

AFA

ad fortes artis



9/2021

AFA 9/2021 ISSN 2453-9694

VEDECKÝ ČASOPIS
FAKULTY MÚZICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

AFA

AD FONTES ARTIS

vedecký recenzovaný časopis FMU AU
evidovaný
v medzinárodnej mediálnej skupine EBSCO
v elektronickej databáze vedeckých časopisov zastúpených
Univerzitnou knižnicou v Bratislave
vychádza 2x ročne leto/zima

REDAKČNÁ RADA

vedúca redaktorka

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

glockova.maria@gmail.com

maria.glockova@aku.sk

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. ŠEVČÍKOVÁ Veronika, Ph.D.

Ostravská univerzita
Pedagogická fakulta
Ostrava

LITVA



prof. TETENSKAS Vytautas

Dean Academy of Arts Klaipeda University

SLOVENSKO



prof. PaedDr. MgA. et Mgr. DIDI Vojtech

dekan Fakulty múzických umení AU



Editoriál

V kultúrnom labyrinte či v labyrinte (ne)kultúry

Labyrint je miesto, kde človek zabľúdi. Je označením minojského paláca na Kréte, špecifických stredovekých dekorácií, anatomického labyrintu v uchu. Pre niekoho sú labyrintom aj literárne a filmové žánre a niekto sa z labyrintu (nielen umenia) nevymotá celý život.

Za jeden z historicky najstarších hudobných labyrintov sa považuje senzačný francúzsky *En la Maison Dedalus*. Neznámy autor „zamkol“ v Daidalovom dome hlavnú postavu – mytologickú Ariadnu s červeným kľbkom. Určite bolo potešením interpretov, točiť knihu do kruhu a pokúšať sa väzenkyňu vyslobodiť.

Odkedy v kolosálnom diele *Das Wohltemperierte Klavier* preukázal J. S. Bach možnosť hrať vo všetkých tóninách, prestal existovať aj tonálny labyrint. Bach nám šibalsky nechal aj ďalšie hudobné labyrinty. Majú nielen pôvab, ale aj význam a sú zároveň aj úsmevnými príbehmi pri ich dešifrovaní.

Analógia s historickým labyrintom mi napadla v súvislosti s novodobou (ne)kultúrou a jej administratívnym labyrintom. Ako inak totiž nazvať niektoré (nielen streamované) produkcie doby kovidovej. Prezentácie sa

„inovatívne“ množia, ich umelecký pôdorys je väčším labyrintom ako samotný labyrint, lač(c)ní aktéri sa prekrývajú a rušia za cenu svojho aktuálneho víťazstva aj dávno nastavené hodnoty. Nepodarky (umenia) vysielajú aj renomovaní (ne)umelci, ktorí neboli pripravení na „nové“ kovidumenie a zastaraná záznamová technika urobí v divákovi skutočne „duchovný bum“ aj s ohrozením „duchovného“ života. Mávam vtedy pocit nového Babylonu a médium vypínam.

Keď po všetkom tom labyrinte zaznie krása hudby v dokonalom nelabyrinte, keď televízny prenos vezme do rúk profesionálny hudobný režisér a keď ďalší profesionál ponúkne zaujímavý sprievodný komentár, zaďakujem nielen skvelému Markovi Ebenovi a jarným hviezdám Českej filharmónie, ale tímovej práci všetkých za výnimočný umelecký servis s dedikáciou všetkým, ktorým záleží na našom (aj duchovnom) živote. Nielen v čase kovidu. Pritom všetko gratis a high fidelity.

Takže predsa to ide.

Mária Glocková

P. S.

Medzičasom sa pandemická situácia zlepšila, otvorili sa priestory pre kultúru a publikum v rozsadení – ako kedysi v škole za trest – začalo sa s revitalizáciou. Nezl'ahčujem, ani neironizujem. Iba premýšľam, prečo práve kultúra prišla o financie na umelecké realizácie, vízie, projekty, granty. Mnohí vymenili svoje „staré nástroje“ za „nové prístroje“, trebárs v marketoch pri pokladniach. Žiť sa musí... Nepochopila som to dodnes, pretože na kultúrne produkcie chodia väčšinou kultúrni ľudia s kultúrnymi návykmi a spôsobmi. Žeby to spôsobila nekultúrnosť niektorých? A možno, že rozhodovala zvláštna „basquetovská“ hlava bez [symbolu] intelektu, zato so symbolom trňovej koru(o)ny.

OBSAH

Editoriál	<i>V kultúrnom labyrinte či v labyrinte (ne)kultúry</i>	
Danka TROKŠIAROVÁ		10
PETER MARTINČEK V SLOVENSKEJ HUDBE 20. STOROČIA		
<i>PETER MARTINČEK IN SLOVAK MUSIC 20TH CENTURY</i>		
Mária GLOCKOVÁ		33
RODÁK NA OPERNEJ SCÉNE V SRDCI SLOVENSKA		
<i>PARENT ON THE OPERA STAGE IN THE HEART OF SLOVAKIA</i>		
Elżbieta SZCZURKO		57
REZONANS MUZYKI CHOPINA W DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ		
IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO		
<i>REZONANCIA CHOPINOVEJ HUDBY V UMELECKEJ ČINNOSTI IGNACY</i>		
<i>JAN PADEREWSKI</i>		
Milan DUSPIVA		79
TEORBA A JEJÍ ÚLOHA V ITÁLII V PRVNÍ POLOVINĚ 17. STOLETÍ		
<i>THEORBO AND ITS ROLE IN 17TH CENTURY ITALY</i>		

Eva ŠAŠINKOVÁ..... 102

MILOSLAV GAJDOŠ – 50 LET PEDAGOGICKÉ ČINNOSTI

MILOSLAV GAJDOŠ – 50 YEARS OF PEDAGOGICAL ACTIVITY

Petra KOVAČOVSKÁ 113

OPERA OSUD V KONTEXTE JANÁČKOVEJ OPERNEJ TVORBY

OPERA FATE IN THE CONTEXT OF JANÁČEK'S OPERA CREATION

SEMINÁRNE PRÁCE ŠTUDENTOV PUBLICISTIKY

Garantka a editorka: Mária Glocková

Tereza KRÁLIKOVÁ 139

To nie je samochvála

Martin PAVLÍK 141

ZELENÁ KNIHA, reflexia na oscarový film

Katarína MOJŽISOVÁ 145

OPERA V MINULOSTI A DNES, zamyslenie

Dominika BAHYLOVÁ 150

CD Zoran Dukić: Bach-Piazzolla

Michal RYBÁR.....	154
Felix Klieser <i>Beyond Words – Baroque Arias for Horn</i>	
 Hana PIŠTOVÁ	 158
Koncert k roku slovenského divadla 23. marca 2021 v Redute	
 Michal RADOŠINSKÝ	 163
AKO ĎALEJ? <i>Rozhovor s Pavlom Kubáňom</i>	
 Jakub OŠMERA	 166
Vídeňský Lohengrin aneb kam se ztratil Herr Beczala?	
 Tatiana BOBEKOVÁ.....	 171
Život Rudolfa Barshaia podľa Olega Dormana	
 Barbora SIMANOVÁ.....	 175
Operný Jánošík vo filmovej verzii	
 Barbara TOLAROVÁ.....	 178
Fidelio v Olomouci	
 Tatiana KORIMOVÁ	 182
Bez publika	

Asuko MAEDA	185
-------------------	-----

Emotional Ermonela Jaho in Puccini's Madame Butterfly

Elsa VOIMA.....	189
-----------------	-----

Ballet by Christian Spuck based on Schubert's Winterreise

TIRÁŽ.....	195
------------	-----

AFA ŠTÚDIE

AFA ANALÝZY

AFA NÁZORY

AFA POLEMIKY

AFA KRITIKY

AFA ROZPRAVY

AFA ROZHOVORY

AFA ESEJE

AFA RECENZIE



Mgr. art. Danka TROKŠIAROVÁ

ZUŠ Heuréka
Zvolen

PETER MARTINČEK V SLOVENSKEJ HUDBE

20. STOROČIA

PETER MARTINČEK IN SLOVAK MUSIC

20TH CENTURY

Bratislava 14. februára 2021 (TASR) Vo veku 58 rokov zomrel v noci na nedeľu hudobný skladateľ, dirigent a pedagóg Peter Martinček. Na sociálnej sieti to oznámil jeho syn Matej Martinček.

IN MEMORIAM

Abstract. Peter Martinček belonged to important personalities in the history of Slovak composers of the 20th century. His immense closeness to vocal work has been clearly demonstrated in each of his musical works. The compositional character and musical thinking of Petr Martinček developed from an early age and was largely influenced by other Slovak composers of the 20th century, who dedicated a lot of their knowledge and experience to him.

Redakčná poznámka: Štúdia vznikla ako reakcia na Petra Martinčeka, autorka ju v rozšírenej podobe úspešne obhájila na FMU AU v Banskej Bystrici ako svoju diplomovú prácu.

Prechod hudby do 20. storočia prešiel zlomom, ktorý sa líšil od všetkých predchádzajúcich. Nová hudba bola od začiatku storočia kvalitatívne odlišná od hudby predchádzajúcich období. Nová bola tiež situácia, v ktorej sa musela uplatniť. Prvotným problémom bol jej vzťah k poslucháčovi, konkrétne v jej zrozumiteľnosti, samozrejmosti a blízkosti. Nová hudba prinášala množstvo fascinujúcich

inovácií, skladatelia ich vo svojej tvorbe navrstvovali už na známy systém a poslucháč tak dostával síce niečo nové, ale predsa len v pozadí už známeho.¹

Z aspektu štýlovej orientácie sme mohli v 1. polovici 20. storočia spozorovať dve výraznejšie profilové orientácie, reprezentované zužitkovaním vplyvov európskej hudby (Mikuláš Schneider Trnavský, Alexander Albrecht, Frico Kafenda a iní), na druhej strane reprezentantmi tzv. slovenskej hudobnej moderny a generácie „zakladateľov“ slovenskej hudby (Eugen Suchoň, Ján Cikker, Alexander Moyzes, Šimon Jurovský, Ladislav Holoubek, Tibor Frešo a ďalší), z ktorých jedna vychádzala vo väčšej miere zo západnej a nemeckej hudobnej kultúry a tradície, pokým tá druhá sa opierala o východné ruské a francúzske impresionistické vplyvy, resp. i slovanské vplyvy, vtedy reprezentované českou školou Vítězslava Nováka, Josefa Suka a iných skladateľov s cieľom prepojiť ich s prvkami domáceho hudobného folklóru. Zreteľnejší posun v zmysle inovácie štýlových a výrazových prostriedkov nastal koncom 50. a najmä 60. rokoch 20. storočia aj vďaka uvoľneniu politického tlaku a nástupu ďalších skladateľov, ktorí odmietli folkloristicko-impresionistickú a expresionistickú štýlovú bázu tzv. tvorcov slovenskej národnej hudby a vo väčšej miere sa zaujímal nielen o najnovšie dianie v zahraničnej hudbe, ale sa i priamo spolupodieľali na vývoji vtedajšej európskej hudby. Nové štýlotvorné prvky avantgardnej techniky a tzv. novej hudby sa opodstatnene týkali aj vokálnej a vokálno-inštrumentálnej hudby.²

¹ HRČKOVÁ, Naďa. 2006. *Dejiny hudby VI*. In: Hudba 20. storočia (1), s. 7, 9.

² MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2001. *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva* In: zborník z muzikologickej konferencie 3.), s. 6.

Vývoj na Slovensku od 2. polovice 20. storočia nebolo možné oddeliť od celkového vývoja hudby. Štýlová orientácia bola na jednej strane daná historicko-vývojovou fázou doby, v ktorej vznikali tieto diela, na druhej strane bola osobitým vývojom každého jednotlivého hudobného skladateľa.³ Štýlový a názorový pluralizmus v 80. a 90. rokoch sa zdokonalil do ešte väčšej perspektívy ďalšou generačnou vrstvou slovenských skladateľov. Aj tvorba Petra Martinčka odrážala znalosť rozličných štýlov hudobnej prítomnosti i minulosti v oblasti nielen vážnej, ale aj rockovej či džezovej hudby, pričom aj vo vokálno-inštrumentálnej tvorbe inklinoval k štýlotvorným elementom novej jednoduchosti, repetitív a minimal music.

Zo svetovej tvorby Martinček v mnohých ohľadoch obdivoval *Benamina Brittena* (1913 – 1976) pre jeho vzťah k vokálnej tvorbe. Na Slovensku bol Martinčekovi veľkou inšpiráciou *Eugen Suchoň* (1908 – 1993), ale aj *Dezider Kardoš* (1914 – 1991), ktorého bol Martinček posledným žiakom. Túto skutočnosť považoval za šťastie aj česť, Kardoš nesmierne dbal na to, aby Martinček rozvíjal viac druhov hudby. Sám mu venoval niektoré svoje piesne.

Širokospektrálny autorský záber Petra Martinčka dokumentovali kompozície, ktoré neboli limitované na konkrétne žánre, témy alebo štýly. Ocitol sa v estetickom súboji duality medzi hľadaním doposiaľ nepoznaného a nadviazaním na históriu akceptované štýlové kategórie. Otvorenosťou voči inovatívnym ambíciám a sledovaním aktuálneho hudobného diania dospel k postupnému vývinu vlastnej hudobnej reči, v ktorej prijal podnety avantgardy 50. a 60. rokov. Z obrovského množstva skladieb jeho celkovej tvorby nijako nezaostávala jeho vokálna a vokálno-inštrumentálna sféra

³ MARTINÁKOVÁ, Zuzana. 2001. *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva* In: zborník z muzikologickej konferencie 3.), s. 4.

tvorby za kompozíciami, určenými pre komorné zoskupenia a orchestre. Jeho kompozície využívajúce ľudský hlas boli, rovnako ako inštrumentálne diela, veľmi rôznorodé z hľadiska žánru, štýlu a námetu.⁴

Peter Martinček na koncertných pódioch, v živote aj za katedrou

Peter Martinček mal za sebou bohaté koncertné pôsobenie na Slovensku. Jeho koncerty v rámci Slovenska obsiahli široké spektrum miest, diela zaznievali v podaní komorných telies, ako *Moyzesovo kvarteto*, ale aj v podaní sólistov – *Peter Michalica*, *Eva Jenisová* a *Peter Dvorský*.

Okrem Turecka a Albánska neexistoval európsky štát, v ktorom by diela Petra Martinčka neodznali, či už v BBC, Stockholm radio, v Paríži aj v gréckom rozhlase. Zahraniční redaktori mali tendenciu opakovane odvysielat ten istý cyklus po niekoľkých rokoch, preto sa Martinčekove diela vracali do zahraničných médií. Koncerty z jeho tvorby prebehli tiež na americkom kontinente. V poslednom čase sa ne jeden z koncertov uskutočnil v Kanade (Toronto, Montreal), kde zazneli jeho piesňové cykly v interpretácii domestikovaného Kanaďana *Jána Vaculíka* v klavírnom sprievode *Hyejin Kwon*. Práve tu Martinček krstil svoje 5. CD, 2. a 3. symfóniu v kruhu

⁴ STRENÁČIKOVÁ, Mária. 2001. *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva* In: zborník z muzikologickej konferencie 3., s. 100-101.



Hyejin Kwon a Ján Vaculík
Zdroj Internet

kanadských Slovákov v slovenskej reštaurácii *Golden Pheasant* (Zlatý bažant). Jeden z amerických koncertov sa uskutočnil dokonca pri Niagarských vodopádoch a ďalší v New Yorku. Martinčekova hudba znela aj v Bolívii, Argentíne, Číne či v Japonsku. Skrátka, precestovala celý svet a slovenská kultúra sa dostala do povedomia.⁵



Plagát z kanadského turné a BHS – Koncert Symfónie č. 4.
In memoriam M. R Štefánik, 2014
archív Petra Martinčeka

⁵ Poznámka autorky: Programy z koncertov diel Petra Martinčeka môžeme nájsť v *Hudobnom fonde* v Bratislave.

Peter Martinček Van Grob bol úspešným zástancom štýlu tzv. *new romantizmu*. Nový romantický smer v období 20. storočia dal súčasnej hudbe ušľachtilý smer, plnosť akordov a obnovu tonality a melodiky, skvostnú a pravdivú harmóniu a zreteľné tonálne centrum. V tomto smere sa v plnej miere presadil, jeho diela boli podmanivé, výnimočné a našli si priazeň u poslucháčov rôznych vekových kategórií.

Peter Martinček pochádzal z umeleckej rodiny. Narodil sa 13. novembra 1962 v Bratislave. Meno Martinček sa všeobecne spájalo s rôznymi umeleckými smermi. Napr. strýko Petra Martinčeka – *Martin Martinček* bol známy svetový fotograf. Ďalší strýko *Miloš Pietor* bol významným slovenským režisérom a teta *Ester Šimerová-Martinčeková* bola označovaná za prvú dámu tzv. slovenského „výtvarného neba“. Na Slovensku je toto meno veľmi známe. K zaujímavostiam patrí skutočnosť, že rodina Martinčekovcov založila obec Martinček pri Ružomberku. Hudba v rodine znela denne. Otec Dušan bol hudobný skladateľ, ktorého na VŠMU vyučoval kompozíciu Ján Cikker. Matka bola spočiatku operná speváčka, neskôr profesorka spevu na konzervatóriu. Keď bol Martinček malý, matka mu hovorievala, že dirigoval už v perinke. Mával vraj rúčkami, keď počul symfóniu Dmitrija Šostakoviča.

Peter Martinček navštevoval súkromné hodiny klavíra už ako 5-ročný, a to vďaka nekompromisnosti svojej matky. V tom čase ho učila profesorka Pavla Pokojná, ktorá pedagogicky viedla kedysi aj Petrovu matku. V hre na klavíri dosahoval vynikajúce výsledky aj napriek tomu, že ako mladý klavirista nemal veľkú vôľu denne cvičiť. Ako 10-ročný začínal prvýkrát komponovať pre klavír. So zápisom prvých skladieb mu pomohol jeho otec, s ktorým taktiež cvičil svoje skladby a získal bohaté technické skúsenosti. Hodiny dirigovania začal u prof. Ľudovíta Rajtera, neskôr pokračoval u Eugena Suchoňa a Jána Cikkera.



Ester Šimerová-Martinčeková: Kytica

Zdroj https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GPB,O_157

Vo svojich kompozičných začiatkoch sa primárne snažil skladať piesne a pracoval na úpravách ľudových piesní. Peter Martinček pracoval spôsobom pojatia ľudovej melódie a textu. Na tomto základe dokázal neskôr vystavať mohutné zbory, či skomponovať mnoho piesňových cyklov.

Na konzervatóriu v Bratislave (1978 – 1982) Peter Martinček študoval kompozíciu u *Juraja Pospíšila* (1931 – 2007), u ktorého získal elementárne kompozičné základy. Dirigovanie študoval u *Adolfa Vykydala* (1930 – 2009).



Martin Martinček: Okopávanie

Zdroj <https://sk.pinterest.com/pin/342836590364358447/>

Na VŠMU (1982 – 1987) sa stal študentom *Dezidera Kardoša* (1914 – 1991). Kardoš obohatil Martinčeka o určitý haydnovský princíp, v ktorom išlo o tzv. *notu navyše*. V tom čase Kardoš nazval Martinčeka nepriamym žiakom Antonína Dvořáka, pretože sám bol žiakom Vítězslava Nováka a Novák bol žiakom Antonína Dvořáka. Pre Martinčeka to bola česť. Vetu o „note navyše“ odovzdával pre povzbudenie aj ďalej svojim študentom.

V roku 1986 Peter Martinček získal štipendium do Talianska. Dostal sa pod vzdelávací vplyv najvýznamnejšieho talianskeho pedagóga, skladateľa a dirigenta *Franca Donatoniho* (1927 – 2000) na Accademia Musicale Chigiana v talianskom meste Siena. Stáž považoval za jednu z najprínosnejších skúseností vo svojom živote. Po príchode domov sa nepretržite vzdelával. Veľmi veľa čítal a tento návyk mu zostal natrvalo.

Vďaka svojej rodine mal mimoriadny prehľad vo výtvarnom umení, k čomu od detstva inklinoval. Často hrával i na vernisážach výtvarných umelcov. V značnej miere skladateľa ovplyvnilo aj výtvarné umenie a literatúra. Keďže jeho starý otec bol architektom, ovplyvňovala ho tiež architektúra.

Peter Martinček Van Grob bol členom rôznych skladateľských porôt v mestách Rím a Viedeň, v súťažiach slovenských konzervatórií. Aktívne pracoval vo výbore a kontrolnej komisii SOZA, bol členom výboru Spolku slovenských skladateľov. Určitý čas externe pôsobil aj v STV (spolupráca s režisérmi ako napr. Miloš Pietor, Ľubo Kocka, Samuel Ivaška). Patril tiež k zakladateľom Slovenskej komory učiteľov, dokonca sa stal aj jej riaditeľom pre Bratislavský kraj. Peter Martinček mal od začiatku silný vzťah k spevu a k vokálnej tvorbe. V minulosti sa venoval aj spevu a dlhoročne pôsobil v speváckom zbore konzervatória ako tenor. V tomto speváckom zbore spolupôsobil dokonca aj s Petrom Dvorským. Prioritou však pre neho bola hlavne skladba, dirigovanie a hra na klavíri. Ako každý mladý začínajúci umelec, aj Martinček začínal od nuly. V rozhovore sa vyjadril:

„Vždy je dôležité nezastavovať sa a nestagnovať. Pokiaľ človek nepokračuje stále ďalej a nemieri vyššie, vo svojich štyridsiatich rokoch si povie, že už nemá čo povedať ani dať. My, umelci neodchádzame do dôchodku nikdy. Buď umrieme, alebo dostaneme mozgovú porážku, či Alzheimerovu chorobu. Ale nezastavujeme a tvoríme až do konca svojho života.“⁶

Peter Martinček disponoval množstvom kontaktov po celom svete. Pôsobil na niekoľkých sociálnych webových stránkach, vďaka ktorým komunikoval s okolitým svetom a naopak, ktokoľvek mal prístup k nemu ako k umeleckej

⁶ Zvuková nahrávka rozhovoru 10. augusta 2018

osobnosti. Obzvlášť udržiaval kontakty so svetovými umelcami, hercami, výtvarníkmi z Ameriky či Japonska. Medzi jeho blízkych priateľov patrili napr. svetoznámy dánsky manažér *Jim Hagemann Snabe*, či americký filmový herec, scenárista a režisér *Ben Affleck*.



Peter Martinček Van Grob

Umelecké meno „*van Grob*“ vzniklo príjemnou náhodou. Z dediny Veľký Grob totiž pochádzali niektorí jednotlivci umeleckých smerov, vrátane hudobného skladateľa Petra Martinčeka. Ešte vo svojich začiatkoch života vo Veľkom Grobe sa v dedine zišla skupinka prevažne výtvarných umelcov. Medzi nimi sa nachádzal aj známy anglický výtvarník, ktorý hudobného skladateľa oslovil „*van Grob*.“ A umelecké meno bolo na svete, podľa slov jedného z umelcov bolo absolútne trefné a charakteristické. Odvtedy Peter Martinček figuroval pod týmto menom. Zaujímavosťou bolo, že od roku 1995, kedy sa Martinček so svojou rodinou presťahoval do dediny Veľký Grob, vydavatelia začali o ňom

zverejňovať informácie pod mnohými kombináciami týchto mien, až pokým sa napokon neustálilo meno **Peter van Grob**. Dokonca sa stretol aj s nepriazňou zo strany niekoľkých hudobníkov, pretože bolo vynechané reprezentatívne priezvisko Martinček. Dodnes sme hudobného skladateľa ako Peter van Grob našli v každom literárnom, či elektronickom informačnom zdroji. Skladbe a všestrannému umeniu zostával verný po celý život.



*Obec Martinček a Veľký Grob
Zdroj Internet*

Tvorba

Mimoriadne vzácnou vlastnosťou a darom skladateľa Petra Martinčeka bola jeho hudobná predstavivosť, ktorú u neho spozoroval jeho otec. Dokázal vnímať a počuť hudbu cez jej farby. K svojej tvorivosti a písaniu nepotreboval hudobný nástroj, pretože hudbu počul aj bez toho, aby konkrétne znela. Keď sledoval partitúry, počul harmónie aj melódie bez nahrávok. Klavír bol jeho „skúškou správnosti“ a ako pomocný nástroj k ďalšiemu rozvoju diela. Hudba Petra Martinčeka bola v porovnaní s inými slovenskými hudobnými skladateľmi špecifická práve svojou hudobnou rečou. Nikto z nich nekomponoval jeho štýlom, resp. tak, ako on. Vďaka hudobnej reči Martinčeka prijal svet, pričom mnohí zostali doma. Našiel si svoju vlastnú cestu, za ktorú bol veľmi vďačný. Neustále na sebe pracoval a napredoval.

Prednosťou a jednou zo základných charakteristík jeho diel bola skutočnosť, že v každom bolo cítiť vokálnu tvorbu. Najintenzívnejšie sa to odrazilo v poslednej *Symfónii* č. 4 (2013) pre soprán, miešaný zbor a orchester, venovanej Milanovi Rastislavovi Štefánikovi, ktorá mala premiéru na 50. ročníku BHS pod taktovkou francúzskeho dirigenta a klaviristu *Jeana Bernarda Pommiera* a získala cenu Jána Levoslava Bellu v roku 2015 ako najlepšia slovenská skladba roka. Primárny sólový part interpretovala popredná slovenská umelkyňa *Jana Kurucová*. Dielo bolo komponované na francúzske a anglické texty.

Z tvorby pre sólový hlas nemožno nespomenúť jeho piesňové cykly. *Žalmové piesne pre stredný hlas a klavír*, *Psalm Songs for higher voice and piano* (2000) alebo *Psalm Songs for higher voice and orchestra* (2001) patrili do kategórie zhudobnených textov biblických žalmov a básní Pavla Országha Hviezdoslava. Jeden z cyklov piesní pre ženský hlas a klavír niesol názov *Tvár pri tvári* (1989) a ktorého piesne vďaka svojmu komfortnému tónovému rozsahu mohol spievať nielen soprán, ale i mezzosoprán. Dokonca sa tento cyklus neobávali interpretovať ani altistky. Piesňový cyklus bol vytvorený podľa textov nádherných básní slovenskej spisovateľky a rodáčky z Tuhára *Hany Koškovej* (1942), ktorej zbierku básní získal Peter Martinček k narodeninám od svojej manželky. Medzi vokálne cykly patrili taktiež dve zbierky piesní *Seltsame Lieder I.* (1989) a *II.* (1996) ako *Podivné piesne* pre nižší hlas a klavír, napísané podľa literárnej predlohy Knihy zakliatych básnikov 2 rakúskych a 1 nemeckého básnika. *Reportáž spod šibenice*, hudobný obraz pre recitátora, barytón a komorný orchester bol napísaný podľa knižnej predlohy Júliusa Fučíka. Nešlo však o komunistické dielo, námetom bola sponď samotného Júliusa Fučíka. Peter Martinček bol autorom doposiaľ dvoch opier.

Významnou sa stala autorova prvá opera *Memento*, sfilmovaná ako prvá video-opera na Slovensku. Peter Martinček za ňu získal prvé prestížne ocenenie v zahraničí na festivale video-opier v kanadskom meste Montreal (1991). Išlo o stále aktuálnu a naliehavú tematiku života narkomana, ktorá poukazovala na relevantné otázky v minulej aj dnešnej dobe. Spracovanie námetu zodpovedalo prirodzenému spôsobu myslenia skladateľa, v ktorom sa syntetizovalo nielen hudobné, ale i výtvarné, tanečné a literárne umenie. Autorom libreta bol Peter Martinček, pričom pri jeho tvorbe spolupracoval aj s autorom knižnej predlohy, českým spisovateľom Radkom Johnom. Uvedená video-opera bola odvysielaná na viacerých svetových televíznych programoch.

Revelation of St. John (Zjavenie svätého Jána), druhá autorova opera, vznikla podľa biblického námetu. Išlo o tzv. mono-operu, kedy jeden spevák interpret predstavoval Ježiša Krista, sv. Jána aj recitátora zároveň. CD vyšlo v roku 1994, sólový part obsadil Japonec *Hiroshi Oshima* (tenor), pre ktorého konkrétny hlas bolo toto dielo napísané a klavírny sprievod *Karol Toperczer*.

Jedným z diel pre vyšší hlas a sláčikový orchester bola hudba *Sententiae sibi ipso* (2004). Rovnomenným dielom bola hudba pre vyšší hlas a sláčikové kvarteto, ako *Sláčikové kvarteto* č. 3, skomponované o necelé dva roky skôr.

Autor vo svojich dielach využíval zbory. V symfonickej tvorbe sa objavovali zborové časti v 2. a 3. symfónii. Taktiež sme v jeho zborovom portfóliu mohli nájsť aj *Tri lyrické zbory* (1986), ako malú suitu pre ženský zbor a capella.

Missa Danubia (Dunajská omša) bolo bezpochyby jedným z prioritných a najznámejších zborových veľdiel v latinskom jazyku v časovom rozsahu cca 40 minút. Na CD znel tenorista *Peter Dvorský* a sopránové sólo interpretovala *Eva Jenisová*. Spoluúčinkoval miešaný zbor a orchester

konzervatória v Bratislave, ktorý dirigoval *Július Karaba*. V omši počuť príklad čistého nového romantizmu skladateľa, nepoznačeného prvkami minimal music. Predaných bolo viac než 5000 exemplárov tohto diela a Martinček bol vôbec prvým slovenským hudobným skladateľom v histórii, ktorý získal ocenenie hudobného vydavateľstva *Zlatá platňa* v kategórii vážna tvorba za úspešný predaj svojich diel.

V rozhovore s Petrom Martinčekom sme sa pristavili pri jeho najvýnimočnejších dielach.

„Medzi moje najvýnimočnejšie diela rozhodne patrí dielo *Missa Danubia*, ako jedno z prioritných vokálnych zborových diel a samozrejme nepochybne aj majstrovské vokálne dielo *Ave Maria*, ktoré bolo pravdepodobne mojím najznámejším a najinterpretovanejším dielom na Slovensku i vo svete.“⁷

Pri diele *Ave Maria* (1993) šlo o technicky náročnú skladbu pre vyšší hlas a sláčikový orchester, ku ktorej boli taktiež vytvorené i ďalšie úpravy. Keď Martinček dopísal operu *Revelation of St. John*, len o 2 dni neskôr vznikla práve *Ave Maria*. Bola dielom, ktoré na svojej premiére v podaní tenoristu Hiroshi Oshimu získala obrovský úspech a nadšenie obecnstva, v ktorom počas vyžiadaného prídavku pri opakujúcej sa *Ave Marii* spôsobila slzy dojatia. Po odznení premiéry začali skladateľa obklopovať davy ľudí s intenzívnou žiadosťou o notový materiál. Na žiadosť Petra Martinčka začalo vydavateľstvo Hudobného fondu *Musica slovaca* v Bratislave vydávať *Ave Mariu* samostatne. Pozoruhodnosťou je fakt, že skladateľ mal pieseň napísanú za 15 minút.

Silný vzťah Petra Martinčka k vokálnej hudbe bolo cítiť vo všetkých vokálnych cykloch, ktoré napísal. Dominantné u neho boli bezpochyby veľké formy, ako opera a symfónia. Vzhľadom ku skutočnosti, že bol Martinček veriaci človek,

⁷ Zvuková nahrávka rozhovoru 10. augusta 2018

obzvlášť blízke mu boli cirkevné diela. Do tejto kategórie sa zaraďovalo množstvo cirkevných organových skladieb, ako známe *Veľkonočné prelúdiá*, ktoré sa spočiatku vôbec nemohli hrať na Slovensku kvôli svojmu obsahu v texte (biblické texty). Svoju premiéru mali v období socializmu vo Švajčiarsku. V repertoári týchto diel sa nachádzala i cirkevná tetralógia, do ktorej patrí vokálny cyklus *Žalмовé piesne, Malá detská omša* s latinským textom, určená pre detský, resp. chlapčenský spevácky zbor (dielo bolo pôvodne napísané pre konkrétny chlapčenský spevácky zbor Magdalény Rovňákovej) a napokon túto tetralógiu uzatvárala spomínaná *Missa Danubia*.

Martinček v minulosti prešiel všetkými kompozičnými štýlmi, od aleatoriky, cez inšpiráciu poľskou školou (Krzysztof Penderecki či Witold Lutosławski), pričom hlavnou fascináciou týchto smerov boli farby hudby, pričom farebnosť bola prepojená s jeho hudobnou predstavivosťou. Do značnej miery ho ovplyvnilo aj otcove hudobné zmýšľanie.

„Môj otec mi v tomto smere vždy dával veľmi cenné rady. Nikdy nezabudnem na výrok svojho otca pri počúvaní diela Igora Stravinského Svätenie jari, kedy mi povedal: „Počuješ Igora Stravinského? Stále tam môžeš vnímať jeden a ten istý motív, ale každé 4 takty používa inú inštrumentáciu! – práve to je na tom to úžasné, pretože dielo tým tiež posúva dopredu.“⁸

Od svojich študentských rokov sa Martinček profiloval ako tvorca so širokospektrálnym záberom – od reflexie hudby minulosti (komorné skladby, dedikované Franzovi Lisztovi, Maurice Ravelovi, Dmitrijovi Šostakovičovi) cez prijatie technických podnetov z avantgardnej hudby 50. a 60. rokov (napr. použitie seriálnej techniky v Symfónii č. 1, aleatoriky v Koncerte pre klavír alebo nekonvenčných zdrojov sonoristiky v Hudbe pre flautu a preparovaný klavír) až k inšpirácii

⁸ Zvuková nahrávka rozhovoru 10. augusta 2018

populárnou hudbou a džezom (Garpománia pre husle a klavír, Passi di jazz pre flautu a sláčky). Charakteristickou pre tzv. postmodernú orientáciu a zároveň jednotiacou líniou jeho štýlovej plurality bol záujem o kontakt s poslucháčom prostredníctvom pútavého melodického nápadu, pulzacie rytmu a lapidárnosti zvuku, smerujúcej k hedonizmu a zreteľnosti hudobného výrazu. V skladbách z prvého obdobia bol tektonický princíp redukovaný na aditívne priraďovanie podobných tónových štruktúr a modelov na báze voľnej fantazijnej formy. Viditeľné bolo taktiež prepájanie zdanlivo divergentných štýlotvorných prostriedkov a techník (napr. improvizácia – tradične riešená forma, seriálna technika – tonalita, džezové intonácie v prostredí krehkej komornej zostavy). Kontakt s okruhom džezovej i populárnej hudby ako rovnocenným inšpiratívnym prameňom rozšíril súbor Martinčekovho štýlu o prvky improvizácie a tanečnosti, o uvoľnenosť, farebnú nápaditosť i hravosť. Typ ostinatej, rytmicko-metrickej pulzácie indikoval skladateľov príklon ku koncepcii minimálnej, resp. repetitívnej hudby. Jeho averzia ku konštruktivismu, idea prehľadnosti, jednoduchosti a eufónie, novo cítený dramatizmus prenikal novšie diela s apelatívnym podtextom (pozornosť k aktuálnym témam ako napr. narkománia – opera *Memento*, či ekológia – 2. sláčikové kvarteto *The Touch* – *Winterquartet*). Dokumentom syntetického uchopenia kompozičných podnetov, akými bol symfonizmus, inovácia tradičných druhov, asketickosť tónových i harmonických štruktúr, rytmické a zvukové prvky z džezovej hudby, jednoduchosť melodickej línie či repetitívnosť modelov bola omša *Missa Danubia*.⁹

⁹ CHALUPKA, Lubomír: *Peter Martinček*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998, s. 186.

Peter Martinček bol vo svojej podstate prvým a jediným zakladateľom smeru tzv. *newromantizmu* na Slovensku. K tomuto smeru sa dostával cez experimentálnu avantgardnú formu *minimal music*, pričom jeho obľúbenými svetovými priekopníkmi minimalistickej hudby boli Steve Reich, Philip Glass a Terry Riley. Ku skĺbeniu týchto minimalistických prvkov s jeho romantickým charakterom v tvorbe doposiaľ ho motivoval práve Franco Donatoni na stáži v Taliansku. Vďaka novému smeru bola Martinčekova hudba pre poslucháčov na počúvanie obzvlášť príjemná.

Hudobné námety a inšpirácie čerpal Peter Martinček z literárnych diel a výtvarného umenia. Často frekventovanou inšpiráciou pre tvorbu diel skladateľov boli vlastné zážitky a námety zo života. Inak to nebolo ani v prípade Martinčka. Tvorivým impulzom mu boli rôzni ľudia, obdobia či stretnutia, no v neposlednom rade aj jeho manželka *Jana Martinčeková* (koncertná klaviristka a pedagogička hlavného odboru hry na klavíri na konzervatóriu v Bratislave) a ich spoločný manželský život. Rovnakou inšpiráciou pre skladateľa boli ich spoloční synovia. Napr. keď boli deti ešte malé, v tom čase napísal Martinček prelúdiá pre deti, až 2 klavírne zväzky pre svojich synov. Úlohu tu zohrávalo viacero zdrojov, ktoré sa medzi sebou prelínali a z toho následne neskôr vznikala nádherná hudba. Hovoril:

„Každé dielo, ktoré v danom momente píšem, je mojím najobľúbenejším a pre mňa výnimočným.“¹⁰

Peter Martinček bol nielen skladateľom, ale aj dlhoročným vynikajúcim pedagógom. Jeho pedagogická činnosť sa začala ešte v roku 1985 – v 5. ročníku štúdia na VŠMU, kedy začal externe vyučovať na konzervatóriu v Bratislave. Ako absolvent VŠMU začal na konzervatóriu

¹⁰ Zvuková nahrávka rozhovoru 10. augusta 2018

pôsobiť interne od roku 1987 a vyučoval intonáciu a hru z partitúr. Neskôr uspel v konkurze na VŠMU v Bratislave ako pedagóg dejín hudobnej estetiky a kompozičnej hudobnej náuky. Svoje skúsenosti odovzdával na VŠMU od roku 1992 až do roku 1998. Pedagogicky vzdelal celú generáciu dnešných hudobných skladateľov, ako napr. *Marián Lejava*, *Lucia Koňakovská* a pod. Medzi mimoriadnych absolventov kompozície v triede Petra Martinčeka rozhodne patrila aj svetoznámy slovenský dirigent *Juraj Valčuha*. V rokoch 1990 – 1994 bol Martinček 40 teoretikmi jednohlasne zvolený ako vedúci kompozično-dirigentského odboru konzervatória, kde viedol *Súbor pre súčasnú hudbu*. V tom čase už začal vyučovať aj skladbu. Celkovo Martinček vchoval cca 40 hudobných skladateľov, mnohí z nich sa uplatnili nielen v dirigentskej praxi, ale aj v redakcii, v rozhlase, televízii, v hudobnom centre, príp. v pedagogickej profesii na konzervatóriu a pod.

Peter Martinček si svojím prístupom vedel získať od študentov nielen rešpekt a prirodzenú snaživosť, ale aj obdiv, úctu a veľkú priazeň. Jednoznačne bol pre každého svojho študenta nielen pedagógom, ale i nesmiernym prínosom, pôsobivým zážitkom a cennou osobnosťou, nielen pre jeho vlastný prínos, ale aj pre bohaté svetové znalosti a skúsenosti.

Lucia Koňakovská patrila medzi študentov kompozície u Petra Martinčeka na konzervatóriu v Bratislave v rokoch 1993 – 1997.

„Na Petra Martinčeka ma nasmerovala slovenská hudobná skladateľka Iris Szeghy, u ktorej som navštevovala doučovanie hudobnej teórie. Ona mi dala odporúčanie k Petrovi Martinčekovi a k nemu som následne chodila 1 rok na prípravu. Po prijímacích skúškach na konzervatórium si ma vzal do svojej triedy. U neho som 4 roky študovala odbor kompozícia. Základy kompozície ma teda celkovo vyučoval 5 rokov. Musím povedať, že Peter Martinček dokázal vždy veľmi dobre odhadnúť,

v akej tvorivej pozícii a rozpoložení sa práve nachádzam a čím zhruba prechádzam. Keď vycítil, že potrebujem čas, dal mi ten priestor. Vtedy mi prehrával rôzne hudobné príklady, kde som mohla pozorovať iných majstrov. Keď naopak vycítil, že som povolila, prípadne, že unikám pred problémom, vtedy pristupoval rázne, prisne a neústupne. Dokázal ma svojím prístupom



naštartovať a ja som sa v práci opäť rozbehla. Pre mňa bol Peter Martinček výborným psychológom. Vždy presne odhadol, aký prístup zvoliť tak, aby som sa posunula vpred. V čase, keď ma viedol, bol pre mňa pedagóg. Medzi nami bol vzťah učiteľa a žiaka. Až neskôr, keď ma už nevyučoval, mi ponúkol priateľský vzťah. No predsa, pre mňa je až dodnes v prvom rade môj učiteľ. Avšak musím povedať, že vždy

sa ku mne správal veľmi ústretovo a podával mi pomocnú ruku. Čo sa týka výrazného posunu vpred z mojej strany pod pedagogickým vedením Petra Martinčka, ja som u neho študovala základy, takže môžem hovoriť o posune od úplnej nuly. Štúdium som skutočne začínala od nuly a maturovala som už značne tvorivo ustálená a vyhranená. Nepochybne ma teda v tomto smere pozdvihol a vďaka nemu som napredovala. Dodnes patrí medzi ľudí, ktorí k nemu majú pozitívny vzťah. Na záver ešte dodám, že má úžasnú manželku.”¹¹

V rokoch 1990 – 1996 študoval u Petra Martinčka kompozíciu súčasný slovenský hudobný skladateľ, dirigent a pedagóg VŠMU v Bratislave **Marián Lejava**.

