duchovný aj umelecký svet. V novom aute počas letných mesiacov realizoval mnoho koncertov. Prvýkrát sa však otriaslo jeho silné sebavedomie, keď 2. *symfónia* znamenala neúspech. Prokofiev sa v meste na



Seine dostal do kontaktu aj s novou kresťanskou vedou *Christian Science*, ktorej učenie bolo postavené na presvedčení, že duchovno je základom všetkej existencie a hmotný svet je iba ilúziou, z ktorej pramenia aj všetky ľudské choroby.

V povojnových rokoch začalo sovietske Rusko hľadať umelcov, ktorí utiekli po revolúcii na Západ. Prokofiev začal koketovať s myšlienkou návratu.



*Sergej Prokofiev s klaviristom Alexandrom Borovským na výlete v prvom
kúpenom ojazdenom aute za 27 tisíc frankov
Zdroj <https://www.thestorycurator.net/?p=6338>*

V roku 1927, jedenásť rokov potom, ako Prokofiev opustil revolučné Rusko, pricestoval so svojou manželkou Linou do rodnej krajiny. Séria koncertných vystúpení bola úspešná, manželia si užívali slávu, publikum ich oslavovalo v Leningrade, Kyjeve, Odese. Prokofiev žiaril šťastím. Dokonca zakladateľ slávneho moskovského divadla MCHAT



Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938) navrhol Line divadelné angažmán. Manželský pár bol spokojný, hovorilo sa o ponuke k návratu, úrady sa predbiehali v servilnosti aj ústretovosti. Prokofiev nadobudol nielen pocit popularity, ale aj osobnostného vplyvu. Manželia sa po úspešnom turné vrátili do Paríža, ktorý bol ich trvalým bydliskom. Medzitým prišli na svet synovia Svjatoslav a Oleg, Linini rodičia sa presťahovali z Ameriky do mestečka *Le Cannet* na francúzskej riviére a starali sa o vnukov počas turné ich rodičov. Lina bola obdivovanou dámou, užívala si bohémску spoločnosť. Medzi ich známymi patrili Picasso, Chaplin, Matisse, tanečníci Ballets Russes s Ďagilevom, Stravinskij, Rubinštejn, Rachmaninov, Šaljapin, Toscanini, Cocteau, Camus, Ravel, Hemingway, ale aj Marlene Dietrich, Coco Chanel s prvými kvapkami slávnej vône No. 5 a veľká ruská mecenáška umenia, tajomná *Misia Sert* (1872 – 1950), v salónoch ktorej sa stretávala skutočná elita. Populárny Montmartre, prechádzky v Luxemburských záhradách, boulevard Saint Germain, Latinská štvrť, terasy Le Dôme a La Closerie des Lilas boli umeleckým domovom manželov. Lina a Sergej boli obklopení kvetmi, potleskom, bohatstvom a ich život pripomínal obrovské rozprávkové dobrodružstvo. Smrť Ďagileva aj Sergejovej matky začali pomaly generovať pocit smútku, túžba vrátiť sa do Ruska nadobúdala reálne predstavy. Ruskí exulanti, ale aj moskovskí priatelia Mjaskovskij, Šostakovič a Mejerchoľd posielali výstražné informácie o situácii v krajine, ale ani samovražda priateľa a básnika Vladimíra Majakovského nepresvedčili Prokofieva, aby ostal v Paríži a nevracal sa.





Missia Sert, mecenáška umenia

Zdroj

https://en.wikipedia.org/wiki/Misia_Sert#/media/File:Misia_Sert_by_Renoir.jpg

Počas prvého ruského turné si užil úspešnú premiéru opery *Láska k trom pomarančom* v Leningrade,⁸⁴ hrali sa mu staršie opery a skomponoval 3. *symfóniu*, ktorú dirigent Sergej Kusevickij (1871 – 1951) označil za „*najväčšiu symfóniu od čias Čajkovského Šieste*.“ Rozhodnutie pre návrat domov podporila aj skutočnosť, že turné do Sovietskeho zväzu sa končilo vždy frenetickým úspechom, veľkolepými oslavami, dokonca aj filmovým dokumentom. V roku 1929 absolvoval druhé turné, už aj s osobnou Stalinovou podporou. Lhké zranenie ruky pri autonehode v Moskve mu zabránilo hrať, nezabránilo mu však nadviazať kontakty so súčasnou ruskou hudbou.

V roku 1935 sa začalo Prokofievove sťahovanie, rodina však definitívne pricestovala až o rok. Moskva poskytla Prokofievovi spočiatku umeleckú slobodu, osobný komfort a zabezpečila imunitu politickej cenzúry. Na hlavnom námestí

⁸⁴ V roku 1924 názov Petrohrad zanikol.



v Moskve dostal komfortný byt, vlastné auto s osobným šoférom, synovia navštevovali špičkovú anglickú školu.

Začal sa idylický návrat „strateného“ syna, ktorý sa v priebehu pár mesiacov zmenil na dovtedy nepoznanú realitu.

Ženy v skladateľovom živote

V živote každého umelca sa vždy objavujú zvláštne múzy a ani Prokofiev nebol výnimkou. Najprv to bola jeho matka *Maria Grigorievna*, vzdelaná a rozhladená žena, ktorá po strate dvoch dcér venovala všetku lásku aj pozornosť synovi. Počas štúdia na konzervatóriu si Sergejova spolužiačka *Vera Alpers* poznamenala o ňom v denníku, že je „in“, ale egoista. Zamilovaná červenovlasá harfistka *Eleonora Damskaja* bola pre Prokofieva podľa jeho slov v tom čase škaredá. Ďalšie študentské romániky prerušila revolučná jar 1917 a o pár mesiacov aj Prokofievov odchod do zahraničia. Neskôr to bola práve Eleonóra, ktorá získala mnoho vecí, keď revolučné úrady otvorili Prokofievov byt a začali odpredávať jeho osobné veci a cennosti. V marci 1935 sa narodil Eleonóre syn Alexander. Netajila, kto bol jeho otcom a Prokofiev sa snažil obom pomáhať. Alexander získal neskôr priezvisko Tontegod po novom „otcovi“, vyštudoval vysokú školu, stal sa vedeckým pracovníkom a dostal aj niekoľko štátnych vyznamenaní. Po smrti Sergeja Prokofieva poskytla Eleonóra Damskaja mnoho osobných vecí do moskovského múzea dejín hudby, vrátane listov aj fotografií.

Po milostných románikoch sa Sergej zaľúbil v Amerike do *Caroliny Codiny* alias *Liny Llubery*. V Paríži, kam sa prišla zdokonaľovať v speve, ju predstavil matke, obe ženy si padli do oka a zostali veľkými priateľkami až do Máriinej smrti. Prokofiev vtrhol do života 21-ročnej Liny, keď mal 27 rokov



a prišiel do Ameriky za kariérou, ona dostala pred ním varovanie od svojej matky. Prokofiev v roku 1920 Ameriku opustil a usadil sa v Paríži. Zamilovaná Lina zanechala kariéru speváčky, otehotnela a v roku 1923 sa stala nielen pani Prokofievovou a neskôr matkou ich dvoch synov, ale aj dievčinou pre všetko. Lina sa narodila v Madride v rodine operných spevákov, ktorí sa spoznali počas štúdií v Miláne. Tenorista Juan Codina a rusky hovoriaca matka Olga Nemiskaja vychovali však svoju dcéru už v USA, kde vyrastala v Brooklyne. Lina nemohla tušiť, ako vzťah s Prokofievom, ktorý v spoločnosti najprv dlho tajili, zmení život celej rodine.

Bola som speváčka a študovala som v Taliansku; vystupovala som v opere a tiež na koncertoch môjho manžela v Spojených štátoch a v mnohých európskych krajinách. Keď sa Sergej Sergejevič rozhodol vrátiť do vlasti, plne som podporila jeho rozhodnutie.

V roku 1936 sa celá naša rodina presťahovala do ZSSR a ja som dostala sovietske občianstvo. Sovietsky zväz sa stal mojou druhou vlasťou ...

Fatálne rozhodnutie a Stalinov teror

Začiatkom roka 1925 a potom systematicky po dobu desiatich rokov sa Stalinov režim „dvoril“ úspešnému Rusovi a ponúkol mu pomocnú ruku návratu bez akejkolvek ujmy. Prokofiev, ktorý strávil mnoho rokov na Západe, sa považoval vždy za ruského kultúrneho zástupcu, nikdy neuvažoval definitívne žiť v inej krajine. Bolo len otázkou času, než sa rozhodol pre návrat. Na Západe žilo mnoho špičkových umelcov, ktorí Rusko opustili v emigračnej porevolučnej vlne a Stalinov režim sa zúfalo snažil získať umelecké celebrity späť. Keď sa v roku 1936 Prokofiev usadil v Rusku definitívne, urobil fatálne rozhodnutie svojho života a ďalších devätnásť rokov strávil v neuveriteľných pomeroch. Rodina prišla do



krajiny, kde už v tichosti prebiehali Stalinove čistky. Nič na tom nezmenili ani roky šťastia, kedy vznikol slávny balet *Romeo a Júlia* (1936) či pre deti vydarené dielo *Peťo a vlk* (1935). Nasledujúce roky boli (politicky) ponuré, doktríny socialistického realizmu zasiahli celú kultúrnu spoločnosť. Prokofiev spoznal, že Rusko skutočne nie je slobodná krajina, odpočúvali mu telefonáty a vedel, že ho sledujú. Jeden z jeho bratrancov bol pre kontrarevolučné aktivity uväznený. Prokofiev padol do praktík totalitného systému. Predchádzajúce sľuby sa začali meniť, navyše, jeho žena nebola Ruska. A tak sa postupne z ich krásneho luxusného bytu neďaleko Červeného námestia stávala pre nich zlatá klietka. Známkou nepriazne bola aj cenzúra, i keď Prokofiev mohol ešte cestovať. V roku 1938 uskutočnil turné do Los Angeles, podpísal zmluvu v Hollywoode, ktorú mu Walt Disney ponúkol za autorské práva pre kreslenú filmovú rozprávku *Peťo a vlk*. Po návrate mu však úrady odobrali cestovný pas a Prokofiev sa dostal na listinu nechcených skladateľov. Nepísal „melodickú hudbu“ a bol prinútený verejne sa ospravedlniť členom politbyra aj občanom Sovietskeho zväzu za nesprávne nastúpenú cestu buržoázných kompozičných štýlov. Prokofiev pochopil, že stráca priazeň režimu. Ďalšiu traumou zažil, keď bez stopy zmizol jeho priateľ, divadelný režisér Vsevolod Mejerchol'd, nepomáhali ani rady Borisa Pasternaka, Lina nástojčivo žiadala, aby opustili Sovietsky zväz. Bolo však už neskoro. Pod tlakom spoločenskej situácie začalo krachovať aj ich manželstvo. Sovietsky zväz napadli Nemci, začala sa vojna. Prokofiev si v tom období našiel o 24 rokov mladšiu milenkú, ambicióznú študentku a jedínú dcéru z dobre situovanej a politicky správne orientovanej židovskej rodiny Miru Abramovnu Mendelson (1915 – 1968), o ktorej sa (neprávom) tvrdilo, že jej



láska bola nástrojom sovietskeho politbyra. Keď na jeseň 1941 obava pred Hitlerom zosilnela, Stalin nariadil evakuovať veľkú časť umelcov do kazachstanskej metropoly Alma-Ata. Prokofiev opustil Linu, ktorá na rozdiel od neho žila počas vojny v Moskve sama s dvoma dospievajúcimi synmi bez akejkoľvek podpory. Najprv manuálne pracovala pri výkopových prácach, vďaka jazykovým znalostiam (ovládala ich plynule sedem) si neskôr zarábala prekladmi a pracovala pre agentúru Sovinformburo, čo bola informačná kancelária aj vojenská spravodajská služba. Počas vojny aj po návrate do Moskvy Prokofiev chrlil mnoho vlasteneckej hudby, avšak patová situácia nastala, keď sa dostal do nemilosti a väčšina jeho diel sa nemohla hrať, bola zakázaná.

Katalánska špiónka v gulagu

Pár dní po svadbe Sergeja s Mirou zatkla Linu Lluberu vo februári 1948 sovietska štátna bezpečnosť KGB. Niekoľko mesiacov ju trýznili vo väzení Lefortovo a keď nakoniec podpísala vyhlásenie, odsúdili ju za velezradu a špionáž na dvadsať rokov nútených prác v reedukačnom tábore na Sibíri v mestečku *Abez*, 50 km od polárneho kruhu, kde boli minimálne šance na prežitie. Lina strávila v gulagu osem rokov. Prokofiev sa jej snažil pomôcť, ale v spoločnosti už nemal žiaden vplyv a v deň jej deportácie utrpel ďalšiu z mnohých mozgových príhod. Synovia Oleg a Svjatoslav boli ponechaní bez akéhokoľvek dozoru a museli sa postarať o seba sami. Lina sa vo väzení z rozhlasového vysielania dozvedela (tri roky pred prepustením) o smrti svojho manžela, s ktorým sa nikdy nerozvieďala a milovala ho aj napriek všetkým príkorm. Vo fyzickej aj duchovnej kondícii ju počas rokov hrôzy pomáhala udržiavať baletka, s ktorou sa spoznala v gulagu. Silu jej dodávali aj (cenzurované) listy od



synov, ktorí postupne rozpredali všetky cennosti, aby si zadovážili finančné prostriedky na živobytie. Pomoc im poskytli aj niektorí členovia zväzu skladateľov, bol medzi nimi aj Dmitrij Šostakovič. Po nástupe Sergeja Chruščova k moci bola v roku 1956 Lina zbavená obvinenia, začala aktívne pracovať na svojej rehabilitácii aj na definitívnom opustení Sovietskeho zväzu, čo sa jej po náročnom boji so sovietskou administratívnou mašinériou a za účinnej pomoci vplyvných ľudí podarilo až v roku 1974. Vycestovanie podpísal riaditeľ Výboru pre štátnu bezpečnosť *Jurij Andropov*, neskôr generálny tajomník KSSZ. Katalánska „špiónka“, za ktorú Linu považovali, odcestovala do Londýna k synovi Olegovi, v tom čase už významnému sochárovi, Svjatoslav zostal v Sovietskom zväze ešte niekoľko rokov. Lina sa do Ruska už nikdy nevrátila.



Jedna z posledných fotografií Liny Llubery so synmi

Zdroj <https://forum.artinvestiment.ru/blog.php?b=299683&goto=prev&langid=5>

Návrat do života



Legalizáciou vzťahu sa v roku 1948 stala z Miry Mendelson pani Prokofiev, čo umožnili nové sovietske predpisy, ktorými sa manželstvo s Linou anulovalo, pretože bolo uzatvorené cirkevne, nebolo zapísané na sovietskom konzuláte v Nemecku a Lina bola navyše odsúdená ako nepriateľ štátu. Carolina Codina alias Lina Llubera sa mala stať jednou z 30 miliónov predpokladaných obetí, ktoré režim umiestnil natrvalo do gulagov – koncentračných táborov.⁸⁵ Presný počet úmrtí v gulagoch sa doteraz rôzni. Lina Prokofiev sa napokon dostala z gulagu aj pričinením politicky vplyvných ľudí, po 21 rokoch opustila Sovietsky zväz a začala nanovo žiť v Paríži. Ako 89-ročná dokonalou angličtinou nahovorila texty v *Peťo a vlk* v produkcii National Orchestra of Scotland a zúčastnila sa aj v Lincoln Center v New Yorku koncertu na počesť jej manžela.

Zomrela vo veku 91 rokov v Churchill Clinic v Londýne 3. januára 1989. Nikdy nespomínala život v gulagu, mala však veľký strach napiť sa (vraj otrávenej) vody. Stretávala sa so svojimi synmi a spolu s nimi začala budovať nadáciu Sergeja Prokofieva. Zvyšok života venovala Lina sumarizácii spomienok a žila z prostriedkov licenčných zmlúv svojho manžela. Ich veľká láska ostala navždy zakódovaná v krásnej hudbe k baletu *Rómeo a Júlia*.

Lina nežila pre svoje spomienky, nebola pre nich otrokom, nech už boli dobré alebo zlé. Jedinou nemennou vecou pre ňu bol pocit hodnoty jej vlastného života a jej životného poslania ako manželky Sergeja Prokofieva.

⁸⁵ GULAG (rus. ГУЛАГ/ГУЛАГ, *Glavnoje Upravlenije LAgerej*) je skratka počiatkových slabík sovietskej organizácie zodpovednej za správu pracovných trestaneckých táborov v ZSSR, ktorá existovala v rokoch 1930 – 1960. Na rozdiel od nacistických vyhladzovacích táborov gulag predstavoval skôr tábory, kde boli väzni nútení pracovať avšak podmienky boli v rôznych oblastiach odlišné a niektoré pracovné tábory predstavovali skutočné tábory smrti.



Smrť veľikána

Mira Abramovič Mendelson (1915 – 1968) sa z milenky zmenila na milovanú ženu, priateľku aj milosrdnú sestru.



Mira so Sergejom

Zdroj <https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=299683&goto=prev&langid=5>

Ako nadaná poetka napísala libretá k Prokofievovým posledným operám *Zásnuby v kláštore* (1940), *Vojna a mier* (1942), *Príbeh ozajstného človeka* (1947) aj k baletu *Kamenný kvietok* (1954). Prokofiev jej dedikoval slávnu vojnovú *Klavírnú sonátu č. 8 B dur* (1944). V roku 1949 utrpel Prokofiev ďalšiu smrť, Mira ho opäť vrátila do života, ale bol to už celkom iný človek. Jeho synovia v ňom iba ťažko spoznávali svojho otca, bol smutný a zostarnutý. Lekári mu zakázali pracovať, cítil, že sa blíži jeho koniec. Dňa 5. marca 1953 mu Mira čítala Gogoľove poviedky, keď náhla nevoľnosť ju prinútila okamžite zavolať lekársku pomoc. Mozgová príhoda bola tentoraz smrteľná. Zdrvená stratou milovaného a zbožňovaného muža strávila Mira zvyšok života triedením dokladov, pozostalosti a začala písať pamäti o slávnom skladateľovi. Zomrela pätnásť rokov po manželovej smrti.

Prokofiev zomrel vo veku 61 rokov 5. marca 1953 v rovnaký deň ako sovietsky diktátor Stalin, muž, ktorého



politické rozhodnutia viseli ako tieň po celý život nad kariérou veľkého ruského aj sovietskeho skladateľa. Kým davy oplakávali vodcu, v tichosti sa iba zopár priateľov lúčilo s veľikánom svetovej hudby.

Prokofieva pochovali na Novodevičom cintoríne. Jeho synovia žili spolu s matkou v západnom európskom svete, *Svjatoslav* (1924 – 2010) bol úspešný architekt, *Oleg* (1928 – 1998) významný maliar, básnik a sochár. Obaja zasvätili život aj propagácii a publicite diela svojho otca.



*Inštalácia novej sochy S. Prokofieva pri 125. výročí narodenia
na Kamerferskom prospekte v Moskve, kde žil*

Zdroj

https://www.gazeta.ru/culture/photo/v_moskve_otkryli_pamyatnik_prokofevu.shtml#!photo=7

BIBLIOGRAFIA

Sergej Sergejevič Prokofjev na projekte Musopen
<http://www.classical.net/music/comp.lst/prokofieff.html>
Prokofjev: Diaries 1907–1914: Prodigious Youth, on-line



**DRAGONY Gábor, PhD.**

University of Debrecen
Hungary

CONTENT REGULATION IN FOLK MUSIC EDUCATION IN HUNGARY

Abstract. In the history of the few decades old institutionalized folk music education in Hungary, such changes occurred in the curricula that were based on pedagogy science (including the classical music education) and the science of folk music, in addition to education rooted in tradition.