„S Petrom Martinčekom som sa spoznal v roku 1990, kedy sa moje skladateľské pokusy dostali do rúk povolaným osobám a tie usúdili, že by som sa mohol na neho obrátiť so žiadosťou súkromných hodín kompozície. Tie som potom absolvoval u neho doma, vtedy ešte v byte a boli to pre mňa fascinujúce chvíle objavovania čarovného sveta hudobnej tvorby. Celkovo som u Petra Martinčka študoval odbor kompozícia na Konzervatóriu v Bratislave v rokoch 1991 – 1996. Skladbu ma vyučoval prakticky od začiatku, tzn.

¹¹ Z e-mailovej korešpondencie 14. augusta 2018

formoval moje myslenie a dal mi základy, na ktorých stojím dodnes. S postupujúcim časom sa človek vyvíja a prechádza rôznymi štádiami, ale pevný základ neoklame, resp. nezmení. Keď som u neho začal študovať, v tom čase nemal ani tridsať rokov, mal však za sebou svoje dôležité opusy a prechádzal do nového tvorivého obdobia. Hodiny s ním boli dynamické, prinášal mnoho hudby západu, ktorú sme spoločne počúvali - napr. operu György Ligetiho *Le Gran Macabre*.

Keď som podľahol Gustavovi Mahlerovi, požičal mi platňu 8. symfónie s dirigentom Leonardom Bernsteinom, čo sa pre mňa vtedy rovnalo výhre v Euro Jackpote. S Petrom Martinčekom sme medzi sebou vychádzali veľmi dobre, neskôr som však vykročil na ďalšie cesty spoznávania hudby, ďalej napokon do profesionálneho života a kontakt sa prirodzene zúžil.



V oblasti skladby do mňa vštepil dve základné axiómy, ktoré sú súčasťou mojej skladateľskej DNA: buď poctivý k svojmu remeslu a nikdy sa neuspokoj s dosiahnutým výsledkom. Preto idem vždy ťažšou cestou a neustále hľadám svoju skladateľskú tvár. Kompozíciu učím už vyše desať rokov a keď mám adepta, ktorý je na začiatku svojej cesty, vždy „ordinujem“ metódu Petra Martinčeka: hudobné vety a klavírne sonáty Ludwiga van Beethovena (ak si to v tejto chvíli číta, určite sa smeje).¹²

Janu Golis sme mohli registrovať ako osobnosť, pôsobiacu v známom vokálnom hudobnom telese *Fragile*. Svoje šesťročné štúdium na konzervatóriu v Bratislave ukončila absolventským koncertom vlastnej tvorby s orchestrom. Všetky skúsenosti, ktoré počas štúdia nadobudla, naplno využívala tým spôsobom, že vytvorila obdivuhodné úpravy skladieb. Avšak, svoje umelecké nadanie napokon uplatnila v speve. O svojej pedagogickej skúsenosti s Petrom Martinčekom sa vyjadřila:

¹² Z e-mailovej korešpondencie 4. septembra 2018

„Peter Martinček bol mojím pedagógom hlavného predmetu na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Študovala som odbor kompozícia



(6-ročné štúdium s absolútoriom v rokoch 1999 – 2005) v triede prof. Petra Martinčeka. Peter Martinček mi bol plne nápomocný ako pedagóg, ktorý svojim študentom rád pomáha napredovať v smere, ku ktorému vo svojom hudobnom

cítení sami inklinujú. Pamätám si ho ako pedagóga, s ktorým sme na mojich individuálnych hodinách počúvali široké spektrum hudby, od klasickej, cez gospel a pop, až po jazz. O vypočutej hudbe sme sa následne veľa rozprávali a analyzovali sme ju. Prof. Martinček zvykol hovoriť, že keď je hudba naozaj dobrá (nápaditá a sofistikovaná), žáner je sekundárny. Toto je jedna z pravd, ktoré som si od neho odniesla. Myslím, že ako ľudia sme spolu vychádzali veľmi dobre. Veril vo mňa a podporoval ma aj v hudobných aktivitách mimo školy (čo je už samé o sebe vzácnosťou). Aj jeho manželka, prof. Janka Martinčeková, bola veľmi priateľská, nápomocná a vždy pripravená človeka podporiť. Peter Martinček tak isto zvykol hovoriť, že vo svojich skladbách balansuje na hrane žiletky. Hovoril, že umenie spočíva v schopnosti kráčať a nespadať ani na jednu zo strán, a tým spôsobiť disproporčnosť skladby v akomkoľvek jej ohľade (estetickom, technickom, atď.). Neviem si predstaviť, že by som robila to, čo robím bez toho, aby som vyštudovala odbor, ktorý som študovala. Aranžovanie je v kontexte našej skupiny do značnej miery aj skladateľskou prácou, takže svoje kompozičné vzdelanie aktívne využívam. Peter Martinček mal k vokálnemu umeniu rovnako veľmi blízko. Už na škole som pod jeho vedením komponovala piesňové cykly a skladby pre miešané zbory. Myslím, že to bolo pre moje ďalšie smerovanie veľmi užitočné. V súčasnosti síce máme už menej príležitostí na kontakt, avšak ešte pred niekoľkými rokmi sa prišli manželia Martinčekovci napr. pozrieť na môj koncert s našou acappella skupinou FRAGILE. Teda spoločný kontakt sa snažíme udržiavať, samozrejme, dodnes.“¹³

¹³ Z e-mailovej korešpondencie 28. augusta 2018

Marián Závarský študoval kompozíciu u Petra Martinčeka na konzervatóriu v Bratislave. O študentských rokoch, strávených pod jeho pedagogickým vedením napísal:

„Keď som mal 15 rokov, rozhodol som sa, že chcem ísť študovať kompozíciu na Konzervatórium. Moji rodičia získali cez svojich známych kontakt práve na pána profesora Petra Martinčeka. Dohodli s ním stretnutie so mnou a v jeden jarný deň roku 2001 som ho navštívil na Konzervatóriu na



Tolstého ulici v Bratislave, kde sme mali prvý spoločný rozhovor. U Petra Martinčeka som študoval celkovo 6 rokov zameranie skladba. Ako každý profesor kompozície, bol aj on môj hudobný/kompozičný tútor. Profesor Martinček ma naučil chápať elementárne procesy v kompozícii, podnecoval moju tvorivosť a konzultácie s ním prinášali výrazný posun vpred. Niekedy stačila malá poznámka alebo

návrh k zneniu nejakého akordu a naraz sa mi otvoril úplne nový svet možností. Jeho hudobný rozhľad v kombinácii s osobnou otvorenosťou boli mimoriadne inšpiratívne a hneď od prvého ročníku som s ním v rámci kurzu kompozície počúval skladby, ktoré moje hudobné vnímanie posúvali vpred. Púšťal mi napríklad Stephena Michaela Reicha, Oliviera Messiaena alebo Igora Stravinského. Neraz si pamätám, že som odchádzal z jeho hodín nabudený novou hudbou, alebo plný zánietenia tvoríť. Jedného dňa som priniesol na hodinu kompozície 4. časť svojej programovej suity pre sláčikové kvinteto. Malo to veľmi výrazný, až banálny nádych populárnej hudby a profesor Martinček mi zobral noty a hovoriac, ako hudobný proces treba zmeniť, preškrtnol celú stranu. Odchádzal som skormútený, ale malo to svoj efekt. Doma som to od začiatku prerobil a výsledok bol neporovnateľný. S Petrom Martinčekom sme vždy prechovávali priateľský vzťah. Dodnes sme v kontakte. Pán profesor Martinček v mojom hudobnom živote predstavuje jednu z mimoriadne kľúčových osôb. Jeho „bohémsky“, priateľský a komunikatívny spôsob výučby mi minimálne v prvých rokoch štúdia s ním nastavil cestu dôležitého, vlastného vývoja. Dnes sa už pohybujem

v profesionálnych vodách, ale keď s hudbou experimentujem a hľadám nové svety, spomínam na pocity, ktoré som zažíval pri nových kompozičných skúsenostiach, ktoré som vďaka nemu objavil.“¹⁴

Peter Martinček pôsobil ako hudobný skladateľ „na voľnej nohe“ a 22 rokov žil v obci Veľký Grob. Usiloval sa zostať v kontakte so svojimi študentmi aj po ukončení ich štúdia. Mnohí z nich, študenti cirkevnej hudby, sa neskôr rozhodli komponovať a založili v kostoloch vlastné cirkevné orchestre. Navštevovali ho a opakovane za ním na konzultácie dochádzali nielen slovenskí, ale i zahraniční študenti z rôznych kútov sveta, ako napr. Taliansko či Rakúsko. O jeho bývalých študentoch bolo v pozitívnom svetle počuť na Slovensku aj vo svete – mnohí z nich dosiahli významné úspechy vo svojich pôsobiskách.



¹⁴ Z e-mailovej korešpondencie 26. augusta 2018



PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.

Katedra teoretických predmetov
FMU AU
Banská Bystrica

RODÁK NA OPERNEJ SCÉNE V SRDCI SLOVENSKA *PARENT ON THE OPERA STAGE IN THE HEART OF* **SLOVAKIA**

Abstract. The article is a small fresco about the fate of some operas by a Slovak composer, a native of Banská Bystrica, Ján Cikker (1911 – 1989), whose jubilee we will commemorate this year's birth. His first opera opuses and premieres found themselves in an ensemble that was created as a result of building efforts and zeal of the fifties, for a long time he "fought" with personal incompleteness and to this day - even in a different social and economic situation – still tries to attract the audience, present artistic potential and can inspire surroundings.

Pri dominantnosti operných diel svetových operných skladateľov patrí k dôležitým produkciám na scéne v Banskej Bystrici tvorba zakladateľskej generácie národnej hudby, kde okrem opier **Jána Cikka** zaznela aj tvorba **Eugena Suchoňa** (*Krútnava*), chýba však **Alexander Moyzes**, hoci o jeho opere *Udatný kráľ* sa kedysi uvažovalo. Z neskoršej skladateľskej generácie sa inscenovali opery **Bartolomeja Urbanca** (*Majster Pavol*) **Tibora Andrašovana** (*Hájnikova žena*), **Gejzu Dusíka** (*Hrnčiarsky bál, Modrá ruža*). Pod posledné výnimočné počiny sa podpísali **Juraj Beneš** (*Skamenený*), **Ilja Zeljenka** (*Báthoryčka*) a **Vladimír Godár** (*Pod rozkvitnutými sakurami*).

Najfrekventovanejším autorom bol **Ján Cikker** (1911 – 1989), ktorý sa zapísal do opernej histórie v kontexte Slovenska aj kultúrnej Európy niekoľkonásobne a svojím dielom predstavuje progresívne hudobné aj inscenačné trendy minulej,

ale aj súčasnej doby. Cikkerove pútavé témy a pôsobivá hudobná forma predstavujú v jeho operách humanistický ideál, ktorý priťahuje záujem na oboch stranách železnej opony. A možno boli aj provokatívne, pretože z času na čas, najmä na začiatku 70. rokov, sa západonemeckí kritici museli konfrontovať s ideologickým a estetickým postojom jeho oper, ich kresťansko-idealistickým posolstvom, vyzývaním humanistickej koncepcie človeka a [...] *in comparison with contemporary works such as Nono's Intolleranza or Zimmermann's Soldaten, a more measured harmonic language*.¹⁵

Cikker baletný vznikol najprv ako zaujímavá myšlienka v roku 1971, v roku osláv 60 rokov profesora Cikkera. Na koncerte jubilantovi zazneli aj diela, ktoré sa neskôr stali podkladom pre choreografické spracovanie. O rok neskôr – so súhlasom Jána Cikkera – získali *Spomienky op. 25* a *Slovenská suita op. 22* javiskovú baletnú realizáciu. Choreograf František Oldřich Bernatík (1926 – 1997) a dirigent Anton Buranovský (1932) vytvorili na hudobnom podklade spomenutých diel balet pod názvom *Keď srdiečko pobolieva* s dvomi časťami: *Pod oblôčkom* a *Bez názvu* s choreografickým obsahom všetkého, čo sa môže udiť na dedine. Z premiéry 20. mája 1972 sa – žiaľ – v archíve divadla nezachovala okrem bulletinu a pár čiernobielych fotografií – žiadna iná správa.

Cikker symfonický je nesporne zaujímavejší v hodnotovom kontexte. Bývalo v Banskej Bystrici zvykom pripraviť najmä v roku okrúhleho životného jubilea autora symfonický alebo komorný koncert. Takmer vždy išlo približne o rovnakú dramaturgiu: časti z operných diel doplnené niekoľkými inštrumentálnymi číslami. K mimoriadnej udalosti však patrila koncert v roku 1995 v rámci *Banskobystrických*

¹⁵ Marie Luise MAINTZ: *Ján Cikker's operatic works*. On-line <https://www.takte-online.de/en/portrait/article/artikel/unheilvolle-aktualitaet-jan-cikkers-opernschaffen/index.htm>

operných dní (BBOD).¹⁶ Jeho súčasťou bol aj slávnostný akt vzniku **Symfonického orchestra Jána Cikkera** (SOJC). Mnohí sa vtedy domnievali, že sa píše prvé stránky novovzniknutého telesa, skutočnosť bola napokon trochu iná. SOJC bol iba inovovanou nálepkou pre „nový“ orchester, ktorého členovia boli v podstate internými členmi operného orchestra. Nové teleso fungovalo kurióznym spôsobom: na javisku ako SOJC, pod javiskom ako orchester Štátnej opery. Nedoriešenosť a nejasnosť okolo pôsobenia orchestra pretrvávala v podstate až do jeho zániku. Niekoľko symfonických koncertov je už len spomienkou na dobre mienený zámer, ale nedotiahnutú realizáciu. Pokus o vzkriesenie patrí dirigentovi *Pavlovi Tužinskému*, ktorý buduje orchester už na pôde Akadémie umení, nie v opere.

Cikker *operný* je v umeleckom kontexte súboru opery DJGT, dnes Štátnej opery, dominantný. Pochopiteľne. Niektoré naštudovania sú viac než len svedectvom umeleckého potenciálu vyvíjajúceho sa súboru. Sú dokladom širšieho kultúrno-politického aj spoločenského niveau nielen stredoslovenského regiónu.

BEG BAJAZID

Dirigent: **Anton Buranovský**

Réžia: **Koloman Čillík**

Výprava: **Pavol Herchl**

Choreografia **Bohumil Čegan**

Zbormajster **Karol Béla**

Premiéra: 5. marca 1966

Prvým naštudovaným Cikkerovým operným opusom nebol v Banskej Bystrici, ako by sa predpokladalo, známy

¹⁶ *Banskobystrické operné dni* (BBOD) vznikli z pôvodných *Banskobystrických divadelných dní* (BBDD), autorka príspevku bola pri ich vzniku, svojimi inscenáciami participovali na „dňoch“ činoherné súbory zo Zvolena a Martina, bábkové z Banskej Bystrice. Súčasťou inscenačnej prehliadky boli aj sprievodné (komorné) akcie.

Ľudový hrdina *Juro Jánošík*, ale prednosť dostala v poradí druhá Cikkerova opera *Beg Bajazid*. Bola však náhradným riešením. Prečo? Krátko po vzniku spevohry (1959) sa uvažovalo o premiére pôvodnej slovenskej opery, do úvahy prichádzalo vtedy najnovšie Cikkerovo dielo – *Tiene*. Tiene sa v Banskej Bystrici už aj začali korepetovať,¹⁷ avšak na zásah „zhora“ sa materiál musel obratom stiahnuť a opera mala mať premiéru v Bratislave. Mala mať, ale nemala. Historické osudy si pripomeňme. *Tiene* – alias *Mister Scrooge* – sa na Slovensku premiéry v normálnom čase nedočkal. Autor skomponoval operu Mr. Scrooge ako svoj tretí opus v tomto žánri. Dokončil ju v roku 1959 a názov zmenil z pracovného *Tiene* na definitívny *Mr. Scrooge*. Skladateľovi sa námetom stala novela *Vianočná koleda* Charlesa Dickensa. Svetovú premiéru mala opera v roku 1963 v nemeckom Kasseli pod názvom *Abend, Nacht und Morgen* (*Večer, noc a ráno*), československá premiéra bola v tom istom roku v SND v Bratislave už s názvom *Mr. Scrooge*. Autor sa aj v tejto opere vyznal zo svojej viery „v dobrú podstatu človeka, z viery, že niet absolútne zlého človeka a že i ten najhorší sa pod vplyvom rôznych impulzov môže zmeniť v človeka statočného.“ Pochopiteľné rozčarovanie v súbore DJGT nad celou – vtedy domnelou umeleckou „krádežou“ spôsobilo, že najbližšie uvedenie diela banskobystrického rodáka sa odložilo o niekoľko rokov. A v čase, keď vznikala spevohra, bol *Juro Jánošík* v aktuálnom čase až príliš ľudový, preto padlo rozhodnutie na *Bega Bajazida*.

Zaradenie tejto opery do repertoáru sa zdôvodnilo splatením dlhu skladateľovi – rodákovi, ktorý sa dožíval životného jubilea 55 rokov. Premiéra v Banskej Bystrici bola v poradí 20. premiérou autora. Dielo zaznelo v inštrumentálnej úprave dirigenta *Antona Buranovského*. Nedostatky mala réžia,

¹⁷ Poznámka autorky: Pamätníci hovorili, že klavírne výťahy boli ešte „teplé“ z tlačiarne.

ktorej sa vyčítal najmä škrt v 2. dejstve: [...] v réžii sa objavil škrt, neobjavuje sa Bajazidova matka, ale 2. dejstvo končí otvorene, zamdlením Bajazida. (Hudobný život).



Autograf z premiéry v Kasseli a foto z premiéry v Banskej Bystrici (1966), Marie Urbanová (Katka)

Zdroj <https://www.kotte-autographs.com/en/autograph/cikker-jan/>
<https://www.stateopera.sk/sk/objavovanie-veristickych-diel-i-svetove-premiery-slovenskej-tvorby>

Slávnostnú atmosféru dotvárala na premiére aj mimoriadna udalosť. Pred premiérou dostal autor najvyššie ocenenie – titul *národný umelec*. Pôvodne sa titul udeľoval vždy k 1. máju – sviatku práce, avšak v tomto prípade došlo ku kurióznnej situácii, ktorej skutočný dôvod bol roky zamlčovaný. Cikker v tom období získal vo Viedni prestížnu *Herderovu cenu*.¹⁸

¹⁸ Cena Gottfrieda von Herdera bola zriadená v roku 1963 hamburskou nadáciou Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. Na návrh nezávislého kuratória ju od roku 1964 udeľuje viedenská univerzita. Herderovu cenu od roku 1964 obdržalo 300 osobností, ktorých mimoriadny výkon v oblasti maliarstva, sochárstva, architektúry, hudby, etnografie a ďalších humanitných odborov, príkladne prispeli k zachovaniu európskeho kultúrneho dedičstva v intenciách mierového porozumenia národov. **Johann Gottfried von Herder** (1744 – 1803) bol nemecký spisovateľ, filozof, estetik a protestantský kazateľ. Viac na: http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottfried_Herder

Stranícki funkcionári nechceli zaostať, preto titul Jánovi Cikkerovi udelili s predstihom už pri marcovej premiére. Pri odovzdávaní titulu povedal skladateľ pamätné slová: „Som ako márnотratný syn, čo sa vracia domov, aby ukázal, čo sa naučil.“¹⁹ Na otázku umeleckého predvedenia Bega Bajazida súborom v Banskej Bystrici povedal: „Nepoznám veľké a malé divadlo, poznám len divadlo dobré a zlé.“²⁰

Beg Bajazid, ktorý sa dočkal 30 repríz, zaznamenal aj ojedinelú udalosť, keď sa opera hrala na banskobystrickom amfiteátri pre viac ako 5000 detí.



K mimoriadnym udalostiam patril aj umelecký zájazd do Brna, kde sa opera hrala v Redute počas Výstavy spotrebného priemyslu a v rámci dňa Stredoslovenského kraja. Celý tzv. krajový deň sprevádzala návštevníkov výstavy aj známa znelka Slovenského rozhlasu – Cikkerov *Pochod povstalcov* a autor bol osobne prítomný na predstavení.

¹⁹ In: Denník Večerník, 7. marca 1966 Bratislava

²⁰ Ibidem

Česká operná kritika hodnotila dielo vysoko: „Hudba je obdivuhodne svieža, má dramatický nerv, zreteľne ukazuje vývoj autora od Jura Jánošíka ku Vzkrieseniu. Je treba oceniť veľmi dobre hrajúci orchester pod taktovkou Antona Buranovského. Recenzent brnianskeho denníka *Rovnost* Miloš Štědroň (1942) si však neodpustil poznámku: „Cikker byl označený za robotníka Múz, a to se nepatří!“ Denník *Mladá fronta* uviedol, že [...] „slovenská hudba dnes vykročila do evropského víru.“

Na záver reminiscencie *Beg Bajazid* treba poznamenať, že v čase premiéry v Banskej Bystrici bol už Cikker úspešným autorom opery *Vzkriesenie* a *Beg Bajazid* sa úspešne uvádzal už aj v Bratislave, Prahe a Košiciach. *Beg Bajazid* bol v poradí 32. premiérou spevoherného súboru a denník *Smena* z 10. marca uviedol, že [...] „ešte ani jedno dielo tak dobre nenaštudovali v Banskej Bystrici.“

Ďalšia Cikkerova opera *Juro Jánošík* sa dočkala už dvojnásobného naštudovania.

JURO JÁNOŠÍK I.

Dirigent: **Anton Buranovský**

Réžia: **Koloman Čillík**

Zbormajster: **Karol Béla**

Výprava: **Pavol Herchl**

Choreografia: **Jozef Zajko**

Premiéra: **27. októbra 1968**

Osudy diel aj ich autorov bývajú rôzne. Sú iné v dobe vzniku, iné v čase inscenovania. Vznik a osud opery *Juro Jánošík* nie je zahmlený, ani spochybiteľný. Cikker v čase zrodu jasne deklaroval sociálnu rovinu diela s apelom na nezmyselnosť útlaku. Jednoznačná bola aj dedikácia jeho prvotiny: *mestu Banská Bystrica pri príležitosti 700. výročia založenia mesta*. V čase vzniku však rodáci spod Urpína určite netušili, že o niekoľko rokov v meste vznikne spevoherný súbor.

Po prvýkrát sa v Banskej Bystrici *Juro Jánošík* inscenoval v roku 1968 ako druhá Cikkerova opera. Pripravovaná inscenácia mala niekoľko dôležitých spoločenských predikátov: súbor DJGT operu naštudoval k 50. výročiu vzniku republiky a uviedol k Roku slovenskej hudby.

Zo sporých archívnych materiálov v DJGT sa veľa k inscenovanému tvaru nedozvieme. Ťaživá situácia po 21. auguste 1968 poznamenala silne nielen spoločnosť, ale mala neskôr aj nepriamy – žiaľ negatívny – dopad na niektorých protagonistov súboru. Bolo to najmä za aktualizálny posun v poslednom obraze.

Podľa slov *Kolomana Čillíka* (1925 – 1990), režiséra inscenácie²¹ sa na návrh skladateľa vynechal 5. obraz – *Súd* a ária *Zasvitne deň, slobody deň* odznela v úplnom závere diela pod šibenicou. Netreba komentovať súvislosti. Z opery sa razom stal prostriedok umeleckej manifestácie. Výsledkom boli o. i. aj neskoršie fakty: dirigent Anton Buranovský opustil republiku, režisér bol po zvyšok umeleckého života v sprísnenom režime a z dvoch predstaviteľov titulnej postavy *Jozef Konder* a *Oskar Kobela* sa druhý rozhodol pre návrat do predchádzajúceho angažmán – do Nemecka a do republiky sa už nevrátil. Napokon celá inscenácia získala nový spoločenský kontext aj špeciálnym premiérovým suvenírom: *jánošíkovské dukáty* z mincovne v Kremnici, razené pre túto príležitosť, sa na javisko takmer nedostali. Nechcenými zloďmi sa stali návštevníci, ktorí suvenír spájali s judášskou menou zapredania republiky. Aj aktivity skladateľa Jána Cikkera v tom čase – venovať finančnú čiastku z repríz *Jura Jánošíka* na Fond republiky – zanikli. Záverečná symbolika dostatočne ilustruje spoločenskú situáciu.

²¹ Poznámka autorky: Na tieto témy som s Kolomanom Čillíkom hovorila pri jeho druhom režijnom naštudovaní Jánošíka, kedy som v opernom súbore pôsobila ako dramaturgička.



Jozef Konder ako Jánošík

Foto archív divadla

Ján Cikker v tom čase robil korektúry klavírneho výťahu *Hry o láske a smrti* a dokončil úpravy troch slovenských ľudových piesní:

- *Povedzte mojej materi*
- *Hej, horou, horou*
- *Smutné časy nastávajú*

JURO JÁNOŠÍK II.

Dirigent: **Miroslav Šmíd**

Režisér: **Koloman Čillík**

Výprava: **Pavol Herchl**

Zbormajsterka: **Darina Turňová**

Choreografia: **Karol Tóth, Igor Kovačovič, Marián Čupka**

Premiéra 1984

Juraj Jánošík II. ostal „bez deformácií“, ba ostal až taký „čistý“, že Michal Palovčík, redaktor denníka *Pravda* o. i.

napísal: [...] „režisér podčiarkol myšlienku baladickosti, ale text hovorí o najbiednejšom stvorení sedliaka v uhorskej krajine a Čillík (pozn. režisér) hýri čistotou prostredia, belobou, nenaznačujúcou, že ide o biedu. *Lud je priam elegantný.*“ Aj potlačenie akejkoľvek revolučnosti vyústilo v extrémne, kedy [...] „4. obraz – na javisku je tak málo ľudí, že jeden pandúr stačí na zneškodnenie Jánošíka.“²²

Zaradenie *Jura Jánošíka* do dramaturgického plánu predchádzalo aj povinné ideové zdôvodnenie, kedy sa musel vypísať zvláštny dotazník z Ministerstva kultúry slovenskej socialistickej republiky (MK SSR) s podtitulom „Dôverné“. Aké nezmysly sa museli uvádzať, svedčia o. i. aj tieto fakty: bolo potrebné uviesť, ako sa dá percentuálne vyčíslieť preporodenie hlavného hrdinu v typ socialistického človeka. V tomto prípade Jánošíka. Alebo údaj, ako dielo vplýva na správny socialistický rozvoj dediny. Jánošík našťastie prešiel „lustráciami“, ba aj titul národný hrdina mu ostal.

Druhé uvedenie malo opäť niekoľko dedikácií, keď operný súbor DJGT operu naštudoval k:

- 40. výročiu oslobodenia
- 25. výročiu založenia opery v Banskej Bystrici
- 30. výročiu vzniku diela

Počas osláv divadla bol v hľadisku prítomný aj autor.

Z hlavných predstaviteľov sa popri staro-novom Jánošíkovi *Jozefovi Konderovi*²³ alternantsky presadil aj *Ján Zemko*, ktorý získal sympatie najmä prejavom vokálnej dravosti. Druhé jánošíkovské naštudovanie sa nieslo viac v poetickom štýle než v realizme predlohy. Napomohol tomu aj dirigent *Miroslav Šmíd*, jediná zmena v inscenačnom tíme oproti prvému naštudovaniu, ktorý aj keď celoživotne

²² In: Denník Pravda, 1. novembra 1984

²³ Hudobná kritička Dr. Terézia Ursínyová ho označila za *dobré víno – čím je staršie, tým viac chutí*.

inklinujúci k folklóru, (dlhodobý dirigent a šéf Lúčnice) išiel v tomto prípade v intenciách lyrizujúco-baladickéj koncepcie.



*Ján Zemko ako Jánošík
Foto archív divadla*

Osemdesiate roky už v opere DJGT²⁴ signalizujú počiatky umeleckej aj návštevníckej krízy. Aj preto mal *Juro Jánošík* takmer anticipačne komornú podobu. Po večernom reprízovom vyčerpaní sa marketingovo šikovne zaradil medzi účelové tituly a osožný bol najmä v moderovaných skrátенých verziách pre organizované študentské predstavenia. Inscenácia sa napokon „predala“ aj na scénu SND do Bratislavy, kde zaznela v rámci celoštátnej prehliadky *Slovenská operná tvorba*. Dobová kritika sa takmer neuveriteľne dvojtáborovo rozdelila, jedna časť kritickéj obce dielo chválila (Pravda, Hudobný život) druhá (Film a divadlo, Lud) nazvala

²⁴ Poznámka autorky: Spevohra formálne zanikla v roku 1972.

inscenáciu hereckou bezradnosťou. Záverečná recenzia v Pravde (9. 5.) dala poslednú bodku za prezentáciou, keď uviedla, že [...] „zrazu sme nemali dojem, že ide o nejaký umelecký okrajový kolektív, ale teleso schopné zápoliť s ostatnými slovenskými opernými scénami.“²⁵

Osud *Jura Jánošíka* skončil napokon mimo vlastnej opernej scény. Interiér divadla v Národnom dome išiel 26. apríla 1985 do rekonštrukcie a do dočasných priestorov Komorného divadla Domu kultúry ROH sa *Juro Jánošík* jednoducho nezmestil. Na javisko sa síce vrátil, ale už hodne vizuálne aj hudobne devastovaný.

JURO JÁNOŠÍK III.

Rok slovenskej hudby
Dirigent: **Marián Vach**
Réžia: **Roman Polák**
Scéna: **Jaroslav Valek**
Kostýmy: **Peter Čanecký**
Zbormajsterka: **Iveta Popovičová**
Premiéra 5. marca 2016

Rok slovenskej hudby poskytol Štátnej opere v Banskej Bystrici príležitosť pre tretie naštudovanie opernej prvotiny Jána Cikkera *Juro Jánošík* (1954). Kým dve predchádzajúce inscenácie (1968, 1984) si zachovali výsostne folklórny charakter, posledná premiéra oslovila kultúrnu verejnosť odvážnym umeleckým názorom režiséra *Romana Poláka*. Po Suchoňovej Krútnave (2008) a Cikkerovom Coriolanovi (2011) sa tak nešpekulatívnym spôsobom podpísal už po tretí raz pod pôvodnú slovenskú operu.

Farebný asketizmus, scénický minimalizmus, početné symboly a účelové paradoxy poskytli vstupný kapitál aj za

²⁵ In: Denník Pravda, 9. mája 1985

účinnnej spolupráce výtvarného riešenia. Folklórom presiaknutú jánošíkovskú tému, ktorú poznáme vo všetkých umeleckých druhoch a žánroch, nájdeme v pozícii „ničiteľa bezprávia“ aj v minulom režime a zbojnícka legenda sa po roku 2008 reinštalovala ako „veľký vzor“ vlády jednej strany. Preto „ukradnúť“ Jánošíkovi jeho dlhodobo pestovanú podobu je pre niekoho výzvou, pre iného barbarstvom. Režisér „zaťal“ do národnej ikony s rešpektom a nadnárodne: odmietol rokmi tabuizovaný mýtus aj s inventárom doby a terapiou šoku zlomil niektoré stáročné stereotypy. Večne živého hrdinu „nepochoval“, ale vyskladal ho zrozumiteľnými prostriedkami súčasníka. Jánošíkovi ponechal osvedčenú pracovnú metódu – *bohatým bral a chudobným dával* – novelizoval ju však v odpovediach – *ako, kde, s kým?* Polák strhol z diela aj etiketu estetických princípov socialistického realizmu s proklamovanou potrebou zrozumiteľnosti (!) umenia pre všetkých pracujúcich. V čase vzniku opery mohol najpopulárnejší slovenský ľudový hrdina bez problémov zaplniť aj umelecké vákuum, ktoré vzniklo po premiére slovenskej národnej opery *Krútnava* (1949), ktorej kvalita sa v päťdesiatych rokoch dostala do nepredpokladaných turbulencií a začala sa lámať pod ideologickým tlakom komunistickej moci.

Operný *Juro Jánošík* nie je melodický ani ľudový. Je expresívny, silový, interpretačne náročný, dynamicky hlučný a hudobne revolučný. Pôsobí ako cyklus symfonických básní než ako jednoliaty operný celok. Hutné inštrumentálne pradiovo nemilosrdne a nebezpečne okupuje aj vokálne línie. *Michal Hýrošš* ako Jánošík nebol vodcom adrenalínových hier ani anabolicky steroidných chlapcov. Útlou postavou sa na javisku skôr strácal než dominoval, bol „malým veľkým“ mužom v pozadí, bez ktorého by sa však nezdvihla ani divadelná

opona. V roku slovenskej hudby vznikla nová hudobná legenda o starom Jánošíkovi.



Juro Jánošík

Zdroj <https://www.stateopera.sk/sk/juro-janosik/03052019piatok1830>

OBLIEHANIE BYSTRICE

1980

Kúpele Sliač sa najmenej raz do roka stali pre banskobystrickú hudobnú komunitu takmer pútnickým miestom. To vtedy, keď hosťom kúpeľov bol profesor Ján Cikker, celebrita par excellence. Bola som vtedy čerstvá absolventka Filozofickej fakulty UK v Bratislave a „staré“ informačné zdroje mi pošepli, že Cikker pracuje na novej opere.



Ján Cikker s manželkou Katarínou na Sliači v lete 1959

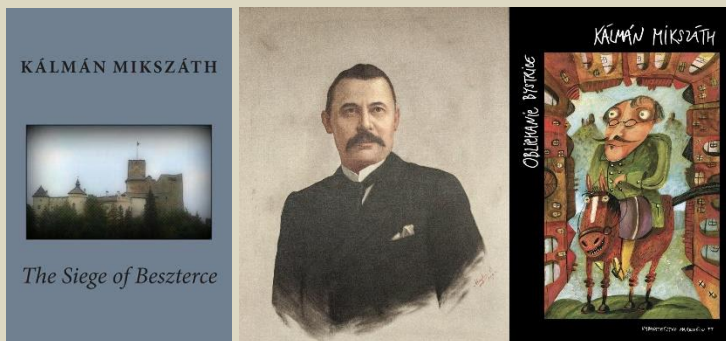
Foto M. Vojtek, archív TASR

Zdroj <https://www.vtedy.sk/galeria/opera-vzkriesenie-jan-cikker-premiera/0?currentPhoto=2>

S vtedajším umeleckým šéfom opery a dirigentom Miroslavom Šmídom (1932 – 2006) sme misiu za Jánom Cikkerom starostlivo pripravili. Návšteva sa realizovala, avšak z pôvodnej pracovnej dvojice dramaturg/dirigent vznikla operatívne skupina iná – politicko-stranícka. Súduh Cikker

vraj píše operu o obliehaní Banskej Bystrice a keďže ide o vojnovú a protifašistickú tematiku, musí tam byť prvá „rodná strana“ v zastúpení svojich funkcionárov v opere. Tak som bola z tímu ako nestranička vylúčená.

Výsledok tohto faux pas som sa pochopiteľne nikdy nedozvedela, stránicke „obliehanie Sliača“ skončilo neslávne a prvopremiérové – pochopiteľne – nefašistické, navyše komické *Obliehanie Bystrice*, opery na námiet maďarského spisovateľa *Kálmána Mikszátha* (1847 – 1910), rodáka zo Sklabinej, ktoré je vtipnou románovou fikciou zo slovenského Považia, sa uskutočnilo v Bratislave v roku 1981. Tak možno ušlo Banskej Bystrici svetové prvenstvo.



Zdroj <https://dennikn.sk/862842/len-malokto-dokazal-tak-farbisto-a-zabavne-opisat-slovensko-aj-slovakov-ako-tento-spisovatel/>

MR. SCROOGE²⁶

Dirigent: Igor Bulla
Režisér: Branislav Kriška
Scéna: Otto Šujan
Kostýmy: Denisa Hanáková
Zbormajster: Ivan Mráz
Premiéra 19. decembra 1997

Mister Scrooge v čase svetovej premiéry v nemeckom Kasseli (1963) bol v európskom kontexte nepochybne svojím hudobným jazykom už opernou klasikou. V československom kontexte išlo v autorovom aj slovenskom vývoji o dielo zlomové. Po národných a historicko-národných témach (*Juro Jánošík*, *Beg Bajazid*) Cikker zrazu „ušiel“ do sveta nielen v téme²⁷ (*Vianočná koleda* anglického spisovateľa *Charlesa Dickensa*, 1812 – 1870), no najmä v hudobnom spracovaní a vyjadrovaní. S predstihom sa vymanil z dovtedy prevládajúcich akcentov ľudovosti a národnosti a otvoril sa (aj nás) Európe. Príbeh tvrdohlavého skinflinta, ktorý sa počas vianočného obdobia transformuje na sympatického človeka, znamenal rozhodujúci zlom v živote skladateľa. Na skúškach v SND v Bratislave v roku 1959 bola však práca prerušená. Cikkerova „ideologická kritika“ na zjazde Zväzu slovenských skladateľov v decembri odsunula a v dôsledku toho sa spoločensky aj umelecky izoloval. V súvislosti s chorobou boli

²⁶ Poznámka autorky: Pred uvedením diela odhalili vo foyeri divadla bronzovú bustu skladateľa, ktorá je dielom akademického sochára Tibora Bártfaya. Busta je darom manželky Jána Cikkeru – Kataríny – Štátnej opere.

²⁷ Opera vznikla na základe literárnej predlohy anglického spisovateľa *Charlesa Dickensa* (1812 – 1870) *A Christmas Carol in Prose (Vianočná koleda)*, najprekladanejšieho diela z celej jeho tvorby. Je to príbeh úžerníka Scroogea, ktorého vo sne strašia traja duchovia – duch minulých Vianoc (predstavuje šťastné detské sviatky), duch prítomných Vianoc (poukazuje na chudobnú domácnosť jeho zle plateného zamestnanca) a duch budúcich Vianoc (ukazuje jeho nikým neoplkávanú smrť).

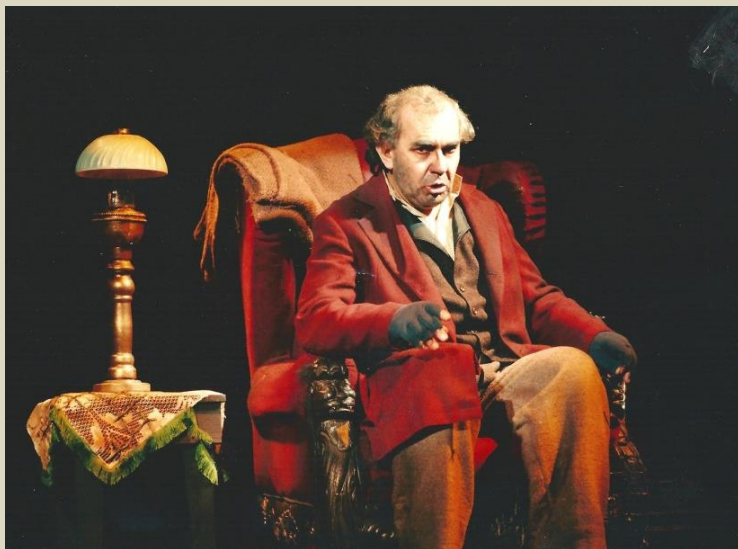
ďalšie dva roky práce na opere *Vzkriesenie* obdobím hlbkej krízy aj novej orientácie.

Mr. Scrooge nemohol mať šťastnejšiu ruku vo výbere inscenátorov pre prvé banskobystrické naštudovanie. Renomovaný znalec tvorby Jána Cikkera – režisér *Branislav Kriška* si pedantným výberom zaistil kolektív profesionálnych spolupracovníkov. Nepochybne dominantnou osobnosťou večera bol *Mr. Scrooge* hosťujúceho barytonistu *Františka Balúna* z košickej opery.