The beginnings of content regulation

In the history of Hungarian school folk music education and teaching of instrumental folk music, one of the first documents of content regulation was the 1981 curriculum used by the Óbuda Folk Music School. The document – broken down by instruments (including zither) and classes – defined the development requirements, the curriculum and the forms of exams for the education. The zither curriculum defined the ‘play mode and characteristics formed over many decades in folk use’ (Jakab, 1981: 25) for teaching. Thus, it built on tradition, and it adopted its methods and content. The guidance also specified the instrument’s features (size, pitch, number of strings). It also explained why it is advisable to use various basic instruments: ‘it facilitates the resolution of the difficulties of the various scales, makes it easier to play, and to move to other modes’ (Jakab, 1981: 25). This part of the



curriculum therefore involved not only the instrument but also the deepening and development of instrumental knowledge. In the proposal regarding the zither, the curriculum defined the correct posture during the play and the thoughtful instrument storage and care. All of this was a transplantation of traditionally existing characteristic features of practicing musicians into teaching. In the description of the play mode and technique, the curriculum has briefly defined a number of different plays. The curriculum guidance also included the 'subject-pedagogical' suggestions, the frameworks and organizational issues of teaching. The training could be conducted individually and in groups: 3-4 students could be in one group and children with the same age and ability should be considered when entering the group for the basic skills acquisition, so in the first semester. The curriculum also included the possibility of social and chamber music, but the role of this in music education, personality development, talent management and community building was not described in the document. One way of talent development was recorded in the curriculum: talented students (and faster learning adults) could study by grade-merging. The fault of the curriculum is that from inexperience - and perhaps disregarding the curriculum of learning classical music - development requirements do not meet age characteristics. The curriculum contained few pedagogical, didactic and methodological elements. The main emphasis was on acquiring the native language of folk music, the acquisition of high-level instrumental skills and generative (individual and/or grouped) creative work.



Legislative changes and the framework curriculum

An important regulatory development, change of the curriculum was related to the several times modified 1993. LXXIX. Law and to the 27/1998. (VI. 10.) MKM (Ministry of Culture and Public Education) Decree. The Decree set out its requirements and curriculum. In 1993, the content management of public education became three-levelled: National Core Curriculum, Framework Curriculum, and Local School Curriculum. They all defined and define the institutional and curricular development of folk education. According to the 2011. CXCV. Law on national public education, public education task included in the founding document and in the basic professional document of the public education institution can be basic art education (its institution is the primary art school) and vocational secondary school education. The primary art school not only grows talents and develops artistic skills, but also prepares for specialized further studies as required. Folk music education operates in the music branch of the elementary art school. The primary school of art has at least six and a maximum of twelve grades in which pre-primary, primary and graduate courses can be conducted. The basic arts education institutions have prepared their local curricula based on the framework curricula⁸⁶, which is included in the pedagogical program of the schools. If we look at today's documents and curricula of the zither teaching, as part of art education, we find the required content requirements on three levels. Within the

⁸⁶ 3/2011. (I. 26.) NEFMI (Ministry of National Resources) Decree. Decree on the modification of 27/1998. (VI. 10.) MKM (Ministry of Culture and Public Education) Decree on the introduction and publication of the requirements and curriculum of the basic art education *Magyar közlöny (Hungarian Gazette)*. 2011. 8. sz.



general provision of art education, in music education, in the music branch, in the general requirements of folk education, including the requirements of teaching the zither, one can find the specific goals, subject matter topics, curriculum, content, development of skill areas and organizational tasks etc. The general provisions formulate the goals of basic art education and the roles of artistic education. Such as the establishment of artistic expression, the development of intellectual and emotional skills, the promotion of professional orientation and preparation for further professional studies, the cultivation of national traditions, talent management, personality formation, community formation, reduction of socio-cultural disadvantages, complex reception of the world, the possibility of self-expression and joy in creation, etc. This is done by adapting the requirements of the subject to the age-specific characteristics of the children and they acquire the knowledge via experience. These general aims and roles are complemented by folk music education in the music branch (<http://www.mzmsz.hu/index.php/hu/tantervek>), among other things, by the establishment of forms of preservation, by the transfer of folk traditions, by the opportunity to learn folk music singing and instrumental playing at the native level, by the ability to acquire instrumental and vocal skills required to play the music, by the awareness of musical knowledge, by the preparation for emotional and intellectual reception of music and by social music activity. Folk music education thus develops professional, personal, social and methodological competences. The curricula include the two pre-primary classes, divisions A and B, as well as the hours, subject requirements and tasks of the main subject, the obligatory subject and the optional subject. A child with a musical talent and instrumental abilities exceeding the average can become a



B-member, and also if his interest and diligence makes him capable of meeting quality (in the security of instrument management and in the musical expression power of the performance) and in the amount of higher requirements.

Zither is one of the subjects of the plucked string instrument class of folk music education. The framework curriculum defines the specialization tasks of zither teaching. Such a special task is to introduce the possibilities of the zither, the widest range of melodies that can be played on it, and to familiarize the related plucked string instruments with the students. Among other things, the purpose of zither education is that children meet as many literature, sound and sheet music material of the instrument as possible and to teach them the zither scale, the plucking patterns and the characteristic movements of the instrument playing. Methods of regular and purposeful practice, proper posture, coordinated left and right hand play should be developed. Self-processing of audio materials, capability of sheet music reading and music memory has to be improved. The framework curriculum also determines the output requirements for primary and secondary levels. At primary level, 'the student needs to know the history of the instrument and the folk music dialects, the audio material and sheets music literature of zither music, as well as the general folk music collections, technical books and the composition, maintenance (string change) and tuning of the played instrument. The student has to be able to perform folk music suitable for the instrument and the performance has to be style loyal and improvisatory. He/she has to be able to accompany his/her own vocal and also dance performances in solo and in band. The student must know the general styles of zither music of the various regions, the most frequently zither



played melodies, the outstanding informants, plucking the strings, spinning, alternated slow and dense plunk, holding down the strings and the basics of parlando rubato play mode. The student must provide sound music memory with the right technique, style knowledge, presentation skills, experience in dancing, stage performance routine.⁸⁷

Secondary education of folk music is carried out in secondary art schools in accordance with the new vocational training regulations from the 2016/17 academic year. The specialty grammar school has four high school grades and a certain number of vocational training courses set by the National Qualifications Register. In grades 9-12, general knowledge, professional theoretical and practical training is ongoing. In addition to obtaining a certificate of maturity and a secondary vocational qualification, students are prepared to move on to higher education or to start a career. Secondary folk music education therefore has special development tasks, competences to be improved, educational goals, and it has a role in art education. Vocational training may take place in parallel courses in five grades and may take place in two vocational training years. In secondary folk music education, the main aim of zither teaching is to deepen the student's knowledge gained at primary level in order to be able to take up a career in the field of public education with secondary music qualification and to prepare for higher education. Another important aim of the zither teaching is to let the students know all the types of Hungarian zithers, their emergence and development; the spread of the instrument

⁸⁷ 3/2011. (I. 26.) NEFMI (Ministry of National Resources) Decree. Decree on the modification of 27/1998. (VI. 10.) MKM (Ministry of Culture and Public Education) Decree on the introduction and publication of the requirements and curriculum of the basic art education *Magyar közlöny (Hungarian Gazette)*. 2011. 8. sz. 1595–1620. o.



and its place in Hungarian folk music; know the interethnic aspects and the relationship with singing folk music; furthermore to know the zither music's authentic source materials, instrumental repertoire, its performer traditions and the style characteristics of the major informants. Students can access original recordings so they can recognize internal emphasis and variation options. During the course, students can learn about the theory and practice of collecting instrumental and vocal folk music (possibly on the field as well), the history of folk music archiving and the technical possibilities of the different periods. Students can study the most important folklore collectors' epochs, institutions that are storing, processing folk music collections, and their collections. Skills, abilities acquired at primary level will continue to improve during training, so instrument handling becomes lighter and more confident, the technique will be more virtuous, form-, rhythm- and tempo- sensing together with memory and improvisation skills will be more secure. The student will be able to learn melodies independently after listening or from sheet music, to record an audio material professionally, to accurately observe the traditional play modes, to perform solo and accompanying functions in instrumental ensembles of different compositions, to improvise a given folk music dialect based on performer traditions and to ornament the melodies within the style given. The student learns to organize concert programs and to compose and perform a stage dance music accompaniment. At the end of the training, the student will have a wide and appropriate folk music repertoire and music collections of all folk music dialectics. She/he will have dance music accompaniment experience, stage routine and anchorman skills. The student learns to pay attention to social music,



purposeful and enduring work. One of the topics of the course curriculum is technical development and the other one is material knowledge. The latter includes the analysis, reproduction, and creative interpretation of the traditional zither music, the possibility of zither playing melodies that are not played on it originally, and their zither-oriented, competent selection. There is also skill and ability development within the framework of other zither related subjects. These are professional, personal, social and methodological competencies. These include, for example, the competences to develop general music knowledge: reliable tone recognition, pure intonation, metre, pulsation, timing, sheet music writing and reading skills, recognizing the harmonies, attention, accuracy, self-reliance, interpersonal and empathic skills, communication flexibility, memory performance. The competences of folk music theories that the subject intends to develop: accurate tone recognition and intonation skills, rhythm and tempo sensing, understanding professional readings and lectures, the preparation of professional texts in oral and written form, endurance, self-sufficiency, load capacity, motivation, manageability, logical thinking, overview ability, information gathering. Instrumental folk music playing develops the following: accurate tone recognition and intonation skills, rhythm and tempo sensing, sense of style, instrumental skills, performer skills, devotion, commitment, developing skills, self-improvement, diligence, effort, interpersonal flexibility, presentation skills, conflict resolution skills, creativity, ingenuity, systematic work, attention-focusing. The list is long and the skills and abilities that needs to be improved are repeatedly included. This may indicate that competency development can be a continuous and complex task of folk



music education, which might be independent of the subjects.⁸⁸

The advanced qualification in school-based vocational training can take place in 2 grades, in years 15 and 16. Candidates must have a professional qualification listed in the National Qualifications Register and they must have a certificate of the professional qualification. The education is modular. The High Level Activity of the Theoretical Knowledge of Folk Music module includes ethnography, folk music theory, history, and folk music recording subjects. The subjects of the High Level Activity of Instrumental Folk Music module are: main subject, co-instrument, compulsory piano, chamber, folk dance, instrumental knowledge, solfeggio, music theory, music history.⁸⁹