Hudobná teoretička a kritička Mária Glocková o jeho výkone o. i. zaznamenala: [...] „*Ideálneho interpreta našli inscenátori v hosťujúcom košickom Františkovi Balúnovi. Monštruóznou postavou atakuje diváka vizuálne, v cikkerovskom slovenskom Sprechgesangu (nech mi je prepáčené pomenovanie) je skvele deklamačný, prepotrebne nekantabilný a v kulminačných scénach dramaticky presvedčivý. Na mnohých miestach v partitúre sa skutočne stal súčasťou celého inštrumentálneho aparátu. Jeho hlas bol v takých prípadoch nositeľom zvukovej informácie.*“²⁸

K dominantám patrila aj výkon dirigenta *Igora Bullu*, ktorý náročnú partitúru zvládol s priesračnou mozartovskou ľahkosťou a čistotou. Všetky ďalšie výkony – aj keď v pozícii sekundárov – boli nadštandardné. Jednoznačným stimulom pre všetkých aktérov bol fakt, že súbor inscenuje *Scroogea* s perspektívou uvedenia aj na anglickej scéne. Aj keď sa presne nekonkretizovalo, resp. zverejnili sa iba fakty o rokovaní s agentom, dvojjazyčne vydaný bulletin mal byť zárukou potvrdenia perspektívy. Cikkerovský import sa napokon neuskutočnil, dôvody sa nikdy nezverejnili.

²⁸ GLOCKOVÁ, M. 1998. *Exportné naštudovanie Mr. Scroogea*. In: Hudobný život, r. 30, č. 2, s. 4 (28. 1. 1998)



Napriek vysokým ambíciám banskobystrického telesa sa zdalo, že Mr. Scroogeom Ján Cikker na banskobystrickom javisku skončil. Všetky ďalšie diela sú už nad sily súboru. A predsa ... Prišiel čas aj inscenátori.

CORIOLANUS

Dirigent: **Marián Vach**

Réžia: **Roman Polák**

Scéna: **Jaroslav Valek**

Kostýmy: **Peter Čanecký**

Zbormajster: **Ján Procházka**

Slovenská premiéra v Štátnej opere v Banskej Bystrici 14. októbra 2011

„Tragédia bez milosrdenstva, bez záblesku nádeje“, tak Cikker opísal Shakespearovho *Coriolana*, ktorú si vybral ako námet svojej šiestej opery. Rozporuplného hrdinu Coriolana – despota, nepriateľa ľudu, zradcu, veliteľa poháňaného nenávisťou k páchaniu zrady – vykresľuje Cikker vo svojom

opernom vývoji ako komplikovanú ľudskú bytosť nášho veku, ktorá hľadá priazeň. Jeho opera zintenzívňuje konflikt medzi masou a jednotlivcom a do popredia akcie stavia „*neutíchajúci zápas o moc a proti tým, ktorí sa jej zmocňujú*“ (Cikker) ako leitmotív príbehu v „hrozivej aktuálnosti“. Štrnásť scén spája tento konflikt, niektoré v krikľavých farbách a ostrých kontrastoch, vo vzrušujúcich zborových scénach a bojovej hudbe, v kontraste s tlmenejšími hudobnými medzihrami a expresívnymi lyrickými sólovými časťami.

Operný *Coriolanus* je doteraz jedinou operou s tematikou rímskeho hrdinu a jej popremiérový osud v sedemdesiatych rokoch mal špecifické pozadie. V jubilejnom roku storočnice narodenia Jána Cikkera sa tak zaplnilo po štyridsiatich rokoch biele miesto na mape (ne)poznania šiestej opery banskobystrického rodáka. Nie však v historizujúcom tvare, ale v silne aktualizovanej politickej podobe. Po premiére treba korigovať aj pretrvávajúci názor, že *Coriolanus* nepatrí k vydareným Cikkerovým operám, že je inscenačne náročný najmä v scénografii a v realizačnej dispozícii patrí len na veľkú scénu. Práve politicko-spoločenské podhubie a klíma pražskej svetovej premiéry (následne aj west-ost nemeckej konfrontačnej „reprízy“) spôsobilo, že dobové hodnotenie malo účelový charakter aj s neoprávnenými umeleckými diskvalifikačnými následkami diela. Humanista a kozmopolita Cikker po ľudových hrdinoch siahol vedome po nadčasových témach so silným spoločenským aj politickým pozadím. Konfrontácia sily osobnosti v kontexte doby, ako ústredný motív veľkej historickej témy, bola v 70. rokoch prekážkou. *Coriolanus* v silnej hudobnej konkurencii majstrovského *Mr. Scroogea* a hviezdneho *Vzkriesenia* nevstúpi ani tentoraz z tieňa do siene slávy. Scénicko-ilustratívnej hudobnej rôznorodosti diela totiž chýba komplexná dramaturgická aj dramatická línia.

Rímom zavrhnutý *Coriolanus* sa potíka v banskobystrickej inscenácii bez tváre, mena, v odeve bez „svetovej“ značky, s plátennou taškou z kontajnera a v deravých ponožkách ako bezdomovec. Priam biblicky vyznieva stretnutie „na púšti“ s neznámou ženou v červených šatách, ktorá dá smädnému napiť. Zvláštnou sexuálnou symbolikou zaujala scéna dievčat s bohyňou mieru. Odeté v bielom, naboso, sa vo svojej čistote oddávali „láskaniu“ nahého torza skulptúry bez fyziologických znakov identity, symbolu panenskosti, potláčanej sexuality aj krvavej vojnovnej brutality. Hoci je *Coriolanus* krvavou drámou, režisér *Roman Polák* využíval symboly smrti decentne a hľadal ich viac s paletou maliara než lacným naturalizmom súčasnosti.

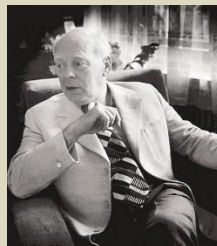


Martin Popovič (s vavrínom na hlave) získal za titulnú postavu cenu Hudobného fondu²⁹

²⁹ Banská Bystrica 4. septembra (TASR) Operná inscenácia *Coriolanus* Jána Cikkera, ktorá vznikla na pôde banskobystrickej Štátnej opery, má nominácie na ocenenie DOSKY. Opera *Coriolanus* je nominovaná v troch kategóriách: najlepšia inscenácia, najlepšia réžia (Roman Polák) a najlepší mužský herecký výkon (Martin Popovič v postave Coriolana).

Coriolanus našiel v banskobystrickom naštudovaní skvelý tím, silný v názorovej rekonštrukcii aj v inscenačne výnimočnej renesancii diela, ktoré hľadalo odpovede na mnohé otázky. Všetkým, ktorí (márne?) pátrajú po odpovediach, či je *Coriolanus* hrdinom aj pre našu dobu, kto sú patricijovia súčasnosti, či nám nehrozí tiež hladomor, aké je postavenie ženy v súčasnom svete alebo ako sa uplatňujú princípy demokracie, odporúčam prečítať <http://30nijas.com/blog/ralph-fiennes-coriolanus-blog-why-coriolanus-matters>.³⁰

Aj o tom je poslanstvo Coriolana pre súčasnosť.



Rodný dom Jána Cikkera v Banskej Bystrici

Dielo Jána Cikkera na scéne DJGT

- Beg Bajazid, 1966
- Jánošík 1968, 1986, 2016
- Keď srdiečko pobolieva – balet, 1972
- Mr. Scrooge, 1997
- Coriolanus, 2011

³⁰ GLOCKOVÁ, M. 2011. *Coriolanus ako politikum*. In: Hudobný život 43, 2011/11, s. 26–27. Dostupné: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/hudobne-divadlo/1126-coriolanus-ako-politikum>

Juro Jánošík

Libreto Štefan Hoza

Opera v 3 dejstvách a 6 obrazoch

1954 SND Bratislava

Beg Bajazid

Libreto Ján Smrek

Opera v 3 dejstvách s prológom

1957 SND Bratislava

Mister Scrooge

Libreto Ján Cikker podľa Charlesa Dickensa

1963 Kassel pod názvom Abend, Nacht und Morgen

Vzkriesenie

Libreto Ján Cikker podľa Leva Nikolajeviča Tolstého

Opera v 3 dejstvách, 6 obrazoch a 3 intermezzách

1962 ND Praha

Hra o láske a smrti

Libreto Ján Cikker podľa Romaina Rollanda

Opera v 1 dejstve

1969 Mníchov

Coriolanus

Libreto Ján Cikker podľa Williama Shakespeara

Opera v 3 dejstvách a 14 scénach

1974 Smetanove divadlo Praha

Rozsudok

Libreto Ján Cikker podľa Heinricha von Kleista Zemetrasenie v Chile

Opera v 3 dejstvách a 5 scénach

1979 SND Bratislava

Obliehanie Bystrice

Libreto Ján Cikker podľa Kálmána Mikszátha

Opera v 3 dejstvách a 9 scénach

1983 SND Bratislava

Zo života hmyzu

Libreto Ján Cikker podľa bratov Čapkovicov

Opera v 3 dejstvách

1987 SND Bratislava

BIBLIOGRAFIA

ČERVENÁ, Ludmila. 2009. *50 rokov Štátnej opery*. Harmony s. r. o.
ISBN 978-80-89151-24-0

CHALUPKA, Ľubomír. 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*. FF UK Bratislava,
Katedra hudobnej vedy. ISBN 978-80-223-3115-9

PALOVČÍK, Michal. 1995. *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Vydal Matúš
Prešov. ISBN 80-967089-8-8

Elektronické zdroje citované v štúdiu.



Dr. hab. Elżbieta SZCZURKO

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego
Bydgoszcz
Polsko

**REZONANS MUZYKI CHOPINA W DZIAŁALNOŚCI
ARTYSTYCZNEJ IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO**
*REZONONCIA CHOPINOVEJ HUDBY V UMELECKEJ
ČINNOSTI IGNACY JAN PADEREWSKI*

Abstract. Recognition and admiration of Chopin's work resulted in Paderewski's belief in the need to cultivate this heritage as the fruit of national art and at the same time belonging to European culture. The expression of these aspirations was the takeover of the management of the editorial team preparing the release of the Complete Work of Fryderyk Chopin, which played a huge role not only in the education of successive generations of pianists. Of great importance was also the activity of Paderewski as a virtuoso pianist, whose concert repertoire was full of works by Fryderyk Chopin. He performed them all over the world during many concert tours, not only because of their stylistic and aesthetic value.

V jednom z článkov v časopise *Muzyka* (1933) napísal **Ignacy Jan Paderewski** (1860 – 1941): „*Sztuka Szopena jest fenomenem, stojącym na granicy cudu. Poukazując na štýly, ktoré sa časom menia, na názory umelcov a na očakávania poslucháčov, zdôraznil, že hudba najväčšieho poľského skladateľa, ktorá si získala „serca niezliczonych rzesz“ a ktorá je tým „najbardziej zrozumiała krytyka zawodowych pomniejszych geniuszów“ a bude trvať večne „w całej swej czystości.“*”³¹ Uznanie a obdiv Chopinovej práce vyústili do Paderewského

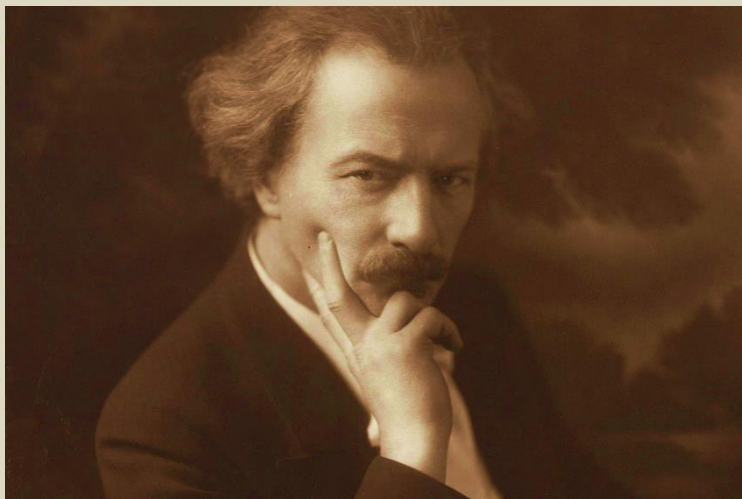
³¹ I. J. PADEREWSKI: *Z mych wspomnień*, *Muzyka* 1933 nr 4-6, s. 118.

presvedčenia o potrebe kultivovať toto dedičstvo ako najušľachtilejšie ovocie národného umenia a patriace súčasne k európskej kultúre. Vyjadrením týchto aspirácií bolo prevzatie vedenia redakčného tímu pripravujúceho vydanie *Kompletného diela Fryderyka Chopina*,³² ktoré zohralo obrovskú úlohu nielen pri výchove po sebe nasledujúcich generácií klaviristov. Veľký význam mala aj činnosť Paderewského ako klavírneho virtuóza,³³ ktorého koncertný repertoár bol plný diel Fryderyka Chopina. Uvádza ich po celom svete počas mnohých koncertných turné nielen kvôli ich štylistickej a estetickej hodnote. Spojením umeleckého cieľa so spoločensko-politickým poslaním ich použil aj na prebudenie národného povedomia a potešenie srdc svojich krajanov bojujúcich za slobodu, čím presvedčil zahraničných poslucháčov o práve Poľska na nezávislosť a o hodnote poľskej kultúry. Tento aspekt naznačil o. i. aj **Stanisław Niewiadomski** (1859 – 1936), profesor Lvovského a varšavského konzervatória, ktorý pri svojom vystúpení vo Lvove v roku 1935 poznamenal, že keď Paderewski hral Chopinove diela, potom je poslucháč „najdalszy, najobojętniejszy dla spraw patriotycznych obcego sobie narodu słuchacz dowiadywał się, że ten przecudny spłot twórczej i odtwórczej sztuki jest duchową własnością.“³⁴

³² Edycja *Dziela wszystkie Fryderyka Chopina* ukazała się dopiero po II wojnie światowej.

³³ Teodor Leszytycki, słynny w tamtym czasie pedagog, u którego Paderewski uczył się w Wiedniu, doceniał jego talent kompozytorski, zdecydowanie zaś odradzał młodemu artyście podjęcie kariery pianistycznej. Podobną opinię wyrażali również wcześniej inni pedagodzy. Jedyne słynny pianista Antoni Rubinstein wspierał wysiłki Paderewskiego, wróćąc mu wspaniałą karierę pianistyczną, co potwierdziło się w niedalekiej przyszłości. Por. I. J. Paderewski, *Pamiętniki*, spisała Mary Lawton, tłum. W. Lisowska, T. Mogilnicka, Kraków 1984, s. 115, 91.

³⁴ S. Niewiadomski, *Ignacy Jan Paderewski i jego półwiekowa wielka działalność*, w: *Ignacemu Janowi Paderewskiemu 1860-1885-1935*, Lwów 1935, s. 20.



Zdroj <https://culture.pl/en/article/can-paderewski-be-the-hero-of-a-musical>

Príkladom zlučenia myšlienok o Chopinovej hudbe a jeho vlastnom národe je slávny prejav, ktorý predniesol Paderewski vo Lvovskej filharmónii 23. októbra 1910³⁵ počas slávnostnej akademie organizovanej na oslavu 100. výročia Fryderyka.³⁶ Autor vo svojom mimoriadne slávnostnom prejave, vydanom neskôr a preloženom do viacerých jazykov,³⁷ bolo možné vďaka výhodám štýlu považovať za umelecký

³⁵ Analizę lwowskiego przemówienia Paderewskiego autorka przedstawiła w artykule: *Ignacego Jana Paderewskiego myśli o Ojczyźnie i narodowej muzyce*, w: *Tożsamość narodowa i suwerenność państwa a integracja europejska*, red. T. Guz, R. Mazurkiewicz, R. Tłuczek, Lublin 2008, s. 83-102.

³⁶ Przebywając we Lwowie Paderewski uczestniczył także w I Zjeździe Muzyków Polskich. Na jego cześć wznowiono lwowskie przedstawienie opery *Manru*, wykonano także *Symfonię h-moll*, zaś samego kompozytora mianowano prezesem Konwencji Muzyków Polskich. Uroczystej akademii, podczas której Paderewski wygłosił słynne przemówienie, przewodniczył hrabia Stanisław Tarnowski, historyk i krytyk literatury polskiej, zasłużony profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. A. Zamoyski, *Paderewski*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1992, s. 156-157.

³⁷ I. J. PADEREWSKI: *Myśli o Polsce i Polonii*, opr. M. M. Drozdowski, A. Piber, Paryż 1992, s. 21.

prejav, považoval za svoj prvý, hoci nevedomý, skutočný politický názor.³⁸ V ňom hovoril o veľkosti Chopinovej hudby nazývanej „*piewca polskiego narodu*“ a o jej význame pre poľskú kultúru a odráža sa v nej túžba po slobode všetkých Poliakov.³⁹ Paderewski zdôraznil, že autor *mazúrok*, ktorý opustil svoju rodnú krajinu, priniesol so sebou *genius patriae*⁴⁰ - čo znamenalo, že jeho hudbu si nemohol osvojiť žiadny iný národ. Paderewski videl silu ducha národa v „*tajemnej, głębokiej*“ hudbe, plnej citu a „*wulkanicznych wybuchów*“ a zároveň elegantnej, ďaleko od francúzskej „*zimnej elegancji*“ ale aj „*ponurej, monotonnej, choć mądrej rosyjskiej muzy.*“⁴¹ Zdôraznil jedinečnosť Chopinovho umenia tým, že okrem iného poukázal na schopnosti zušľachtiť prvky pôvodnej kultúry a môcť zmieriť všetky štáty „*na najwznioślejszych szczytach uczucia.*“⁴² Paderewski, odvolávajúc sa na srdcia a spomienky svojich krajanov, rozvinul poetický, metaforický obraz poľskej krajiny vyvolaný Chopinovou hudbou, plný spomienok na hrdinské činy jeho predkov, staré poľské tradície a zvyky.⁴³ Tento spôsob prezentácie hudby najväčšieho poľského skladateľa, zameraného viac na emocionálnu reakciu recipienta ako na štylistické a estetické hodnoty samotných diel, nebol vždy pozitívne hodnotený. **Karol Szymanowski** (1882 – 1937) v liste profesorovi **Zdzisławovi Jachimeckimu**, ktorý v tlači publikoval rozsiahlu štúdiu o ľvovských oslavách,⁴⁴ hoci

³⁸ I. J. PADEREWSKI: *Pamiętniki*, op. cit., s. 454.

³⁹ I. J. PADEREWSKI: *Myśli o Polsce i Polonii*, op. cit., s. 21-22.

⁴⁰ I. J. PADEREWSKI: *Chopin*, red. A. Piber, Warszawa 1991, s. 19.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 18.

⁴³ E. SZCZURKO: *Ignacego Jana Paderewskiego myśli o Ojczyźnie i narodowej muzyce*, op. cit., s. 96-97.

⁴⁴ Zdzisław Jachimecki, recenzując w „Przeglądzie Polskim” (1910, rok XLV t. 2, s. 265-272) przemówienie Paderewskiego napisał m.in.: „Paderewski okazał się retorem zadziwiającym. Długie przemówienie jego skrzyło się świetnością słów i obrazów, było niemal zadośćuczynieniem za brak gry Paderewskiego w tym obchodzie. Świetny

neobsahuje kritické prvky, okrem iného napísal: *Doskonale rozumiem wszystko, co Pan pisze o Paderewskim. [...] jego mowa koronac..., chciałem rzec inauguracyjna, oburzyła mnie w całym tego słowa znaczeniu. Niegodna muzyka. Nie poniża się Bachów i Mozartów – nie przemilcza się Beethovenów i Wagnerów dla tym łatwiejszego uronienia polsko-sienkiewiczowskiej łezki na grobie jedyne go naszego – co prawda genialnego Chopina. [...] Kpię sobie z tego gatunku patriotyzmu frazesu!*"⁴⁵

Aj o niekoľko desaťročí neskôr muzikológ **Mieczysław Tomaszewski** (1921 – 2019) považoval prezentáciu Chopinovej hudby vo svojom prejave vo Lvove za „przerażająco ciasne.”⁴⁶ Malo by sa však pamätať na to, že Paderewského prejav, ktorý nebol adresovaný sofistickým poslucháčom, ale širokej verejnosti, mal predovšetkým vlastenecký charakter. Autor ohnivého prejavu, ktorý uprednostňoval Chopinovu hudbu pred „misterne fugi” alebo mramorovými tvarmi krásnej, „germańskiej sonaty,”⁴⁷ nemal na mysli „<poniżenie> muzyki innych narodów, ale raczej o umocnienie rodaków pozbawionych własnej państwowości i podtrzymanie ich narodowej dumy poprzez przykład wyjątkowo oryginalnej muzyki Chopina, która łącząc w doskonały sposób niepowtarzalność narodowego piętna bytowości i kultury ojczyzny z uniwersalnością form muzycznego wyrazu, uosabiała to, co najcenniejsze, a zabraniane przez zaborców”.⁴⁸

Paderewski bol oceňovaný ako jeden z najväčších interpretov Chopinovej hudby. Obdivovala sa neopísateľná poézia jeho hrania, ktorá očarila publikum „spôsobom, ktorý

pianista mówił językiem godnym Sienkiewicza; Geniusz Patriae w sztuce Chopina tłumaczył porównaniami, przypominającymi żywo *Pana Tadeusza*”. Por. Karol Szymanowski. *Korespondencja*, t. 1 1903-1919, zeb. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 250.

⁴⁵ Karol Szymanowski. *Korespondencja*, op. cit., s. 244.

⁴⁶ M. TOMASZEWSKI: *Chopin w oczach naśladowców, następców i kontynuatorów*, w: *Kompozytorzy polscy o Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1959, s. 39.

⁴⁷ I. J. PADEREWSKI: *Chopin*, op. cit., s. 16.

⁴⁸ E. SZCZURKO: *Ignacego Jana Paderewskiego myśli o Ojczyźnie i narodowej muzyce*, op. cit., s. 96-97.

neprípúšťal odpor „w sposób niedopuszczający oporu.”⁴⁹ Keď v roku 1890 navštívil svojich krajanov v pruskej oblasti a okrem iného prišiel do Toruń, reportér miestnych novín poznamenal: „[...] przybył, zagrał i zwyciężył serca nasze.”⁵⁰ O vystúpení sa napísalo nasledovné: „[...] nie możemy znaleźć dość słów pochwały i podziwu na efektywność i na tę niezrównaną, żadnych trudności nie widzącą biegłość, a co najgłówniejsza na ten niezrównany spokój nawet przy najtrudniejszych pasażach! Widać było, że dla Paderewskiego wyraz trudność nie istnieje. Więcej nie piszemy obawiając się, aby nam profanacy nie zarzucono”.⁵¹

Majstrovstvo Paderewského klavírneho umenia ocenili aj v zahraničí. Po umelcovej smrti v parížskom *Le Temps* zaznamenali: „Był on chlubą swego kraju i długa kariera artystyczna w swej sławnej różnorodności była godnym odbiciem jednego z najbardziej szczodrych istnień, które znała współczesność. Czym była gra Paderewskiego, ci którym godne było ją słyszeć nie zapomną jej z pewnością nigdy. Łączyła ona w sobie potęgę, moc uczuć, poryw z dotykem zwiewnego aksamitu, z techniką przejrzystą, stale na usługach należytej wyrazistości gry, która umiała przechodzić od najbardziej potężnych wybuchów ku niesłychanie subtelnemu cieniowaniu. Władztwo jego było największe i urok nieprzeparty, gdy odtwarzał ostatnie sonaty Beethovena, a szczególnie dzieła romantyków fortepianu”.⁵² Odkaz na diela Beethovena a skladateľov romantickej éry potvrdzuje Paderewského záľubu v interpretácii týchto diel, typických pre takmer všetkých študentov **Teodora Leszetyckého** (1830 – 1915), ku

⁴⁹ S. NIEWIADOMSKI: *Ignacy Jan Paderewski i jego półwiekowa wielka działalność*, op. cit., s. 20.

⁵⁰ *Gazeta Toruńska*, 11. 02. 1890 r., s. 3.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² M. M. DROZDOWSKI: *Reakcje świata i Polski na śmierć Paderewskiego*, w: *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej Kraków 3-6 maja 1991*, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991, s. 29.

którym tiež patrili (rovnako ako pre študentov Franza Liszta).⁵³ Beethoven bol skutočne jeho obľúbeným skladateľom. Veril, že ide o univerzálného génia a jeho hudba má vždy punc nekompromisného vznešeného ducha. V jednom z vyhlásení sa priznal: „Kiedy gram Beethovena, mam uczucie, że obcuje z samą istotą, z niewidzialną duszą muzyki, w której zawarte są zarodki wszystkich stylów i odmian. Wydaje mi się, że w tej genialnej muzyce mieści się Schumann i Mendelssohn, a nawet i nasz Szopen”.⁵⁴

Keď sa ho Paderewski pýtal na skladateľskú hierarchiu, najskôr spomenul Beethovena, potom Bacha a Schumannu, čím sa Chopin umiestnil na štvrtom mieste.⁵⁵ Táto hierarchia však nechcela znížiť význam najväčšieho poľského umelca. Uznávajúc Chopinove diela ako „geniálne“ a „večné“ odvážne argumentoval obrazom Chopina, ktorý sa v tom čase širil, ako fyzicky slabého a precitliveného umelca,⁵⁶ ktorý mal mať vďaka svojmu ženskému spôsobu cítenia a hry: „Szopen nie potrzebuje ani mojej, ani niczyjej obrony. Należy jednak zaprotestować jaknajenergiczniej przeciwko wysuwanym tu i owdzie poglądom, według których genialna muzyka Szopena jest zniewieściła. Co za niedorzeczność! Wystarczy przypomnieć sobie balladę f-moll, fantazję f-moll, wielkie scherza i bohaterskie etiudy [...]. Jak można, znając te wszystkie utwory, wydawać tak dziwaczne opinie o muzyce szopenowskiej – doprawdy trudno zrozumieć. Wątle ciało zawierało w sobie tytaniczną duszę! Tak samo dziwną i niedorzeczną wydaje mi

⁵³ B. RABA: *Między romantyzmem a modernizmem. Twórczość kompozytorska Ignacego Jana Paderewskiego*, Wrocław 2010, s. 223.

⁵⁴ I. PADEREWSKI: *Z moich wspomnień*, op. cit., s. 118.

⁵⁵ A. PIBER: *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860-1902*, Warszawa 1982, s. 339-340. Por. B. Raba, op. cit., s. 216.

⁵⁶ O rozpowszechnianiu się tego poglądu w myśli europejskiej II poł. XIX w. za sprawą książki o Chopinie autorstwa Franciszka Liszta píše Irena Poniatowska w pracy: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVIII do XIX wieku*, Kraków 1995, s. 123-124. (rozdział: Chopin – Liszt. Uwagi o środkach wirtuozowskich i wzajemnych relacjach obu artystów, s. 117-144). Por. też: M. DZIADEK, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 418.

się legenda, głosząca, iż Szopen był wyłącznie melodystą i nie posiadał wyrobionego zmysłu równowagi środków kompozycyjnych. Jest to absurd. W tym wypadku wystarczyłoby powołać się na jedno dzieło: balladę f-moll, która jest przykładem subtelnej techniki kontrapunktycznej [...].”⁵⁷

O veľkom obdivie k autorovi prvých inštrumentálnych balád v histórii svedčí výber Paderewského koncertného repertoáru, kde z asi 240 všetkých opusov bolo 40 – 50 Chopinových skladieb, uvádzaných na koncertoch alebo prezentované ako iba čisto Chopinove diela v rámci recitálu.⁵⁸ Značný je aj počet koncertov. Miloval sladkú kantilénu a najčastejšie hral Chopinove *nocturná* (takmer 1 000 uvedení) a *etudy*, ktoré Paderewski považoval za „najbardziej charakterystyczne i indywidualne”⁵⁹ diela Fryderyka Chopina (viac ako 900 uvedení). K dispozícii sú tiež *valčíky* a *mazúrky* (viac ako 700 uvedení), potom *balady* (viac ako 500 uvedení), *prelúdiá* (viac ako 450 uvedení) a *polonézy* (viac ako 350 uvedení). Paderewski hral aj *scherzá* (menej ako 300 uvedení) a *sonáty* (viac ako 200 uvedení). Chopinove *koncerty f mol* (25 uvedení) a *e mol* (4 uvedenia) tvorili malé percento jeho repertoáru. Iba raz sa rozhodol predniesť *Polonézu op. 3* pre violončelo a klavír.⁶⁰ Na základe uvedeného zoznamu možno usúdiť, že Paderewski najčastejšie uvádzal Chopinove sólové diela, najmä menšie formy, vrátane tanečných miniatúr. Je príznačné, že spomedzi *valčikov*, *polonéz*, *prelúdií* a *balád* najčastejšie predvádzal tie, ktoré boli v tónine As dur, ktorá je v katalógoch z 19. storočia označovaná ako „ušlachtilá“ (Hector

⁵⁷ I. PADEREWSKI: *Z mych wspomnień*, op. cit., s. 118-119.

⁵⁸ M. PERKOWSKA-WASZEK: *Paderewski i jego twórczość. Dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków 2010, s. 85.

⁵⁹ I. PADEREWSKI: *Z mych wspomnień*, op. cit., s. 118.

⁶⁰ Podaję na podstawie spisu wykonań sporządzonego przez Małgorzatę Perkowską-Waszek w pracy: *Diariusz koncertowy Paderewskiego*, Kraków 1990, s. 205-219.

Berlioz, François-Auguste Gevaert), „plná elegancie“ (Albert Lavignac) alebo „slávnostná a vážna“ (Paul Ertel).⁶¹

Účasť Paderewského na propagácii Chopinovej tvorby vo svete bola považovaná za priekopnícku. Ako jeden z prvých a mnoho rokov aj jeden z najvýznamnejších interpretov Chopinových recitálov zaviedol samostatný, iba romantický typ koncertu,⁶² ktorý odovzdával svojim študentom, vrátane neskorších laureátov Chopinových súťaží vo Varšave – **Henryk Sztompka** (1901 – 1964, neopakovateľný tlmočník mazúrok) a **Witold Małcużyński** (1914 – 1977).⁶³

Chopinova hudba zanechala výraznú stopu aj v Paderewského skladateľskej činnosti. Kreatívnu prácu považoval za „*największe szczęście*“, za „*jedyną rzecz dającą człowiekowi pełnię zadowolenia*“. V *Pamiętniki* priznal, že skladateľ, ktorý vyjadruje myšlienky definované ako „*wartości wieczne*“, „*dosięgał najwznioślejszych szczytów*“ a bol tiež schopný prostredníctvom svojej tvorivej práce „*stwarzać sobie nowe życie*“.⁶⁴ Napriek tomu, že si tak veľmi vážil skladateľskú činnosť, začiatkom 20. storočia sa, hoci bol stále plne tvorivý, vzdal komponovania a v klavírnom repertoári výrazne obmedzil vlastné skladby.⁶⁵ Toto rozhodnutie bolo určite spôsobené umelcovou vierou ku klasickým a romantickým vzorom s konceptom objektívnej krásy, ktoré so svojou „*ideą postępu i nowatorstwa, akceptującej agresywność dysonansowych brzmień i wybujały a nawet sprzeczny z tym, co uniwersalne indywidualizm*“.⁶⁶ Na druhej strane sa zdá, že Paderewski,

⁶¹ J. MIANOWSKI: *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2000, s. 43, 46.

⁶² M. PERKOWSKA-WASZEK: *Paderewski i jego twórczość*, op. cit., s. 89.

⁶³ Henryk Sztompka został wyróżniony nagrodą Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków na I Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina (1927), zaś Witold Małcużyński otrzymał III nagrodę podczas trzeciej edycji tego konkursu (1937).

⁶⁴ I. J. PADEREWSKI: *Pamiętniki*, op. cit., s. 398.

⁶⁵ M. PERKOWSKA-WASZEK: *Paderewski i jego twórczość*, op. cit., s. 91.

⁶⁶ A. JARZĘBSKA: *I. J. Paderewski. Dzieła wszystkie*, t. 3, Kraków 1999, s. 12.

uvedomujúc si dôležitosť svojho umenia, urobil zásadnú voľbu medzi vlastnými dielami a popularizáciou diel veľkých skladateľov, vrátane Chopina, ktorého vždy dával za vzor.

Chopinove inšpirácie možno vidieť tak v Paderewského raných dielach, ako aj v jeho zreých dielach v znamení romantizmu, čiastočne v neskorých kompozíciách, ktoré sa mierne prikláňajú k novým tendenciám v umení. Ak vezmeme do úvahy žánrovú kategóriu, treba spomenúť predovšetkým klavírne skladby – najmä *lyrické a tanečné miniatúry*.

Jedným z prvých Paderewského diel uvedených na verejnosti je *Impromptu F dur*, napísané na prelome rokov 1878/79. Existujú priame odkazy na *Balladu f mol op. 52*.⁶⁷ vč. pomocou tzv. *toposu kwintowo-decymowego*⁶⁸ (klesajúci motív z 3 1 VI V), charakteristický aj pre *Mazúrku a mol*, op. 17 č. 4.



I. J. Paderewski: *Impromptu F dur*, t 33 – 35.



F. Chopin: *Balada f mol*, op. 52, t 169 – 170

⁶⁷ B. RABA, op. cit., s. 41.

⁶⁸ Klasyfikację toposów przejmuję od Mieczysława Tomaszewskiego. Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 236 – 242.

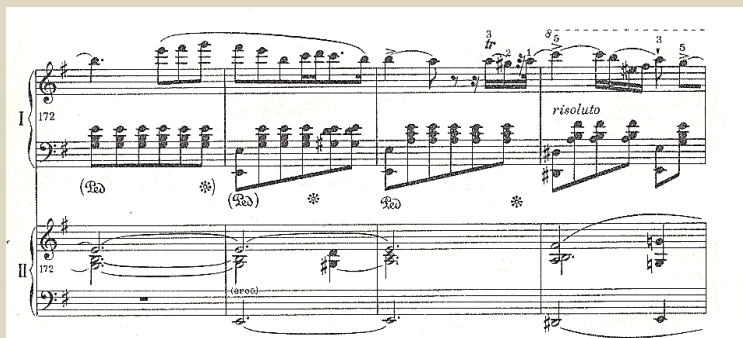


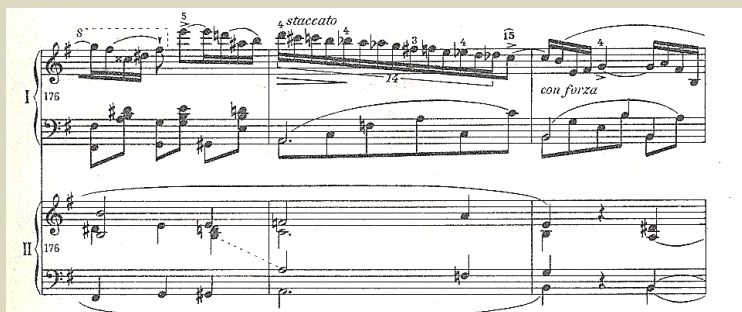
F. Chopin: *Mazurka a mol*, op. 17 č. 4, t 61 – 62

Pri písaní *Impromptu* sa Paderewski inšpiroval aj *Klavírnym koncertom e mol*, z ktorého citoval melodický motív klavírnej časti z 1. časti (druhá časť témy I), predstavujúcej tzv. *topos obiegnikowy*.



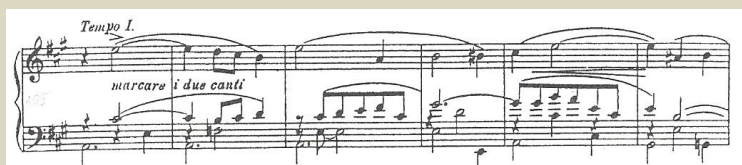
I. J. Paderewski: *Impromptu F dur*, t 22 – 24





F. Chopin: *Koncert e mol*, op. 11, časť. I Allegro maestoso, piano, t 174 – 176.

Lyrický, s poznámkou reflexie *Valse mélancolique* v *A dur* uzatvárajúcej *Trois morceaux pour piano*, op. 2, ktorý v roku 1880 skomponoval 20-ročný Paderewski, naráža na Chopinov valčík typu *mélancolique* (rozlišuje ho Mieczysław Tomaszewski vedľa *brillante*, aby opísal Chopinove parížske koncertné tance). Spôsob, akým sa melodická línia vyvíja, motívy a vzťahy medzi melódiou a sprievodom, kde melodická línia prechádza do stredného hlasu, naznačujú inšpiráciu v *Grande valse brillante*, op. 34 č. 2 od Fryderyka Chopina.

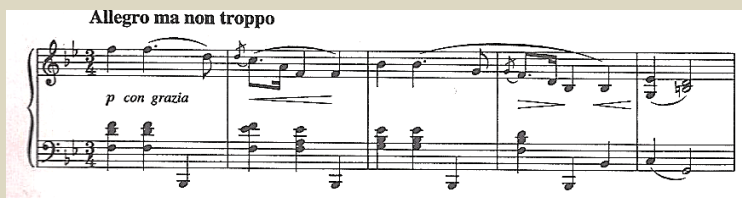


I. J. Paderewski: *Valse mélancolique* A dur, t 105 – 110



F. Chopin: *Grande valse brillante* op. 34, č. 2, t 1 – 6.

Napodobňovanie Chopinovho štýlu je viditeľné najmä v dvoch zbierkach tancov: *Tańcach polskich op. 5* a viac vyzreté, s priehľadnejšou textúrou *Polish Dances, Op. 9*, ktoré obsahuje mazúrky, krakowiaky, valčíky a polonézy. Na týchto miniatúrach, založených na trojdielnej reprízovej forme, „trafnie oddających istotę, charakter i atmosferę polskiej muzyki ludowej,⁶⁹ ktorými Paderewski naplnil postulát národnej hudby, je v harmonickom pláne podobnosť so Chopinovou hudbou, pri použití charakteristických melodických obrátov alebo koncových figúr. Pre Mazúrku a mol op. 5 je referenčným bodom Mazúrka a mol op. 17 č. 4 a Mazúrka A dur, op. 9 č. 3 pripomína konštrukčné a expresívne riešenie z Mazúrky C dur op. 56 č. 2. Tvar melodickéj línie otvárajúcej Mazúrku B dur op. 9 č. 4 pripomína niektoré asociácie s Mazúrkou cis mol op. 41 č. 1.



I. J. Paderewski: Mazúrka B dur, op. 9, č. 4, t 1 – 5.

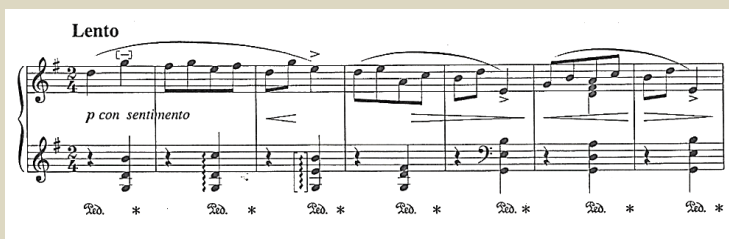


F. Chopin: Mazúrka cis mol, op. 41 č. 1, t 1 – 6.

⁶⁹ M. PERKOWSKA-WASZEK: I. J. Paderewski. *Dzieła wszystkie*, t. 1, Kraków 2002, s. 17.

Aj keď sú odkazy na Chopinovu hudbu v týchto dielach zreteľné, Paderewski sa pokúsil použiť prototyp, najmä v druhej zbierke, aby priniesol rôzne expresívne kvality a našiel pre ne individuálny charakter.

Odkazy na Chopinove vzory sa nachádzajú v *Album de Mai*, op. 10, písané pred rokom 1884. Tu môžeme poukázať na podobnosti, čo sa týka motívov, harmonických plôch, rytmov, ba až artikulácií, ale aj melodických riešení typických iba pre Paderewského.⁷⁰ Druhá časť *Chant d'amour* s odkazmi na *Nocturne F dur* op. 15 č. 1. V *Pieśni miłosnej* sa Paderewski nepokúšal kopírovať vzor, ktorý si vybral, ale hľadať svoj vlastný spôsob vyjadrovania.⁷¹



I. J. Paderewski: *Chant d'amour*, t 1 – 7

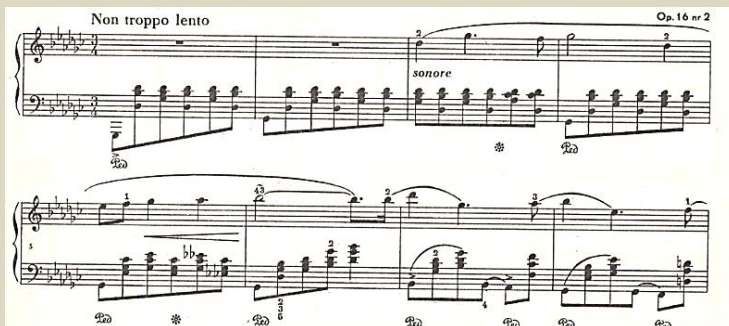
Rovnaký zdroj inšpirácie platí aj pre slávnu *Melódiu G dur* op. 16 (druhá časť, *Miscellanea. Série de morceaux*), napísaná pravdepodobne v roku 1885, zrelé dielo, rozmerovo dokonalé, vydávajúce svedectvo o mimoriadnom melodickom talente skladateľa, dodnes si zachovávajúci „*walor artystycznej świeżości i piękna*“. Zdroj inšpirácie, aj keď „*nadające ton całej kompozycji*“, sa v tomto prípade nestal trápny, ale plodným prvkom.⁷² Paderewski použil v diele motív zvýšenej kvarty

⁷⁰ M. PERKOWSKA-WASZEK: I. J. Paderewski. *Dzieła wszystkie*, t. 2, Kraków 2002, s. 18.

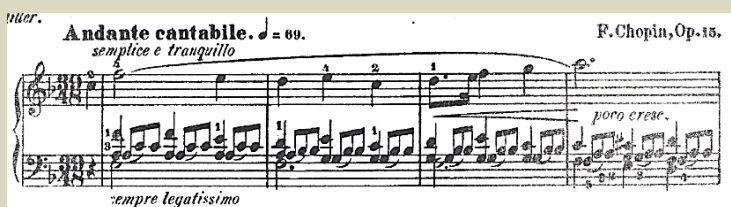
⁷¹ B. RABA, op. cit., s. 63.

⁷² Ibidem, s. 104.

(Paderewského⁷³ obľúbený interval), charakteristický pre vzor piesne, použitý aj v najvzdialenejších častiach spomínanej *Pieśni miłosnej*.



I. J. Paderewski: *Mélodie G dur*, op. 16, t 1 – 8



F. Chopin: *Nokturno F dur*, op. 15 č. 1, začiatok

Jedným z posledných Paderewského klavírných diel, ktoré vysoko oceňuje samotný skladateľ i kritici (Adolf Chyliński, Zdzisław Jachimecki), je *Sonáta es mol op. 21* dokončená v roku 1903, kedysi považovaná za „jeden z najgłębszych utworów współczesnej fortepianowej literatury”,⁷⁴ virtuózný, zrelý a jednotný štýl v skutočnosti – napísané „aus einem Guss”.⁷⁵ Trojdielna forma štruktúralne integrovaného

⁷³ M. PERKOWSKA-WASZEK: I. J. Paderewski. *Dziela wszystkie*, t. 2, op. cit., s. 22.

⁷⁴ H. OPIEŃSKI: I. J. Paderewski. *Najnowsze utwory* – op. 21, 22, 23, „Czas” 1907 nr 205, s. 2.

⁷⁵ A. CHYBIŃSKI: Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych, „Przegląd Muzyczny” 1910 nr 20, s. 10.

cyklu s dramaticko-hrdinskými témami, v ktorých je naplnená myšlienka univerzalizmu (bez odkazu na pôvodný folklór), odkazuje na Lisztove vzory odvodené od beethovenovskej tradície. Okrem asociácií s lisztovskou alebo dokonca wagnerovskou frázou, práca upriamuje pozornosť na Chopinov výrazový typ, typický pre *Sonátu b mol op. 35* a štrukturálne vzťahy so *Scherzom h mol op. 20*.⁷⁶



I. J. Paderewski: *Sonáta es mol*, op. 21, časť. III Allegro vivace, t 1-9

F. Chopin: *Scherzo h mol*, op. 20, t 1-9

⁷⁶ B. RABA, op. cit., s. 169.

Napriek použitiu širokej škály klavírnych prostriedkov, ktoré vyvinuli Chopin alebo Liszt, zostal Paderewski, ako zdôrazňuje **Alicja Jarzębska** (1941), v sonáte verný ranoromantickým estetickým ideálom, uprednostnil „eufonický typ brnenia i klarovne zaryšovanú konštrukciu formálnu“ oraz łącząc, na wzór beethovenowsko-brahmsowski, „tradycje polifonii z techniką wariacyjną i pracą tematyczną.“⁷⁷

Tieto poznámky sa zhodujú aj s názorom **Małgorzaty Perkowskiej-Waszekovej** (1950), vedeckej pracovníčky a znalkyne Paderewského odkazu, ktorá dokazuje, že umelcovým cieľom pri celej jeho práci nebolo hľadať inovatívny jazyk izolovane od minulosti, ale [...] *doskonalenie warsztatu kompozytorskiego na najlepszych wzorach wielkich poprzedników, zwłaszcza Chopina*.⁷⁸ Odkazy na iných umelcov boli zámerným postupom a pravdepodobne vychádzali zo spôsobu vnímania hudobnej tradície ako „dobra powszechnego“, akejsi pokladnice majstrovsky vyvinutých kompozičných metód,⁷⁹ ktoré Paderewski okrem iného veľmi dobre poznal vďaka klavírnej praxi.

Odkazy na Chopinovu hudbu v Paderewského dielach nie sú ani tak narážkou, metamorfózou alebo pokračovaním, ale skôr štylizáciou, a teda imitáciou zvoleného vzoru, ktorý je ideálnou kombináciou jedinečnosti a univerzálnosti. Ako vieme, na jednej strane nám styling umožňuje zdôrazniť určité vlastnosti vzoru a na druhej strane sa od neho môžete distancovať. Takýmto konaním sa dosahuje harmonické spojenie toho, čo je univerzálne, s tým, čo je individuálne a jedinečné. Pokusy o hľadanie vlastného spôsobu vyjadrovania, ktoré sú obzvlášť viditeľné v Paderewského

⁷⁷ A. JARZĘBSKA, op. cit., s. 12.

⁷⁸ M. PERKOWSKA-WASZEK: *Ignacy Jan Paderewski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 7, Kraków 2002, s. 258.

⁷⁹ B. RABA, op. cit., s. 224.

vyspelých dielach, dokazujú, že skladateľ sa usiloval dosiahnuť vhodný odstup, hoci tieto činnosti vzhľadom na úroveň jeho talentu nemohli vyústiť do geniálnej individuality.

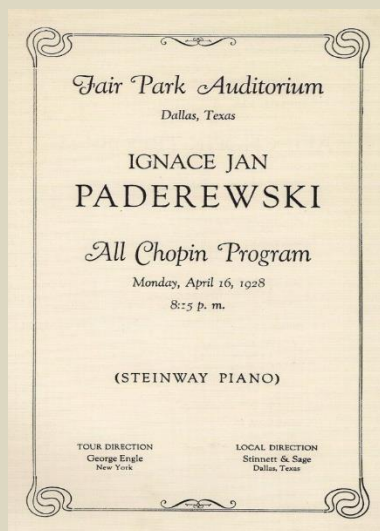
Aj keď Paderewského hudba nebola schopná otvoriť nové obzory a stať sa inšpiráciou pre ďalšie generácie, skladateľ vďaka svojej spoľahlivosti a tvorivej vášni „w sposób doskonały, poprawny technicznie i muzycznie”⁸⁰ využil úspechy iných majstrov a zanechal potomkov „muzykę żywą, [...] szczerą i zrozumiałą zawsze dla wszystkich [...], która mocnymi więzami łączy olbrzymie zastępy i wprowadza w [...] świat poezji i nieśmiertelnych ideałów piękna i dobra.”⁸¹



Zdroj <https://krakow.wiki/jan-paderewski-centre-museum-kasna-dolna/>
Centrum Paderewski w Kaśna Dolna

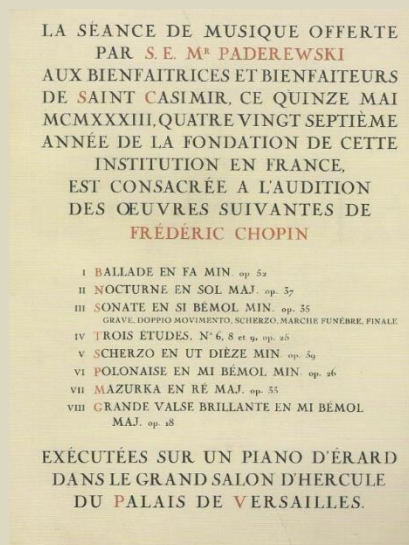
⁸⁰ M. PERKOWSKA-WASZEK: I.J. Paderewski. Dzieła wszystkie, t. 2, op. cit., s. 18.

⁸¹ I. J. PADEREWSKI: Wizje przyszłości, „Muzyka 1936 nr 7-12, s. 78.



Ogłoszenie o koncercie I. J. Paderewskiego w Dallas (1928).





Program koncertu w Wersalu (1933).



Paderewski v Royal Albert Hall v Londýne, 1933

Zdroj <https://www.paderewski-morges.ch/page.php?id=pl16>

THE
MAGIC KEY OF RCA
Presents
IGNACE JAN PADEREWSKI
(Exclusive RCA-Victor Recording Artist)
In His
FIRST AMERICAN RADIO RECITAL
Inaugurating His
TWENTIETH TOUR OF THE UNITED STATES
SUNDAY, FEBRUARY 26, 1939
2:00 to 3:00 P.M., EST.
In NBC Studio 8-H, Radio City

PROGRAM

- Sonata in C Sharp Minor ("Moonlight"),
Opus 27, No. 2 Ludwig van Beethoven
I. Adagio sostenuto
II. Allegretto
III. Presto agitato
Ballade in A Flat, Opus 47 François Frédéric Chopin
Two Polish Songs, as Transcribed for Piano
by Franz Liszt François Frédéric Chopin
"My Joys," Opus 74, No. 12
"The Maiden's Wish," Opus 74, No. 1
Polonaise in A Flat ("Heroic"), Opus 53 François Frédéric Chopin
Melodie in B Major,
from "Chants du Voyageur" Ignace Jan Paderewski
(If time permits, Mr. Paderewski will add encores.)

Mr. Paderewski uses the Steinway Piano

This program is being broadcast in the United States over the Coast-to-Coast NBC-Blue Network, in Canada by various stations of the Canadian Broadcasting Corp., and throughout the world via short wave.

Program pierwszego recitalu radiowego, drukowany na jedwabiu (1939)

BIBLIOGRAFIA

- J. MIANOWSKI. 2000. *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń ISBN: 83-7174-246-0
- M. PERKOWSKA-WASZEK: *Paderewski i jego twórczość*, IN: Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis XVIII ISBN 978-83-7099-168-5
- I. PADEREWSKI: *Z mych wspomnień*, on-line
<http://www.paderewski.muzykologia.uj.edu.pl/ignacy-jan-paderewski/bibliografia>
- A. PIBER. 1982. *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860-1902*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy. ISBN 978306005554
- A. RABA. 2010. *Między romantyzmem a modernizmem. Twórczość kompozytorska Ignacego Jana Paderewskiego*, Wrocław ISBN: 978-83-229-3113-4
- S. NIEWIADOMSKI: *Ignacy Jan Paderewski i jego półwiekowa wielka działalność*,
M. TOMASZEWSKI. 1959. *Chopin w oczach naśladowców, następców i kontynuatorów*, w: *Kompozytorzy polscy o Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Kraków
- On-line <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol4no2/paderewski-selected-bibliography/>
- Preklad textu: Mária Glocková



Mgr. Milan DUSPIVA

ZUŠ Pardubice-Chocẽ
Česko

TEORBA
A JEJÍ ÚLOHA V ITÁLII
V PRVNÍ POLOVINĚ 17. STOLETÍ
THEORBO
AND ITS ROLE IN 17TH CENTURY ITALY

Abstract. Bachelor thesis Theorbo and its Role in 17th Century Italy deals with origin and development of theorbo from its invention at the end of 16th century until year 1650. It analysis two main employment spheres – basso continuo and solo compositions. It introduces briefly four composers of extant printed collections of Johann Hieronymus Kapsberger, Alessandro Piccinini, Belerofonte Castaldi and Pietro Paolo Melii, and also twelve manuscripts extant from this period which features compositions for theorbo.

Chitarrone neboli *tiorba* vznikla na konci 16. století⁸² a v průběhu své existence se výrazně měnil a vyvíjel. Zdá se být pravděpodobné, že nejprve byl nástroj označován jako *chitarrone* a nebyl ničím jiným než basovou loutnou s pozmeněným laděním, kde první dvě struny byly naladěny o oktávu níž, než je obvyklé. Termín *tiorba* se objevuje později a už od počátku je v dobových pramenech uváděn jako

⁸² První zmínka o *chitarrone* je v MALVEZZI, Christofano, *Intermedii et concerti fatti per la commedia rappresentata in Firenze, část Nono*, s. 7, 8, 11, 13, 16, Benátky, 1591.

synonymum slova *chitarrone*.⁸³ Zásadní otázkou vývoje nástroje je přidání prodlouženého krku, který měl za cíl zvýšit znělost basových strun. Za vynálezce této úpravy se prohlašuje *Alessandro Piccinini*, je pravděpodobné, že prodloužený krk byl přidán již dříve. Spolu s prodloužením krku se postupně přidávaly basové struny. Z původních 11 strun u *chitarrone* počet rozrostl až na 19.⁸⁴

Původní a hlavní účel použití nástroje byl od počátku i po celou dobu jeho existence *hra doprovodů*. Snad nejvíce byl ceněn jako doprovodný nástroj zpěvu, našel široké uplatnění ve i všech oblastech ansámblové hudby jako součást *bassa continua*. Teorba byla používána pro světskou i církevní hudbu, v malých instrumentálních souborech i v orchestrech v operách, pro doprovod zpěváků i nástrojů.

Na teorbu se provozovala i sólová hudba, kterou můžeme najít především v tištěných sbírkách čtyř autorů první poloviny 17. století. Jsou jimi:

- *Johann Hieronymus Kapsberger* (*Giovanni Girolamo* ca. 1580 – 1651)
- *Alessandro Piccinini* (1566 – ca. 1638)
- *Belerofonte Castaldi* (1580 – 1649)
- *Pietro Paolo Melli* (1579 – po roce 1623)

Ve sbírkách těchto autorů nacházíme skladby různé technické náročnosti. Některé z nich, především od Kapsbergera a Castaldiho, jsou vysoce interpretačně i technicky náročné.⁸⁵ Časté je použití typických technik teorbové hry, jako

⁸³ Například BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609, s. 68 – 69.

⁸⁴ Desetisborové *chitarrone* je potřeba například v ROSSI, Salomone: *Primo libro de' madrigali di Salamon Rossi Hebreo, con alcuni di detti madrigali per cantar nel chitarrone, con la sua intavolatura posta nel soprano*, Venezia, 1600. Informace o Devatenáctistrunné teorbě jsou uvedeny například v KAPSBERGER, Giovanni Girolamo: *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone*, Řím, 1640.

⁸⁵ Například *Arpeggiata a mio modo* od Castaldiho.

jsou *strascini*, *campanella*, *arpeggia*. Zatímco u tisků autory známe, u rukopisů obsahujících tabulaturu pro teorbu, kterých se z období prvních padesáti let 17. století dochovalo dvanáct, tomu tak většinou není. Jména autorů v nich chybí, pouze v rukopise, který je dnes uložen v Krakovské knihovně,⁸⁶ se nacházejí iniciály AP a HK, které odkazují na Piccininiho a Kapsbergera. Muzikologům, především *Victoru Coelho*,⁸⁷ se podařilo některé skladby z rukopisů dohledat v tiscích známých autorů. Téměř výlučně se jedná o skladby Kapsbergerovy a Piccininiho.

Z tištěných dobových sbírek snadno zjistíme, že teorba byla jako doprovodný nástroj využívána velice často. Například téměř polovina publikací světských sólových písní mezi lety 1600–1635 ji zmiňuje.⁸⁸ Přesto se nám dochovalo relativně málo pramenů o konkrétní podobě nástroje, jeho ladění a praxi hry doprovodů.

Prvním z těch, kdo se pokusili popsat teorbu, byl německý skladatel a organista *Michael Praetorius* (1571 – 1621) ve svém třísvazkovém díle *Syntagmatis musici*.⁸⁹ O způsobu hry na teorbu se dozvídáme z dochovaných tisků a rukopisů, i z dalších děl, které popisují tehdejší hudební praxi. Nejvíce informací uvádí *Alessandro Piccinini* (1566 – 1638), který v úvodu ke své sbírce tabulatur dává nejen podrobné interpretační pokyny a vysvětlení různých technik hry na chitarrone, ale přináší i zajímavá svědectví o vzniku a vývoji nástroje.⁹⁰ Praxi hry bassa continua a problémy s ním spojené

⁸⁶ Krakov, Biblioteka Jagielonska, Mus. Ms. 40591.

⁸⁷ Ten své závěry publikoval v knize COELHO, Victor: *The Manuscript Sources of Seventeenth-century Italy*, New York 1995.

⁸⁸ KITSOS, Theodoros: *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, York, 2005, s. 3.

⁸⁹ O teorbě se zmiňuje ve druhém a třetím svazku: PRAETORIUS, Michael: *Syntagmatis musici tomus secundus: De organographia*, Wolfenbüttel, 1619 a PRAETORIUS, Michael: *Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici*, Wolfenbüttel, 1619.

⁹⁰ PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto, et di chitarrone libro primo*, Boloňa, 1623.

přibližuje nejlépe *Agostino Agazzari* (1578 – 1640),⁹¹ ale cenná svědectví najdeme i u dalších, např. *Adriana Banchieriho* (1568 – 1634) nebo *Giovanniho Artussiho* (1540 – 1613).⁹²

Zhruba od začátku 20. století začali muzikologové obracet svou pozornost i k teorbě. Jako jeden z prvních se problematiky historie tohoto nástroje dotkl německý muzikolog *Georg Kinsky* (1882 – 1951).⁹³ Jeho práce je na svou dobu zcela jistě výjimečná a kvalitní, nicméně některé informace v ní obsažené jsou z dnešního pohledu nepřesné. Kinského velkou zásluhou bylo vystopování historie loutny s prodlouženým tělem, o které se zmiňuje Piccinini v úvodu ke své první knize tabulatur a která se dnes nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Kinsky kromě jiného zpochybňuje Piccininiho pravdomluvnost v úvodu k jeho *Intavolature*. Z dnešního pohledu jsou však tato nařčení založená na ne zcela přesvědčivých tvrzeních. Dnešní stav bádání dává Piccininimu spíše za pravdu.⁹⁴

Velice přínosná je práce *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts* od německého muzikologa *Wolfganga Boettichera* (1914 – 2002).⁹⁵ Tento katalog tabulatur má však několik nedostatků, které jeho hodnotu snižují. Některé z tabulatur jsou zde přiřčeny jinému nástroji, než pro které opravdu jsou určeny. Kromě toho se zde vyskytují i jiné nesrovnalosti v informacích o umístění rukopisů a celkové řazení katalogu není zcela přehledné.

⁹¹ AGAZZARI, Agostino: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*, Siena, 1607.

⁹² ARTUSI, Giovanni Maria: *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Benátky, 1600 a

BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609.

⁹³ KINSKY, Georg: *Alessandro Piccinini und sein arciiliuto*, in: *Acta Musicologica*, 10, 1938, s. 103 – 118.

⁹⁴ Blíže k úvahám o Piccininiho pravdomluvnosti viz PICCININI: *Intavolatura*; ed.: CRISTOFORETTI, Orlando, Florencie, 1983, s. 5.

⁹⁵ BOETTICHER, Wolfgang: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, München, 1978.

Snad jediné obecné a komplexní pojednání o teorbě, její historii, použití a dochovaných pramenech pochází od *Kevina Bruca Masona: The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy*.⁹⁶ Tato práce přináší mnoho cenných informací, které jsou platné dodnes. Její nevýhoda spočívá ve stručnosti a zastaralosti některých částí. Především soupis pramenů, tj. tabulatur pro chitarrone nebo teorbu není již aktuální. Od doby vzniku Masonovy práce bylo objeveno několik dalších sbírek.

Americký publicista a muzikolog *Douglas Alton Smith* (1944 – 2018) napsal článek o vzniku chitarrone.⁹⁷ Přestože článek je staršího data, dodnes je cenný. Především překlady původních pramenů do angličtiny jsou velmi přínosné, a jsou tak zpřístupněny i čtenářům, kteří se neorientují ve staré italštině. Smith přináší dnes již základní poznatky o vývoji nástroje, přestože některé teorie, které předkládá, se později ukázaly být nepravdivé. Článek *Chitarrone, Theorbo, Archlute* od anglického loutnistu a muzikologa *Roberta Spencera* (1932 – 1997) porovnává chitarrone, teorbu, arciloutnu a jejich modifikace v různých zemích.⁹⁸ Přestože by se z titulku článku mohlo zdát, že Spencer považuje chitarrone a teorbu za dva různé nástroje, není tomu tak. Článek je i dnes velice aktuálním a přehledným porovnáním různých variant nástrojů s prodlouženým krkem.

Vynikající prací, která se zaměřuje pouze na problematiku rukopisů, je kniha *The Manuscript Sources of Seventeenth-century Italy*.⁹⁹ Ta se zabývá obecně rukopisy

⁹⁶ MASON, Kevin: *The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy*, Aberystwyth, 1989.

⁹⁷ SMITH, Douglas Alton: *On the Origin of the Chitarrone*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 3, 1979, s. 440 – 462.

⁹⁸ SPENCER, Robert: *Chitarrone, Theorbo and Archlute*, in: *Early music*, Vol. 4, No. 4, 1976, s. 407 – 423.

⁹⁹ COELHO, Victor: *The Manuscript Sources of Seventeenth-century Italy*, New York 1995.

s tabulaturou pro nástroje loutnového typu, tedy i pro teorbu. Každý rukopis je zde zvlášť rozebrán z mnoha úhlů pohledu. Dílo přináší stručné informace o historii rukopisu, jeho fyzických vlastnostech, vzhledu, dataci atd. Je proto jakýmsi odrazovým můstkem při studiu dochovaných rukopisů pro teorbu. První kapitoly navíc obsahují mnohé zajímavé informace a úvahy o důvodech a kontextu doby vzniku rukopisů.

Další dva významné prameny, o které se tato práce opírá, jsou dvě pojednání o způsobu realizace *bassa continua* na teorbu. První z nich je *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*.¹⁰⁰ Tato doktorská práce řeckého autora *Theodora Kitsose* je zaměřena na velice podrobný rozbor dochovaných tabulatur souvisejících s *bassem continuo*. Kromě toho přináší v úvodních kapitolách i informace o vzniku a vývoji teorby. Práce italského loutnistu *Diega Cantalupiho*¹⁰¹ z roku 2006 zpracovává téma doprovodů pro teorbu z větší šíře. Stejně jako *Kitsosova* práce uvádí okolnosti vzniku teorby, v dalších kapitolách potom rozebírá různé oblasti použití teorby na základě informací v dochovaných traktátech a přibližuje tak velice podrobně tehdejší praxi.

Vynikající organologická práce je kniha *Lute in Europe* 2.¹⁰² Ta se snaží pojmut historii nástrojů loutnového typu a kytar v celé šíři a předvést všechny varianty těchto nástrojů, které se od středověku do dnešní doby používaly. Stojí na hranici mezi popularizační (mnoho barevných ilustrací, psaná ve dvou jazycích pro lepší přístupnost čtenáře) a odbornou

¹⁰⁰ KITSOS, Theodoros: *Continuo practice for the theorbo as indicated in seventeenth-century Italian printed and manuscript sources*, York, 2005.

¹⁰¹ CANTALUPI, Diego: *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*, Cremona, 2006.

¹⁰² SCHLEGEL, Andreas, LÜDTKE, Joachim: *Die Laute in Europa 2/The Lute in Europe 2*, Menzinken, 2011.

literaturou. Její hodnota spočívá především ve fotografiích dochovaných nástrojů, jejich přesném popisu a přehledném zařazení do časové osy. Přestože faktograficky nejde příliš do hloubky, přináší přesné a cenné informace.

Kromě toho existuje i řada úzce zaměřených článků. Například Krakovský manuskript rozebírá článek *A Chitarrone and Lute Manuscript for Stefano Pignatelli*.¹⁰³ Pro základní seznámení s bibliografickými údaji jednotlivých autorů a dalších postav tehdejší doby je ideální Oxford Music Online.¹⁰⁴ Jako doplnění informací z této stránky mi posloužily články o skladatelích, jako například *Johann Hieronymus Kapsperger*¹⁰⁵ v časopise Goldberg nebo článek o Melii od Francescy Torelli.¹⁰⁶ Nelze také opomenout úvody k moderním edicím tisků a rukopisů, ve kterých lze najít mnoho cenných a podrobných informací jak o autorech, tak o praxi hry na theorbu nebo její historii. V češtině vyšel o teorbě zřejmě pouze jeden článek, od M. Študenta v Hudebních rozhledech v rámci jeho cyklu o historii louten.¹⁰⁷ Přestože je tento článek pouze popularizační, uvádí všechna důležitá fakta, která jsou zcela v souladu s poznatky, se kterými se setkáme u ostatních zahraničních muzikologů.

¹⁰³ ALLSEN, J. Michael: *A Chitarrone and Lute Manuscript for Stefano Pignatelli*. In: Journal of the Lute Society of America, Inc., Vol. XVII & XVIII, 1984 & 1985, s. 1 – 25.

¹⁰⁴ Dostupný na internetu na www.oxfordmusiconline.com

¹⁰⁵ ZULUAGA, Daniel: *Johann Hieronymus Kapsperger*, Goldberg, 2008, č. 51, s. 22 – 28.

¹⁰⁶ TORELLI, Francesca: *Pietro Paolo Melii, Musician of Reggio Emilia*, In: Journal of the Lute Society of America, Inc., Vol. XVII–XVIII (1984–5).

¹⁰⁷ ŠTUDENT, Miloslav: *Obrázky z historie loutny I, III. „...a to byl počátek teorby“*, In: Hudební Rozhledy, 03, 2013, s. 58 – 59.

Tiorba neboli chitarrone

Původní dobové názvy nástroje, o kterém pojednává tato práce, jsou *chitarrone*¹⁰⁸ a *tiorba*. V různých dobových pramenech se přímo dočteme, že tyto dva termíny označovaly stejný nástroj. Například Praetorius ve svém díle *Syntagma Musicum* toto zmiňuje několikrát na různých místech. Ve stati o teorbách píše: „[...] *ty vyrobené v Římě se nazývají chitarrone*.“¹⁰⁹ Na jiném místě pak uvádí: „[...] *chitarone, to je tiorba* [...]“¹¹⁰

První dochovaný zápis slova *chitarrone* je v inventáři Medicejského dvora, který sestavil v roce 1587 Antonio Naldi.¹¹¹ První dochovaný záznam o použití *chitarrone* se nachází v popise šesti intermedii *La Pellegrina* od Christofana Malvezziho (1547 – 1599). Ty byly provedeny v rámci oslav sňatku Ferdinanda I. de Medici a Kristýny Lotrinské ve Florencii roku 1589 a dle popisu Christofana Malvezziho v nich byl použit *chitarrone* několikrát.¹¹² Toto označení se hojně používalo především v prvních třiceti letech 17. století. Výjimečně se objevuje v jiných než italských pramenech, po roce 1659 se i v Itálii objevuje zřídka. Vzhledem k tomu, že výraz vznikl v okruhu Florentské cameraty, která se snažila navázat na odkaz antiky, je velice pravděpodobné, že slovo *chitarrone* (etymologicky augmentativum slova *chitarra*)

¹⁰⁸ Používalo se jak *chitarrone*, tak *chitarone*. První termín se dvěma *r* je dochován například u PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto, et di chitarrone libro primo*, Boloňa, 1623. Druhý používá například Kapsberger v *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Řím, 1604.

¹⁰⁹ „Die zu Rom gemacht, und Chitarrone genennet werden [...]“ PRAETORIUS, Michael: *Syntagmatis musici tomus secundus: De organographia*, Wolfenbüttel, 1619, s. 52.

¹¹⁰ „[...] Chitaron, dass ist eine Theorba [...]“ PRAETORIUS, Michael: *Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici*, Wolfenbüttel, 1619, s. 129.

¹¹¹ Archivio Stato di Firenze, *Guardaroba Mediceo* 79, převzato z CANTALUPI: *La tiorba*, s. 30.

¹¹² Viz MALVEZZI, Christofano, *Intermedii et concerti fatti per la commedia rappresentata in Firenze*, Benátky, 1591. Podle této knihy použil *chitarrone* Jacopo Peri pro doprovod svého zpěvu, v další části pak vystoupili najednou dokonce dva *chitarrone*, na které hráli Antonio Naldi a Antonio Archilei, kteří doprovázeli manželku pana Archileiho Vitorrii.

pochází z řeckého *kithara* (latinsky *cithara*). V dobových pramenech ovšem zmínky o vzniku termínu chybí, nelze tak s přesností říct, zdali tomu tak opravdu bylo.¹¹³

Termín *tiorba* ve významu jak jej chápeme dnes, se nám dochoval poprvé v dopise *Pietra Strozziho* (1510 – 1558) pro *Giulia Cacciniho*, který pochází z roku 1595.¹¹⁴ Zatímco pojmenování *chitarrone* postupně vymizelo, slovo *tiorba* spolu s jeho cizojazyčnými variantami¹¹⁵ se používalo nepřetržitě až do poloviny 18. století.¹¹⁶

Athanasius Kircher (1602 – 1680) přináší vysvětlení vzniku pojmu v souvislosti s basovou loutnou:

*„Jméno Tiorba pochází od jistého neapolského potulného hudebníka, který jako první zdvojit loutně krk a přidal několik strun (neboť předtím bylo možné hrát jen v barytonovém rejstříku), a nazval tento nový nástroj žertovně ‚tiorba‘. Stejným způsobem se nazývá i nástroj, kterým koželuhové rozemílají aromatické byliny: je to takový hmoždíř, hodně podobný těm malým mlýnkům, do kterých když se přidá patřičná tekutina, lze v mléku rozpustit mandle, hořčici a jiná semínka.“*¹¹⁷

¹¹³ Více o etymologické problematice slova *chitarrone* a *tiorba* v CANTALUPI: *La tiorba*, s. 18 – 25.

¹¹⁴ Dopis je citován v BROWN, Howard Mayer: *The Geography of Florentine Monody*; Caccini at Home and Abroad, In: *Early Music*, 9, 1981, s. 159 – 62.

¹¹⁵ Anglicky se nástroj označoval *theorboe*, francouzsky *tuorbe* nebo *théorbe*, německy *theorba*, španělsky *tiorbia*.

¹¹⁶ Například Quantz uvádí v popisu zasedacího pořádku orchestru, že „*Pohodlné místo najde teorba za druhým clavicembalem a k němu náležejícími cellisty*“. „*Die Theorbe findet hinter dem zweyten Clavicymbal, und den ihm zugeordneten Violloncelisten, bequemen Platz.*“ QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, s. 184.

¹¹⁷ KIRCHER, Athanasius: *Murgia Universalis*, Řím, 1650, s. 476: „*Tiorba nomen suum invenit a Circumforaneo quodam Neapolitano qui primus testudinis collum productius duplicavit; chordas diversas addidit, cum primo non nisi barytonno serviret, atque hoc instrumentum ioco quodam vocare solebat Tiorbam; vocant autem Tiorbam id instrumentum, quo Chirothecarij odorifera molere solent, estque mortarium quoddam prorsus simile molulis illis quibus amygdala, synapi aliaque grana in superaffuso liquore conventienti in lac dissolvere solent.*“

Vzhledem k povaze sdělení a absenci dalších pramenů, ze kterých by se tato teorie dala potvrdit, je diskutabilní, zdali tomu tak opravdu bylo. Faktem je, že v renesanci se termín *tiorba* používal pro niněru.¹¹⁸ Kdy a proč se termín začal používat pro basový loutnový nástroj, je však stále záhadou.

Vývoj tvaru, ladění a počtu strun

Definovat teorbu jako jeden nástroj s přesnými parametry je v podstatě nemožné. Už Praetorius, který se o to snažil již v 17. století, píše: „*Jelikož rok od roka je vymyšleno mnoho vylepšení a nápadů pro tyto nástroje, je nemožné napsat cokoliv konečného v tomto ohledu.*“¹¹⁹ I z dalšího popisu v jeho knize zjistíme některé varianty nástroje. Uvádí zde, že římská teorba má na rozdíl od padovské delší, prodloužený krk a počet strun kolísá mezi 14 – 16.

Zdá se, že jediný znak, který teorbu bezpečně odlišoval od ostatních nástrojů, bylo typické ladění s prvními dvěma strunami podladěnými o oktávu níž. Ostatní charakteristiky, tedy počet strun a jejich druh, menzury hmatných a basových strun a s tím spojená celková velikost nástroje, nebo počet rozet, nebyly ustálené.

Jak tedy nástroj vypadal na počátku svého vývoje a jak se v průběhu let změnil? A co vůbec bylo příčinou jeho vzniku? Na konci 16. století postupně docházelo k velké změně hudebního myšlení. Ve skladbách bylo používáno čím dál většího počtu hlasů i nástrojů. Loutna, která byla do té doby nejoblíbenějším doprovodným nástrojem, nemohla hlasitostí tomuto vývoji stačit. Jednou z možností, jak tento problém vyřešit, bylo zvětšení resonanční skříně. Takový nástroj pak

¹¹⁸ Blíže viz CANTALUPI: *La tiorba*, s. 24 – 25.

¹¹⁹ „*Wiewol von jahren zu jahren Allezeit mehr enderungen hierinnen vorfallen und erdacht werden; Darumb auch nichts gewisses hiervon zuschreiben.*“ PRAETORIUS: *De Organographia*, s. 52.

sice zněl hlasitěji, ale musel být naladěn níž, v D, což odpovídá basové loutně. Důvod spočívá ve fyzikálních vlastnostech strun. Pokud chceme získat vysoko znějící tón, musíme buď zmenšit délku struny, více ji napnout, nebo ztenčit její průměr. Pokud máme velký nástroj s velkou menzурou, tedy délkou strun, pro zvýšení tónu můžeme leda struny ztenčit nebo napnout. To však nejde do nekonečna. Pokud je struna příliš napnutá, praskne. Navíc čím tenčí struna je, tím snadněji praská, a není tak pro praktické hraní příliš vhodná. U basové loutny přibližně platí, že musíme nejvyšší strunu naladit na d1, pokud chceme nástroj bez větších obtíží používat.

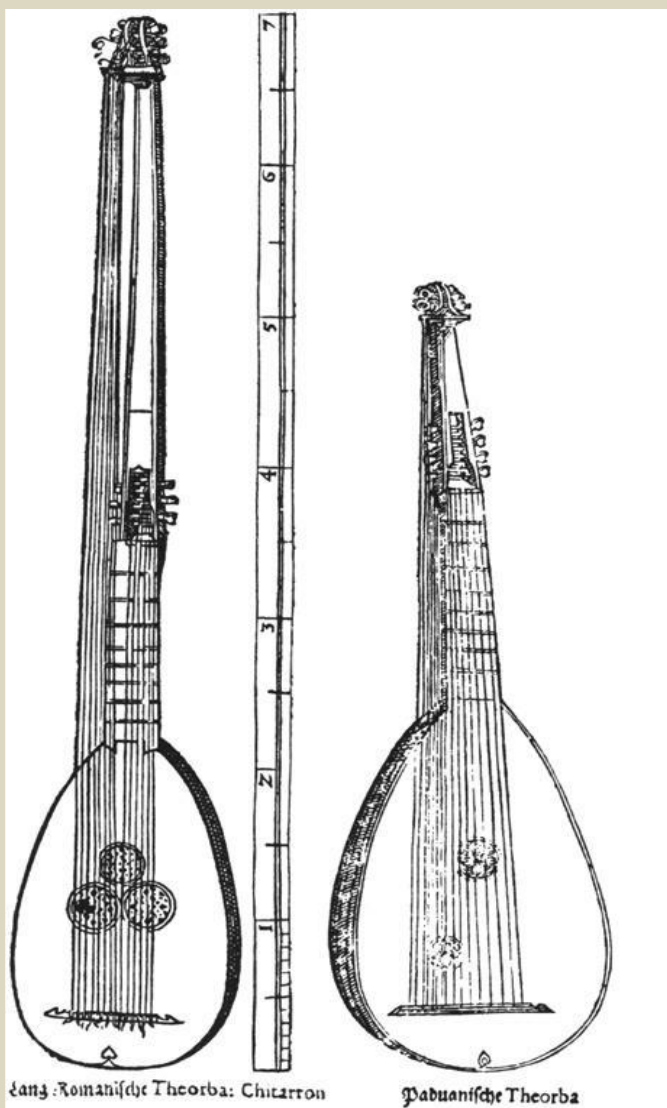
Jak v minulosti vyřešili problém s hlubokým laděním basové loutny, se můžeme dočíst v popisu od Alessandra Piccininiho:

„Krása těchto nástrojů vyšla ještě víc najevo, protože byly laděné tak vysoko, že první struna nemohla tomuto ladění vyhovovat a byla proto nahrazena jinou, tlustší strunou, která pak byla naladěná o oktávu níže. To výborně splňovalo účel a mělo velký efekt, což se dodnes používá.“¹²⁰

Vzniklo tak ladění o kvartu výš v G, které popisuje například Banchieri.¹²¹ Piccinini také uvádí, že i tato úprava přestala loutnistům vyhovovat. Loutna se jim stále zdála být příliš hluboko naladěná pro účely doprovodu zpěvu, a tak její ladění opět zvýšili. Výsledkem bylo lomené ladění v A s prvními dvěma strunami o oktávu níž.

¹²⁰ „La bontà di questi liuti così grandi si scopriva maggiormente perché li tenevano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, non potendo arrivare così alta, vi posero invece di quella un'altra grossa, accordandola un'ottava più bassa, il che riusciva per quell' effetto benissimo, come hoggi di ancor si usa“ PICCININI, Alessandro: *Intavolatura di liuto, et di chitarone, Libro primo*, Bologna, 1623, s. 5.

¹²¹ BANCHIERI, Adriano: *Conclusioni net suono dell'organo*, Bologna, 1609, s. 53.



Lang Romanische Theorba a Paduanische Theorba

převzato z PRAETORIUS: De Organographia, upraveno.

Problémy loutníků s doprovodem mohly být následující: Pokud chceme hrát basovou linku na loutně v D, musíme ji hrát na nejvyšších strunách. Kvůli tomu ale nelze hrát plné akordy. Pokud naladíme nástroj do A, tento problém odpadá, a navíc je možné hrát akordy v úzké poloze bez zbytečně vysokých tónů.¹²²

Výsledný nástroj, *chitarrone*, mohl vypadat přibližně jako tato loutna, která je uložena v Městském Muzeu Středověku v Bologni a je uvedena v katalogu Henryho van der Meera pod číslem 102:



Desetisborová loutna, Městské Muzeum Středověku, Bologna,
Magno Stegher, Benátky 1607, menzura 89 cm

Vynálezcem *chitarrone* byl pravděpodobně *Antonio di Marco Naldi* zvaný *il Bardello* (ca. 1550 – 1621). Pocházel pravděpodobně z Boloně. Od roku 1571 působil u Medicejského dvora ve Florencii, kde od roku 1588 zastával post „Správce hudby“.¹²³ Byl zpěvákem a loutníkem, na medicejském dvoře často sám vystupoval.¹²⁴ Jako o vynálezci

¹²² CANTALUPI: *La tiorba*, s. 27-28.

¹²³ „Guardaroba della musica“ CANTALUPI: *La tiorba*, s. 30.

¹²⁴ CARTER, Tim: *Naldi, Antonio* in *Oxford Music Online*, online dostupné

chitarrone o něm píše např. Emilio de' Cavalieri v dopise Luzzasco Luzzaschimu:

„Řekl mi, že Jeho Veličenstvo bylo velice spokojeno s [Cacciniho] chitarronem a se způsobem jeho ladění, od kterého chtěl navíc podrobnosti. A popravdě, kdyby Jeho Veličenstvo slyšelo Antonia Naldiho zvaného *Il Bardella*, hudebníka této A., který nástroj vymyslel a který na něj umí hrát vynikajícím, pak by Jeho Veličenstvo shledalo, že nástroj mu naprosto vyhovuje, obzvláště pro doprovod zpěvu.“¹²⁵

Stejně tak o něm o pár let později píše i Caccini: „Ohledně středních částí zvláštní pozornost vzbudil Antonio di Naldi zvaný *il Bardella*, [...] který, jelikož je vynálezcem onoho nástroje, je považován také za nejlepšího hráče, jak mohou potvrdit profesori a ti, kteří se baví cvičením na Chitarrone.“¹²⁶

Kdy se ale objevil na chitarrone potažmo teorbě prodloužený krk? Vývoj hudby, který během 16. století postupně směřoval od vokální polyfonie k doprovázené monodii, vedl loutnisty k postupnému přidávání basových strun k loutně. Původně šesti sborová renesanční loutna tak postupně získala až deset sborů. Přidávání basových strun však s sebou neslo i problémy. Pokud chceme hlubší tón, musíme strunu buď více povolit, prodloužit, nebo jí udělat tlustší. Pokud chceme zachovat stejnou menzuru, zbývají nám pouze

z:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19545?q=antonio+naldi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

¹²⁵ „Mi [ha] detto che a S. A. ha soddisfatto molto il suo [del Caccini] Chitarone, et il modo de la Cordatura, del quale S. A. ne ha voluto il ritratto; et veramente se V. S. sentisse Antonio Naldi detto il Bardella musico di questa A., il quale lo ha inventato, et lo suona in tutta eccellenza, crederei che sodisfacesse infinitamente a V. S., et particolarmente per cantarvi sopra.“ PRUNIÉRES, Henri: *Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere*, in: *La revue musicale*, IV (1923), s. 128 – 133. Podle CANTALUPI: *La tiorba*, s. 29.