Learning theories in the curricula of folk music education

Different learning theories not only have pedagogical but also psychological traits. Cognitivism is the science of cognition. Cognitive competence, among other things, is a system for gathering information and creating new knowledge (Virág, 2013). Cognitive skills are information managers, in objective skills the activity targets objects (Virág, 2013). An example of the former one can be the learning of a folk song; the latter can characterize the mastery of folk music

⁸⁸ Vocational framework curriculum for XLII. Performing arts sector 54 212 06 Folk musician II stringed/string vocational qualification

https://www.nive.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=713:szakkepzesi-kerettantervek-302016viii31ngmrendelet&catid=10&Itemid=166

⁸⁹ Vocational framework curriculum for XLII. Performing arts sector 55 212 06 Folk musician I stringed/string vocational qualification – sub-specialty qualification

https://www.nive.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=713:szakkepzesi-kerettantervek-302016viii31ngmrendelet&catid=10&Itemid=166



profession. The skills consist of routines. Cognitive skills include unit recognition and reference routines. These are indispensable fundamentals of folk music learning (Virág, 2013). The routines are activated one after the other, so the skills work. The first stage of skill development is system formation, which is the acquisition and integration of routines, the second stage is optimization and practice (Virág, 2013). This process can be observed for example in the acquisition of music writing and reading skills.

Piaget was an outstanding researcher of cognitive learning theory. He divided the intellectual development into four distinct stages. These age-related stages should be taken into account in the curricula of folk music education, as one stage may be individually different, but it cannot be missed out or skipped (Virág, 2013). For example, in stage 2, the preoperational stage (2-7 years), the child is unable to recognize the directing principle between the musical elements. In stage 3, the stage of concrete operations (7-11 years), the child is capable of keeping more than one of the musical components in mind. In the 4th, the so-called formal operational stage (from the age of 11), the child can identify each sound as a specified degree of a scale or perform operations with a scale (Turmezeyné, 2015). The author notes that there are two differences between general cognitive and music development. On one hand, music development cannot be so closely linked to age, because the differences may be greater, and on the other hand the formal operational stage can only be achieved by formal music learning (Turmezeyné, 2015). Cognitive psychology is partially responsible for the perception that the development of skills is of high importance in modern pedagogy. In the relevant literature and curricula, it is stated that teaching should not primarily



focus on knowledge, but on the ability to acquire and manage knowledge (the development of psychic operations). Learning thus means not only the formation of the knowledge system, but also the development of skills, abilities, motives (needs, attitudes, emotions) and habits (Nahalka, 2003b). In this sense, the curricula of folk music education are considered to be modern, as skill development has been included in the initial documents. According to the constructivist theory of learning, the process of learning is understood as an interpretation, that is, the new knowledge can be accepted if a cognitive subsystem could interpret it, if it could place it within its own frameworks of interpretation. The process of learning is realized through the interaction between the new experiences and the internal system of interpretation (Nahalka, 2003a). The theory attaches a fundamental role to prior knowledge; it considers learning as a deductive process based on the system of acquired knowledge. Cognition is considered to be the operation of knowledge-specific systems, and it accepts that people have congenital abilities (Nahalka, 2003b). This approach also corresponds to the requirement for differentiation: if 'learning is the building of personal constructions, then the process can only be very differentiated; children can be at different levels in terms of their relevant cognitive structures and the development of their abilities, and they might need various things in the teaching process (Nahalka, 2003b: 97.)'. The curricular content, the methods and the organizational forms of folk music education provide possibilities for differentiation for teachers. In István Nahalka's quoted paper, besides the desirable constructive attitude, he calls for the pedagogy of action learning approach. This may also appear in the regulatory document of folk music education, because in music learning, the children's



cognitive processes, abilities and attitudes are developed through concrete action experiences and activities. Both approaches consider it important to study in lifelike situations (Nahalka, 2003b). The curriculum requires and proposes active participation in collective work, as many as possible performances, including orchestral performances and dance accompaniments. The author considers it important in today's pedagogical activity to learn from others and from demonstration, which are also the practice of folk music education, set in the curriculum (Nahalka, 2003b).

Summary

The curricula of folk music education define the development requirements, the curriculum, the forms of examination etc. for instruments and classes from the beginning. In the documents of the primary and secondary institutes of folk music education system, developed over the last decades, folk music education builds on tradition, its methods and contents are adopted, but the target system of artistic education and the methodology of competence-based education is also becoming more and more approved at the different levels of curricula and in several learning theoretical approaches.

REFERENCES

- JAKAB, Mihály (1981) Népi hangszerek. Citera. In (Béres János ed.) *Az állami zeneiskolai nevelés és oktatás terve*. Országos Pedagógiai Intézet, Budapest. 17–26.
- NAHALKA, István (2003a): Az oktatás tartalma In: (Falus Iván ed.) *Didaktika – Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 147.
- NAHALKA, István (2003b): A tanulás In: (Falus Iván ed.) *Didaktika – Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 87–103.
- TURMEZEYNÉ HELLER, Erika (2015): A zenei képességek és fejlődésük In: (Vas Bence ed.) *Zenepszichológia tankönyv*. Digitális kiadvány Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, Pécs. 96–117.



http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuk/dokument/tudomany/innovacio/zmi/zenepszichologia_vegleges_20151006.pdf last download: 2017. August 8.

VIRÁG Irén (2013): *Tanulásméletek és tanítási-tanulási stratégiák*. Eszterházy Károly Főiskola, Eger. 34–43.

<http://mek.oszk.hu/14900/14953/pdf/14953.pdf> last download: 2017. August 8.

Az alapkú művészetoktatás követelményei és tantervi programja. http://www.nefmi.gov.hu/letolt/elektronikus_ugyintezes/alapfoku_muveszetoktatasi_terv_mell_100924.pdf last download: 2017. july 15.

Szakképzési kerettanterv a(z) XLII. Előadóművészet ágazathoz tartozó 54 212 06 Népzene II vonós/húros szakmairány szakképesítéshez https://www.nive.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=713:szakképzési-kerettantervek-302016viii31ngmrendelet&catid=10&Itemid=166 last download: 2017. April 18.

Szakképzési kerettanterv a(z) XLII. Előadóművészet ágazathoz tartozó 55 212 06 Népzene I vonós/húros szakmairány szakképesítés-ráépüléshez https://www.nive.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=713:szakképzési-kerettantervek-302016viii31ngmrendelet&catid=10&Itemid=166 last download: 2017. April 18.

110/2012. (VI. 4.) Korm. rendelet A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról. *Magyar közlöny*. 2012. 66. sz. 10656–10786.

30/2016. (VIII. 31.) NGM rendelet A szakképzési kerettantervekről. *Magyar Közlöny*. 2016. 129. sz.

3/2011. (I. 26.) NEFMI rendelet Az alapkú művészetoktatás követelményei és tantervi programjának bevezetéséről és kiadásáról szóló 27/1998. (VI. 10.) MKM rendelet módosításáról *Magyar közlöny*. 2011. 8. sz. 1595–1620.



Bc. Hana PIŠTOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia

katedra orchestrálnych nástrojov

SPUCKOVO SPRACOVANIE VERDIHO MESSA DA REQUIEM

V roku 2016 uviedol Opernhaus v Zürichu baletné spracovanie Verdiho *Messa da Requiem*. Tento vokálno-inštrumentálny žáner vo svojej podstate nevyžaduje scénické spracovanie, bolo teda oprávnenou otázkou, či bude baletné spracovanie tohto opusu prínosom a dokreslí atmosféru Verdiho majstrovského diela alebo bude rušivým elementom, nie až tak pasujúcim k žánru zádušnej omše.

Verdiho *Messa da Requiem* zaznela prvýkrát v roku 1874 v Miláne. Autor, ktorý sa považoval za agnostika, v komponovaní prekročil žáner omše aj celú obvyklú koncepciu rekviem. Jeho omša je – skôr než katolíckym obradom – hlbokým zamyslením sa nad tým, čo nás všetkých spája, nad smrťou a nad konečnosťou všetkého, čo je pozemské. Ako sa vyjadril Fabio Luisi, dirigent tejto zürišskej inscenácie, Verdiho veľkolepá hudba je portálom, ktorý divák môže prekročiť a konfrontovať sa s existenciálnymi témami života, vystúpiť do transcendentálnych sfér, ktoré ležia v ríši za smrťou samotnou. A taká je aj Luisiho interpretácia diela. Pod jeho taktovkou buráca *Dies irae* plné agresie, vzdoru, strachu z posledného súdu, no v závere diváka zahálí *Lux aeterna*, večný jas, svetlo pochopenia a svetlo zmieru so smrťou, s konečnosťou bytia. Nemôžem si pomôcť, ale Verdiho Rekviem je obrovskou dávkou nádeje, nádeje, že to,



čo je pozemské nie je jediné, že i za portálom smrti existuje pokračovanie.

Vzhľadom na široké spektrum emócií, ktoré *Messa da requiem* evokuje, ako napríklad súcit, poslušnosť, bujarosť, živosť no i úzkosť a zúfalstvo, bolo obrovskou výzvou prepojiť ho s baletom. **Christian Spuck**, umelecký riaditeľ Ballet Zürich, dostal na pódium nie menej ako 40 tanečníkov, viac než 100-členný zbor a 4 sólistov. Pri pohľade na to, ako sa každá jedna z postáv na pódii zapája do inscenácie, cítiť úžasnú víziu a fantáziu renomovaného choreografa.