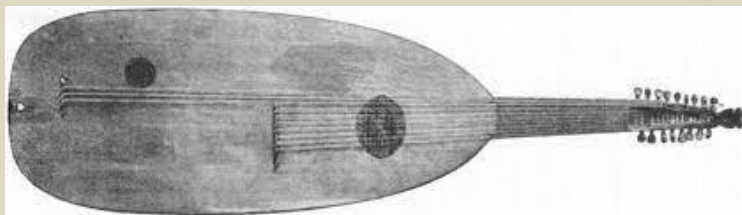
¹²⁶ „[...] intorno à dette parti di mezzo si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella, [...] il quale si come veramente ne è stato l'inventore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi abbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli che si diletmano nell'esercizio del Chitarrone“ CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, Florence, 1601, poslední strana úvodu.

dva způsoby, jak vytvořit hlubší tón. Pokud strunu povolíme, nebude hrát buď vůbec, nebo hůře, takže nám zbývá strunu vyrobít tlustší. Tlusté střevové struny sice znějí hluboko, jejich tón je ale nevýrazný a tupý, a nevyhovuje tak hráčským požadavkům. Jednou možností, jak tento problém obejít, bylo přidat ke struně druhou, naladěnou o oktávu výš. To sice trochu pomůže, není to ale stále zcela uspokojivé. Dalším řešením je natáhnout struny na přidáný druhý, delší krk. Za vynálezce tohoto systému nejen u teorby, ale i u arciloutny se prohlašuje ve své sbírce tabulatur Alessandro Piccinini:

„Tam, kde jsem se zmínil o loutně, měl jsem na mysli arciloutnu, ne teorbickou loutnu, jak mnozí říkají, což vyvolává dojem, že její vznik snad byl zapříčiněn teorbou, přesněji chitarronem, a to není pravda. Sám jsem tyto arciloutny vymyslel. Co víc, poté, co jsem tento nástroj vymyslel, celé dva roky nebylo možné vidět jiné než ty, co jsem sám sestavoval, jako by můj výmysl neměl cenu. Byl to však poslední zásah do konstrukce loutny, který pak vedl ke zrodu teorby.“¹²⁷

Díky korespondenci mezi Piccininim a Ferrarským vévodou Alfonsem II. můžeme vysledovat přesný sled událostí při zrodu teorby. Nejprve, zřejmě na přání vévody, nechal Piccinini vytvořit nástroj, kde se prodloužení basových strun dosáhlo rozdělením struníku a jeho posunutím po ozvučné desce nástroje, která proto musela být větší. Takový nástroj se dochoval v *Kunsthistorisches Museum* ve Vídni (viz obrázek níže).

¹²⁷ „Dove ho nominato il Liuto, ho voluto intendere ancor dell'Arciliuto per non dire, come molti dicono, Liuto Attiorbato, come se l'inventione fosse causata dalla Tiorba, ñ Chitarrone, per dir meglio, il che falso, e lo so io, come quello, che sono stato l'inventore di questi Arciliuti: anzi havend'io fatto fare li primi come se detta inventione per all'hora fosse poco stimata, per ispatio di due anni non si vide abbracciata da nissuno, ne si vedeva alcun simile strumento fuor, che quelli, ch'io facevo fare. Pure ñ stata poi ultima perfetione al Liuto, et ha dato vita al Chitarrone.“ PICCININI: *Intavolatura*, s. 8



Výrobce Wendelin Tiefenbrucker, 1595
uloženo v Kunsthistorisches Museum ve Vídni¹²⁸

Vzhledem k tomu, že nejlepší zvuk na loutnu vyloudíme pouze blízko u kobyly, kde je struna nejtvrdší, hra na takovýto nástroj byla velmi nepohodlná a nepraktická. Museli bychom pokaždé při přestupu z basových na hmatné struny přesunout co nejrychleji ruku k druhému struníku. To by těžko bylo pro hráče uspokojivé. Po tomto pokusu proto Piccinini vyrobil nástroj, který měl jeden struník a prodloužený krk pro basové struny, ovšem laděn byl jako normální loutna, ještě neměl první dvě struny podladěné o oktávu. Vznikla tak *arciloutna*, tedy nástroj, u něhož jediný rozdíl oproti teorbě byl v podstatě pouze v ladění.¹²⁹ Až za nějaký čas byl prodloužený krk aplikován na nástroj od Naldiho, a tak vznikla teorba, jak ji dnes známe. Kdo byl autorem této úpravy a kdy přesně k ní došlo, však není známo.

Ostatní charakteristiky nástroje, jako velikost těla, menzury hmataných a basových strun nebo počet růžic, nebyly ustálené. Menzura hmatných strun se pohybovala od 76 až do 100 cm, nejčastěji 87, u basových strun od 155 do 170 cm.¹³⁰

¹²⁸ Podle zjištění Kinského pochází tato loutna ze „Studio di Musica“ Antonia Goretthiho, kde ji zanechal Piccinini před svým odjezdem do Ferrary. Viz KINSKY, Georg: *Alessandro Piccinini und sein arciliuto*, in: *Acta Musicologica*, 10, 1938, s. 103 – 118.

¹²⁹ PICCININI: *Intavolatura*, s. 8.

¹³⁰ SCHLEGEL, Andreas, LÜDTKE, Joachim: *Die Laute in Europa 2/The Lute in Europe 2*, Menzinken, 2011, s. 369 – 370.

Existovala malá forma laděná o oktávu výš, zvaná *tiorbino*.¹³¹ Poměr menzury basových strun a hmataných byl většinou přibližně v poměru 2:1. Každý nástroj měl také jiný počet růžic, většinou jednu až tři. Problematice ostrunění nástroje se věnuji podrobně v následující kapitole.

Vývoj ladění, druhu a počtu strun

V předchozí kapitole jsem ukázal, že nejprve vznikl nástroj označovaný jako chitarrone, který získal prodloužený krk až po několika letech. Cantalupi ve své práci přináší teorii, ke které se sám přikláním, že původní chitarrone mělo 10 – 11 sborů, teorba s přidaným krkem pro basové struny pak nejméně čtrnáct.¹³² Prvním důvodem k úvaze, že chitarrone měl maximálně 11 sborů, je předpoklad, že se vyvinul z basové loutny, která na konci 16. století měla tento počet strun. Další doklady, podporující tuto teorii, jak uvádí Cantalupi, najdeme v dochovaných tabulaturách z tohoto období. V následující tabulce¹³³ jsou seřazeny dochované tabulatury chronologicky:

¹³¹ Například Belerofonte Castaldi má ve své sbírce *Caprici a due stromenti* dua pro teorbu a *tiorbino*.

¹³² CANTALUPI: *La tiorba*, s. 32 – 44.

¹³³ Převzato z CANTALUPI, Diego: *La tiorba*, s. 42.

TABULATURA	POČET STRUN
------------	-------------

ROSSI, Salomone:

*Primo libro de' madrigali [...] per cantare nel
chitarrone con la sua intavolatura*

Benátky, 1600 10

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo:

Libro primo d'intavolatura di chitarrone

Benátky, 1604 14

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo:

Libro primo di villanelle

Řím, 1610 12

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo:

Libro primo di arie passeggiate

Řím, 1612 19

MELII, Pietro Paolo:

Intavolatura di liuto attiorbato libro secondo,

Benátky, 1614 10

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo:

Libro terzo di villanelle

Řím, 1619 12

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo:

Libro quarto d'intavolatura di chitarrone

Řím, 1640 19

Při bližším rozboru sbírek zjistíme následující:

- Jak tabulatura Salomone Rossiho nebo Pietra Paola Meliiho, tak i tištěná hudba v menzurální notaci, kde je chitarrone označen jako doprovodný nástroj,¹³⁴ potvrzují použití nástroje s deseti nebo 11 sbory, tedy Naldiho chitarrone.

¹³⁴ Jsou to *Rappresentazione di anima e corpo* od Emilia de' Cavalieriho (1600), *Euridice* od Jacopo Periho (1600), *Nuove musiche* od Giulia Cacciniho (1601). Bas v nich neklesá pod C, což je desátý kontrabas. CANTALUPI, Diego: *La tiorba*, s. 42

- V Kapsbergerově sbírce z roku 1604 se objevuje bas s číslem 14 pouze jednou. Je naladěna na *gis*, což značí přítomnost druhého krku. Ostatní hudba je však bez problémů proveditelná i na nástroji s 11 sbory.
- Ve sbírce *Libro primo di arie passegiate* od Kapsbergera se sice objevují chromatické basy 18 a 19 naladěné na *fis* a *gis*.¹³⁵ Basové struny od 11 do 17 v díle chybí, navíc noty získané přidáním basy 18 a 19 jsou zdvojené o oktávu níž. I tak lze hudbu, občas za použití kompromisů, zahrát na 11 sborovém nástroji.
- V každé ze sbírek *Libro primo di villanelle* a *Libro terzo di villanelle* od Kapsbergera je dvanáctý bas použitý pouze jednou. V *Libro terzo* je tento bas *fis* zdvojen o oktávu výš. I zde lze tedy až na jednu či dvě výjimky použít Naldiho chitarrone.
- Až *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone* využívá jak všech 14 basů teorby, tak i přidanych chromatických od 15 do 19.¹³⁶

Z výše uvedených tezí se zdá být pravděpodobné, že Naldiho chitarrone mělo 10 nebo 11 sborů a bylo používáno přinejmenším až do dvacátých let 17. století, teorba s prodlouženým krkem a 14 až 19 sbory, pak byla používána určitě už v roce 1604.

Rozborem vypracovaných doprovodů v knihách Rossiho, Kapsbergera a Corradiho zjišťujeme, že tito používali ladění v *A*, které bylo pravděpodobně nejpoužívanější. Struny byly laděné takto:

¹³⁵ Teorba s 19 strunami je údajně Kapsbergerův vynález. Jeden z takových nástrojů je zachován v Mantově ve Fondazione d'Arco. Jeho ladění je dochováno v úvodu na s. 2 v Kapsbergerově *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone*, Řím, 1640.

¹³⁶ CANTALUPI: *La tiorba*, s. 42 – 44.

nejdál, prohlašuje se za vynálezce 19 sborové teorie, která doplňuje všechny chybějící chromatické tóny následovně:¹³⁹



Takových nástrojů však pravděpodobně nebylo mnoho. Dokazuje to i fakt, že kromě Kapsbergerovy *Libro quarto* je dochován pouze jeden pramen, rukopis Modena B, kde by tento nástroj mohl být využit.¹⁴⁰ Dochoval se i jeden exemplář 18 sborové teorie.¹⁴¹

Hmatné struny mohly být zřejmě jak dvojité, tak jednoduše ostruněné. Většina dochovaných nástrojů je upravených pro dvojité struny. Vzhledem k neustálené velikosti nástroje v té době a veliké podobnosti teorby s arcioutnou však toto není argument pro jisté tvrzení, že se hrálo většinou na dvojité ostruněné nástroje. Rozdíl mezi arcioutnou a teorbou spočíval často v pouze v ladění. Vzhledem k tomu, že na nástrojích se struny nedochovaly, nelze proto se stoprocentní jistotou tyto dva nástroje dnes od sebe odlišit. Zůstává faktem, že nástroj vyrobený pro dvojité ostrunění lze v případě potřeby ostrunit i jednoduše. Navíc z pramenů se dozvídáme, že teorba byla ostruněna spíše jednoduše. To uvádí například Praetorius. Na portrétu Castaldiho z jeho sbírky *Caprici a due stromenti* je také zřetelně poznat jednoduché ostrunění:

¹³⁹ KAPSBERGER: *Libro quarto*, s. 2.

¹⁴⁰ V tomto rukopise jsou dvě skladby, které vyžadují nástroj s 18 strunami..

¹⁴¹ Vyrobil ji Matteo Sellas po roce 1641, šest hmatných strun je ostruněno dvojité, ve sborech. Blíže viz LÜDTKE, SCHLEGEL: *Die Laute*, s. 132 – 133.



*Bellerofonte Castaldi, Self-portrait, Capricci a due stromenti.
Biblioteca Forni, Modena
Zdroj Internet*

Přikláním se proto k názoru, že většina nástrojů byla jednoduše ostruněná. Struny byly většinou střevové, ale nebylo neobvyklé použít i železné struny. Piccinini například popisuje, že na ně hráli především hudebníci v Boloni.¹⁴²

Jak již bylo řečeno výše, hlavní příčinou vzniku chitarrone byla potřeba nástroje, který by vyhovoval doprovodu zpěvu. K doprovodu byl tento nástroj pak využíván v podstatě ve všech oblastech tehdejší hudební produkce. Objevilo se dokonce několik autorů, kteří pro něj komponovali i sólové skladby a zanechali nám tak svědectví o hlavních technikách hry.

Dokončenie v nasledujúcom čísle.

¹⁴² PICCININI: *Intavolatura*, s. 5.



Mgr. Eva ŠAŠINKOVÁ

Pedagogická fakulta
Karlova univerzita
Praha

**MILOSLAV GAJDOŠ – 50 LET PEDAGOGICKÉ
ČINNOSTI
MILOSLAV GAJDOŠ – 50 YEARS OF PEDAGOGICAL
ACTIVITY**

Abstract. A specialized article on the life and work of the internationally recognized pedagogue and contrabassist Miloslav Gajdoš, who will celebrate the 50-year jubilee of his pedagogical activities in 2021. Miloslav Gajdoš is considered a reformer of the double bass play; he has given concerts and taught in the countries of Europe, Asia and America. He is the author of specialized theses and composer of double bass compositions. His research activities concerning the Viennese cello and his new approach to the methodology of the play had a major influence on the development of modern double-bass play in the world.

LAUDATIO

Mezinárodně uznávaný pedagog a kontrabasista

Miloslav Gajdoš je považován za reformátora kontrabasové hry. V roce 2021 oslaví padesátileté jubileum své pedagogické činnosti. Je mezinárodně uznávaným pedagogem, komponistou a interpretem, který koncertoval a vyučoval v zemích Evropy, Asie a Ameriky.

Miloslav Gajdoš se narodil v Albrechticích na Krnovsku – jako druhé z devíti dětí. Doma mu říkali Milan a toto oslovení mu zůstalo po celý život i mezi přáteli a kolegy.

Jeho dětství ovlivnilo časté stěhování rodiny. Hudební školu začal navštěvovat až v pozdějším věku, kdy se rodina přestěhovala do Rožmitálu u Broumova. Jeho učitelem hry na housle byl Augustin Kožešník, který v Broumově založil smyčcové kvarteto a smyčcový soubor. Jelikož byl Milan talentovaným žákem, vedl ho pan učitel i ke hře na violoncello a obsazoval v souborech jako houslistu i jako violoncellistu. V té době psal Milan první skladbičky ve formě polek a valčíků a připravoval se k talentovým zkouškám na Vojenskou hudební školu v Roudnici nad Labem. Jeho umělecká cesta se však měla ubírat jiným směrem. Na vojenskou školu nemohl Milan ze zdravotních důvodů nastoupit, a tak absolvoval dodatečné zkoušky na kroměřížské konzervatoři, kde dostal nabídku ke studiu hry na kontrabas. Houslové třídy byly již obsazeny, a souhra náhod tedy přispěla k tomu, že se z nadějného houslisty postupně stal výjimečný kontrabasista. V roce 1963 Miloslav Gajdoš nastoupil do kontrabasové třídy Aloise Kříže. V té době všichni pedagogové na konzervatořích v Československu vyučovali držení nástroje i smyčce podle metod tradiční české kontrabasové školy. Velmi brzy začal Gajdoš při studiu hry postrádat technická cvičení a široký záběr skladeb, na což byl dosud zvyklý z houslové školy. Proto se vrátil ke škole smyčcové techniky Otakara Ševčíka pro housle a pustil se do jejího přepracování pro kontrabas. Podle jejího vzoru studoval a zdokonaloval svoji smyčcovou techniku kontrabasové hry. Také začal upravovat a studovat některé části Bachových violoncellových suit na kontrabas. Jeho způsob transkripce byl v té době počinem ojedinělým a reformátorským. S využitím těchto studijních materiálů dokázal během dvou let zvládnout základy hry, na nichž mohl dále stavět a rozvíjet svůj mimořádný talent a potenciál sólového hráče. Velmi brzy se Miloslav stal členem konzervatorního orchestru. Orchestrální hra na něj měla

později zásadní vliv ve změně metodiky hry. V té době počal uvažovat o rozdílech hry vestoje, jak se vyučovalo na hodinách kontrabas, a hry vsedě, která byla obvyklá při hře v orchestru – používala se vysoká kontrabasová židle. Výška pevného dřevěného bodce kontrabas byla přizpůsobena hře vestoje. Teprve později se začaly vyrábět kontrabasy s výsuvným bodcem, což umožňovalo variabilní nastavení výšky nástroje. V té době Miloslav vypracoval náskres židličky k sólové hře vsedě. Jednalo se o lehčí trojnožku s výškou sedu 67 centimetrů. Do tohoto období spadá velký zlom v sólové hře, neboť hrou vsedě se postupně měnila technika levé i pravé ruky. Tato dlouhá cesta změn v metodice kontrabasové hry byla ovlivněna čerpáním zkušeností ze hry violoncellové a houslové.

V roce 1967 hrál Miloslav veřejně vsedě Pichlův koncert a díky velké toleranci a pochopení jeho pedagoga Aloise Kříže mohl i nadále rozvíjet svůj talent. V období prvních experimentů se projevila Gajdošova variabilita a všestrannost. Běžně hrál v orchestru na ladění sólového kontrabas, přičemž všechny party transponoval o velkou sekundu níž, aby nemusel nástroj zatěžovat přeladováním. Také se začal zabývat historickým vývojem kontrabasové hry v souvislosti s laděním kontrabas. Intenzivně se věnoval rozboru partů z období vídeňské klasiky, zkomponovaných pro kontrabas (vídeňský violon). Přicházel na to, jak musel být nástroj naladěn, aby bylo možné hrát v sólovém partu pasáže, opírající se o hru ve flažoletech. Na základě svých výzkumů přepracoval Vaňhalův koncert a v roce 1967 uskutečnil světovou premiéru D durové verze. V roce 1968 zkomponoval *1. kontrabasový koncert F dur*.

V posledním ročníku konzervatoře se však musel začít starat o ekonomické zajištění své rodiny. V roce, kdy přišel na svět prvorozený syn Štěpán, absolvoval Miloslav Gajdoš

úspěšný konkurz do Janáčkovy opery v Brně a nastoupil na JAMU k profesoru Jiřímu Bortlíčkovi. Tento výjimečný pedagog a kontrabasista ovlivnil Gajdoše především v pojetí kontrabasové hry. Přestože byl orchestrálním hráčem, vnímal kontrabas jako sólový nástroj a natočil pro Český rozhlas řadu sólových kontrabasových skladeb. V období studia na vysoké škole se Gajdoš poprvé setkal s nahrávkami zahraničních kontrabasových virtuosů, například výjimečného rakouského kontrabasisty Ludwiga Streichera. Na studenta to udělalo mimořádný dojem, zvláště v době, kdy byl dychtivý po všech informacích, které se týkaly kontrabasové hry.

V roce 1972 Miloslav Gajdoš absolvoval JAMU. Ještě během studia se zúčastnil konkurzu do Zlínské filharmonie, kde se stal vedoucím kontrabasové skupiny. Roku 1971 zahájil své působení jako externí pedagog na Konzervatoři v Kroměříži. Toto období bylo velmi náročné, rodina bydlela v Kroměříži a Miloslav musel mezi studiem, prací a rodinou zvládat neustálé cestování. Navíc se v té době narodila dcera Lenka. Od roku 1973 se situace zlepšila, neboť Miloslav Gajdoš začal vyučovat na konzervatoři na plný úvazek a ukončil činnost ve Zlíně. Osudové cesty se postupně naplňovaly a pedagogická činnost zcela ovládla čas tohoto výjimečného kontrabasisty. Navíc mu umožňovala pokračovat v reformátorských počinech v metodice a bádání. Také se mohl nadále věnovat sólové hře a komponování.

Jedním z jeho prvních žáků byl *Radomír Žalud*, s nímž se v roce 1976 zúčastnil zahraničních mistrovských kurzů u Ludwiga Streichera, sólokontrabasisty Vídeňské filharmonie a pedagoga na vysoké hudební škole ve Vídni. Od roku 1975 byl také v přímém kontaktu s Jindřichem Piáčkem, kolegou působícím v Bratislavě, který zpracoval velmi cennou publikaci *Hra flageoletová na základě akustickém*. Na základě nových poznatků flageoletové techniky napsal Miloslav Gajdoš řadu

skladeb, mezi nimi též *Koncertní polonézu* a skladbu *Sen kontrabasisty*, kterou věnoval Ludwigu Streicherovi. V roce 1976 došlo k zásadnímu objevu „terckvartového“ ladění. Na jaře se Miloslav Gajdoš setkal s Františkem Poštou, který mu věnoval nové vydání Pichlova koncertu, jež obsahovalo faksimile rukopisu sólového partu. Právě rukopis Pichlova koncertu vedl neúnavného badatele k objevu ladění vídeňského violonu. Sólový part, jenž byl určený kontrabasu, obsahoval totiž specifické postupy, a dokonce pasáže ve dvojhmatových flažoletech. Postupné zkoumání tohoto partu, úvahy a dedukce přivedly mladého interpreta k jediné možné kombinaci naladěných strun. Zjistil, že hratelnost všech pasáží je technicky možná pouze v případě ladění nástroje: A1 D1 Fis A. Objev terckvartového ladění se stal zcela mimořádným a převratným počinem. Skladby z období vídeňské klasiky, s nimiž se Miloslav Gajdoš do té doby seznámil, začaly dostávat zcela jiný rozměr.

V roce 1976 přivezl na zmíněné Streicherovy kurzy do Weimaru kontrabas s laděním v terciích a kvartách. Na tento nástroj provedl v originálním znění koncert Pichlův a Vaňhalův. Gajdošovým objevem a interpretací skladeb na kontrabas v terckvartovém ladění byl zcela fascinován pedagog berlínské vysoké hudební školy Klaus Trumpf, který se pravidelně se svými žáky účastnil kurzů ve Weimaru. Tyto kurzy se staly začátkem jejich celoživotní spolupráce a přátelství. Streicherovy kurzy měly na Miloslava také zásadní vliv v rozvoji hry a v metodice držení smyčce. Ovlivněn Streicherovou hrou a jeho moderní metodikou hry na kontrabas upravil držení smyčce, které bylo dosud zcela pod vlivem tradiční české školy (takzvané „tužkové držení“). Nové držení vycházelo z hlavní funkce ukazováčku, jenž byl nyní shora hůlky a vyvíjel tlak na smyčec. Palec byl přehozen lehce přes hůlku, což znamenalo zcela zásadní rozdíl proti českému

držení. Novému držení v dalším období zcela přizpůsobil i techniku hry pravé ruky. Streicherovy kurzy navštívil Miloslav ještě v letech 1977 a 1979. S Ludwigem Streicherem, který Miloslava v době hledání a změn metodiky značně ovlivnil a jehož si český pedagog velmi cenil, zůstali přáteli po celý život. Ludwig Streicher zemřel v roce 2003 ve věku nedožitých 83 let.

Přátelství a spolupráce s *Klaussem Trumpfem*, s nímž se Miloslav Gajdoš poprvé setkal v roce 1976 ve Weimaru, se blíže prohloubilo o dva roky později. Miloslav navštívil vysokoškolského pedagoga v Berlíně. Cílem cesty mladého českého pedagoga byl státní notový archiv ve Schwerinu, v němž se nacházela pozůstalost skladeb Johanna Mathiase Spergera, významného violonisty a autora kontrabasových skladeb období vrcholného klasicismu. Klaus Trumpf, který byl s vedením archivu v kontaktu, vyjednal příteli přístup do archivu, kde měl Gajdoš možnost strávit několik dní a věnovat se badatelské činnosti. Mladý pedagog, vybavený fotoaparátem, zdokumentoval důležité materiály. Dostaly se mu do rukou partitury klasicistních skladeb pro kontrabas, díky nimž měl možnost odhalit systém interpretovaných skladeb se skordaturami. Tento objev byl pro něho velmi důležitý z hlediska správnosti úprav skladeb pro dnešní kontrabas, neboť z tohoto pohledu bylo potřebné upřednostnit původní (hranou) tóninu před tóninou znějící (se skordaturou). Miloslav získal nejen fotokopie unikátních notových materiálů, ale především řadu nových informací a cenných poznatků, ze kterých čerpal při své práci v následujícím období.

V roce 1979 se Miloslav Gajdoš zúčastnil Mezinárodní soutěže v Markneukirchenu. *Karoli Saru*, vysokoškolský pedagog z Maďarska, byl nadšen jeho vystoupením a oslovil ho, zda by vedl mistrovské kurzy kontrabasové hry na vysoké škole v Debrecenu. Saru se stal Gajdošovým celoživotním

přítelem, kolegou a spolupracovníkem. Od roku 1979 byl český pedagog pravidelně zván na Mezinárodní kontrabasové kurzy v Maďarském Debrecenu, kde měl možnost seznámit se s mnoha světovými kontrabasisty, konfrontovat s nimi své názory a diskutovat o problematice hry na nástroj.

Počínající kontakty se zahraničními kontrabasisty, rozšiřování obzorů a nové poznatky, získané cestováním a bádáním, vedly Miloslava na přelomu 70. a 80. let k odhodlání shromáždit co nejvíce informací a dokumentů o slavných kontrabasistech z celého světa. Na počátku 80. let rozeslal dotazníky na řadu evropských uměleckých škol. Dotazníky měly zmapovat jména a působnost pedagogů kontrabasové hry, informace o školách a jejich úspěšných absolventech. Skutečně přinesly cenné informace a staly se důležitým základem pro vznik unikátní knihy s názvem *Slovník kontrabasistů*, jenž je Gajdošovým celoživotním dílem.

Období přelomu desetiletí se dá též charakterizovat jako první zlatá éra pedagogické působnosti Miloslava Gajdoše. Přes zásadní problémy v osobním životě, které vedly v roce 1981 k rozvodu, se plně věnoval svým žákům. Připravoval pro ně rozsáhlý studijní materiál a absolvoval s nimi zahraniční mistrovské kurzy. V těchto letech Gajdoš založil společnost Bass Club Kroměříž. Jednou z hlavních činností Bass Clubu byla organizace Mezinárodní soutěže Františka Gregory, jejíž první ročník se uskutečnil v roce 1980. Soutěže se v průběhu dalších dvaadvaceti let zúčastnila celá řada vynikajících kontrabasistů v řadách porotců, soutěžících i hostů.

V letech 1980–1982 byli na vysoké školy přijati čtyři vynikající studenti. Roman Koudelka odešel na AMU do Prahy a po úspěšném absolutoriu se stal členem České filharmonie. Jaromír Gardoš nastoupil na JAMU v Brně a Radoslav Šašina na VŠMU v Bratislavě. V roce 1982 byl přijat Miloslav Jelínek na JAMU do Brna a tím se uzavřelo první mimořádné období

Gajdošovy pedagogické kariéry, z níž vzešli dva vysokoškolští pedagogové: Radoslav Šašina brzy po úspěšném ukončení vysoké školy v Bratislavě zůstal na VŠMU jako pedagog a Miloslav Jelínek se v roce 1990 stal nástupcem Jiřího Bortlíčka na JAMU v Brně.

Úspěšné období umocnila změna v osobním životě. V roce 1982 se Miloslav Gajdoš oženil s houslistkou Jitkou Demelovou, která se stala jeho celoživotní partnerkou v osobním i uměleckém životě. V roce 1983 se narodila dcera Zuzanka. O čtyři roky později byl Miloslav Gajdoš pozván do města Michalstein na mistrovské kurzy Klause Trumpfa, kde koncertoval společně s manželkou v duu housle a kontrabas. V následujících patnácti letech na těchto kurzech Miloslav pravidelně vyučoval a koncertoval.

Léta 80. a 90. přinesla druhé mimořádné období kontrabasové třídy na kroměřížské konzervatoři. Tato léta byla též spojena s úspěšnými vystoupeními Miloslava Gajdoše. V roce 1988 provedl Bottesiniho *Koncert fis moll* s Moravskou filharmonií Olomouc a o rok později s doprovodem symfonického orchestru v Lodži. Toto období bylo bezesporu ovlivněno také událostmi v roce 1989 a možnostmi, které změna režimu přinesla. Gajdošova pedagogická činnost se rozšířila o práci v rámci kurzů do řady evropských i zaoceánských zemí. V roce 1991 vystoupil na Celosvětovém kongresu kontrabasistů v Mittenwaldu, kde se prezentoval celovečerním recitálem a přednáškami o historii kontrabasové hry a o významu české kontrabasové školy pro světovou pedagogiku. V roce 1992 nahrál několik virtuózních kontrabasových skladeb pro budapešťský rozhlas. V tomtéž roce mu bylo uděleno čestné členství v Klubu maďarských skladatelů. Úspěchy se mohl pyšnit i jako pedagog. V těchto letech byli přijati téměř všichni jeho absolventi na vysoké školy, jeho žáci obsazovali první příčky na soutěžích konzervatoří a

získávali ocenění na mezinárodních soutěžích. Z této generace žáků vzešla celá řada vynikajících hráčů a středoškolských pedagogů, kteří začali přijímat místa na konzervatořích v České republice. Mezi lety 1990 až 2003 byli jeho absolventy, kteří pokračují v pedagogické činnosti na konzervatořích, tito kontrabasisté: Pavel Klečka a Martin Šranko (konzervatoř Brno), Luděk Zakopal (církevní konzervatoř Olomouc), Pavel Harnoš (konzervatoř Ostrava), František Machač (konzervatoř Pardubice). Mezi úspěšné absolventy a vítěze soutěží tohoto období patří kromě jmenovaných také Radim Otépka, Jiří Valíček, Eva Šašínková, Miloslav Raisigl, Martin Zpěvák, Petr Ries a Jan Staněk.

V osobním životě byla 90. léta šťastným obdobím, neboť v roce 1992 se narodila nejmladší dcera Adélka. Mateřské povinnosti sice přerušily na několik let koncertování manželů Gajdošových, Miloslav však pilně pracoval na dokončení *Slovníku kontrabastů*, který vyšel v knižní podobě v roce 1994. Již čtyři roky po narození druhé dcery uskutečnili manželé Gajdošovi cestu do USA. Poul Erhard, vysokoškolský pedagog na University of Colorado v Boulderu, se seznámil s Miloslavem Gajdošem na kurzech v Debrecenu. Poul Erhard, který velmi obdivoval práci a pedagogické výsledky českého kolegy, byl jeho hostitelem a iniciátorem mistrovských kurzů Miloslava Gajdoše v USA v následujících deseti letech. Miloslav se zde setkal se zajímavými osobnostmi, mezi nimi můžeme jmenovat Grega Sacheta, absolventa Akademie v New Yorku, jenž českému pedagogovi v roce 2014 zorganizoval recitál v Chicagu, později koncert v Hustonu a návštěvu hudební školy v New Yorku. Také se zasloužil o vydání osmi kontrabasových skladeb Miloslava Gajdoše v zaoceánském vydavatelství.

Ze zahraničních cest byly velmi zajímavé vysokoškolské kurzy v Drážďanech a Berlíně v roce 1998, které

Miloslava inspirovaly ke zkomponování *Fugy pro kontrabas*. Prezentace Gajdošových skladeb v Německu přinesla spolupráci a cenné přátelství s Davidem Heyllsem, jehož vydavatelství Recital Music vydalo v průběhu následujících let celou řadu Gajdošových kompozic.

V letech 1998–2010 byl Miloslav Gajdoš pravidelně zván jako pedagog na mistrovské kurzy, pořádané Janáčkovou akademií múzických umění v Brně. Taktéž vedl kurzy v Bratislavě, kde premiéroval v roce 1999 *15. koncert* J. M. Spergera. V roce 2014 uvedl v Praze v rámci celosvětového setkání kontrabasistů vlastní úpravu Dvořákova violoncellového koncertu. V roce 2016 začal spolupracovat s vysokou hudební školou v Banské Bystrici, kde pedagogicky působí na mistrovských kurzech dosud.

V posledních dvaceti letech vedl Miloslav Gajdoš kurzy na hudební akademii ve *Wroclawi*, byl zván ke koncertování a vedení kurzů na vysokých školách v *Moskvě* a v *Petrohradě*, v roce 2003 na *Taiwanu* a v posledních deseti letech vyučoval několikrát v *Číně*. Na pozvání Thomase Martina navštívil v roce 2017 anglický *Bristol* a *Birmingham*, kde Martin působí jako pedagog na vysoké hudební škole. Pro tuto příležitost Miloslav Gajdoš zkomponoval *Fantasií na Happy Birthday* pro kontrabas sólo, kterou svému kolegovi zároveň věnoval. V Anglii absolvoval několik velmi úspěšných vystoupení a vyučoval studenty anglických vysokých škol.

V té době vrcholila třetí úspěšná etapa kroměřížské kontrabasové třídy, z níž vzešli absolventi Miroslav Tomeček, Jakub Veleta, Martin Matuška a Miloš Doležal.

V posledních letech se Miloslav Gajdoš začal zabývat také problematikou výuky žáků na základních uměleckých školách, zpracovává studijní a notové materiály pro mladší kontrabasisty a věnuje se metodice kontrabasové hry na všech stupních hudebního vzdělání.

Miloslav Gajdoš zasvětil kontrbasu celý svůj život. Proslavil se jako interpret, autor odborných prací a komponista kontrabasových skladeb, které jsou hrány v mnoha zemích světa. Inspiroval řadu svých kolegů, dokázal nadchnout mladé kontrabasisty i žáky jiných oborů. Jeho badatelská činnost, týkající se vídeňského violonu, a nový přístup k metodice hry měly zásadní vliv na vývoj novodobé kontrabasové hry ve světě.

Miloslav Gajdoš je u nás i v zahraničí pokládán za výjimečného pedagoga a propagátora sólové kontrabasové hry. Jeho přínos pro moderní kontrabasovou hru je zcela mimořádný.





Mgr. Petra KOVAČOVSKÁ, Ph. D.

Komorný orchester Žilina
dramaturgička

OPERA OSUD
V KONTEXTE JANÁČKOVEJ OPERNEJ TVORBY
OPERA FATE
IN THE CONTEXT OF JANÁČEK'S OPERA CREATION

Abstract. Janáček's years at the turn of the century until the beginning we can characterize the First World War as critical years, when he was persecuted by diseases, he often moved, he was artistically underestimated by artists and composers, he even threatened to be persecuted as the chairman of the Russian Circle in Brno. The culmination of the rejection of his artistic qualities was the Prague rejection of the operas Jenůfa and Fate. However, the stubborn Janáček did not give up and devoted all subsequent efforts to defending his art.

Tri kvalitatívne aj tematicky rôznorodé opery (*Šárka*, *Počátek románu*, *Její pastorkyňa*) predchádzali vzniku v poradí štvrtej Janáčkovej opery *Osud*. Po nich dal Janáček svetu jedinečné dramatické diela, ktoré sú trvalou súčasťou veľkých operných domov v Európe aj v zámorí.¹⁴³

Je takmer neuveriteľné, že Janáček dokázal po diele, ktoré je synonymom jeho odvahy, smelosti aj myšlienkovvej

¹⁴³ O Janáčkových operách uvedených na zahraničných scénach píše v diplomovej práci Mgr. Rudolf LEŠKA, LL.M.: *Recepcia českej a slovenskej opery v Nemecku so zreteľom k Bavorskej štátnej opere v Mníchove (Inscenácie opier Leoša Janáčka v zrkadle kritiky)*, Filozofická fakulta, Katedra divadelnej vedy, Karlova univerzita Praha, 2013
Dostupné on-line <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/95682/>

novosti, po intímnej, národnej aj sociálnej dráme *Její pastorkyňa*, skomponovať dielo, ktoré nenadviazalo na dosiahnuté atribúty veľkosti moravského hudobného dramatika a ako nepochopené dlho ostávalo nepredvedené.

Obdobie vzniku novej Janáčkovej opery *Osud* korešponduje s európskou secesiou, predstavuje zároveň aj obdobie *fin de siècle*.¹⁴⁴ Sprevádzal ho nielen technický pokrok, ale vysokú úroveň dosiahla aj kultúrna oblasť. Vo všeobecnosti sa hovorí aj o tzv. zlatej éry automobilov, zrodu kinematografie, rozkvetu fotografie, ale aj o mimoriadnej oblube kaviarní, kabaretov, kúpeľných pobytov, promenád a letných lások. Vo výtvarnom umení dominujú popri secesii impresionizmus a kubizmus s exemplárnymi zástupcami všetkých troch štýlov (Gustav Klimt, Paul Cézanne, Pablo Picasso), v hudbe neskorý romantizmus, impresionizmus a atonálna hudba, v literatúre vystriedal naturalizmus impresionizmus a viedol k symbolizmu a expresionizmu (Émile Zola, Anton Pavlovič Čechov, Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke), vzniká modernizmus, objavujú sa prvé sufražetky s problematikou ženského emancipačného hnutia. Rodí sa bolševizmus, nechýba priestor pre dekadenciu či gýč, rastie uvedomelosť rôznych sociálnych vrstiev a vznikajú predpoklady pre revolučný pohyb nových (aj robotníckych) vrstiev.¹⁴⁵

Napriek všeobecne rozšírenému názoru, že v hudobnom umení secesia či Jugendstil nenašli odozvu, Janáčkova opera *Osud* vykazuje niektoré znaky hudobného štýlu *art nouveau*, v anglosaských krajinách nazývaného aj

¹⁴⁴ *Belle époque* bola slovná hračka pre krásne a bezstarostné obdobie rokov 1890 – 1914 európskych dejín, ktorých symbolmi sa stali o. i. *Titanic*, *Eiffelovka* a dielo Alfonza Muchu.

¹⁴⁵ Spod vplyvu viktoriánskej či wilhelmínskej okázalosti sa oslobodzujú aj niektoré kostýmové prvky, keď po roku 1900 miznú zväzujúce a ženskú postavu deformujúce korzety.

Modern Style. Secesia vytvorila nielen módu, ale aj životný štýl, ktorého ťažiskom začiatkom 20. storočia nie je „vysoké umenie“, ale dekoratívnosť a úžitkovosť. Secesia sa výrazne a neopakovateľne zapísala i do podoby mnohých európskych miest, ako napr. Paríž, Viedeň, Mníchov, Berlín aj Praha.¹⁴⁶ V tejto dobe vzniklo množstvo diel s vysokou umeleckou hodnotou, ale i predmetov dennej spotreby. Secesia sa stala neodmysliteľnou súčasťou nielen európskej kultúry. Ústredným znakom je štylizácia, secesia sa snaží prekonať gravidnú tematiku historických slohov a obracia sa priamo k prírodným tvarom (listy, kvety, ľudské a zvieracie telo). Charakteristickým rysom literárnej secesie je tendencia k ornamentálnosti, v jazykovej rovine s tým súvisí rytmizácia vety a verša, opakovanie slov a hláskových skupín.

Obdobie a štýl *art nouveau* zasiahlo spoločensky a kultúrne aj Moravu. Nevyhli sa mu ani Luhačovice, kúpeľné mesto s dlhodobou tradíciou liečivej vody, ale aj kultúrneho vyžitia.¹⁴⁷ Luhačovice patrili za života Leoša Janáčka k obľúbeným miestam, ktoré Janáček v rokoch 1885 – 1928¹⁴⁸ pravidelne navštevoval nielen ako kúpeľný V. I. P. hosť, ale aj ako pacient. Kúpele mu prinášali nielen potrebný pokoj, ale aj

¹⁴⁶ Umelecká atmosféra štýlu *art nouveau* sa prejavila v architektúre Prahy (Wilsonovo nádraží, Obecní dům s maľbami Alfonsa Muchu, Mikoláše Aleša) aj Brna (Mohyla míru u Slavkova, obytný blok Tivoli, secesná fasáda hotela Grand).