MESSA DA REQUIEM GIUSEPPE VERDI

CHOREOGRAFIE Christian Spuck BÜHNENBILD Christian Schmidt KOSTÜME Emma Ryott

Andrei Cozloc, Christopher Parker, Filipe Portugal, Giulia Tonelli, Matthew Knight, Dmitry Khamzin, Daniel Mulligan, Chor der Oper Zürich

FOTO Gregory Batardon

**BALLETT
ZÜRICH**

Zdroj <https://balletloversblog.com/2019/11/13/not-to-think-in-stories/>



Zboristi zahalení tmou zo začiatku obkolesujú prázdnotou zívajúce pódium len s niekoľkými tanečníkmi, svetlo sa upiera na sólistku baletu *Giulliu Tonelli*, ktorej tanec je pomalý, nedynamický, skôr meravý. Voľba kostýmov (*Emma Ryott*) bola v zhode s prázdny a chladným priestorom, s minimálnym osvetlením. Zboristi so sólistami sú odetí v čiernom, farebnejšie sú len kostýmy tanečníkov. Na úvod burácajúceho *Dies irae* sa do stredu pódia dostáva sólista *William Moore* pokrytý slonovinou farbou s množstvom drobných čiernych kúskov naznačujúcich rozklad a obrat človeka v prach. Týmto prachom je pokryté i pódium, ktorým sa *William Moore* zmieta v hneve, úzkosti a zúfalstve. Jeho výkon je strhujúci, zúfalstvo citelné a *Dies irae* o to viac vyráža dych. Už v tomto momente je jasné, že ide o *Gesamtkunstwerk*, každá jedna z častí veľkej výpravy je neodmysliteľnou súčasťou celku. Zboristi, pred ktorými sa *Moore* zmieta v agóniách posledného súdu, stále ukrytí v tme, sú hlasmi akoby z iného sveta, evokujú hlasy zosnulých duší v očisti.

Obrovský zbor zürišskej opery pod vedením *Marcovalerio Marletta* sa tiež stáva súčasťou choreografie, v niektorých momentoch vykonáva ako jedna masa ľudí obrovské burácajúce vlny. Svojou dezorganizáciou, tak že každý je postavou a pohľadom otočený inam, vytvára v divákovi chaos.

Tanečný súbor Ballet Zürich prekonáva svojím pohybovým výkonom hranice možného, ich synchronizácia je neuveriteľná. V jednom tableau vytvoria tanečníci pohybujúce sa telo čínskeho draka. Ich pohyb dokresľuje i výrazná mimika. Spomedzi sólistov hneď po Moorovi a Tonelli vyniká aj dueto *Filippeho Portugala* a *Yen Han*. Ich druhé pas de deux citlivo dotvára nádherné dueto v *Agnus Dei* mezzosopranistky



Veronicy Simeoni a sopranistky *Krassimiry Stoyanovej*. Yen Han v svetlomodrom kostýme sa vznáša ako *Agnus dei* a dotýka sa s najväčšou nežnosťou ľudskej duše v podobe Fillipeho Portugala.

Spomedzi sólistov hlasovo najviac svieti Krassimira Stoyanova, jej sýty hlas má v sebe stále krehkosť, ktorá pasuje do sopranového partu Verdiho *Messa da requiem*. V záverečnom *Libera me* je jej spev naliehavý, žalostne túžiaci po oslobodení zo smrteľnosti a z ubíjajúcej konečnosti pozemského sveta. V duetách k nej skvele ladí Veronica Simeoni so svojím skôr zastretým a temnejším mezzosopranom. Basového partu sa ujal *Georg Zeppenfeld*, jeho hlas má v sebe vážnosť a definitívnosť posledného rozsudku. Tenor *Francesco Meli*, sebavedomý vo svojom parte, ostatných sólistov trochu v kvartetách prekrýva.

Spuckovu inscenáciu Verdiho *Messa da requiem* uzatvára opona, ktorá prekrýva ako hrobka všetkých účinkujúcich a v jednom z hrobov je schúlená sólistka baletu Yen Han. Záver je vyjadrením skutočnosti smrti v prípade každého žijúceho, no Verdi s choreografiou Christiana Spucka a pod taktovkou Fabia Luisiho dodáva: „*Aby sme sa stali nesmrteľnými, musíme najprv zomrieť.*“

Inscenáciu som sledovala na portáli Medici TV:

<https://www.medici.tv/en/ballets/messa-da-requiem-ballett-zurich-verdis-requiem-choreographed-christian-spuck-fabio-luisi-opernhaus-zurich/>



Bc. Tatiana BOBEKOVÁ

2. ročník Mgr. štúdia
katedra orchestrálnych nástrojov

EDUARD GRAČ
SÓLISTA A DIRIGENT

Pomerne nedávno som prostredníctvom internetu a vďaka úzkemu kontaktu so študentmi husľovej katedry Čajkovského konzervatória v Moskve získala interesantný disk Eduarda Davidoviča Grača, vydaný v roku 2020 medzinárodne uznávanou inštitúciou s obrovskou tradíciou.

Legendárny ruský huslista, národný umelec a pedagóg **Eduard Davidovič Grač** (Grach), rodák z Odesy, je unikátnou osobnosťou v ruskej kultúre. Jeho umelecká činnosť je dych vyrážajúca. Huslista, violista, dirigent, pedagóg – v každej oblasti dosiahol obrovský úspech. Grač pôsobí ako profesor a vedúci katedry hry na husliach na *Čajkovského konzervatóriu* skoro polstoročie, je taktiež sólista *Moskovskej filharmónie*, zakladateľ komorného orchestra *Moskovia*. Ako sólista je známy nielen interpretáciou klasického husľového repertoáru, ale tiež diel 20. storočia – bolo mu venovaných vyše 20 partitúr a má na konte okolo 60 svetových premiér.

Rozvíjaním, navrstvovaním a praxou úspešne pokračuje v tradícii svojich pedagógov – P. S. Stoliarského, A. I. Jampolského a D. Oistrakha. Vytvoril vlastnú husľovú interpretačnú školu, ktorá sa stala kultúrnym puncem najvyššej kvality a imidžu na domácej aj medzinárodnej pôde. Vychoval celú plejádu žiakov – laureátov medzinárodných súťaží, medzi nimi A. Baeva, N. Borisoglebskij, E. Gelen, G. Kazazjan, N. Tokareva, E. Tarosyan, A. Pritčín, E. Rachina, Ch. Ninagawa a iných. Legendárna huslistka predchádzajúcej epochy *Ida*



Haendel ho nazvala „najlepším pedagogom hry na husliach Európy súčasnosti“.



Zdroj https://www.mariinsky-theatre.com/company/orchestra/conductor/Eduard_Grach/

E. D. Grač sa aktívne delí so svojimi skúsenosťami nielen na pôde konzervatória, ale aj v rámci mnohých interpretačných kurzov buď ako zakladateľ alebo ako hosť – Rusko, USA, Veľká Británia, Francúzsko, Taliansko, Španielsko, Nemecko, Holandsko, Poľsko, Maďarsko, Nemecko, Izrael, Česko, v rokoch 1993 – 1996 Piešťany. Vďaka svojej umeleckej a pedagogickej reputácii je pravidelným členom poroty na najprestížnejších interpretačných súťažiach, ako Čajkovského súťaž v Moskve, Wieniawského v Poznani, J. Thibauda v Paríži, Paganiniho v Genua, Ioachima v Nemecku, Szigettiho



a J. Hubayho v Budapešti, súťaž huslistov v Južnej Kórey a Argentíne. Taktiež je iniciátorom a spoluzakladateľom súťaží: prezident Medzinárodnej súťaže A. I. Jampolského v Moskve (1996), predseda medzinárodnej súťaže *Husle severu* v republike Sachov (1998), súťaž huslistov E. Grača v Dubne (2014).

Od roku 1990 koncentroval svoju aktívnu činnosť na založenie a vybudovanie auditória komorného orchestra *Moskovia*, s ktorým ako sólista a dirigent precestoval nielen Ruskú federáciu, ale skoro celý svet. Členmi unikátneho zoskupenie sú huslisti – bývalí študenti.

CD album je unikátny z viacerých hľadísk. 19. decembra 2020 Grač oslávil nádherné jubileum – 90 rokov, 2 CD je zasvätené dielam J. Brahmsa – na prvom CD znie *Husľový koncert D dur, op. 77* nahraný v roku 1961 pod vedením legendárneho dirigenta Kirilla Kondrashina a *Moskovského symfonického orchestra*. Nasleduje *Koncert pre husle a violončelo a mol, op. 102*, v ktorom sa violončelového partu bravúrne zmocnila *Natalia Shakhovskaya* a Moskovský filharmonický orchester hrá v roku 1985 pod taktovkou *Valentina Zhuka*.

Ako v prvom, tak aj v druhom koncerte by som chcela v dobrom slova zmysle vyzdvihnúť „akademickosť“ interpreta a s ňou spojenú intonačnú presnosť aj v najkomplikovanejších technických pasážach, ktoré u mnohých sólistov aj napriek presnosti – možno veľakrát zdanlivej – sú zakamuflované do prchkosti až splašenosti pod názvom energickosť.

Grač v husľovom koncerte zvolil miernejšie tempo, ktoré mu umožnilo zamerať sa na kvalitu tónu a byť nielen sólistom, ale aj partnerom orchestra, čo je posluchácky podstatne pútavejšie, než olympijsky odohrať pasáže. V čase nahrávania bol interpret už zrelou a vykryštalizovanou osobnosťou, ale s ruskou interpretačnou školou a navyše v dobe, kedy sovietski interpreti nemali toľko možností počuť



kolegov zo zahraničia, čo sa odráža najmä na tvorení fráz a výstavbe diela.