¹⁴⁷ K významným umelcom, ktorých mená sú s kúpeľmi spojené, patrili napr. tenorista dr. Janko Blaho, skladatelia Otakar Ostrčil, Josef Suk, operná speváčka Libuše Domanínská, Sylvie Kodetová. Prijemné prostredie a neopakovateľná atmosféra inšpirovali mnoho fotografov a maliarov. Niektorí z nich sa v Luhačovičiach usadili natrvalo, ako Otto Otmar, impresionista František Pečinka a grafik Jiří Pacák. Luhačovice sú spojené aj s tvorbou Antonína Slavička, Joži Úprky, Zdeňky Vorlové.

¹⁴⁸ Prvý Janáčkov pobyt je doložený v roku 1903, pretože iba od tohto roku existujú pravidelné záznamy o hosťoch na riaditeľstve kúpeľov. Z autobiografických spomienok sa dozvedáme, že do Luhačovic Janáček v roku 1885/1886 pozval jeho strýko Jan Janáček, farár vo Vnoroch, obci v Hodonínskom okrese. 32-ročný Janáček bol v tom čase zbornajstvom Besedy brnenskej. V Luhačovičiach sa v roku 1886 stretol s Antonínom Dvořákom a spoznal aj Kamilu Urválkovú, ktorá ho inšpirovala ku kompozícii opery *Osud*. Viac informácií: *Lázeňské listy* č. 12, ročník II., 6. augusta 1998

neopakovateľné príbehy z pestrého kúpeľného života, ktorý Janáček ako skvelý pozorovateľ a hedonista labužnícky vychutnával. Janáčková voľba deja v pripravovanej novej opere práve na tieto kúpeľné miesta nie je náhodná.

Luhačovice boli na začiatku 20. storočia budované proti kozmopolitným Karlovým Varom ako slovanské kúpele a krátko nato bolo vybudované aj letovisko na Dalmátskej riviére. Dubrovnická riviéra, ktorú Janáček osobne nepoznal, zostala v opere iba tušeným rámcom. V poradí štvrtá 3-dejstvová opera *Osud* je do Luhačovic situovaná v 1. dejstve.

V novembri 1903 vyšiel v časopise *Hlídky* Janáčekov článok *Moje Luhačovice*, kde sa nielen vyznal z obdivu ku kúpeľom a okolitej prírode, ale zachytil aj niekoľko *nápěvkov*, ktoré sa potom v novej opere objavili pri epizódnych postavách. Nájdeme napr. *nápěvok Tatuš pá!*, *Když se má Nana a Johan rádi* a *Co je láska?* Opera *Osud* je nielen umeleckým dokumentom, ale aj príbehom skladateľovho milostného vzplanutia.

Dokladom je úryvok z fejtónu Leoša Janáčka: *Moje Luhačovice*.¹⁴⁹

Znáte ten divný šum ve včelíně, když slunko se opře nejprve o nejvyšší vrcholky hor, pak slézá níž a níže po stráni, až usedne si na nízkou louku? Základní tón šumu se zvyšuje; tisíce včel vidíte, jak se černými tečkami mihají proti jasné obloze a pak přímo k slunci zamíří jako s ranním pozdravem.

Tak na těsnou promenádu vylákalo slunce lázeňskou společnost v pestrý život. Jako byste slyšeli tlumený šum obrovského orchestru, z něhož jen sólové nástroje tu vtihnou, tu lkavou, tu bolem trhanou melodii života prozrazují. Jen škoda, že tak mimochodem jen zaslechnete úryvky melodií, z kterých hádáte na průběh epizod životních...

¹⁴⁹ Mesačník *Hlídky* XX, číslo 11, Brno 1903, november, s. 836 – 844

Dostupné on-line http://kramerius.mzk.cz/search/i.jsp?pid=uuid:c56dce20-1cf1-11e2-bec6-005056827e51#periodical-periodicalvolume-periodicalitem-page_uuid:c6deb270-1c6b-11e5-855a-5ef3fc9ae867

Kouzlo hlasu lidského! Chvěje se pod přímým tlukotem srdce a zastavuje se tlakem vůle. V sladké melodii se rozvlní, když se lichotí hrde své motivy vypne, když odpuzuje. Ztichne údivem do šepotu, když duše se poznávají; zaniká slzou a smíchem. Není umělec většího nad člověka v hudbě jeho mluvy, neboť na žádném nástroji nevypoví umělec svou duši tak pravdivě, jako člověk v hudbě své mluvy.

Kouzlo krásného hlasu budí důvěru, váže upřímnost a ladí harmonii. Violetty d'amour melodie mluvy vládly tím divným kouzlem. Oduševněny byly až do afekce herecké. Jako večerní stíny spadly náhle ve smutných vzpomínkách a hned zase pozlátkovou lehkostí srdečního veselí se smály. Pohledme na několik nápěvků toho rázu; až nápadně lehce přimkly i k taktu i tónině.

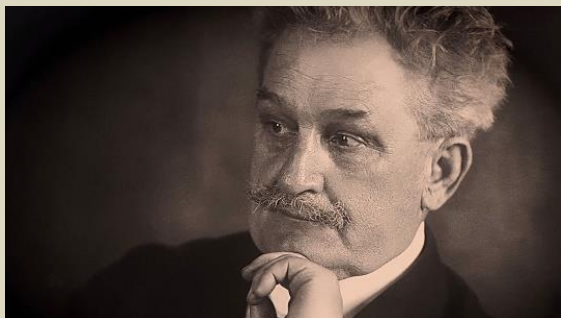
V Janákových nápěvkoch najdeme aj postavy, ktorých nápěvky v opere *Osud* vznikli v Hukvaldoch a ostáva záhadou, ako sa medzi nimi objavili aj nápěvky, ktoré sa stali súčasťou ženskej titulnej postavy Kamily.¹⁵⁰

V luhačovických kúpeľoch¹⁵¹ vždy tvorila centrum kultúrneho života aj hudba, dokonca aj ako súčasť (muziko)terapie. Popoludňajšie promenádne koncerty na kolonáde tvorili neoddeliteľnú súčasť atmosféry mesta. Janáček Luhačovice navštívil 25-krát a stali sa mu celoživotnou inšpiráciou.¹⁵²

¹⁵⁰ Muzikológ Jiří Zahrádka sa domnieva, že Kamila prišla za Janáčkom z Luhačovic na návštevu, avšak žiadny relevantný dokument ani prameň k tejto hypotéze neexistuje. Janáček sa vrátil do Brna 11. septembra 1903 s predsavzatím, že napíše „modernú“ operu. Citované podľa ZAHŘÁDKA, Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 161

¹⁵¹ História Luhačovic je úzko spojená s prírodou, kúpeľníctvom, secesnými stavbami v meste a bohatým kultúrnym životom. Pod stavby sa podpísal významný slovenský architekt Dušan Jurkovič (1868 – 1947), ktorý sa urbanistickému riešeniu mesta venoval niekoľko rokov. Intenzívne v rokoch 1902 – 1914. Mnohé jeho projekty nenašli realizáciu a ostali iba v návrhoch. Medzi kúpeľných hostí patrili o. i. Otakar Ostrčil, Josef Suk, dr. Janko Blaho, Libuše Domanínska. S Luhačovicami je spojená aj výtvarná tvorba Antonína Slavička, Joži Úprky a Zdeňky Vorlové.

¹⁵² Vznikla tu aj väčšia časť *Glagolskej mše*, náčrty k opere *Příhody lišky Bystroušky* a luhačovické Zálesí bolo zdrojom zberu ľudových piesní.



Román *Andělská sonáta* – prológ k opere *Osud*

Janáčkovce roky na prelome storočia až po začiatok prvej svetovej vojny môžeme charakterizovať ako *kritické roky*, kedy ho prenasledovali choroby, často sa sťahoval, bol umelecky aj skladateľsky nedocenený, dokonca mu hrozila ako predsedovi Ruského krúžku v Brne perzekúcia. Vrcholom odmietnutia jeho umeleckých kvalít bolo pražské neprijatie opier *Její pastorkyňa* aj *Osud*. Tvrdohlavý Janáček sa však nepoddal a všetko nasledujúce úsilie venoval obrane svojho umenia.

Ešte predtým, ako začal s kompozíciou opery *Osud*, siahol Janáček pri hľadaní vhodnej témy najprv po románe brnianskeho spisovateľa, novinára a kritika **Josefa Merhauta**¹⁵³ *Andělská sonáta* (1900), ktorá mala charakter „brnianskych obrázkov“ zo života a do ktorého je zakomponovaná aj manželská nevera a očista náboženského cítenia.

¹⁵³ Josef MERHAUT (1863 – 1907) bol žurnalista a prozaik, vedúci predstaviteľ moravskej literatúry v období *fin de siècle*. Pre jeho tvorbu je charakteristická impresionistická náladovosť s dobovým naturalistickým zafarbením a symbolistickým prvkami.

Ústrednou témou príbehu je vzťah mladého inžiniera a národovca Hřivnu, ktorý žije v manželstve s oddanou manželkou Anežkou, avšak bez potomka. Hřivna sa vášnivo venuje fotografovaniu a pri svojej záľube spozná bohatú Nemku. Priateľstvo sa mení na milenecký vzťah, ktorý časom Hřivnova manželka odhalí. Z nevery viní aj seba, pretože nemôže dať manželovi dieťa a rozhodne sa preto pre prosebnú púť na Hostýn. Na púť ide aj Hřivna, ktorý medzitým skončil milostný pomer, v modlitbách sa manželia na púti zmieria a začnú „svadobnou nocou“ nový život. Výsledkom je narodenie synčeka. Po roku však synček umiera a obaja manželia to vnímajú ako trest Boží. Krízu však prekonajú a aj hudba (práve Andělská sonáta) potvrdzuje ich odhodlanie k novému životu.

Janáček v máji 1903 požiadal autora literárnej predlohy o stretnutie. Merhauta určite potešil záujem, ale vopred Janáčka upozornil na prílišnú lyrickosť a malú dramatickosť deja. Neprejavil záujem o napísanie libreta, odporučil ako libretistu redaktora *Lidových novin* **Dominika Pavlíčka**.¹⁵⁴ Spolupráce sa nezrieol a Janáčka uistoval:

*„Bud'te ujištěn, že láska, kterou Jste zahořel jako geniální hudebník a jemně cítící kritik k mé látce, mne velice oblažuje a ctí a že učiním vše, abyste byl s výsledkem společné naší práce spokojen.“*¹⁵⁵

Napriek tomu, že si Janáček naskicoval scenár budúceho libreta, môžeme usudzovať, že ho vedľa sociálnych a náladových prvkov (bohatstvo a chudoba, vyzváňanie hostýnskych zvonov počas zmierenia manželov) aj katarzných účinkov hudby v závere, zaujala hlavne trpitelská postava hlavnej ženskej hrdinky, motív straty dieťaťa, ako aj motív viny

¹⁵⁴ Domin PAVLÍČEK (1877 – 1952) bol pred prvou svetovou vojnou považovaný za bohéma a búrliváka. Živil sa žurnalistikou, prispieval do denníkov, týždenníkov (*Moravská orlice*, *Moravské listy*, *Máj*), redigoval mnohé iné noviny, zaujímal sa aj o publikácie s prírodnou tematikou (*Lověna*, *Rybářské listy*, *Les a lov*). V rokoch 1929 – 1933 vydával v Brne časopis *Realitní kancelář* a do 1948 vlastnil realitnú a finančnú kanceláriu.

¹⁵⁵ List je uložený v JA MZM, sign. B 768, tiež ZAHŘÁDKA Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 156

a trestu spolu s verejným pokáním. Môžeme predpokladať, že v téme (napokon aj v iných jeho dielach) videl Janáček aj mnoho autobiografických momentov a fragmentov. Janáček svoje nové operné dielo myslel skutočne vážne, niekoľko dní dokonca strávil na Hostýne¹⁵⁶ a svoje dojmy aj nápevy si zaznamenal do zápisníka.

„Noc v kostele! To jsem neviděl jaktěživ! Dívam se od oltáře. Do dveří od kostela vyhlíží nebe, měsíc temní se čím dále tím víc. Tajuplně zdvihaají se ve tmě stěny se svatými. Kůr s varhany. Svíčky drží si skupina lidu hned u vchodu, nalevo, dále druhá, třetí spívá Kde domov můj, nápěv zahučaly hory [...] U mne napravo již leží lidé na zemi a spějí. [...] Za chvíli spojí se sta lidí různými nápěvy v tonine F. [...] Jako socha uprostřed kostela klečí děvče již dlouho. Jest 10 hod. a tak to bude do rána. Těm se zjev, o Maria! [...] Ty valašky bílé – jak se udiveně dívaly. Cizí umělec – noc – ráno – vychází slunko, osvětluje kraj jako zjevení Panny Marie [...] Dojem uchvacující.“¹⁵⁷

Autor literárnej predlohy, aj keď s Janáčkom nie vždy súhlasil, kontakty vítal, ale spoluprácu nepovažoval za vývojaschopnú. Ku kompozícii opery nakoniec nedošlo.

Opera *Kamilla* – inšpiratívne intermezzo opery *Osud*

Janáček si napokon pre nové operné dielo vybral celkom iný námet. Ponúkol a pripravil mu ho sám život. Boli to spomínané kúpele Luhačovice,¹⁵⁸ kam sa začiatkom augusta 1903 vybral vlakom. Hoci bol častým návštevníkom kúpeľov,

¹⁵⁶ ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*. In: *Musicologica Brunensia* 48, 2103, 2, DOI: 10.5817/MB 2013-2-12, s. 156

¹⁵⁷ Zápisník JA MZM, Z 28, s. 39 – 55

¹⁵⁸ Janáček si Luhačovice oblúbil nielen pre pozitívne liečebné účinky jeho reumatizmu, ale kúpele so svojim okolím sa mu stali vedľa rodných Hukvald najmilším letným sídlom. Ubytovaný býval v Jánskom dome, vo vile Vlastimila a po vojne v dome brnianskych augustiniánov.

do Luhačovic prišiel tento raz po dlhšej odmlke. Ako vždy – pozorne pozoroval kúpeľných hostí, nasával atmosféru, zapisoval si nápevky a oddychoval. V kúpeľoch počas liečebného pobytu spoznal 28-ročnú *Kamilu Urválkovú*, manželku lesného správcu v Záhaji u Dolních Kralovic v južných Čechách. Takmer 50-ročný skladateľ, ktorý stratil obe deti a manželstvo nebolo šťastné, spoznal ženu mimoriadne krásy.

Že ju mienil „ospevovať“ hudobne, svedčí list z 25. augusta 1903:

„Milostivá paní!

Vaše krása a nádhera a něha Vašeho zjevu jest sto zroditi jásavou symphonii, kterou byste byla opěvována. Ó, přijmite v upomínku na dny Luhačovské aspoň tuto mou skromnou práci! Vám hluboce oddaný Leoš Janáček“¹⁵⁹

Oslnivá Kamila, ktorá bola od Janáčka o 21 rokov mladšia, neoslnila iba Janáčka, avšak práve táto žiara bola mimoriadne intenzívna. Janáčkova manželka Zdenka vo svojich memoároch spomína:

„Zanedlouho dostala jsem od něho dopis, v němž mi sděloval, že našel anděla, takového, jako byl ten, co jsme jej pochovali. A že má také srdeční vadu. Myslela jsem, že jde o nějakou dívčinu [...] ale když se po prázdninách vrátil [...] ukázalo se, že je to mladá a krásna paní Kamila Urválková, choť fořta z Dolních Královic. Nemohla prý snést, když viděla muže v Luhačovicích tak smutného a osamělého. Poslala mu k jeho stolu kytici rudých růží. Pak se seznámili.“¹⁶⁰

Keď Janáček Urválkovú spoznal, mala za sebou nevšedný, takmer románový životný príbeh. Janáček pozorne

¹⁵⁹ VESELÝ, Adolf. 1924. *Leoš Janáček, pohled do života i díla*, s. 94.

Pozn. hudobný darček pre Kamilu bol výtlačok *Ukvaldské lidové poezie v písních*.

¹⁶⁰ TRKANOVÁ, Marie. 1998. *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život*, s. 78

načúval príbeh, ktorého hlavnou hrdinkou bola Kamila, ktorá sa ako dievča zamilovala do dirigenta Františka Čelanského, ale vzťah sa rozpadol a ostala iba opera s rovnomenným názvom.

Jednodejstvová opera *Kamilla* je dielom českého skladateľa, dirigenta a organizátora hudobného života **Ludvíka Vítězslava Čelanského** (1870 – 1931). Vyštudoval gymnázium v Havlíčkovom Brode a učiteľský ústav v Kutnej Hore. Na Pražskom konzervatóriu študoval skladbu u Karla Steckera, navštevoval Pivodovu opernú školu a dramatickú školu pri Národnom divadle. V roku 1895 začínal ako dirigent opery v Plzni, potom striedavo pôsobil v Prahe (3. dirigent Národného divadla) a v zahraničí, vo Lvove inicioval vznik opery. Historicky najdôležitejším činom Čelanského bolo vytvorenie stáleho orchestra Českej filharmónie (1901).¹⁶¹ Čelanský napokon z postu šéfdirigenta odstúpil pre finančné problémy telesa. Po niekoľkoročnom zahraničnom pobyte sa vrátil v roku 1907 do Prahy a spoluzakladal opernú scénu v novootvorenom Mestskom divadle na Kráľovských Vinohradoch. V roku 1909 odišiel do Paríža, kde bol za vynikajúce naštudovania Offenbachových diel vymenovaný za dôstojníka Francúzskej akadémie.

Po prvej svetovej vojne odmietol ponuku do New Yorku, vrátil sa do Českej filharmónie a založil Šakovu filharmóniu.¹⁶² Po roku 1921 sa venoval pohostinne dirigovaniu a privátne vyučoval spev. Ako skladateľ vychádzal z tradície romantickej hudby, komponoval melodrámy, scénickú, komornú aj cirkevnú hudbu.

¹⁶¹ Prvý koncert sa uskutočnil 4. januára 1896 v pražskom Rudolíne s Antonínom Dvořákom za dirigentským pultom.

¹⁶² *Šakova filharmonie* bol symfonický orchester, ktorý v roku 1919 vznikol najprv ako Orchester umeleckého klubu v Prahe, v roku 1920 bol premenovaný na Šakovu filharmóniu a v roku 1921 bol rozpustený. Dirigentom bol L. V. Čelanský.

V roku 1897 mala na scéne Národného divadla úspešnú premiéru Čelanského jednodejstvomá opera **Kamilla**, ktorej námetom je ľúbostný príbeh.

Mladý básnik Viktor Znělský je zamilovaný do slečny Kamily, sestry svojho priateľa Jaroslava, ktorý ho v láske podporuje. O Kamilu má však záujem aj dôstojník, veľkostatkár Alfréd Novák. Viktor prijme pozvanie a navštívi Jaroslava v rodičovskej vile. Pri prechádzke záhradou ho zaujme nezvyčajná hra na klavíri. Interpretkou je Jaroslavova sestra, krásna Kamilla. Ich vzájomnú náklonnosť preruší veľkostatkár, ktorý nečakane vstúpi do ich intímneho príbehu. Jaroslav však Alfréda neočakávane prekvapí, keď sa objíma s komornou. Láska medzi Kamillou a Viktorom, zdá sa, má perspektívu, lenže Alfrédove lichotivé dvorenie oveľa viac priťahuje koketnú Kamillu, než čítanie Viktorových ľúbostných básní. Úprimný cit je porazený vášnivým vzťahom medzi Kamillou a Alfrédom, obaja oznamujú prekvapeným prítomným svoje zasnúbenie. Kamilla šokovaného Viktora vyhadzuje z vily, Jaroslav má výčitky a posieľa Viktora za Kamillou. Je zároveň svedkom scény, keď si Alfréd dohovára schôdzku s ich komornou. Tentoraz vyhodí z domu Jaroslav Alfréda, vytyká Kamille neúprimnosť a nabáda ju k zmiereniu s Viktorom. Viktor je neústupný, Kamilla ho viac nezaujíma, vyčíta jej, že ho nikdy nemala rada: „Vy jste mne, slečno, neměla nikdy ráda!“

Autorom libreta je skladateľ Václav Čelanský, dej opery rozvrhol do 7 výstupov. Hlavné postavy majú ním predpísaný charakter a z neho vyplývajúce konanie.

- **Kamilla** je nezrelá žena, jej charakter je neurčitý, konanie je výsledkom dvoch vplyvov: jej duše a okolia. Vždy zvíťazí duša, ak hovorí s človekom duchovne cenným a vždy zvíťazí okolie, ak sa objaví v jej spoločnosti človek z jej spoločenskej vrstvy. Kamilla preto musela zažiť niečo, čo by ju zorientovalo. Napokon zvíťazila jej „duša“, ale bolo už neskoro.
- **Jaroslav**, jej brat je moderný idealista.
- **Viktor Znělský** je idealista a celý muž.

- *Alfred Novák* je typom spoločenskej vrstvy, do ktorej by bola Kamilla padla, keby nedostala príučku.
- *Komorná* je typom slúžky, ktorá sa chce mať za každých okolností dobre.

Aj keď priame doklady, že ide o skutočný príbeh Kamily Urválkovej a dirigenta Čelanského absentujú, hypotézu o pravdepodobnosti „ich“ milostného vzťahu aj pomsty nepriamo potvrdili vo svojich štúdiách Jaroslav Volek aj Theodora Straková.¹⁶³

Kamila Urválková prerozprávala príbeh Leošovi Janáčkovi, z ktorého sa zrodila opera *Osud*. Ako hlboko Janáčka Kamilin príbeh zasiahol a ako dlho v ňom rezonoval, je dokladom list spisovateľovi a básnikovi *Františkovi Serafínskemu Procházkovi* (1861 – 1939), v ktorom mu o milostnom príbehu napísal Janáček dvanásť (12!) rokov po dokončení (!) diela, keď ho počas práce na „*Výletoch pana Broučka*“ požiadal, aby napísal ako „situační proslov“ k opere *Osud* romancu, s nasledujúcim podkladom:

*„Byly dva mladí lidé, on, ona, již zahořeli k sobě prudkou láskou. Ona bohatá, on chudým – umělcem – skladatelem. Nedostali se, provdali ji za bohatého statkáře. On mstí se jí za nevěru, vystavuje ji v díle svém – opeře – jako lež nahou, strhává s ní, co poctivého na ní. Muž jí zavrhuje. A prostý konec: mladí lidé v lázních jistých se shledají zase. Událost je skutečná, vinohradská – s vážnějšími následky.“*¹⁶⁴

V Luhačoviciach sa Kamile Urválkovej podarilo dokonale presvedčiť zamilovaného Leoša Janáčka, že jej bývalý ctiteľ jej v opere kruto ukrivdil a ponížil ju. Či išlo o ďalší

¹⁶³ Pozri: VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček a STRAKOVÁ, Theodora*. 1956. *Janáčkova opera Osud*

¹⁶⁴ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 157

Kamilin rozmar netušíme, predpokladáme však, že Janáčkovu city opätovala.

Kamila Urválková

Kamila Urválková-Choutková (1875 – 1956), dievčenským menom Schillerová, po nevlastnom otcovi Houdková, bola neobyčajne krásna žena. Pochádzala z pražskej bohatej rodiny a vôbec neprekvapuje, že päťdesiatnik Janáček neostal citovo laxný. Kamila bola v minulosti milenkou dirigenta a skladateľa Ladislava Čelanského,¹⁶⁵ ktorý po ich rozchode zverejnil jej „nemorálne“ správanie a poklesky v opere *Kamilla*.¹⁶⁶ V čase luhačovického pobytu, kedy Janáček Urválkovú spoznal, bola Kamila už vydatá za lesného správcu Urválku.

„A bola jedna z nejkrásnejších paní. Hlas její byl jako violy d’amour. Slanice luhačovská byla v úpalu srpnového slunce. Proč chodila s třemi ohnivými růžemi a proč vykládala svůj mladý román? A proč byl tak divný jeho konec? Proč zmizel její milenec, jak by ho zem pohltila? Nezvěstný vůbec. Proč druhému je taktovka spíše dýkou? A dílo lkavé jen tónem, slovem jen ženské, nazváno Osud – Fatum?“¹⁶⁷

Obaja – Leoš Janáček aj Kamila Urválková – trpeli v tom období pocitom osamotení: Janáčkoví zomreli obe deti, v manželstve nenachádzal naplnenie a Urválková sa po svadbe musela adaptovať na nové podmienky lesnej samoty, vzdialenej dovtedajšiemu rušnému pražskému životu. Je preto

¹⁶⁵ Ludvík Vítězslav ČELANSKÝ (1870 – 1931) bol český hudobný skladateľ a dirigent, ktorý má zakladateľský význam v konštituovaní Českej filharmónie (prvý koncert v roku 1894 dirigoval Antonín Dvořák). Ešte pred vojnou mal významné zahraničné kontakty a úspechy, po vojne dostal ponuku do MET, ktorú odmietol a naplno sa venoval umeleckej aj organizačnej práci doma.

¹⁶⁶ Jednodejstvá opera *Kamilla* mala premiéru na scéne pražského Národného divadla v roku 1897.

¹⁶⁷ VESELÝ, Adolf. 1930. *Po stopách Dra. Leoše Janáčka*, s. 94 – 95

pochopteľné, že obaja túžili po spoločnosti, rozptýlení a po vzájomnej prítomnosti, kde si mohli svoje emócie bez zábran vyrozprávať. Ich vzťah pokračoval v korešpondencii, ktorá sa stala nielen informačným zdrojom,¹⁶⁸ ale aj príčinou kuriózneho odhalenia manželkou Zdenkou.



Kamila Urválková
Zdroj Internet

[...] Leoš, který byl ve všem tak neopatrný a nepořádný, začal najednou pečlivě zamykat psací stůl a klíče nosil stále u sebe. [...] Jednou ráno – už v zimě – zapomněl přece na klíče a šel se obléci do mého pokojíčku. Honem jsem otevřela jeho psací stůl. Vpředu vidím dopisy, které jsem s ním četla, najednou dále zahlédnu balíček jiných se stejným rukopisem. [...] Rychle jsem vzala balíček, stůl zamkla a klíče položila zase tam, kde je muž nechal. Kam teď s dopisy. [...] Chtěla jsem si je přečíst, až odejde do školy. Když se vrátil do pracovny a viděl, že nechal klíče ležet, odemkl hned stůl. Příběhl ke

¹⁶⁸ ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkove opeře Osud*. Živá hudba.
Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>

mně rozčilen. [...] Prosil, hrozil, konečně mi slíbil, že si je přečteme spolu. Uvěřila jsem mu a dopisy přinesla. Vytrhl mi je z ruky a schoval.“¹⁶⁹

Významná česká muzikologička, muzeologička a dôverná znalkyňa Janáčkovho diela *Theodora Straková* (1915 – 2010)¹⁷⁰ vo svojich štúdiách o opere *Osud* medzi prvými prispela výrazným a podstatným spôsobom k objasneniu genézy tejto menej známej aj málo hrávanej opery a dala napokon podnet aj k jej scénickému uvedeniu v Brne (1958).

Ako na začiatku svojich štúdií a analýz uvádza, Janáček [...] „odejel 15. srpna 1903 k třítýdennímu pobytu do Luhačovic. Informuje nás o tom jeho zápisník (viz Janáčkův zápisník v JA, Z 28) s poznámkami a nápěvky, jichž Janáček částečně použil později při kompozici Osudu.“¹⁷¹

V Janáčkovskej pozostalosti k opere *Osud*, ktorý sa stal pramenným materiálom nielen Strakovej neskorších štúdií, sa zachovalo:

- niekoľko verzií operného libreta
- autograf cvičného partu
- autorizovaný opis partitúry
- rozsiahla korešpondencia

V päťdesiatych rokoch, v čase písania svojich prvých janáčkovských príspevkov, sa Straková v prípade identity

¹⁶⁹ TRKANOVÁ, Marie. 1998. *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život*, s. 78

¹⁷⁰ Problematikou opery *Osud* sa detailne zaoberala dr. Straková v čase príprav svetovej premiéry v Brne 25. 10. 1958 a o deň neskôr 26. 10. 1958 v Stuttgarte. Viedenská rodáčka Theodora STRAKOVÁ svojimi štúdiami o opere *Osud* nielenže prispela k rozvoju janáčkovského bádania, ale dala aj významný podnet k prvému scénickému uvedeniu opery v Brne (1958). Osobnosť Theodory Strakovej, absolventky hudobnej vedy, je najviac spojená s hudobným oddelením MZM, ktoré sa pod jej vedením vypracovalo k najvýznamnejším hudobno-historickým pracoviskám. Jej zásluhou bolo v roku 1956 presťahované do budovy bývalej Janáčkovskej varhanickej školy. Bola činná aj publicisticky, prednášala v rokoch 1952 – 1972 na univerzite v Brne, organizovala kultúrne podujatia, výstavy, prednášky celoštátneho významu. V roku 2007 získala Cenu mesta Brno za ucelené dielo Leoša Janáčka.

Dostupné on-line

http://encyklopedie.brno.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=20127

¹⁷¹ STRAKOVÁ, Theodora. 1956. *Janáčková opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, s. 210

hlavnej opernej postavy Míly odvoláva na prácu Jaroslava Vogla.¹⁷² Ďalšie informácie a výskumy muzikológov, vrátane samotnej Strakovej, verifikovali hypotézu, že v skutočnosti titulná postava **Míla Váľková** je identická s príbehom reálnej **Kamily Urváľkovej**,¹⁷³ z ktorej sa jednoduchým vynechaním prvých slabík stala operná postava **(Ka) Míla (Ur) Váľková**. Podobne to bolo aj s ďalšími postavami: manžel **(Ur) Válek** a skladateľ **Lenský** (Čelanský).

V Janáčkovom archíve sa nachádzajú listy z rokov 1903 – 1904 od Kamily Urváľkovej, ktoré Janáčkovi napísala a podpisuje sa v nich ako *Taťána*.¹⁷⁴ Listy majú výsostne subjektívny charakter. V liste z 2. októbra 1903 oživuje Urváľková spomienky na Luhačovice, keď sa cítila šťastná a dnes si pripadá nešťastná. Zdá sa jej, že začína šalieť. V liste je aj priama narážka na novú Janáčkovu operu:

*„Zda Vy hodně pracujete, co Hvězda Luhačovic, již je hotova, věnujete mně to? Aspoň budu mítí stálou vzpomínku na ty nezapomenutelné dni luhačovické. Bože můj, jak to uprchlo, že ani možné to není.“*¹⁷⁵

Janáček odpovedal listom z 9. októbra 1903, oznámil jej, že v Brne úspešne prijali *Její pastorkyňu* a zároveň uviedol, že

¹⁷² VOGEL, Jaroslav. 1948. *Leoš Janáček dramatik*, s. 53, In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s. 211 v poznámke pod čiarou.

¹⁷³ Podľa Theodory STRAKOVEJ sa o Kamile Urváľkovej po prvý raz zmienil Pavel Váša v Lidových novinách XXXVIII č. 403 z 12. 8. 1903 a uvádza jej meno skratkou U. Úryvky z listov Urváľkovej vydal aj Bohumil Štědroň vo svojich spomienkach a listoch, Praha 1946, s. 151 – 153. In: Acta musei Moraviae, 1956 XLI, s. 210

¹⁷⁴ Korešpondencia medzi Janáčkom a Urváľkovou bola inšpirovaná A. S. Puškinom, v dochovaných listoch sa Urváľková podpisuje ako *Taťána* alebo len iniciálkou T. Pseudonym pre ňu navrhol sám Janáček. In: ŠTĚDRŇ, B. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba, s. 165.

Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>

STRAKOVÁ, T.: *Janáčková opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s.211

¹⁷⁵ Citované podľa Teodora STRAKOVÁ: *Janáčková opera Osud*, In: Acta Musei Moraviae, XLI 1956, s. 211

chce dať svojmu životu nový smer. Zachytíme aj informácie o opere *Osud*.

*„Vím, že jsem v opeře černé do černého maloval; pochmurná hudba – tak jak můj duch byl. [informácia sa týka opery *Její pastorkyňa*] Ted' bych jsi přál libreto svěží, moderní, překypující životem a elegancí – tak „román dítěte“ času našeho. Ach, kdo mi ho napíše. Tak bych mněl plno detailů: povídají, že umím pérem vládnout – ale bojím se mezi literáty. A ti z nich, co se mi nabízejí, znají jen hrubý hospodský život [...] Ach, kdo mi napíše nové libreto?“*¹⁷⁶

V nedatovanom liste¹⁷⁷ pravdepodobne z polovice októbra 1903 píše, že hľadá libreto, moderné.

*„Neznám spisovatele, který by mně uspokojil [...] chci mítí tedy I. jednání zcela realistické, odkreslené ze života lázeňského. Tam jest motivů bohatost. [...] II. jednání má býti vlastně přelud [...] má ukazovati přepych interiéru [...] III. jednání bude divné. Jest aulou, slavnostní síní, konservatoře [...] na stěně visí plakát opery – její jméno? Ani nevím. Snad **Tři růže** neb **Andělská píseň**.“*

Začiatkom roka 1904 napísala Kamila Urválková Janáčkovi, že čítala o úspechu opery *Její pastorkyňa*, dozvedáme sa aj o jej synovi, ktorý sa stal neskôr v pripravovanej opere modelom pre postavu dieťaťa *Doubka*. Z korešpondencie sa však nedozvieme, či bola Urválková v Luhačovicích sama alebo aj so synom.

Ani ďalší list Kamily Urváلكovej neprináša správy o novej opere, iba sa v ňom spomína luhačovický pobyt. Urválková píše dokonca o vlastnej smrti, ktorá by mala podľa predpovede z mladosti prísť veľmi skoro. Ďalšia

¹⁷⁶ ŠTĚDRŮN, Bohumír. 1959. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba. Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>

¹⁷⁷ Ibidem, s. 169. Ako uvádza profesor Štědroň, list získal osobne od Kamily Urváلكovej.

korešpondencia sa s Kamilou Urválkovou končí. Janáčkova krátká epizóda a priateľstvo s Urválkovou sa pravdepodobne skončilo v apríli v roku 1904.¹⁷⁸

Manželka Zdenka vo svojich pamätiach uvádza, že vzťah trval ešte niekoľko mesiacov až do chvíle, než Kamilin manžel dostal anonymný list. Napriek tomu je doložené, že v rokoch 1905 – 1909 obaja milenci bývali v Luhačoviciach v rovnakom čase v rovnakom hoteli.¹⁷⁹ Posledný raz videl Janáček Kamilu v roku 1909, o čom napísal aj Zdenke: „*Pí. Camilla už je jaksi scvrklá ...*“.¹⁸⁰

Dokončenie v budúcom čísle.



¹⁷⁸ Janáček jej napísal pohľadnicu z Varšavy a je na nej jediné slovo: *Pozdrav*. Citované podľa ŠTEDROŇ, Bohumír: *K Janáčkově opěře Osud*, Zborník Živá hudba I., 1959, Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59> s. 183. Janáčkově odhodlanie napísať o nej a jej milostnom príbehu operu neostalo iba priáním. Dokonca v liste z januára 1904 Kamile napísal, že práve v novej opere chce napraviť všetky doterajšie svoje nedostatky.

¹⁷⁹ PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2009. *Janáčkovy Luhačovice – genius loci at genius musiae*. Prameny, Luhačovice, s. 54 – 55. Citované podľa ZAHRÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*

¹⁸⁰ List uložený JA MZM, sign. A 49 57, tiež PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1990. *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslovej*. č. 268



Luhačovice, 1910

BIBLIOGRAFIA

- (ed.) BECKERMAN, Michael. 2003. *Janáček and His World*. New York: Princeton University Press. ISBN 0-691-11676-8
- BECKERMAN, Michael. 1994. *Janacek as Theorist*. Stuyvesand, New York: Pendragon Press. ISBN 0-945193-03-3
- BROCKETT, Oscar. 1999. *Dějiny divadla*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN), 978-80-7008-225-6 (DU)
- BROD, Max. 1924. *Leoš Janáček: život a dílo*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy
- (ed.) CARASCO, Clare. 2013. *Leoš Janáček: Life, Work, and Contribution*. HARMONIA. Special Issue May 2013 The Journal of the Graduate Association of Musicologists und Theorists at the University of North Texas. Dostupné on-line
<https://mhte.music.unt.edu/sites/default/files/JANACEK-HARMONIA-FINAL.pdf>
<https://www.yumpu.com/en/document/view/17996187/harmonia-special-issue-leos-janacek-college-of-music-3>

- ČERNOHORSKÁ, Milena. 1958. *Nápěvková teorie Leoše Janáčka*. In: Časopis Moravského muzea Brno, ročník 43, 1958. MA 1533 on-line <http://vis.idu.cz/Libros.aspx?portaro=/authorities/6237>
- ČERNOHORSKÁ, Milena. 1966. *Leoš Janáček*. 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966
- ČERNOHORSKÁ, Milena. 1963. *Význam nápěvků pro Janáčkovu operní tvorbu*. In: Leoš Janáček a soudobá hudba: mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958. Praha: Knížnice hudebních rozhledů, 1963
- ČERNOHORSKÁ, Milena. 1957. *K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků*. Časopis moravského musea. Acta musei moraviae, vědy společenské XLII, 1957
- DRLÍKOVÁ, Eva. 2004. *Leoš Janáček, Život a dílo v datech a obrazech / Chronology of his life and work*. Brno: Opus Musicum. 2004. ISBN 80-903211-1-9
- DURDÍK, Josef. 1875. *Všeobecná Aesthetika*. Praha: Nakladatelství I. L. Kober, 1875
- (ed.) FALTUS Leoš DRLÍKOVÁ; Eva; PŘIBÁŇOVÁ Svatava; ZAHŘÁDKA Jiří. 2007. *Janáček Leoš. Teoretické dílo, Series I/Volume 2–1*. Brno: Editio Janáček. 2007. ISBN 978-80-904052-0-2
- HELFERT, Vladimír. 1939. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje*. I. V poutech tradice. Brno Nákladem Oldřicha Pazdířky, 1939
- HELFERT, Vladimír. 1933. *Něco o vzniku Její pastorkyně*. In: Divadelní list v Brně IX. 1933
- HOLÁ, Monika, BARTOVÁ, Jindřiška. 2004. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*. JAMU Brno, Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-88-8
- (ed.) HRABAL, František. 1968. *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, Praha Supraphon, 1968
- CHISHOLM, Erik and WRIGHT, K., A. 1971. *The Operas of Leoš Janáček*. on-line <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780080128542> [15.05.2016] ISBN 978-0-08-012854-2
- JANÁČEK, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění
- JANÁČEK, Leoš. 2014. *Schicksal*. Bärenreiter Urtext. Klavierauszug, ISMN 979-0-2601-0704-5
- JANÁČKOVÁ, Libuše. 2009. *Leoš Janáček a Lidové noviny*, diplomová práce FiF MU Brno
- JŮZOVÁ, Markéta. 2002. *Osud Roberta Wilsona a Leoše Janáčka*. Dostupné on-line <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/osud-roberta-wilsona-a-leose-janacka.html>
- KOPTOVÁ, Markéta. 2008. *Janáček a Lipsko*. In: Sborník z 29. ročníku muzikologické konference Janáčkůana ISBN 978-80-7368-576-8

- KUNDERA, Milan. 2004. *Můj Janáček*, Atlantis spol. s r. o. Brno. ISBN 80-7108-2562
- LÉBL, Vladimír. 1984. *Leoš Janáček a Rusko*. Prednáška 26.09.1984, Praha Divadlo hudby. Dostupné na <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-leos-janacek-a-rusko.html>
- MÁZLOVÁ, Anna. 1968. *Zeyerova a Janáčková Šárka*, s.75 In: Časopis moravského muzea, Acta Musei Moraviae, LIII/LIV, Vědy společenské
- MIKULÁŠKOVÁ, Eva. 2013. *S janáčkověm Jiřím Zahradkou nejen o jeho nové knize* In: MUSICOLOGICA internetový měsíčník Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity ISSN 1805-370X Dostupné on-line <http://www.musicologica.cz/rozhovor/139-rozhovor-zahradka>
- NAVRÁTIL, Miloš. 2000. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Sborník z 22. ročníku muzikologické konference Janáčkůana, Ostrava, vydala Ostravská univerzita 2000, ISBN 80-7042-163-0
- NAVRÁTIL, Miloš. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Opus musicum - hudební revue, roč. 32, č. 1, 2000, ISSN 00862-8505
- NĚMCOVÁ, Alena. 2007-2008. *Zrození dramatika*, In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis H 42–43, 2007–2008. Dostupné on-line https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111889/H_Musicologica_42-2007-1_17.pdf?sequence=1
- NELSON, Robert, SHIFF, Richard. 2004. *Kritické pojmy dejín umenia*, Nadácia – Centrum súčasného umenia, vydavateľstvo Slovart 2004. ISBN 80-7145-978-X
- ORT, Jiří. 2005. *Pozdní divoch*. Mladá fronta, Doplněk 2005, ISBN 80-7239-186-0, ISBN 80-204-1256-5
- PEČMAN, Rudolf: *Helfertova brněnská muzikologická škola*. Dostupné on-line https://www.phil.muni.cz/music/files/rudolf_pecman_dejiny_ustavu01.pdf
- PIVODA, Ondřej. 2013. *Jiří Zahradka – Divadlo nesmí být lidu komedií*. Dostupné on-line <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/jiri-zahradka-divadlo-nesmi-byti-lidu-komedii-aneb-leos-janacek-a-narodni-divadlo-v-brne.html>
- PEČMAN, Rudolf: *Leoš Janáček a některé směry moderního divadla*. on-line https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/120937/SpisyFF_18_1-1973-1_37.pdf?sequence=1
- PREISSOVÁ, Gabriela. 1886. *Počátek románu*. Obrázek ze Slovácka od Gabriely Preissové. *Světlozor*, roč. XX, č. 16, 26. 3. 1886
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1990. *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslovej*. Nakladatel' Opus musicum, Brno, ISBN 80-900314-0-4
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1998. *Svět Janáčkových oper*. MZM Brno,

ISBN 80-7028-124-3

- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1984. *Leoš Janáček*. 1. vyd. Praha: Horizont
- (ed.) PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 2007. *Thema con variazioni. Leoš Janáček, korespondence s manželkou Zdeňkou a dcerou Olgou*. Prague: Editio Bärenreiter. ISBN 978-80-86385-36-5
- PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2009. *Janáčkovy Luhačovice – genius loci at genius musiae*. Prameny, Luhačovice
- RACEK, Jan. 1938. *Leoš Janáček: Poznámky k tvůrčímu profilu*, Olomouc: Index, 1938, původně vydané v Divadelním listě, Brno
- RACEK, Jan. 1963. *Leoš Janáček. Člověk a umělec*. 1. vyd. Krajské nakladatelství, Brno
- RUBÁŠ, Stanislav. 2006. *Evžen Oněgin v českých překladech*, dizertačná práce Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translatologie, Praha
- SCHWANDT, Christoph. 2009. *Leoš Janáček: Eine Biografie*. Mainz, Germany: Schott, 2009. ISBN 9783254084125
- (ed.) STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva. 2003. *Leoš Janáček: Literární dílo (1875–1928)*, Brno: Editio Janáček
- SPIILKA, Vít. 2011. *Laudatio: John Tyrrell*. Dostupné on-line <http://www.jamu.cz/img/cz/o-nas/historie-jamu/doktori/laudatio-tyrrell.pdf>
- STEIMETZ, Karel. 2006. *Vztah hudby a slova v janáčkově operní prvotině šárka. Analytické sondy do začátku 1. jednání opery*, In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Paedagogica, Musica VIII Hudební věda a výchova 10 – 2006, ISSN 80-244-1508-9
- STRAKOVÁ, Theodora. 1956. *Janáčková opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI
- STRAKOVÁ, Theodora. 1957. *Janáčková opera Osud. Libreto. Látka a tvar*. In: Acta Musei Moraviae
- STRAKOVÁ, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery*. In: Časopis moravského musea, Acta Musei Moraviae, LXV
- STRAKOVÁ, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery Šárka, Počátek románu, Osud a hudebně dramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů a jejich kritické interpretaci*. In: ČMZ, LXV/1980
- STRAKOVÁ, Theodora. 1955. *Janáčkovy hudebně dramatické náměty a torza. Příspěvek ke genezi Janáčkovy hudebně dramatického díla*. In: Musikologie (Janáčkův sborník), sv. 3, Praha
- ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*, Státní hudební vydavatelství Praha
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček: k jeho lidskému a uměleckému profilu*. 1. vyd. Praha Panton
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, GREGOR, Vladimír. 1948. *Leoš Janáček: největší český hudební skladatel z Moravy*

- ŠTĚDROŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba. Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>
- ŠTĚDROŇ, Bohumír. 1942. *Janáček a Kunc*. In: Rytmus VIII
- ŠTĚDROŇ, Bohumír. 1946. *Janáček ve vzpomínkách a dopisech Prague: Topičova edice*.
- ŠTĚDROŇ, Bohumír. 1986. *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence, studie*. Editio Supraphon, Praha
- ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, edice Scientia, 1998. ISBN 80-210-1917-4
- ŠTĚDROŇ, Miloš Orson. 2008. *Instrumentace jako zvukový ideál i výraz doby*. Vydala TRIGA pro AMU v Praze, ISBN 978-80-904266-4-1
- ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Nadace Universitas Masarykia, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, Brno ISBN 80-86258-01-7 Nauma
- TROJAN, Jan. 1980. *Moravská lidová píseň*. Praha: Supraphon
- TROJAN, Jan. 1980. *Moravská lidová píseň – melodika, harmonika*, Supraphon, Praha
- TROJAN, Jan. 1969. *Úvod do studia harmonické struktury moravské lidové písně*, nákladem vlastním, Brno
- TRKANOVÁ, Marie. 1998. *Paměti: Zděnka Janáčková – můj život*, Brno: Nakladatelství Šimon Ryšavý, ISBN 9788086137209
- TRKANOVÁ, Marie. 1998. *U Janáčků: podle vyprávění Marie Stejskalové*. Ed. Marie Stejskalová. Brno: Šimon Ryšavý, ISBN 80-86137-11-2
- TYRELL, John. 1967. *The musical prehistory of Janáček's Počátek románu and its importance in shaping the composer's dramatic style*. In: Časopis moravského muzea LII 1967
- TYRELL, John. 1991 – 1992. *Česká opera*. 1. vyd. Brno Opus Musicum, 1991-1992. ISBN 80-9000314-1-2
- TYRELL, John. 2007. *Janáček. Years of Life*. Volume 2. First published in 2007 by Faber and Faber Limited, Printed in England by TJ International Ltd, Padstow, Cornwall, ISBN 978-0-571-23667-1
- TYRELL, John. 1992. *Janáček's operas. A Documentary Account*. Faber and faber, Londo – Boston, ISBN 0-571-15129-9
- TYRELL, John. 2007. *Janáček, Yers of a Life*. Volume II (1914 – 1928). The Lonely Blackbird. Faber and Faber, London
- TYRELL, John; MACKERRAS, Charles. 2004. *My Life with Janáček's Music*. In: buklet CD The Cunning Little Vixen, Sinfonietta ... Janáček, Sir Charles Mackerras, The Czech Philharmonic Orchestra – Sir Charles Mackerras conducts Janáček , Praha, Supraphon a. s. SU 3739-2-032

- TYRRELL, John. 1992. *Osud* In: New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie, London, 1992, ISBN 0-333-73432-7
- (ed.) TYRRELL, John, SIMEONE, Nigel, NĚMCOVÁ, Alena, STRAKOVÁ, Theodora. 1997. *A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček*. Oxford: Clarendon Press (Oxford University Press) ISBN 0-19-816446-7
- VAINIOMÄKI, Tiina. 2012. *The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki, Finland.
- Dostupné on-line
<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf?sequence>
- VÁLEK, Miloš Jiří. 1994. *Evropská opera: Vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje* (Dějiny hudby II. část), Praha Pěvecká konzervatoř, vl. nakl., 1994
- (ed.) VESELÝ, Adolf. 1924. *Leoš Janáček: Pohled do života a díla*, Praha, Nakladatel Fr. Borový, 1924
- VEJVODOVÁ, Veronika. 2010. *O vzniku děl* (Leoš Janáček: Anna Karenina, Paní mincmistrová, Schluck und Jau) In: Veronika Vejvodová, Miloš Štědroň. *Musiche per drammi – frammenti* (partitura). Brno: Editio Janáček, VII-XXXII, *Musiche per drammi – frammenti* (partitura) series A / volume 11
- VESELÝ, Adolf. 1930. *Po stopách Dra. Leoše Janáčka*. Brněnské knižní nakladatelství, Brno
- VĚŽNÍK, Václav. 2000. *Život s operou*. Nakladatelství SVAN, Brno. ISBN 8085956152
- VĚŽNÍK, Václav. 2012. *Zpívali v Brně*. Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně. ISBN 978-80-7460-021-0
- VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček. Život a dílo*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963
- VOGEL, Jaroslav. 1956. *Leoš Janáček dramatik*, In: Acta musei Moraviae, XLI
- VOGEL, Jaroslav. 1997. *Leoš Janáček: a biography*. Academia Praha. ISBN 80-200-0622-2
- VYSLOUŽILOVÁ, Věra. 1993. *K otázce zneuznaného libreta k Janáčkově opeře Osud*, In: Hudební věda 30, č. 1 (1993) Praha, Ústav pro hudební vědu, ISSN 0018-7003
- VYSLOUŽIL, Jiří. 1981. *Hudobníci 20. storočia*. OPUS Bratislava, 1981
- VYSLOUŽIL, Jiří. 1978. *Leoš Janáček. Úvaha o jeho umělecké osobnosti a slohu*. In: Opus musicum ročník X, 1978, č. 5-6
- VYSLOUŽIL, Jiří. 1998. *O lidskosti a ideálu u Janáčka*. In: Opus musicum ročník 30, č. 6, 1998 ISSN 00862-8505
- ZAHRÁDKA, Jiří. 2009. *Janáček a česká estetika*, 1. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, o.p.s., 2009, roč. 41/2009, č. 6 ISSN 0862-8505

- ZAHRÁDKA, Jiří. 2010. *Janáček a česká estetika*, 2. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, obecně prospěšná společnost, 2010, roč. 42, č. 1 ISSN 0862-8505
- ZAHRÁDKA Jiří. 2011. *Janáčkovovo setkání s operou před otevřením divadla na Veveří ulici v roce 1884*, In: Musicologica brunensia ročník 46, 2011, ISSN 1212-0391
- ZAHRÁDKA, Jiří. 2012. *Janáček's "Osud" again at the Stuttgart Opera*, from *[t]akte 1/2012*. Dostupné on-line [http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews\[backPid\]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8](http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews[backPid]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8)
- ZAHRÁDKA, Jiří. 2012. *Osud, opera v mnohém osudová*, Brno, Národní divadlo Brno, 2012
- ZAHRÁDKA, Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém osudové*, Musicologica Brunensie 48, 2013
- ZAHRÁDKA, Jiří. 2012. „Divadlo nesmí býti lidu komedií“: Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně, Moravské zemské muzeum Brno ISBN 978-80-7028-385-1
- ZEMANOVÁ, Mirka. 2002. *Janáček: A Composer's Life*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 978-1-55-553549-0

SEMINÁRNE PRÁCE ŠTUDENTOV Z PUBLICISTIKY

Bc. Tereza KRÁLIKOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia
muzikálový spev
Katedra vokálnej interpretácie

To nie je samochvála

Keď som mala desať, videla som na Novej scéne v Bratislave môj prvý muzikál *Kleopatra* s Monikou Absolonovou. V detskej hlávke som si predsavzala, že raz v takom muzikáli budem hrať. Ako malá som nechcela vystupovať, ale v ZUŠ som „musela“. Ak som náhodou spievala sólo, hrbila som sa, aby som sa aspoň trochu skryla. Vôbec neviem, kedy sa to vo mne zlomilo. Ale v tom čase by mi ani nenapadlo, že skutočne pôjdem tým smerom, ktorý som si určila ako 10-ročná kdesi v hľadisku Novej scény.

Od kariéry stomatologičky som sa vybrala úplne inou cestou a po dvoch rokoch gymnázia som spravila prijímačky na konzervatórium. Keď sa na to pozriem s odstupom času, myslím si, že som mohla za šesť rokov urobiť viac. Prepásla som toľko možností a príležitostí, ale nebola som ešte pripravená. Čo ma však veľmi posunulo, bola 6-ročná spolupráca s pop-operným triom *La Gioia*. Pri nich som sa prestala hrbiť, naučila som sa správať na javisku, robiť si mejkap v aute, učesať sa za dve minúty, aj odspievať v cudzích topánkach.

Keď som končila konzervatórium, nastala zmena a ja som dostala príležitosť spievať na jednej akcii pre pani *Máriu Kráľovičovú*. Bolo to na Sliači, organizátori potrebovali niekoho, kto by im pomohol vyplniť slávnostný program a organizoval to môj terajší „šéf“. Bol to on, čo mi kedysi navrhol prihlásiť sa na muzikálovú súťaž, kam ma vybral Jozef Bednárík. Svojím

vystúpením som na Sliači urobila celkom dobrý dojem, a mne sa otvorili dvere na *Muzikálový festival Jozefa Bednárika*. A ďalej...

Počas niekoľkých festivalových rokov som mala možnosť spoznať významné osobnosti českého a slovenského muzikálu, aj dobrých priateľov. Spievala som si so skladateľom Zdeňkom Bartákom, ktorý je autorom mnohých muzikálov a filmových melódií, dueto s banskobystrickým rodákom Mariánom Vojtkom, spolupracovala s Júliusom Selčanom a jeho orchestrom, s hercami z Novej scény, z pražských scén, s Felixom Slováčkom, Jurajom Bačom.

Mala som a mám nesmierne šťastie na skvelých a správnych ľudí.



S pani Marínou Kráľovičovou, s dirigentom Júliusom Selčanom

Martin PAVLÍK

1. ročník Bc. štúdia
Katedra dychových nástrojov

ZELENÁ KNIHA

reflexia na oscarový film

Dráma z časov segregácie Zelená kniha bola v noci z nedele na pondelok korunovaná za najlepší film 91. ročníka cien americkej akadémie. Najcennejšiu hollywoodsku sošku tak získal film, ktorý niektorí označujú za príjemnú spomienku na doby minulé, zatiaľ čo iní ho kritizujú a zosmiešňujú ako zastaranú variáciu na oscarovú snímku Šofér slečny Daisy z roku 1989.

Už dlhšiu dobu som po dopozieraní filmu nemal taký príjemný pocit ako po oscarovom filme *Zelená kniha*. Všetko je spracované jednoduchým, ale pritom príjemným humorom.

Bývalý vyhadzovač a drobný podvodník Tony „Pysk“ Vallelonga (*Viggo Mortensen*) má medzi newyorskými Talianmi povest' chlapa, ktorý dokáže vyriešiť každú šlamastiku. Slávny černošský klavirista Dr. Don Shirley (držiteľ Oscara *Mahershal Ali*) si ho preto najal ako šoféra a bodyguarda na turné po divokých štátoch amerického Juhu 60. rokov. Tony je horkokrvný, nie veľmi vzdelaný, ale o to mazanejší. Nadovšetko miluje svoju ženu (*Linda Cardellini*) a smažené kurčatá. Dr. Don je jeho protikladom: kultivovaný génius jemných mravov a pevných zásad. Aby spoločne prekonali nástrahy, musia si k sebe obaja tvrdohlaví muži nájsť cestu. Originálna komédia *Zelená kniha* získala 3 Oscarov vrátane sošky za najlepší film. Režisér *Peter Farrelly* sa inšpiroval príbehom skutočného priateľstva a natočil jeden z najdojemnejších i najvtipnejších filmov.¹⁸¹

¹⁸¹ S použitím: z: <https://www.csfd.cz/film/600912-zelena-kniha/prehled/>

Dej je síce jednoduchý, na druhej strane je hlboký a ukrýva veľa pekných myšlienok. Ukazuje, aká je dôležitá tolerancia, a to vo všetkých ohľadoch. Tony Vallelonga je úplne iný typ človeka ako klavirista Don Shirley. Nie je to len farba pleti, ktorá ich rozdeľuje. Don Shirley má tri doktoráty, študoval v Leningrade a dvakrát bol pozvaný na audienciu do Bieleho domu. Tony Vallelonga môže byť rád, že „preliezol“ základnou školou v Bronxe a ešte donedávna pracoval ako vyhadzovač v newyorskom klube Copacabana. Kultivovaný Afroameričan verzus „divoch“ s talianskymi koreňmi, jeden odtrhnutý od rodiny, zatiaľ čo druhý si život bez tej svojej nedokáže predstaviť. Citlivý umelec a jednoduchý „týpek“, čo vyrastal na ulici. Napriek ich rozdielnosti sú si na divokom segregovanom juhu USA počas klaviristovho turné navzájom veľmi potrební. Film ukázal, že protiklady sa priťahujú a odlišnosti nás môžu spájať a obohacovať, namiesto toho, aby nás rozdeľovali.

Na záver vyberiem moje dve obľúbené scény. Prvou je obed v aute počas cesty a Tonyho obľúbené KFC kurčatá. Samozrejme jedol ich podľa Dona úplne nekultivovane – rukami. Núkal ich aj klaviristovi, ale ten nechcel, pretože nemal s čím jesť. Tony ho napokon donútil, takže jedenie rukami vyskúšal a zapáčilo sa mu to. Humorný moment však prichádza, keď sa Don pýta Tonyho, kde vyhodí zvyšky z kuracích stehien. Tony mu bez zaváhania ukáže okno, tak obidvaja vyhadzujú zvyšné kosti von oknom. A bavia sa. Tony sa odviazal až tak, že nakoniec vyhodil aj plastový pohár s poznámkou, že ho zožerú veveričky. V tom momente sa Donovi vrátila kultivovanosť a začal Tonymu dohovárať, auto museli zastaviť a vrátiť sa pre všetko, čo von oknom vyhodili.

Druhý obľúbený moment prichádza, keď obaja prídu do koncertnej sály, kde mal večer Don hrať. Don mal v zmluve napísané, že musí hrať len na klavíri značky Steinway, ktorý

tam nebol. Tonymu povedali, že černochoch zahrá na hocičom; Tony okamžite využil schopnosti vyhadzovača a dal „odvážnemu“ chlapovi poriadne cez ústa. V tom okamihu bol prestrih na koncert, kde Don hrá už na značkovom klavíri Steinway. Opäť skvelá scéna so smutno-vtipným priebehom a záverom, pritom ťažko opísateľná. Treba ju zažiť na filmovom plátne. *Zelená kniha* je skvelá neprvoplánová klasika, ktorá môže uspokojiť mnohých filmových divákov aj fanúšikov. Niekoľko dodatočných zaujímavostí:

- V rámci prípravy na úlohu vo filme prijal Viggo Mortensen pozvanie do rodiny Vallelongovcov na originálnu taliansku večeru. Aby nepôsobil nevychované, zjedol všetko, čo mu



rodina ponúkla, lenže za každým chodom nasledoval ďalší chod. To všetko trvalo 6 hodín, herec potom nasadol do auta, povolil si pás, ľahol si a hodinu v kuse len stonal.

- Knižka, ktorou sa duo cestovateľov riadi pri výbere reštaurácií a ubytovaní, skutočne existovala – nazývala sa *The Negro Motorist Green Book*.
- Shirleyho rodina bola kontaktovaná až potom, čo bol film natočený; odtiaľ pramení ich nesúhlas s filmom. Synovec Donald Shirley dr. Edwin Shirley III. dokonca film označil za „symfóniu klamstva“.
- Celosvetová premiéra sa uskutočnila 11. septembra 2018 na Medzinárodnom filmovom festivale v Toronte.

- Skladba, ktorú hrá Don Shirley v klube Orange Bird, je fragment zo Chopinovej etudy, Op. 25 č. 11 a mol.



Film *Zelená kniha* je skutočným príbehom afroamerického džezového klaviristu *Dona Shirleyho* (1927 – 2013), ktorý sa narodil na Floride v rodine jamajských imigrantov. Na klavíri začal hrať ako 2-ročný a považovali ho za zázračné dieťa. Keď mal 20 rokov, impresário mu povedal, že pre americké publikum černochoch nie je akceptovateľný v klasickej hudbe, nech sa venuje džezu. S basistom a violončelistom založili *Don Shirley Trio*. Žil viac ako 50 rokov v byte priamo nad koncertnou sálou Carnegie Hall. Obdivoval ho o. i. aj Igor Stravinskij.

Bc. Katarína MOJŽISOVÁ1. ročník Mgr. štúdia
Katedra vokálnej interpretácie**OPERA V MINULOSTI A DNES**

zamyslenie

Porovnanie dnešnej doby a tej „zlatej opernej“ je téma, s ktorou sa stretne ne jeden operný spevák. Prečo som si vybrala túto tému? Stále sa stretávam s iným estetickým ideálom a počas štúdia som často narazila na problémy spojené s rozdielnou interpretáciou spevákov dnešnej doby a minulého storočia.

Zlatá doba operná 20. storočia je plná operných hviezd, ku ktorým len tíško vzhládame a obdivujeme ich dokonalý vokálny prejav. Často nemôžeme pochopiť ako dokázala *Maria Callas* (1923 – 1977) spievať bez obmedzenia hlasového rozsahu, *Luciano Pavarotti* (1935 – 2007) dosiahol vyrovnanosť všetkých hlasových registrov a *Joan Sutherland* (1926 – 2010) mohla mať neprekonateľnú koloratúrnu virtuozitu. Ich dokonalosť sa vždy bude zdať nedosiahnuteľná. Avšak ideál operného prejavu sa pomaly mení. Dnes môžeme povedať, že operný spev nespočíva len v dokonalej speváckej technike, ale v celkovom strhnutí diváka, na speváka sa kladú väčšie požiadavky ako v minulosti.

Tento semester som mala možnosť naštudovať postavu *Ilie* z opery **Idomeneo** KV 366 od W. A. Mozarta. Pri štúdiu partov a árií som často počúvala interpretáciu *Lucie Popp* a *Nadine Siera*. Nesmierne ma zaujala ich odlišnosť. Sú síce obidve sopranistky, ale ich hlasový charakter sa líši vo viacerých smeroch. Na porovnanie hneď prvá ária *Padre! Germani! addio!*



Zdroj

<https://sk.pinterest.com/mildushik/nadine-sierra/> http://t2.gstatic.com/licensed-image?q=tbn:ANd9GcQ4MLmdhxezaUZxJFH_VVdgouo9EfA-SS10tl1YrH5oU890pd4fbvPYYJF9cl70

Slovenská operná speváčka **Lucia Popp** (1939 – 1993), jedna z najvýraznejších osobností svetového formátu, vynikala žiarivým hlasom a jasnou koloratúrou. Nie nadarmo ju nazývali *anjelom*. Všetkým farbami vedela očariť, jej herecké stvárnenie postáv bolo nesmierne prirodzené. Ak sa pozrieme na stvárnenie a vokálny prejav, tak by sme mohli povedať, že postavu Ilije predviedla s veľkým nasadením a precítením. Z mnohých hľadísk by sme ju mohli považovať za vokálny ideál tejto postavy. No myslím si, že napriek jej talentu a schopnostiam neboli na ňu kladené až také požiadavky ako dnes, nepotrebovala celú postavu až tak herecky a najmä dynamicky aj tempovo nadsadiť. Jej dramatickosť bola zjavná a uveriteľná, nebola nútená používať výrazové prostriedky, ktoré by neprislúchali charakteru klasicistickej árie. Klasicizmus bol z jej prejavu viac než zjavný, nezachádzala do bel canto

a výrazne ho odlišila. Jej melodické a prietazné tóny pridávala s organizáciou a zbytočne ich nepreháňala. Mala som z celej postavy dojem ľahkosti a pravdivosti. Postava tak poskytla priestor pre skúseného poslucháča, ktorý aspoň tuší ako klasicizmus má vyzerieť. Bol to balzam pre dušu a uši.

V podaní **Nadine Siera** (1988) som mala pocit, akoby postava bola prezentovaná pre diváka-laika. Nadine je pre mňa vo viacerých smeroch vzorom. Jej prejav a osobnosť je žiarivá, mladá, má výrazný talent a zvládnutú techniku spevu. Prvým postrehom pri jej prejave bola výrazná dramatickosť a miestami až exponovanosť pasáží, ktoré sa dostávali do štýlovosti bel canta. Neberiem to ako mínus, pretože som jej verila každé slovo. Taliančina nadobudla pocit materinskej reči a divadelná realita sa zdala byť skutočnou. Po stránke hudobnej tiež koloratúry vyspievala bez zaťaženia, avšak aj tu mi prízvuky pripadali viacej dramatické. Ďalšou závažnou záležitosťou bola pohybová stránka, Nadine sa pohybovala po celom pódii s väčšou hereckou akciou. Je to tiež jeden z nárokov dnešnej doby. Spevák musí, napriek náročnosti speváckeho partu, zvládať rôzne herecké kreácie, ktoré si predstavenie vyžaduje. Myslím, že sa už žiadne „moderné“ predstavenie nezaobíde bez „tancujúcich“ spevákov. Všimla som si, že scény a celkové predvedenia nám dávajú komplexný zážitok – muzikálny aj vizuálny. Neraz som sa stretla, ako speváci spievali árie dole hlavou alebo s premetom po náročnej pasáži. Netvrdím, že v minulom storočí na operný spev neboli kladené vysoké nároky, ale mám pocit, akoby si diváci viacej uvedomovali jeho náročnosť. Naopak dnes, aj v technike, sa často odmieta nevyrovnanosť alebo naturálnosť speváckeho hlasu. Posúvame živé divadlo na úroveň filmu, pretože nás zabáva zo všetkých strán. Napriek kladeným nárokom aj ja sama sa prikláňam k modernému mysleniu. Svetlá, pohyb, spevácky a herecký

prejav ma dokážu natoľko strhnúť, že prežívam predstavenie veľmi intenzívne.

Jedným z pozitív dnešných dní boli záznamy z rôznych operných scén, kde som mohla vidieť viacero inscenácií. Tu som tiež mala možnosť vidieť rozdiely medzi modernými predvedeniami a historickými. Najvýraznejšia bola Verdiho *Aida* z Metropolitnej opery, kde v hlavných úlohách spievali *Luciano Pavarotti* (1935 – 2007) a *Leontyne Price* (1927). Po stránke hudobnej a speváckej môžem považovať toto predstavenie za ideálne. Prejav obidvoch protagonistov, a nielen ich, bol naozaj na najvyššej úrovni. Avšak z hľadiska scény a pohybu nákladné kostýmy a statické scény mali prevahu. Speváci tak mali viac priestoru sústrediť sa na spevacký výkon a dokázali splniť nároky vtedajšieho náročného publika.



Zdroj internet

Najvýraznejším kontrastom k Aide bolo predstavenie *Don Pasquale* (2017) v hlavnej úlohe s *Annou Netrebko*, ktorá pri najznámejšej árii *Quel guardo il cavaglier*e spravila pár premetov ponad posteľ a stihla sa dvakrát prezliecť!

Týmito drobnými informáciami som nechcela považovať „zlatú dobu“ za menej zlatú, ale viac hudobne

vzdelanú a priaznivejšiu k spevákom. Dnes musíme zvládať vynikajúcu techniku, pohyb, hereckú akciu, režisérsky zámer a hudobnú zložku. Doba sa posúva, možno v budúcnosti bude v móde niečo iné, no dnes viem, že spevák musí byť po všetkých stránkach dokonalý.

Závažným faktom je, že technika spevu vo všeobecnosti na menej prestížnych školách upadá. Napriek výrazným hviezdám dnešnej doby sa stretávame so zničeným hlasovým fondom už na stredných školách. Neviem, prečo sa ujal tento fenomén aj na Slovensku, ale môžem len dúfať, že nebude pokračovať. Naturálnosť hlasového prejavu je po mnohých stránkach viac než žiadaná, ale na úkor techniky by sa nikdy nemala uprednostňovať.

Každá doba priniesla svoje výhody a spevácke hviezdy. Talenty sa objavujú od nepamäti a dokazujú všetkým, aké vzácne bohatstvo nám hudba poskytuje. Myslím si, že by sme mali vnímať jej krásu a kvalitu aj bez pozlátky okolo.



Anna Netrebko v opere Don Pasquale
Zdroj <https://www.dailymotion.com/video/x2sn0qz>

Dominika **BAHYLOVÁ**

3. ročník Bc. štúdia

Katedra strunových nástrojov

CD Zoran Dukić: Bach-Piazolla

Zoran Dukić je jedným z najvýznamnejších klasických gitaristov svojej generácie. Jeho koncertné vystúpenia, či už ako sólistu alebo s orchestrom, zanechávajú dlhotrvajúce dojmy u publika i kritikov.

Rodák z chorvátskeho Záhrebu (1969) sa hudbe venuje od detstva. Vyštudoval hru na gitare na *Hudobnej Akadémii* v Záhrebe, kompletne štúdium ukončil u *Huberta Käppela* v *Hochschule für Musik* v Kolíne nad Rýnom v Nemecku. Zoran Dukić je víťazom množstva gitarových súťaží vrátane medzinárodnej súťaže *Guerrero* v Madride (1992), vo *Viña del Mar* (1993), *Printemps de la Guitarre* v Belgicku (1994) *Andrés Segovia* v Granade (1996) a *De Bonis* v Cosenze (1997). Preukázal svoje majstrovské schopnosti v interpretovaní skladieb rôznych kompozičných štýlov od významných gitarových skladateľov z rôznych štýlových období na veľkolepých gitarových súťažiach. Na najväčšej španielskej gitarovej súťaži v Madride, ktorú sponzorovala kráľovská rodina, získal špeciálnu cenu za najlepšiu interpretáciu španielskej hudby. Bolo to prvýkrát, kedy bola táto cena udelená niekomu inému ako Španielovi. Hudba **Johanna Sebastiana Bacha** (1685 – 1750) je ústredným bodom Dukićovho hudobného života, jeho skladby sa pravidelne objavujú v jeho repertoári, inšpiroval však aj mnohých skladateľov, aby mu venovali svoje diela. Jeho premiéry nových kompozícií sú posilnené obdivom k súčasnému hudobnému prejavu.

Jedným z Dukićových skvostných albumov je **Bach-Piazolla** z 9. júna v roku 2017. Nahral ho v spolupráci s hudobným vydavateľstvom *Traktore* a spoločnosťou *GuitarCoop* v Brazílii, je dostupný na mnohých platených i neplatených internetových platformách.



Všetky Bachove diela, ktoré Dukić nahral na tento album, boli skomponované v období šiestich rokov (1717 – 1723). Bolo to v období, keď Bach pracoval ako kapelmajster u Leopolda v Köthene. Album sa začína pomalou časťou *Largo* zo *Sonáty pre husle* č. 3 *C-dur* BWV 1005. Dukić sa rozhodol v tomto albume siahnuť po pomalých častiach zo *Sonát pre husle*, ako je aj *Siciliana* zo *Sonáty pre husle* č. 1 *g-mol* BWV 1001, *Andante* zo *Sonáty pre husle* č. 2 *a-mol* BWV 1003. Potom tri *Sarabandy*, jedna je z *Husľovej Partity* č. 1 *b-mol* BWV 1002, druhá je tentokrát z *Violončelovej suity* č. 5, ktorá je v tónine *c-mol* BWV 1011. Dukić ju hrá v tónine *a-mol*, čo je zvykom u gitaristov, ktorí sa opierajú o verziu pre lutnu, katalogizovanú BWV 995. Posledným dielom v tomto albume je *Sarabanda* z *Husľovej partity* č. 2 *d-mol* BWV 1004. Dukićovo prevedenie všetkých Bachových skladieb bolo dôkladné a zameral sa na výraz, zdôraznenie melódie a hlasov. Jeho frázovanie je excelentné a pri počúvaní Bachových skladieb som mala zimomriavky.

Ukázal v nich aj veľkú technickú zdatnosť, ktorú ovláda na klasickej gitare. Kompozície od **Astora Piazzollu**, ktoré Dukić v albume použil, je jeho vlastný výber najvýznamnejších a jeho najobľúbenejších diel. Sú to: *Invierno Porteño* (1970), ktoré je súčasťou cyklu *Four Seasons of Buenos Aires* (1965 – 1970). Potom je to *Adiós Nonino* (1959), skladba je napísaná na počesť skladateľovho otca. Dukić nahral aj druhú časť *Romántico* z cyklu *Cinco Piezas para Guitarra* (1980). Toto je jediné pôvodné dielo písané pre sólovú gitaru. Ďalej sú to diela, ktoré sú veľmi významné a populárne v Piazzollovej tvorbe a sú to: *Milonga del Ángel* a *La Muerte del Ángel*. Tieto skladby boli skomponované v roku 1962 pre hru *Tango del Ángel* od **Alberta Rodrigueza Muñoza**.

Každá z týchto skladieb je technicky a výrazovo náročná. Dukić si s tým hravo poradil a pri jeho interpretácii máme pocit, že sú tieto skladby nenáročné, lebo hrá s úplnou ľahkosťou. Výraz, aký dáva do týchto temperamentných argentínskych skladieb, je excelentný, využíva celú farebnosť nástroja a registre. Spojenie jeho technickej a muzikálnej stránky vytvára z neho jedného z najlepších interpretov na svete. Jeho tón je krásny, jemný a nechty má dokonalo vyhladené, o čom svedčí zvuk, ktorý vytvára a ktorý vychádza z nástroja. Dukić nám týmto albumom len potvrdzuje, že je majstrom svojho nástroja, opakovane dokazuje vynikajúcu dokonalú virtuoziu a obrovskú zrelosť v interpretácii skladieb, ktoré hrá. Je obrovskou inšpiráciou pre gitaristov na celom svete. Zoran Dukić je interpret, ktorý dokáže vyvolať v poslucháčovi nezabudnuteľný emocionálny zážitok. Toto CD vrelo odporúčam nadšencom klasickej gitary, ale aj všetkým milovníkom klasickej hudby, ktorý obľubujú ako barokovú hudbu, tak aj súčasnú temperamentnú juhoamerickú hudbu. Taktiež môžu tieto nahrávky slúžiť aj ako študijný materiál pre

študentov klasickej gitary a koncertných interpretov, ktorí si tieto skladby zaradili do svojich repertoárov.



Foto: Internet

Michal RYBÁR1. ročník Bc. štúdia
Katedra dychových nástrojov**Felix Klieser***Beyond Words – Baroque Arias for Horn*

V živote každého umelca nastanú chvíle, kedy sa zastaví a začne spomínať a rekapitulovať si všetko, čo sa mu počas doterajšej životnej púte podarilo či nepodarilo dosiahnuť. Začne prehodnocovať chvíle a sny, na ktoré nemal dostatočnú odvahu či dostatočný pocit pripravenosti. Často si myslel, že v danej chvíli ešte nebol fyzicky či psychicky na danú skúšku života pripravený. Väčšina z nás mala to šťastie, že sa narodila zdravá, no sú medzi nami i takí, ktorí to šťastie nemali a napriek svojmu osudu či výsmechu okolia sa nepoddali. Svoj talent dokázali vďaka svojej neoblomnej vôli pretaviť do výnimočnej interpretácie a možno práve vďaka svojmu handicapu sa svojou hudbou o to viac snažia naplňovať srdcia svojich poslucháčov emóciami.

Jedným z takých umelcov dneška je výnimočný nemecký hráč na lesnom rohu *Felix Klieser* a aj jeho nové CD *Beyond Words – Baroque Arias for Horn*.

Nemecký hornista Felix Klieser (1991) sa narodil bez rúk, čo mu nezabránilo zvoliť si hudobný nástroj, vďaka ktorému sa stal svetovo známym a uznávaným umelcom, pritom nikto z rodiny nemal hudobné vzdelanie a lesný roh patrí k najťažšie ovládateľným hudobným nástrojom z hľadiska fyzických dispozícií, tak i po intonačnej stránke. Ako sám tvrdí „lesný roh, je nástroj, ktorý disponuje najširším spektrom

zvukových farieb, vďaka ktorým je možné u poslucháčov vytvárať nádherné emócie“.



Zdroj <https://mojakultura.sk/kosicka-hudobna-jar-rozoznie-mesto-klasickou-hudbou/>

Pre ľahšiu manipuláciu s nástrojom si dal neskôr vyrobiť stojan, na ktorom má umiestnený lesný roh a hrá prstami na ľavej nohe. V roku 2013 nahral napriek počiatočnej nedôvere štúdia Berlin Classics debutové CD *Reveries*, na ktorom predstavil svoju úžasnú muzikalitu, brilantnú techniku a dokonalé súznenie so svojím hudobným nástrojom. CD nosič sa stretol s vrelými ohlasmi i v takom významnom periodiku, akým je *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. V 2014 získal Felix Klieser za album prestížnu hudobnú cenu *ECHO Klassik* v kategórii mladý hudobník roka. V súčasnosti má za sebou Felix už stovky koncertov, sólových aj v sprievode

najrenomovanejších svetových orchestrov a 4 mimoriadne úspešné CD albumy. Pri počúvaní jeho nahrávok by nám ani vo sne nenapadlo, že ide o človeka s vážnym handicapom, ktorý hrá na lesnom rohu „nohou“. Felix Klierer patrí vďaka svojej excelentnej technike, muzikalite a širokej škále tónových farieb bezpochyby k svetovej hornovej špičke.

Beyond Words – Baroque Arias for Horn

Felix Klierer vo svojom novom albume *Beyond Words* sa v prvom rade zameriava na výpovednú silu samotnej hudby, na príbehy, ktoré sú do nej vložené, ktoré sa v nej ukrývajú bez



použitia slov. Pri tvorbe albumu bolo prvoradým zámerom predniesť poslucháčom známe barokové árie v novom a nepoznanom hudobnom šate. Slovo „nepoznanom“ však musíme v tomto prípade chápať ako nápad, pri ktorom sa poslucháč nebude zameriavať na text árie, ale iba na melodickú

líniu, do ktorej bol text vložený a v samom sebe bude pozorovať a spoznávať nové emócie aj obrazy, ktoré mu známe árie budú prinášať. Klierer si vybral árie barokových majstrov: Johanna Sebastiana Bacha, Antonia Vivaldiho, Georga Friedricha Händla i Christopa Willibalda Glucka. Pri preštudovaní obsahu CD nosiča zistíme, že sú to najpopulárnejšie a najznámejšie barokové árie.

Zvedavosť mi podsúvala otázku, ako dokáže tón lesného rohu nahradiť mužský či ženský vokálny prejav. Či je možné hrať v tejto forme Händlove *Hallelujah* či *Ombra mai fù*, Bachove *Bereite dich Zion* a *Wohl mir, dass ich Jesum hab*, bez

speváckeho zboru? Po vypočutí sme však mali možnosť zistiť, že hoci na prvý pohľad išli autori CD do vážneho rizika, ich snaha sa vyplatila. Felix Klierer dokázal na albume v sprievode a súlade so súborom komorných umelcov CHAARTS (vznikol 2010 v Zürichu) svojím jemným tónovým zafarbením vdýchnuť barokovým dielam nový život.

V prípade tohto albumu by sme podľa obsahu len márne mohli očakávať prílišnú virtuoziu. Tu ide skôr o tónový prejav lesného rohu, o nádhernú škálu farieb, vďaka ktorej sa dokáže Klierer v rámci interpretácie dôveryhodne priblížiť jemnosti i citovej intenzite ľudského hlasu.

Svojou interpretáciou nás Klierer krásne odpútava od myšlienkového obsahu árií obsiahnutom v ich texte, pritom nám pripomína fenomén, ktorý v sebe tento druh hudby skrýva. Je to nadčasová výpovedná hodnota a vnútorná sila doby pred tristo rokov, ktorá je akceptovateľná aj dnes. Je to vnútorná sila, ktorá v nás dokáže rozhostiť pokoj a pohladíť dušu. A to je niečo, čo s nami nedokáže urobiť žiadna, ani tá najmodernejšia technika dnešnej doby, nech by bola akokoľvek drahá.

Na spojenie sa s hudbou nepotrebuje nikto z nás roky tréningu a praxe. Hudba je univerzálnym spojovacím prvkom, ktorý nepozná čas ani vzdialenosť. Avšak jej magická sila sa neskrýva len v slovách, spočíva v jazyku samotných zvukov, pretože práve oni v nás vyvolávajú asociácie, emócie a vnútorné príbehy, ktoré spolu tak veľmi súvisia. Felix Klierer v albume *Beyond Word* vytvoril sféru, ktorá sa nachádza za samotnými slovami – sféru, v ktorej sa mu darí k nám prihovárať sa skrz samotnú hudbu a melódiu. *Beyond Words/Bez slov*.

Bc. Hana PIŠTOVÁ

1. ročník Mgr. štúdia
Katedra strunových nástrojov

Koncert k roku slovenského divadla

23. marca 2021 v Redute

kritická úvaha

Počas trvajúcej pandémie sa ľudom aktívnym v oblasti kultúry a smädným po nej ťažko hľadá svetlo na konci tunela. Úprimne sa priznám, že tak, ako som začiatkom pandémie s nadšením sledovala záznamy z archívov MET v New Yorku alebo Berlínskej filharmónie, po roku už mám toho dosť. Hudba, umenie živé, rodiace sa a zanikajúce v prítomnom okamihu pred očami a hlavne ušami poslucháčov, sa presťahovalo z koncertných sál do reproduktorov a obrazoviek všadeprítomných elektronických spotrebičov. Áno, rozumiem, toto je spôsob, akým môže kultúra prežiť ťažký čas pandémie, no akoby zanikol rozhorčený hlas volajúci po živom umení, ktoré sa nás dotkne, ktoré žije v tom okamihu, keď sedíme v koncertnej sále a vypíname naše hlavy plné zoznamov povinností a starostí a na okamih sme iba v hudbe. A tá hudba dýcha, každý koncert je iný, má inú atmosféru, ani jedno dielo nezaznie dvakrát rovnako. Toto čaro, nádhera živej hudby mi už zúfalo chýba, záznamy koncertov akoby boli len tieňom.