Ale paradoxne práve nie celkom brahmsovské podanie otvára inú dimenziu tohto koncertu, otvára iný, viac citový, ľubozvučnejší až spievajúci obraz diela s neskutočným citom pre napodobenie či doplnenie nástrojov orchestra, ako počuť najmä v 2. časti koncertu.

V dvojkoncerte je zachytené nielen partnerstvo dvoch hráčov, ale aj dlhoročných kolegov, priateľov. *Valentin Zhuk*, ktorý sa zmocnil dirigentskej taktovky bol v tom období koncertným majstrom orchestra. Ako huslista vedel precítiť každý ťah sláčika, techniku ľavej ruky a myslenie sólistov.

Natalia Shakhovskaya v rokoch 1965 – 1990 bola členkou Gračovho klavírneho tria. Je známa svojou pracovitosťou a spoľahlivosťou na scéne. V koncerte počuť maximálnu súhru oboch sólistov, nakoľko sa nahrávalo 5 rokov pred ukončením spoločného koncertovania v rámci tria, t. j. po 20-ročnej komornej praxi.

V CD 2 už Eduard Grač nefiguruje ako sólista, ale CD sa zameriava na jeho neskoršiu činnosť. V novembri 2008 vo Veľkej sále Čajkovského konzervatória vznikla live nahrávka Brahmovho diela *Sláčikové sexteto č. 1, B dur, op. 18* pod dirigentskou taktovkou interpreta a pedagóga.

Ako posledné dielo boli zvolené *Uhorské tance pre husle a klavír*, WoO. Komorná hudba v Gračovom živote mala svoje špecifické miesto, pretože jeho najvernejším a najempatickejším partnerom/spoluhráčom bola jeho manželka *Valentina Vasilenko*, ktorá bola taktiež korepetítorom v jeho triede a sprevádzala celú plejádu mladých interpretov na najvyššie stupne súťaží. Nahrávka z roku 1993 je začiatkom ich tvorivého tandemu.

Posledným, o nič menej závažným hľadiskom výnimočnosti tohto albumu je fakt, že Brahmsove diela



sprevádzajú Eduarda Davidoviča Grača celým životom. Nielsen je Brahms jedným z obľúbených skladateľov interpreta, ale jeho husľový koncert je aj jeho pomyselným talizmanom. V roku 1949 s ním debutoval so symfonickým orchestrom vo Voroneži po víťazstve na 2. celosvetovom festivale demokratickej mládeže a študentov v Budapešti. Na súťaži J. Thibauda v Paríži s ním získal 2. miesto a člen poroty, jeden z legend husľovej hry H. Szeryng, mu venoval fotografiu so srdečnou gratuláciou k „fantastickej interpretácii Brahmsovho koncertu“, ktorú má interpret do dnešného dňa uchovanú ako relikviu.



Masterclass 2020 Keshet Eilon, Izrael

Zdroj <https://www.keshetei.org.il/event/grach-2/>



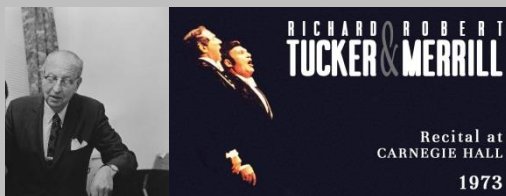
Bc. Pavol KUBÁŇ

2. ročník Mgr. štúdia
katedra vokálnej interpretácie

STRHUJÚCI RECITÁL RICHARDA TUCKERA A ROBERTA MERRILLA

Fascinovaný starou opernou školou, obdobím prvej polovice 20. storočia s presahom do prvých dvoch decénií jeho druhej polovice, som pri sondovaní nahrávok natrafil na fenomenálnu nahrávku recitálu dvojice amerických operných hviezd – *Richarda Tuckera* (1913 – 1975) a *Roberta Merrilla* (1917 – 2004). Išlo konkrétne o koncert z New Yorskej Carnegie Hall z roku 1973, ktorý bol jedným z mnohých spoločných vystúpení hviezdnej dvojice.

Obidvoch umelcov v ten večer sprevádzal klavirista a pražský rodák *George Schick* (1908 – 1985), ktorý svojou hrou a úžasnou vnímavosťou vytvoril možno nie až tak zvukovo plnohodnotný, ale zato pohotovejší ekvivalent orchestra (devíza orchestra je predovšetkým v jeho farebnosti, ktorú klavír nemá ako dohnať).



Dramaturgia koncertu bola zaujímavá a poslucháčovi ponúkala širokospektrálnu zmes známych operných árií a duet – od Mozarta, cez Meyerbeera, Verdiho – až po piesne skladateľov 20. storočia. Páčilo sa mi, že sa pri koncipovaní



programu nesnažili stavať chronologicky – od klasicizmu až po (vtedajšiu) súčasnosť (ako sa to zvykne dosť často robiť dnes). Práve naopak, nechali vzájomne pôsobiť a dopĺňať sa hudobné čísla z opier rozdielnych epoch.

Koncert sa začal pomerne dramatickým duetom Grimalda a Barnaba z 1. dejstva Ponchielliho opery *La Gioconda*. V hrdinsky znejúcom hlase Tuckera bola citeľná neuveriteľne silná emócia. Merrillov sýty barytón znel mätko pričom, ale nestratil nič z dramatického náboja. Frázovanie a talianska dikcia obidvoch protagonistov boli ukážkové.

Vynaliezavá a efektná hudba Giacoma Mayerbeera ponúkala ďalšom výstupe široký priestor na sebarealizáciu pre Merrilla. Nielen po vokálnej stránke, ale aj po stránke výrazovej zvládol áriu Néluska z opery *L'Africana* výborne. Tesitúra tejto árie je v niektorých momentoch hraničná, ale ani to nerobilo Merrillovi žiadne ťažkosti. Jeho hlas znel zvučne a niesol v sebe neustále mimohudobný obsah. Hudobná artikulácia v jeho podaní bola znamenitá. Výrazne diferencoval medzi legatom a pasážami vyznačujúcimi sa markantnosťou a zahustenou textovou artikuláciou. V tejto árii som si prvýkrát uvedomil, že v Merrillovej výslovnosti konsonantu „r“ sa vyskytuje mierna deformácia. Po krátkom pátraní som zistil, že Merrill trpel celý život koktaním. Obdivuhodne však túto svoju nevýhodu dokázal potlačiť (do značnej miery aj vďaka spevu). O to viacej ma fascinovalo, ako dobre sa dokázal s náročnou dikciou a komplikovanejšou melodikou Néluskovho partu vysporiadať.

V známej „canzonette“ Dona Giovanniho *Deh, vieni alla finestra* demonštroval vysokú úroveň svojej vokálnej techniky, keď dokázal z „mayerbeerovského“ dynamického štýlu plynulo prejsť na pokojnejší a rafinovanejší štýl Mozarta. Klenutie náročných fráz canzonetty bolo bezchybné,



v neustálej vokálnej komplexnosti – Merrillov hlas nestratil nič zo svojej bohatosti ani pri miernejšej dynamike.

Príjemným osviežením bolo prevedenie Figarovej árie *Non piu andrai* z 1. dejstva opery *Le nozze di Figaro*.

Po krátkej mozartovskej časti večera Robert Merrill opäť naplno rozvinul svoj krásne zafarbený hlas v árii Cascarta, mimochodom postavy koncertného speváka (výber tejto árie určite nebol náhodou a z dramaturgického hľadiska predstavovala výrazné oživenie večera), z opery *Zazà* od R. Leoncavalla.

Touto áriou Merrill ukončil svoj úvodný blok, po ktorom ho na javisku vystriedal Richard Tucker. Ten svoj, výsostne romanticky ladený tenor dokázal skrotiť, aby ho plnohodnotne dokázal prispôbiť delikátnemu „mozartovskému“ štýlu v koncertnej árii *Misero, o sogno, io son desto*. Vzápätí ale opäť potvrdil, že vo svojej dobe patril k najlepším interpretom Verdiho tenorových postáv. Alvarovu scénu z Verdiho *La forza del destino* zaspieval s neskutočným nasadením. Jeho hlas znel mäkko, ale zároveň dokázal obsiahnuť silné dramatické pnutie Verdiho hudby. Jeho spev vo vysokej polohe bol dychberúci. Výšky mali jadro, squillo a stále zneli farebne.

Následne spolu s Merrillom predviedli pri interpretácii ikonického dueta *Invano, Alvaro* z tej istej opery, strhujúci výkon.

Jeden z najkrajších momentov pri počúvaní záznamu koncertu bolo pre mňa dueto Nadira a Zurgu z Bizetovej opery *Lovci perál*. Klavirista George Schick lahodnými akordmi navodil romanticko-melancholickú atmosféru a Tucker svojím nádherne zafarbeným tenorom majstrovsky klenul jednu frázu za druhou, pričom z jeho interpretácie bolo cítiť magickú silu osobnosti. Jeho hlas sa skvele snúbil s farebným



barytónom Merrill. Obidvaja interpreti dokázali zreteľne diferencovať lyrické momenty od stavov vzrušenia a odhodlania. Dynamická škála, ktorú v tomto duete dokázali využiť, bola neuveriteľne široká. Osobne oceňujem predovšetkým decrescendo pred nástupom hlavnej témy dueta, ktorú obidvaja protagonisti zaspievali neuveriteľne mätko a plasticky (hoci je táto posadená do neprijímnej polohy passaggia). Veľké BRAVO!

Jediná Donizettiho hudba, ktorá na koncerte zaznela, bola ária *Nemorina* z posledného dejstva opery *Nápoj lásky*. Úprimne, keď som si v programe prečítal, že Tucker bude spievať *Nemorina*, bol som zvedavý, ako sa dokáže popasovať s vokálnointerpretačnými špecifikami *Nemorinovho* vokálneho partu. Tucker však hneď na začiatku árie jasne demonštroval, že vďaka svojim vokálnotechnickým schopnostiam a speváckej inteligencii – pre neho mierne vybočenie do lyrickejšieho repertoáru – nie je žiadnym problémom. Zdržanlivá dynamika, nádherné fraseggio, mäkká stredná vyššia poloha, zreteľnosť vokálov a konsonantov, squillo v jeho hlase – to všetko v jedinečnej symbióze vytvorilo *Nemorina*, akého som nikdy pred tým nepočul.

Lyrickú scénu vzápätí na javisku vystriedala pochmúrna scéna Jaga z Verdiho opery *Otello*. Merrill je pre mňa osobne jedným z najrafinovanejších a najlepších Jagov vôbec (spolu s Milnesom, Cappuccillim a Ruffom). Neuveriteľný hlas s úžasnou dramatickou tenziou dokázal vierohodne obsiahnuť zlovestný charakter Jaga. Mohutná stredná poloha elektrizujúco vystreľovala do výšok, a pritom stále ostalo Merrillovi dosť energie na to, aby mu plnohodnotne znela aj nízka poloha.



Richard Tucker potom pôsobivo zaspieval srdcervúcu áriu *Turiddu* z Mascagniho opery *Sedliacka česť* a po ňom Merrill fenomenálnym spôsobom predviedol áriu *Nemico della patria* z opery Andrea Chénier od Giordaniho. Obzvlášť na mňa zapôsobila jej posledná časť s prudko romantickým pnutím, ktoré v speváckom parte vyvrcholilo vysokým „fis“ a pokračovalo až k držanému „d“. Mal som jednoducho zimomriavky. A veľkú zásluhu na tom mal aj bravúrne zahraný klavírny sprievod v podaní Schicka. Tu sa opäť potvrdilo to, ako veľmi dôležité je mať na javisku vnímavého klaviristu. BRAVO Schick!

Posledným v programe oficiálne uvedeným hudobným číslom večera bolo dueto Otella a Jaga *Si per ciel* z opery *Otello*, v ktorom obidvaja opätovne potvrdili, že vo „verdiiovskom“ repertoári sa cítia ako ryby vo vode.

Po niekoľko-minútových ováciách sa publikum dočkalo piatich prídavkov. Tucker si naplno užil krásnu serenádu *Mattinata* od Leoncavalla, Merrill zas pieseň *Roshinkes mit mandlen* od Goldfadena. Robert Merrill potom ešte pridal áriu Germonta z Verdiho opery *La Traviata* a milú pieseň *If I Were a Rich Man* z muzikálu *Fidlikant* na streche. Celý koncert ukončilo ich spoločné dueto *Solenne in quest'ora* z Verdiho *Sily osudu*.

Som vďačný zato, že som mal to šťastie a mohol som si vypočuť tento jedinečný koncert (hoci len zo záznamu), ktorý vo mne, aj napriek tomu, že žijeme v dobe, v akej žijeme, dokázal vyvolať „krásne“ pocity a pohladíť dušu. Sila hudby a umenia je skrátka nevýslovná.

ĎAKUJEM Richard TUCKER, Robert MERRILL a George SCHICK!



PROGRAM

- A. Ponchielli: *La Gioconda: Enzo Grimaldo... O grido di quest'anima* – Richard Tucker, Robert Merrill
- G. Meyerbeer: *L'Africana: Adamastor, re delle acque profonde* – Robert Merrill 6:08
- W. A. Mozart: *Don Giovanni: Deh vieni alla finestra* – Robert Merrill 9:39
- W. A. Mozart: *Le nozze di Figaro: Non più andrai* – Robert Merrill 11:45
- R. Leoncavallo: *Zazà: Zazà, piccolo zingara* – Robert Merrill 14:34
- W. A. Mozart: *Koncertná ária Misero! o sogno, io son desto*, - Richard Tucker 16:27
- G. Verdi: *I vespri siciliani: E di Monforte il cenno!... Giorno di pianto* – Richard Tucker 25:39
- G. Verdi: *La forza del destino: Invano, Alvaro... Le minacce, i fieri accenti* – Richard Tucker, Robert Merrill 32:50
- G. Bizet: *Les pêcheurs de perles: Au fond du temple saint* – Richard Tucker – Robert Merrill 41:53
- G. Donizetti: *L'elisir d'amore: Una furtiva lagrima* – Richard Tucker 47:42
- G. Verdi: *Otello: Credo* – Robert Merrill 52:05
- P. Mascagni: *Cavalleria rusticana: Addio alla madre* – Richard Tucker 56:27
- U. Giordano: *Andrea Chénier: "Nemico della patria"* - Robert Merrill 1:00:25
- G. Verdi: *Otello: Sì, pel ciel* – Richard Tucker – Robert Merrill 1:04:26

PRÍDAVKY

- R. Leoncavallo: *Mattinata* – Richard Tucker 1:09:50
- A. Goldfaden/S. Secunda: *Roshinkes mit mandlen* – Richard Tucker 1:11:59
- G. Verdi: *La traviata: Di Provenza* – Robert Merrill 1:14:40
- J. Bock: *Fiddler on the Roof: If I Were a Rich Man* – Robert Merrill 1:18:47
- G. Verdi: *La forza del destino: Solenne in* *grosso stile* – Richard Tucker – Robert Merrill 1:23:32
- Richard TUCKER, tenor
- Robert MERRILL, barytón
- George SCHICK, klavír

Internetový odkaz na záznam koncertu:

https://www.youtube.com/watch?v=i4Lxzkcl_G8



Bc. Monika GOLIEROVÁ

1. ročník Mgr. štúdia
katedra klávesových nástrojov

VEČER S MATEJOM ARENDÁRIKOM

Dňa 11. novembra 2020 o 19.00 hod. zaznel online klasický klavírny recitál slovenského klaviristu Mateja Arendárika. Uskutočnil sa v koncertnej sále Domu umenia Fatra v Žiline. Program tvorili diela Fryderyka Chopina a Modesta Petroviča Musorgského.



Koncert otvorila *Balada f mol op. 52* od Fryderyka Chopina (1810 – 1849). Začiatok balady sa zvukovo nesie v krásnej kantiléne v pravej ruke, ktorú Arendárik zvýrazňoval pevnou rukou. Záber ruky bolo zreteľne vidieť. Zaujalo ma postavenie ruky a celého hracieho aparátu. Interpret sa veľmi nehýbal, sústredil sa na hru a melódiu, ktorá zaznievala vo vedúcej pravej ruke s nádherným zvukom. Nemíňal zbytočnú energiu do pohybu tela, ale vložil ju do rúk cez zápästie až do prstov. Vďaka tomuto spôsobu hry sa mu podarilo zahrať akordy vo veľkom rozpätí súčasne. Vedel zvukovo odlíšiť kantilénu od sprievodu. Každý tón bol vyrovnaný, ani jeden nebol ukrátený o svoju kvalitu. Frázovanie mal dobre prečítané, čomu nasvedčuje nielen interpretácia, ale aj interpretačné myslenie, ktoré som postrehla. Arendárik úplne vtiahol poslucháča do „deja“. Náročné pasáže boli poňaté správne, čo sa týka artikulácie,



rubata aj dynamiky. Myslím, že najnáročnejšie je zahrať na klavíri pp tak, aby nám žiadny tón „nevybehol“ a nevyviedol poslucháča z komfortnej zóny. Takisto ani stupnicové pasáže v chromatickom postupe smerom nadol, kde chromatický beh začína pravá ruka a preberá ľavá – bez počuteľného preberania rúk. Poslucháčovi neuniklo ani Arendárikovo „mäkké“ forte, ktoré doslova lahodilo ušiam. Nič nebolo silené, iba prirodzená váha vychádzajúca z hlavného centra a prechádzajúca cez ruky, zápästia až po prsty.

Nasledujúca skladba bola tiež chopinovská. *Polonéza* č. 6 *As dur op. 53* bola temperamentná, rozhodná, plná melodických ozdôb, náročných behov a rytmov, ktoré vyžadujú presnosť a jasnosť. Doladená je intenzívnou dynamikou, ktorá dotvára náladu. Arendárikovi však vzdávam veľkú poklonu aj za výdrž a silu, ktorú interpret musel vynaložiť. Aj napriek relatívne malej minútáži dá toto dielo zabráť aj mužom.

Po dvadsiatich minútach láskyplného Chopina sme sa presunuli k ďalšiemu romantickému skladateľovi, ktorým bol *Modest Petrovič Musorgskij* (1839 – 1881). Arendárik si vybral *Obrázky z výstavy* – 15 klavírných skladieb z rovnomenného cyklu inšpirovaného maliarom Viktorom Hartmanom. Časti sú pomenované podľa Musorgského rukopisu, kde *Promenády* nie sú očíslované, predstavujú Musorgského, ako sa prechádza od jedného obrazu k druhému. Matej Arendárik sa našťastie nikde neprechádzal, sedel za klavírom, kde náročné dielo v plnej kráse zhmotnil svojou interpretáciou. Celý cyklus má okolo tridsať minút, pozorne som počúvala, nezaznel ani jeden zlý tón, ani jeden špinavý tón, frázy boli ucelené, pedalizácia taktiež čistá, nič „nehučalo“. Každá skladbička má vlastný charakter, kvitujem rozlišovanie nálad, ktoré opäť vtiahli poslucháča úplne do deja celého tohto cyklu.



Interpretácia bola uveriteľná a aj vďaka možnosti vypočuť si koncert online som si po prvýkrát vypočula cyklus v celku, z čoho mám zážitok.

Celý koncert hodnotím na výbornú, Matej Arendárik mi poskytol neuveriteľný zážitok aj cez kamery. Pandemická situácia, ktorá je vo svete desivá, dáva možnosť užiť si kvalitnú hudbu aj prostredníctvom online prenosu. Ale musí byť kvalitný interpret a aj dobrý zvuk. Zo Žiliny sa to šírilo...



Jakub OŠMERA

3. ročník Bc. štúdiá

katedra vokálnej interpretácie

NEZKROTNÍ PURITANI A PĚVECKÉ MISTROVSTVÍ ADAMA PLACHETKY V ROLI SIRA RICCARDA

Dlouho očekávaná premiéra, beznadějně vyprodaná místa v hledišti i matný výkon ruského tenora světového renomé Dmitrije Korchakova! I taková byla premiéra poslední zkomponované opery Vincenza Belliniho *I Puritani* ve Vídeňské státní opeře, která v posledním desetiletí získává na popularitě a stává se součástí repertoáru většiny operních domů po celém světě. Nutno dodat, že ač se jedná o operu belcantovou, vyžaduje obrovskou technickou a interpretační jistotu, což v jádru věci skýtá jistou zrádnost, pokud se bavíme o dispozicích jednotlivých zpěváků, kteří mnohdy přeceňují své možnosti. Světla pomalu zhasínají a brzy se otevře divadelní opona. Moji zvědavost začaly posilovat myšlenky na to, jak bude inscenace vypadat: bude se jednat o tradiční provedení? Jak se popasují sólisté s náročnými party a především, zda tuto italskou operu pojednávající o sporu republikánských puritánů a stoupenců monarchie v Anglii přijme náročné vídeňské publikum pozitivně.

Už od začátku přede hry bylo jasné, že se bude jednat o skutečně jedinečný večer. Dirigentem orchestru byl slavný italský dirigent **Evelino Pido**, který i v náročných vypjatých místech dokázal orchestr udržet na uzdě, aby vynikla sólová i sborová místa, což si nalijme čistého vína, stává jen málokdy a je to známka také ohromné profesionality vůči



pěvcům, kterým by při hlučnosti a nedisciplinovanosti některých orchestrů někdy nestačil ani wagnerovský "Heldentenor".



Riccardo/Adam Plachetka, v'l'avo

Zdroj <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/vienna-staatsoper-i-puritani>

Adam Plachetka vokálně i interpretačně exceloval tomuto představení. Již ve 3. scéně, 1. dějství sklidil za árií *Ah! Per sempre Io ti Perdei* bouřlivé ovace. Plachetkův zvukný a medově barevný hlas a vzhled italského hraběte je ukázkovým příkladem lyricko-dramatického belcantového barytonu, který se v poslední době pomalu, ale jistě sebevědomě posouvá do tohoto pěveckého oboru, který mu ovšem náramně sedl. Vrcholem večera byl duet puritánských vojáků Riccarda a Sira George Waltona, kterého ztvárnil *Jongmin Park*. Jihokorejský basista předvedl



v roli George Waltona působivý pěvecký výkon. Jongmin Park je již dlouholetým sólistou ansámblu Státní opery a mnohými je označován jako nástupce legendárního amerického basisty Samuela Rameyho. Měl jsem tu čest zazpívat si s tímto skvělým basistou na koncertě v divadle Schönbrunn a byl to pro mě nezapomenutelný zážitek. Bravurně ztvárnila dramatickou roli Elviry také ruská sopranistka *Venera Gimadieva*. Každá inscenace, ale i představení skrývá – ať už chceme, ci nechceme – jakési "ALE", kterého si můžeme všimnout i na těch nejslavnějších operních scénách světa. Nejslabším článkem této premiéry byl suverénně ruský tenor *Dmitry Korchak*. Špatná dikce se silným ruským přízvukem, zmatený pohyb po jevišti, a především zastřený hlas, který mu nezněl bohužel ani ve středních či dokonce vyšších polohách. O pěveckých kvalitách tohoto tenora nelze pochybovat, ale jako by mu tato role opravdu nesedla. Za pochvalu naopak stojí výkon sboru Vídeňské státní opery, který především vyplnil prostor opery akusticky monumentálním zvukem a překvapil mě samého jevištním pohybem.

Vídeňské provedení opery *Puritani* v sobě snoubí krásu a "sázku na jistotu", kterou rozhodně vídeňské publikum přijalo s obrovským pozitivismem.

Nebylo si možné nevšimnout velmi elegantních kostýmů a velmi pěkných rekvizit či scén. Špičkoví sólisté, zvukově sladěný orchestr a klasicky provedena inscenace, která by si – troufám říci – zasloužila být dokonce zfilmována. Závěrem tuto inscenaci doporučuji, protože nabízí pro posluchače nevšední zážitek.



Obsazení:

Dirigent: *Evelino Pido*

Kostýmy: *José Manuel Vazquez*

Lord Walton, of the Puritans (bass): *Ryan Sppedo Green*

Sir George Walton, Giorgio, bratr Lorda Waltona (bass): *Jongmin Park*

Lord Arthur Talbot, Arturo, (tenor): *Dmitry Korchak*

Sir Richard Forth, Riccardo, of the Puritans (baritone): *Adam Plachetka*

Queen Henrietta, Enrichetta, vdova Charlese I. (soprano)

Elvira, dcera lorda Waltona (soprano): *Venera Gimadieva*



Bc. Asuka MAEDA

1. ročník Mgr. štúdia
katedra vokálnej interpretácie

LA JUIVE VIENNA 2008

*I write a critique of **La Juive** composed by Halevy, which was performed at the Vienna Opera House in 2008. I chose this theme because I will sing Rachel from Juive in this year's opera studio.*

When I first watched this opera, I was impressed by the message of this work. This work is said to be a masterpiece of the golden years of the French opera, and it is full of lyrical and beautiful music. However, the story, as opposed to its beautiful music, is a revenge drama about the feud between Christianity and Judaism. Eugene Scribe was a libretto writer who has produced numerous well known works such as Giacomo Meyerbeer's *Le Huguenots*. In addition to that he was a major contributor to the development of French opera in the 19th century. I think the development of abundant dramas are characteristic of his style of writing. This story is also composed of a series of unexpected events. When those events occur, there is a sense of freezing tension. On the other hand, in other scenes, deep affection is also expressed. Due to the conflict between Christianity and Judaism behind the story, the work was performed 550 times at the Paris Opera until 1893, but was not performed during the Nazi era because the composer was Jewish. The Paris Opera has started to perform it again since 1999.

The first thing that impressed me was that Christians were dressed in white and the Jewish in black. In addition to that, the stage set was also divided into two stages, where during Acts from 1 to 3 the Christians were on the upper stage



and the Jewish on the lower stage. In Acts 4 and 5 the setting was the opposite. I think it was very easy for the audience to understand. I think that a simple production has the effect of conveying the message of this opera more strongly to the audience. Simplicity is sometimes difficult because everything is too visible. However, I think this production was a success. This work is a heart wrenching story, but the music is lyrical and beautiful. I think this balance was important.

In this chapter I will be discussing *Neil Shicoff*, who acted Eleazar. His acting abilities were phenomenal. Specifically *Rachel, quand du Seigneur* sung by him in Act 4, brilliantly expressed his hatred for Catholicism and his deep affection for Rachel. I think that not only musicality is important in opera, but also one's acting abilities. He had both of them, which I was impressed by. Also, in opera, baritone often sings the role of the father, but it was also impressive that tenor sang this role in this work. I think this is also one of the characteristics of this opera that makes it stand out from other operas.

Soile Isokoski acted the role of Rachel. Her musicality and voice were brilliant. However, I had one question about her acting as Rachel. In the duet of Rachel and Eudoxie in Act 4, Rachel accepts her death and makes the choice of saving Leopold's life. This makes me think that her character is a young woman with a very strong spirit. Therefore, I think that youthful energy is needed, but in this production she came across as a calm, grown woman.

This duet is a very memorable scene where the opposite themes of death and life intersect. Also, in Act 4, the Christians on the upper stage are replaced by Jewish and the Jewish by the Christians on the lower stage, and as a result the atmosphere changes dramatically. It is also interesting that



Eudoxie appears on the upper stage in the Jewish side for the first time in this scene. At the end of this duet scene, two women in completely different situations who loved the same man share a theme of love. That's why I think it made women of different religions stand on the same stage.

Next, I would like to discuss *Jane Archibald* as Eudoxie and *Ho-Yoon Chung* as Leopold. Archibald's dignified performance as an Empress was impressive. Also, Chung's musicality was great. Leopold appeared as a young Jewish man named Samuel, so it was interesting that he wore both white and black costumes. However, I think it was a little difficult for the audience to understand the relationship between Eudoxie and Leopold. I think he should have expressed more of his feelings for Eudoxie.

By writing this critique, I was able to reconsider the magnitude of the influence that the director and performers have on the audience. The opera production, which brings into life the artistic vision of the composer and the libretto writer, and at the same time the interpretations of the director, is very interesting to me. This is because different directors have different interpretations and therefore express different things to the audience. The opera this time was a convincing work of art from both the director and the performers.





At the Vienna Opera House in 2008

Conductor: *Michael Halász*

Staging: *Günter Krämer*

Stage design and costumes: *Gottfried Pilz, Isabel Ines Glathar*

Eléazar: *Neil Shicoff*

Rachel: *Soile Isokoski*

Eudoxie: *Jane Archibald*

Brogni : *Walter Fink*

Léopold: *Ho-yoon Chung*





Krásne Vianoce

zdravie, lásku a pokoj v novom roku 2021

praje kolektív redakcie



TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 8/2020

Odborný vedecký časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

Časopis je evidovaný v databáze EBSCO

Vydáva

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Počet strán: 215

ISSN 2453-9694

Redakcia

PhDr. Mária Glocková, PhD.

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

Textové korektúry

Mgr. Erika Brezánska

Grafika titulnej strany

Mgr. art. Igor Naňo

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

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

Titulka: *Ludwig van Beethoven*. Najznámejší portrét namaľoval v roku 1820 nemecký portrétista Joseph Karl Stieler. Obraz vznikol na objednávku Beethovenových priateľov Franza a Antónie Brentanovcov. V tomto roku si kultúrny svet pripomínal v tieni korony 250. výročie jeho narodenia.

Prevzaté z internetového portálu

<https://www.tyzden.sk/kultura/46204/ludwig-van/>