V marci sa mi ozval kamarát violončelista Slovenskej filharmónie *Ken Wassim Ubukata*, že budú hrať programovo zvláštny a pre Redutu nie celkom obvyklý koncert, koncert k *Roku slovenského divadla*. Ako to už býva, bude bez publika,

a je možné si to pozrieť na streamovacom webe Slovenskej filharmónie (<https://stream.filharmonia.sk/video/?v=KS202103231900#da1>).

Odkedy sme sa s Kenom stretli ako spoluhráči na jednom festivale, vedela som, že je to moja krvná skupina, hudobník, ktorý rád ide i po menej vyšliapaných chodníčkoch interpretácie. Ken písal, že na programe je i *Kuchynská revue* Bohuslava Martinů. Martinů je skladateľ môjmu srdcu blízky, tak som si povedala, že sa prekonám a pozriem si stream, i keď mám týchto anorganických koncertov dosť.

Nie je nutné písať, že *Rok slovenského divadla* bol pre Slovenské národné divadlo samotné ťažký a že SND čelí mnohým výzvam odhliadnuc od pandémie už nie nového koronavírusu. Tento koncert k Roku slovenského divadla je z cyklu *Hudba a slovo* a zatiaľ čo hudby sa zhostili prevažne členovia orchestra Slovenskej filharmónie, slova sa zhostila výnimočná tvár SND, herečka *Božidara Turzonovová*. V prebásnení Daniela Heviera slovom sprevádzala bujarú, tanečnú hudbu *Kuchynskej revue* Bohuslava Martinů. Bolo krásne vypočuť si i rozhovor s pani Turzonovovou, v ktorom spomína na svoju mladosť a dospievanie neodlučiteľne späté s návštevami filharmónie, no i na žiaľbohu už zašlú slávu a svetové renomé SND v uplynulom storočí. Je nutné dodať, že o kvalitách SND a jeho postavení v celosvetovom rebríčku divadiel v minulom storočí už mladá generácia dneška netuší nič. Je smutné až tragické, že netušíme, aká významná a prestížna zvykla naša kultúrna scéna byť, osobne vďačím pani Turzonovovej, že na to tak nástočivo poukazuje. Spolu s ňou dúfam, že sa SND opäť stane poprednou európskou kultúrnou scénou.

Pútavý bol i rozhovor s violončelistom Kenom Wassim Ubukata, v ktorom predstavil program koncertu i niť, ktorá prepája jednotlivé diela, či jej autorov. Okrem *Kuchynskej revue* Bohuslava Martinů zaznelo *Assobio a jató* (*The Jet Whistle*) pre

flautu a violončelo brazílskeho skladateľa Heitora Villa-Lobosa a *Trio pre husle violončelo a saxofón*, W. 26b menej známeho nemeckého skladateľa Ernsta Rotersa. Troch skladateľov spája hudobná panoráma Paríža 20. rokov minulého storočia. Každý jeden z nich ochutnal z kuchyne I. Stravinského, M. Ravela či Parížskej šestky. Aj keď Paríž neskôr opustili a vrátili sa domov, nalepili sa na nich kúsky jazzového korenia a avantgardných ingrediencií.



Foto facebook

Ako prvé zaznelo *Assobio a jatô* (The Jet whistle) Heitora Villa-Lobosa v podaní flautistu *Cyrila Šikulu* a violončelistu *Kena Wassim Ubukata*. Dielo vzniklo v nadšení z boomu prúdových lietadiel v 50. rokoch 20. storočia. Part flauty napodobňuje za použitia špeciálnej hráčskej techniky charakteristický zvuk lietadla. Oslovilo ma, ako sa interpretom podarilo vteľiť do dvoch elementov skladby. Zatiaľ čo Šikula lietel vzduchom ako prúdové lietadlo, Wassim vytváral svojím šarmantným zvukom bezpečnú pristávaciu dráhu. V zafarbení jeho hry bolo cítiť element zeme alebo ukotvenia, nad ktorým si Šikula mohol dovoliť voľne interpretovať flautový part.

Rotersovo *Trio* interpretovali *Leila Akhmetova* (husle), *Ladislav Fančovič* (saxofón) a *Ken Wassim Ubukata* (violončelo). Ako Ken v rozhovore naznačil, u Rotersa cítiť okrem parížskych vplyvov i nadšenie z hudby Paula Hindemitha. Mne najbližšia 2. časť tria je jediným ťaživým okamihom inak optimistického a skôr humorne ladeného programu koncertu. *Adagio* je spomienkou autora na bojiská a traumy druhej svetovej vojny, ktorým Roters ako vojak čelil. Práve v tejto časti ma oslovilo vyváženie jednotlivých hlasov a farebná kombinácia zvuku Akhmetovej, Fančoviča a Ubukatu. V 1. a 3. časti som občas mala pocit, že husľový part zaniká pod intenzitou saxofónového a violončelového zvuku. V 3. časti *Vivace – Tranquillo – Vivace* bolo krásne počúvať ako Akhmetová i Ubukata nechávajú Fančovičovi slobodu voľne hrať svoj part, mohli sa tak naplno prejaviť Fančovičove hráčske kvality, ktorý sa okrem klasickej hudby venuje i hudbe jazzovej a improvizáčnej.

Vyvrcholením koncertu bola *Kuchynská revue* Bohuslava Martinů. Ken Wassim Ubukata v nej odložil violončelo a ujal sa dirigentskej paličky. Na pódium prišli ďalší členovia SF. Ladislav Fančovič sa usadil za klavírom. Božidara Turzonovová sa zhostila rétorickej časti diela. *Kuchynskú revue* som počúvala v jej domácom prostredí, v kuchyni. Po dlhej dobe mi bolo počas týchto online streamovaných koncertov veselo a ľahko, zabudla som na pandémiu, na to, ako ma šťve, že nemôžem ísť na koncert do sály... Tá *Kuchynská revue* sa u mňa v kuchyni rozvalila ako doma, jej rytmy boli hravé, Turzonovovej rozprávanie ma vtiahlo do avantgardného sveta, do tej ľahkosti, ktorú Paríž tak zúfalo potreboval po jatkách prvej svetovej vojny. Rozosmiali ma milostné šarády kuchynského náčinia. Zrazu sa mi chcelo tancovať a na Božidare som videla, že ona by tiež najradšej odhodila dekórum a zatancovala si na tú živelnú hudbu charleston.

Keď sa koncert skončil, mrzelo ma jediné, že nemôžem nahlas týmto interpretom a pani Turzonovovej zatlieskať. Zatlieskať za to, že na chvíľu som vďaka nim zabudla na to, aký ťažký je život v pandémie, že tak ako skladatelia povojnového Paríža vdýchli hudbou ľahkosť do vojnou zdevastovaného sveta, sa im podarilo vdýchnuť ľahkosť do našich sivých pandemických dní.

Bc. Michal RADOŠINSKÝ

1. ročník Mgr. štúdia
Katedra vokálnej interpretácie

AKO ĎALEJ?

Rozhovor s Pavlom Kubáňom

Úspěšní slovenskí speváci spievajú po celom svete a zákonite si všímajú i to, čo sa deje mimo pódia. Naš západný sused, Česká republika, v minulosti nazývaný konzervatórium Európy, nás núti zamyslieť sa na tým, ako sa dá zlepšiť domáca scéna. Ako túto problematiku v súvislosti aj s covidovou situáciou vnímajú samotní interpreti? To nám povie Pavol Kubáň.

Ako prebiehali skúšky na Dona Giovanniho v Prahe? Boli špeciálne opatrenia v divadle?

Skúšobný proces prebiehal pod prísnyimi opatreniami. Divadlo pravidelne testovalo všetkých svojich zamestnancov, keď sme nespievali, povinnosťou boli nasadené respirátory, pred vstupom do divadla sa denne merala teplota, na každom rohu číhali stojany s automatickým dávkovačom dezinfekcie. Takýmto úsilím divadlo dokázalo zaistiť, že ansámblové skúšky, ako aj „aranžovačky“ prebiehali viac-menej v normálnom režime. Problémy nastali v neskoršej fáze skúšania, kedy sme už pri režijných skúškach potrebovali zbor a orchester. Kvôli vládnym opatreniam sme preto boli nútení skúšobný proces pred jeho záverečnou fázou náhle ukončiť. Divadlo však reagovalo veľmi pružne a prakticky okamžite začalo hľadať náhradný termín finálnych skúšok a premiéry, ktorú bude v živom prenose vysielat Česká televízia (ČT Art).

Ktoré inscenácie pripravujú v Prahe pre prípadné uvoľnenie opatrení a otvorenie divadiel?

Myslím, že chystajú Rossiniho Barbiera. Avšak Praha, a to treba zdôrazniť, ponúka divákovi neustále najrozmanitejšie online koncerty. Na stránkach

divadla bol napríklad uverejnený aj záznam z obidvoch premiér novej produkcie Rigoletta.

V čom vnímate najväčší rozdiel v Čechách a na Slovensku pri pohľade na podporu umelcov zo strany divadla? Nemyslím teraz finančnú stránku, ale umelecký mentoring, prípadne online sedenia a podobne. Nevieť to celkom presne porovnať.

Vplýva na to aj pozícia speváka, či je sólista internistom alebo externistom. Ja osobne na Slovensku aj v Česku hosťujem, čo je v tejto covid dobe nevýhodou. Myslím si preto, že internisti môžu nájsť v divadle väčšiu oporu. Z pozície hosťujúceho umelca môžem však jednoznačne povedať, že pri porovnávaní fungovania domácich kultúrnych inštitúcií s českými, sme na tom, bohužiaľ, horšie. V skutočnosti sa ťažko popisuje, aký faktor v tom zohráva kľúčovú úlohu, pretože do veľa vecí človek nevidí. V zásade ale platí, že o tom, ako sa v divadle pracuje, aká je v ňom atmosféra a pracovné podmienky, hovoria predovšetkým výsledky – čiže počet uvádzaných produkcií alebo koncertov, respektíve ich sprístupnenie divákovi, či už formou televízneho prenosu, online streamovania, uverejnenia video záznamu. Podľa počtu operných premiér a koncertov, ktoré sa uskutočnili v čase pandémie, to vyzerá tak, že v Česku je veľa vecí nastavených lepšie v porovnaní so Slovenskom. Mám pocit, že sa zainteresovaní ľudia viacej snažia, viacej chcú tvoriť a pomocou umenia aspoň trochu upokojiť a optimistickejšie nastaviť spoločnosť v týchto neľahkých časoch.

Myslíte si, že nové vedenie SND prinesie razantné zmeny vo vedení i inscenačnej praxi, myslím počet nových premiér i väčšiu návštevnosť divadla? Dúfajme. Primárnou úlohou by malo byť prilákanie ľudí do opery. Nemyslím si, že je nutné za každú cenu zvyšovať počty nových inscenácií (vzhľadom na celkovú ekonomiku, a tak aj na možnosti divadiel). Dôležitý je

skôr dobrý dramaturgický plán a kvalita jednotlivých inscenácií.

Podieľate sa i na slovenskom hudobnom projekte či premýšľate o nejakom vlastnom? Momentálne nie. Vlastne nad ničím konkrétnym ani neuvažujem. V SND som sa mal koncom tejto sezóny predstaviť v novej inscenácii *Figarovej svadby*. Žiaľ, zasiahla vyššia moc a vedenie presunulo premiéru produkcie predbežne do sezóny 2024/2025.

Ďakujem za rozhovor.



W. A. Mozart: *Don Giovanni*, ND Praha, 2021, Pavol Kubáň (Don Giovanni, vľavo), Miloš Horák (Leporello), foto: Jan Pohribný
Zdroj Internet

Jakub OŠMERA

3. ročník Bc. štúdia

Katedra vokálnej interpretácie

**Vídeňský Lohengrin
aneb
kam se ztratil Herr Beczala?**

„Trpělivost, trpělivost, a ještě jednou trpělivost, to je naše strategie,“ kdysi prohlásil ruský generál a vojenský spisovatel Alexej Nikolajevič Kuropatkin. I v takovém duchu se nesl večer premiéry již 24. nastudování jedné z nejznámějších oper Richarda Wagnera *Lohengrin* ve Vídeňské státní opeře.

Diváci, kteří za svůj lístek zaplatili stovky eur, se již ve svých sedačkách neklidně pokrucovali a někteří dokonce odcházeli. Jako blesk z čistého nebe se ovšem po půl hodině od plánovaného začátku představení zjevil na scéně umělecký ředitel opery **Dominique Meyer**, který přinesl rovnou dvě zprávy.

Největším zklamáním večera se zajisté stala absence tenora světového renomé **Piotra Beczaly**, který měl ztvárnit hlavní tenorovou postavu Lohengrina a měl být i při poloprázdno vyprodané premiéře největším lákadlem celého představení. Beczalu zastoupil **Klaus Florian Vogt**. Německý Heldentenor se šťastnou shodou okolností nacházel v Bayreuthu a v minulosti již na scéně Vídeňské státní opery titulní roli Lohengrina nastudoval. Kvůli povětrnostním podmínkám Vogtovi zrušili let a do Vídně nakonec přicestoval autem na poslední chvíli.

Druhou nemilou zprávou bylo zpoždění dirigenta **Valerie Gergijeva**, který již v ouvertuře od mezinárodně zastoupeného publika obdržel hlasité vybučení ještě předtím, než královský hlasatel zvolal: „*Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant!*“



Foto Michael Pöhn

Debut na scéně Vídeňské státní opery v roli Elsy z Brabantu si odbyla mladá a jevištně nepřehlédnutelná sopranistka **Cornelia Beskow**. V árii prvního jednání *Einsam in trüben Tagen* nalezla Beskow dostatečnou dramatickост a výrazovou přesvědčivost. Nasazení počátečního tónu fráze „*des Herzens tiefstes Klagen*“ bylo jemně intonačně nepřesné. Ve frázi „*weit in die Läfte schwoll*,“ kde drží sopranistka působivý vysoký tón poněkud sevřeně, což je i vzhledem k věku sopranistky a náročnosti partu zcela pochopitelné a neškodilo by v jejím případě zařazení lyrickějších rolí do repertoáru, které by jejímu hlasu více prospěly. I přes drobné nedostatky švédská

sopranistka překvapila především bezchybnou německou dikcí a osobitým projevem.

Jako Ortrud, manželka brabantského hraběte, se představila americká sopranistka **Linda Watson**. Zaujímavostí je, že Watson debutovala ve Vídeňské státní opeře ve stejném roce, ve kterém se narodila představitelka Elsy Cornelia Beskow. I přesto, že Watson oplývá voluminózním hlasem, dokázala odlišit široké fráze a předvedla několikrát za večer lahodně barevné sotto voce. Vokální projev Watson ve vypjatých pasážích ovšem mnohdy navozoval pocit tzv. wackelnde Stimme, jímž se v rakousko-německém prostředí označuje hlas, který se již od střední polohy výše zdá být poměrně zatěžkaný a při dlouze držených vysokých tónech působí nestabilním až třesoucím se dojmem.

Lotyšský barytonista **Egils Siliņš** jakožto Friedrich z Telramundu vokálně exceloval a dokonale zvládl roli Brabantského hraběte. Oslnil medově temným barytonem a ve vyšších polohách se jeho hlas velmi podobal Dmitriji Hvorostovskému. Jeho *Und hoffe Sieg nach rechtes Lauf* v 1. dějství bylo technicky bezchybné a zazpívané s patřičnou dramatickostí.

Ain Anger představitel krále Heinricha dostal publikum svým basem profondem a noblesou. V árii krále *Mein Herr und Gott* pěvec s přehledem zvládnul spodní polohu s dokonalou lehkostí, a přitom plným zvukem, a to především na slova „zugegen seist!“ a „klar erweist!“ Solidní výkon převedl také **Daniel Boaz** jako královský hlasatel.

Zachráncem celého představení se stal Klaus Florian Vogt, který ohromil publikum árií Lohengrina 3. jednání: *In fernem Land, unnahbar euren Schritten*. Vogtovo „es heisst der Gral“ se neslo jako vybroušený diamant až do poslední řady. Jako jediný nedostatek bychom mohli označit nedostatečnou

vyrovnanost hrudního a hlavového rejstříku což bylo patrně slyšitelné nejen v nižších, ale i ve vyšších polohách.



Foto Michael Pöhm

V porovnání inscenací Vídeňské státní opery a pražského Národního divadla (premiéra roku 2017) mne ze scénického hlediska zaujalo více pražské nastudování, ačkoliv soubor ND v Praze nedisponuje tak vysokým finančním rozpočtem a obrovskou scénou jako Vídeňská státní opera. Nutno vyzdvihnout, že ve srovnání byl dokonce sbor ND v Praze lépe připravený jak po pohybové, tak po pěvecké stránce. V případě vídeňského nastudování působily bavorské lidové kroje nevkusně a doslova ubíraly na důstojnosti hlavních postav opery i sboru. Zvukově sladění orchestr Vídeňské státní

opery řízený Valerijem Gergijevem nabídl prostor vyniknout sólistům a striktně se snažil dodržovat tempová i dynamická označení, což je na české poměry v divadlech naopak vzácné.

Závěrem lze říci, že vídeňská premiéra s sebou přinesla řadu překvapení, ale také zklamání. Umělecké vedení Vídeňské státní opery se mohlo naplno přesvědčit o tom, že výběr žádaného operního titulu nemusí být hlavním ukazatelem přilákání největšího počtu diváků a spíše se v dnešní době cení v operních domech kvalita nastudování. Inscenace *Andreas Homokiho* vyvolala u diváků především negativní názory a diskuze, a to především díky výběru kostýmů a zasazením děje do netradičního lesního prostředí čímž je režisér Homoki specifický. Tahouny celého představení se stala mladá debutantka v roli Elsy Cornelia Beskow a německý tenorista Klaus Florian Vogt, jenž zaskakoval za indisponovaného Piotra Beczalu.

Premiéra: Vídeňská státní opera

Obsazení:

Německý král	Ain Anger
Lohengrin	Klaus Florian Vogt
Elsa z Brabantu	Cornelia Beskow
Friedrich z Telramundu, brabantský hrabě	Egils Silins
Ortruda, jeho manželka	Linda Watson
Královský hlasatel	Daniel Boaz
Orchestr a sbor Vídeňské státní opery	
<i>Dirigent</i>	Valery Gergiev
<i>Režisér</i>	Andreas Homoki
<i>Scéna</i>	Wolfgang Gussmann
<i>Osvětlení</i>	Franck Evin
<i>Dramaturgie</i>	Werner Hintze

Bc. Tatiana BOBEKOVÁ

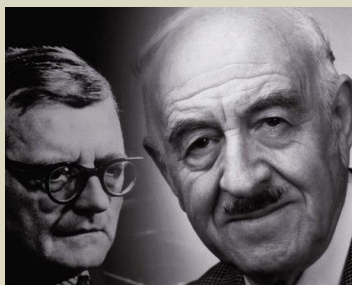
2. ročník Mgr. štúdia

Katedra strunových nástrojov

Život Rudolfa Barshaia podľa Olega Dormana

Pred istým časom sa mi dostala do rúk veľmi zaujímavá kniha. Kedysi ako začínajúca violistka som sa snažila nájsť, spoznať doposiaľ pre mňa neznámých interpretov a kompozície pre tento nástroj. Už ako huslistka som preferovala doby skôr minulé, čo sa interpretácie týka a zaujímala som sa o hudbu 20. storočia, čo sa dlho plánovaným 'prechodom' na violu len prehľbilo. Takýmito cestami som spoznala Rudolfa Barshaia.

Rudolf Barshai (1924 – 2010) bol nielen úžasným huslistom, violistom, ale aj dirigentom, zakladateľom komorného orchestra, skladateľom, na ktorého kariérny vývoj mal vplyv jeden z najväčších skladateľov 20. storočia Dmitrij Šostakovič. Pochádzal z nie veľmi majetnej, ale inteligentnej židovsko-kaukazskej rodiny. Jedného dňa prišiel do školy riaditeľ kalininskej hudobnej školy robiť nábor do



chlapčenského zboru, do ktorého vybral spolu s inými chlapcami aj Barshaia. Raz večer išiel po skúške tmavou chodbou umeleckej školy a odrazu započul hudbu, ktorá ho absolútne ochromila. Zastavil vedľa triedy, z ktorej počul zvuk, potom potichu

pootvoril dvere, kde videl sediacu učiteľku hrať na klavíri. Keď ho uvidela, zavolala ho do triedy, aby počúval. Keď dohrala, spýtal sa: „Čo ste to hrali?“ Ona odpovedala: „Beethovenovu

sonátu mesačného svitu.“ Keď prišiel domov, povedal otcovi: „Oci, kúp mi, prosím, klavír. Chcem sa učiť hudbe. Teraz som také počul... Chcem hrať tú hudbu.“ Klavír mu síce nekúpil, bol drahý, ale zato priniesol husličky. Vtedy sa skončilo jeho detstvo.¹⁸² Keď mal mladý huslista 12 rokov, otcova sestra v Moskve ho odvieďla „ukázať sa“ jednému z učiteľov – *Asherovi Wulfmanovi*. Ten počul, že chlapec hrá čisto, melodicky, má talent, ale, žiaľ, na svoj vek hral veľmi jednoduché skladby oproti rovesníkom. Poslal ho domov, aby mu rodičia našli inú profesiu. V tom veku to bolo pre chlapca zdrvivúce. Po istom čase sa ale rozhodol, že dosiahne svoje. Išiel do obchodu s notami, vybral si nový notový materiál – rôzne etudy a Bachovu Sicilianu a sám začal každé ráno pred školou a v noci cvičiť. Keď bol pripravený, oznámil rodičom, že znovu chce ísť za Wulfmanom. Rodičia museli ustúpiť, aj keď neboli nadšení, chlapec bol však neodbytný.¹⁸³ Pán učiteľ bol tentokrát prekvapený chlapcovou hrou, pýtal sa, či sa naozaj sám naučil tak hrať. Už vtedy bolo zrejmé, že chlapec má obrovský talent aj vytrvalosť. Na prijímacom pohovore ho okamžite zobrali nie ako žiaka hudobnej školy, ale na učilište.¹⁸⁴ Tam pracoval s vynikajúcim nemeckým profesorom *Zvi Zeitlinom*, žiakom Leopolda Auera. Potom sa začala druhá svetová vojna a školu museli evakuovať. Barshai sa dostal s rodinou do uzbeckého Taškentu, kde dočasne sídlilo Leningradské konzervatórium.

¹⁸² V Rusku a aj v mnohých iných postkomunistických krajinách do dnešnej doby ostala vynikajúca možnosť, ako pripraviť mladé talenty na úspešnú hudobnú kariéru, a tou sú *Centrálne hudobné školy pri konzervatóriách*, ktoré fungujú formou gymnázia. Záujemcovia vykonajú talentové skúšky, na ktorých dieťa musí ovládať podstatne viac než na obyčajnej hudobnej škole, didaktický rozdiel je aj niekoľko ročníkov. Osnovy ZUŠ na Slovensku spĺňajú na prijatie do 1. ročníka školy pri učilišti Gnesinych v Moskve azda zo 6. ročníka. Kritériá kedysi boli niekoľkonásobne prísnejšie.

¹⁸³ Vtedy rodina Barshaiovcov žila v Meste Kalinin, ktoré je od Moskvy vzdialené vyše 1000 km.

¹⁸⁴ Hudobné učilište v Rusku je v stredoeurópskom ponímaní stredná škola, t. j. konzervatórium.

Tam mal možnosť spolupracovať s ďalším Auerovým žiakom *Júliusom Eidlinom*. Po vojne sa vrátil naspäť, nastúpil na Moskovské konzervatórium.¹⁸⁵ Hneď prvý rok štúdia mal Barshai veľkú víziu založiť kvarteto, ale bol problém bol s violou. V tej dobe viola nebola populárnym nástrojom, na violu sa hlásili slabí huslisti, nástroj sa neuznával ako rovnocenný s ostatnými, splňal úlohu generálbasu a rytmu, o čom svedčí aj nedostatok notového materiálu. Tento dôvod donútil Barshaia ujať sa nepopulárneho nástroja a od 2. ročníka sa venovať štúdiu v novootvorenej triede *Vadima Borisovského* (1900 – 1972) považovaného za zakladateľa ruskej violovej školy. Tak vzniklo známe *Borodinovo kvarteto*. Jeho zásluhou vznikol v roku 1955 aj *Moskovský komorný orchester*. Ako dirigent hosťoval Barshai v mnohých svetovo uznávaných orchestroch, ako je *Londýnsky symfonický orchester*, *Národný orchester Francúzska*, *Orchester BBC*, *Metropolitan orchestra*, *Symfonický orchester v Kolíne* a *Stuttgarte*, po emigrácii v rokoch 1978 – 1981 bol umeleckým riaditeľom *Izraelského komorného orchestra*, šéf dirigentom vo *Vancouverskom symfonickom orchestri* a spolupracoval s takými sólistami, ako boli *David Oistrakh*, *Mstislav Rostropovič*, *Isaac Stern* a množstvo iných.

Ďalším míľnikom v živote Barshaia bolo komponovanie. Svoje rané práce konzultoval s Dmitrijom Šostakovičom,¹⁸⁶ Sergejom Prokofievom a inými. Práve Šostakovič ho podporoval v činnosti. Jeho celoživotným dielom a prínosom pre spoločnosť sa stali dokončenie Bachovho posledného diela *Umenie fúgy* a Mahlerovej *10. symfónie*.

¹⁸⁵ Konzervatórium je vysoká škola.

¹⁸⁶ Barshai patril k natoľko blízkym ľuďom Dmitrija Šostakoviča, že v prípade choroby či smrti bolo jeho úlohou dokončovať diela veľkého skladateľa.



Členovia Borodinovho kvarteta s Dmitrijom Šostakovičom

Zdroj <https://friendsofchambermusic.ca/borodin-quartet-is-the-terroir-of-shostakovich/>

Kniha, ktorú napísal ruský režisér, scenárista a prekladateľ *Oleg Dorman* (1967, Moskva), vznikla na základe rozprávania a tvorby filmu s obdobným názvom. Jej hodnota spočíva v pamätiach a príbehoch s rôznymi umeleckými osobnosťami tej doby, v presnom opise práce orchestrov a ich dirigentov, umožní bližšie pochopiť politickú situáciu tej doby, ktorá v konečnom dôsledku Barshaia donútila emigrovať, o vzniku úžasných kompozícií, umeleckých telies, približuje vnútorný svet umelca.



Oleg Dorman (1967) je ruský dokumentarista, scenárista a prekladateľ. V roku 1993 absolvoval Gerasimovov inštitút kinematografie v Moskve. Dorman je známy najmä filmami *Slovo za slovom* (Podstrochnik,

2009) a *The Note*, život Rudolfa Barshaia (Nota, 2011), ktorý neskôr vydal aj knižne. Recenzie médií na Dormanove diela sú na webových stránkach ruského vydavateľstva Corpus.

<http://www.corpus.ru/authors/dorman-oleg.htm>

Bc. Barbora SIMANOVÁ

2. ročník Mgr. štúdia
Katedra dychových nástrojov

Operný Jánošík vo filmovej verzii

Tesne po uvedení Suchoňovej *Krútnavy* začal na svojej novej opere pracovať i skladateľ Ján Cikker. Opera *Juro Jánošík* vznikala v rokoch 1950 – 1953 na libreto Štefana Hozu, autora aj libreta ku *Krútnave*. Cikker Hozovo libreto zaujalo, Jánošíka síce vykresľuje ako hrdinu, no neprenecháva mu žiadne nadprirodzené schopnosti.



Dr. Gustáv Papp, operný predstaviteľ Jura Jánošíka si vo filmovej verzii zahral
grófa Palugyaya

Zdroj [Juro Jánošík - opera 2/2 - YouTube](#)

Opera mala premiéru v SND v roku 1954 pod taktovkou *Tibora Freša*. Cikker Hozovo libreto obdaril mimoriadne dramatickou

a do detailu premyslenou symfonickou hudbou, ktorú si dopredu zadelil do komplikovanej cyklickej formy symfonickej suity. Opera disponovala nielen hudobnými prvkami impresionizmu a expresionizmu, ale tiež ľudovej piesne, čo malo úspech u publika. Cikker vytvoril plnohodnotné umelecké dielo, s vyzretou skladateľskou rečou modernistu s autentickým slovenským folklórom.

Ako reakcia na úspešné operné predstavenie vznikla v roku 1987 filmová adaptácia opery *Juro Jánošík*. Filmovú verziu je dnes možné nájsť na internetovej video platforme YouTube, i keď len ako pirátsku verziu filmu. Film vytvorila Československá televízia pod vedením režiséra *Jozefa Zachara* a dramaturga *Jaroslava Meiera*. Po hudobnej stránke sa o vedenie postaral hudobný režisér *Leoš Komárek*, dirigent *Ondrej Lenárd* a zbormajster *Pavel Procházka*.

Uvedenie opery vo filmovej podobe má svoje špecifiká. Na vynikajúcej úrovni je hudobná nahrávka, o ktorú sa postaral *Symfonický orchester Československého rozhlasu* spolu so *Slovenským filharmonickým zborom* a vynikajúcimi sólistami, ako *František Livora*, *Lubica Rybárska* či *Gustáv Papp*. Práve doktor *Gustáv Papp* bol aj pri premiére opery, kde stvárnil postavu *Jánošíka* i napriek škriepkam s libretistom *Štefanom Hozom*, ktorý trval na tom, že sám stvárni postavu *Jánošíka* aj napriek tomu, že s tým *Cikker* nesúhlasil, a to predovšetkým kvôli *Hozovej* zavalitej postave a hlasovej typológii.

Nie šťastné je použitie činohercov na obraze, ich hlasy a mimika tváre nie vždy korešpondujú, nie sú synchrónne, vytvára to skôr komický ako profesionálny umelecký dojem. Vo filme nájdeme tiež chybu, ktorú si zrejme produkčný tím neuvedomil. Keďže bol *Jánošík* popravený v marci v *Liptovskom Mikuláši*, je vylúčené, aby koncom zimy na *Liptove* vládlo letné počasie bez snehu.



*Eubomír Paulovič ako Juro Jánošík, naspieval Fero Livora
Zdroj Juro Jánošík - opera 2/2 - YouTube*

Keďže je opera určite jedným z najvýznamnejších umeleckých prejavov a je spojením všetkých umeleckých zložiek, dokonca má na Slovensku relatívne široké publikum, je smutné, že v tejto sfére dostatočne neprezentujeme tvorbu slovenských skladateľov, ktorí vytvorili kvalitné a výnimočné umelecké diela. Umelecká tvorba je nepochybne jedným z dôležitých prejavov národnej identity a hrdosti, ktorá u nás stagnuje, čo bude mať zrejme vplyv na vnímanie národného kultúrneho dedičstva u ďalších generácií.

Bc. Barbara TOLAROVÁ

1. ročník Mgr. štúdia
Katedra orchestrálních nástrojů

Fidelio v Olomouci

Moravské divadlo Olomouc 24. 4. 2021
Hudební nastudování: Miloslav Oswald
Režie: Josef Novák

V tomto více než rok trvajícím pandemickém období a s ním přísně spojenými zákazy různého druhu s těžkým dopadem na kulturní dění, pro mě bylo velkou ctí, že jsem mohla být přítomna na premiéře jediné Beethovenovy opery *Fidelio*. Uskutečnila se 24. 4. 2021 v 19.30 hodin v Moravském divadle Olomouc (dále jen MDO) a široké veřejnosti byla zpřístupněna prostřednictvím záznamu přímého přenosu zprostředkovaného teamem TV Noe. Volba tohoto titulu byla původně záměrem oslavy 250. výročí narození L. van Beethovena, které připadalo na minulý rok, ovšem okolnosti zapříčinili odsunutí premiéry až na tento rok, a to ještě stále v omezených podmínkách.

Zajímavostí je, že Beethovenova jediná dokončená opera nesla původně jméno hlavní ženské hrdinky – pod názvem *Leonora* měla premiéru roku 1805 a o rok později skladatel uvedl revidovanou verzi s nově přepsanou předehrou. Teprve v květnu 1814 se s velkým úspěchem uskutečnila premiéra *Fidelia*.

Já osobně jsem se k příležitosti zúčastnit se jako jeden ze dvou neoficiálních diváků a posluchačů dostala díky tomu, že je v tomto divadle zaměstnaný můj manžel, dále také samozřejmě pod podmínkou aktuálního testu na Covid-19.

Tudíž však jsem i nestranným pozorovatelem a posuzovatelem toho, jak si soubor MDO v této, pro ně více než rizikové době (ano, mnohdy je to dokonce otázka existence souboru) umí prosadit svoji „nenahraditelnost“. Nutno podotknout, že jsem dlouho pochybovala, protože i Národní divadlo Brno, které oproti MDO disponuje pevnějším, nejen finančním, zakotvením, musí vyvíjet velkou snahu o udržení si svého „puncu“ neodmyslitelné součásti každodenního kulturního života pro co nejširší spektrum příznivců. A jakkoli se mi logistika managementu v MDO zdála neefektivní, snad právě živý přenos opery *Fidelio* přitáhl pozornost nejen skalních příznivců, ale také osob, které mohou existenci tohoto souboru výrazně podpořit.



Jakub Rousek v úloze Florestana
foto Jan Procházka
Zdroj internet

Operu *Fidelio* jsem nikdy předtím neslyšela, ale protože znám orchestr MDO, ať už z pozice posluchače představení navštívených v minulosti, či jako „hostující koncertní mistr“ při premiéře Mozartovy opery *Così fan tutte*, předem jsem si vytvořila představu o tom, jaký výsledek, se všemi (kolegové odpustí) uměleckými limity a neopomenutelnou dlouhou odmlkou od veřejného vystupování, mám očekávat. Musím říct, že jsem byla velice mile překvapena. Netuším, jakou měrou u mě zapůsobil fakt, že jsem více než rok nebyla na žádném představení, v korespondenci s výše zmíněným již předem vytvořeným skeptickým pohledem na věc. Avšak, kromě prvotního zaváhání v lesních rozích, kdy byli hráči postaveni před nelehkou situací „nasad' a hraj“, byl výkon orchestru nad očekávání energický, precizní, soustředěný a přes akustické obtíže spojené s architekturou divadla i zvukově vyvážený. Upřímně si myslím, že by „nepovedený“ první akord ani žádný oficiální kritik nemusel zmiňovat. Všichni, kdo se někdy ocitli v podobné situaci, vědí, že je těžké to zvládnout bez zaváhání na jakýkoli nástroj, natož pak na lesní roh. Zdálo se, že dirigent *Miloslav Oswald*, přes svůj typicky odměřený postoj, orchestr motivuje k lepšímu výkonu, než na jaký je obvykle zvyklý. Orchester exceloval zejména v co do náročnosti interpretace vyhlášené přede hře *Leonora III.* zařazené před poslední obraz, zvláště zodpovědně se svého partu zhostili hobojistka *Barbora Tomečková* a flétnista *Milan Břečka*.

Opera je tvořena uzavřenými pěveckými čísly a mluvenou prózou. Nakolik režijním záměrům nerozumím a také jsem v tomto směru neměla nejlépe situovanou pozici v divadle (seděla jsem téměř na místě osvětlovačů, tedy dobrý výhled na orchestr, nikoli však na jeviště), velice jsem ocenila volbu překladu prózy do češtiny. V pěveckém i hereckém výkonu se skvěle projeví *Barbora Řeřichová* (*Fidelio/Leonora*) a *Jiří Příbyl* (*Rocco*), slabším dojmem pak působil *Jakub Rousek*

(Florestan), jehož první výstup situovaný na úplném začátku druhé poloviny (tedy po pauze) kolegy nastavenou laťku shodil o několik příček dolů. Pozitivně na mě zapůsobil Oswaldův citlivý doprovod zpěváků s přihlédnutím k obtížnosti zpívaného partu.



Moravské divadlo v Olomouci

Zdroj <https://olomoucka.drbna.cz/zpravy/kultura/20293-moravske-divadlo-olomouc-musi-kvuli-narizeni-znovu-odlozit-premieru-opery-fidelio.html>

Tatiana KORIMOVÁ

2. ročník Bc. štúdia

Katedra orchestrálnych nástrojov

Bez publika

I keď pandemická situácia umelcom a umeleckej scéne príliš nepraje a „publikum“ sedí doma za počítačom, môžeme sa však takto dostať na koncerty, ku ktorým by sme za normálnych okolností možno nemohli. Jedným z takýchto koncertov bol Koncert bez publika v Slovenskej filharmónii, ktorý sa uskutočnil 12. mája 2020. Jednou z výhod online koncertov je, že sa k nim môžete kedykoľvek pohodlne vrátiť.

Toto podujatie som sledovala naživo pred rokom, no teraz mi prišlo vhod, vypočuť si koncert opäť. Hlavnými protagonistami večera boli flautistka *Ivica Gabrišová* a organista *Marek Vrábel*. V ich podaní zazneli skladby rôznych žánrov a štýlov.

Na úvod koncertnú sieň rozoznala skladba *Longpontské zvony* z cyklu *24 Pièces en style libre*, op. 31 francúzskeho skladateľa *Louisa Viernera* (1870 – 1937). Keďže organ ako koncertný nástroj obdivujem najmä pre jeho mohutný zvuk, skladba ma ohúrila. Pochváliť musím zvukárov a kameramanov, ktorí zaistili kvalitný prenos. Druhou skladbou večera bol *Syrinx* *Clauda Debussyho* (1862 – 1918) pre sólovú flautu. Aj keď Gabrišová disponuje plným a farebným tónom, vyskytol sa tu prepad zvuku – od mohutného organa po sólovú flautu, ktorá dokonca hrala v jemnejšom dynamickom odtieni. V interpretácii tejto skladby Gabrišová ukázala svoju nesmierne pestrú dynamickú paletu a dokonalú prstovú techniku.



Ivica Gabrišová a Marek Vrábel

Zdroj <https://bratislavaden.sk/kultura-podujatia/koncert-bez-publika-ivica-gabrisova-marek-vrabel/>

Od impresionizmu sa koncert v ďalšej skladbe prehupol do baroka a zaznela *Sonáta h mol pre flautu a čembalo* (organ), BWV 1030 od J. S. Bacha. Toto dielo sa považuje za interpretačne najnáročnejšiu sonátu spomedzi všetkých Bachových flautových sonát. Sólistka sa jej zmocnila s nadhľadom, eleganciou a hlavne šarmom, ktorý je pre jej hru typický. Rýchle časti zazneli možno o niečo pomalšie ako zvyčajne – podľa môjho názoru kvôli akustike, ktorá príliš nepriala pregnantnej rýchlej artikulácii. Prispel k tomu určite aj fakt, že sprievod je písaný v origináli pre čembalo, ktoré ma ostrejší a konkrétnejší a jasnejší zvuk ako organ. V znamení flauty sa niesla aj nasledujúca časť koncertu, kedy zaznela

Meditácia nad textami Jacopone da Todiho pre flautu a organ Ivana Paríka (1936 – 2005). Skladba bola skutočne meditačného, pokojného charakteru. Nasledovalo opäť dielo pre flautu sólo, bola to *Sonata appassionata fis mol*, op. 140 od nemeckého skladateľa Sigfrida Karg-Elerta (1877 – 1933). Toto dielo napriek krátkosti prináša plejádu všetkých prvkov flautovej hry od plynulého výdychu v legate až po brilantnú prstovú techniku. Nasledovalo interpretačné umenie Mareka Vrábela, v skladbe *Sladké okovy lásky*, z cyklu *Labyrint sveta a ráj srdce* od českého hudobného skladateľa Petra Ebena (1929 – 2007). Ako absolventke Janáčkovho konzervatória v Ostrave je mi hudba českých skladateľov veľmi blízka, skladba nebola výnimkou a skvelá interpretácia umelca celý dojem podčiarkla. Predposlednou skladbou večera bola *Rapsódia pre flautu a organ* od nedávno zosnulého amerického skladateľa Johna Weavera (1937 – 2021). Skladba ma, žiaľ, neoslovila, možno aj pre časté disonantné intervaly bez harmonického vyústenia. Vydarenou bodkou koncertu boli časti *Antickej suity* súčasného anglického skladateľa Johna Ruttera (1945). Keďže skladba nie je obsahovo závažná, dochádza v nej k akémusi oscilovaniu medzi umením a gýčom. Gabrišová a Vrábel dokázali túto hudbu zahrať jednoducho, a pritom nesmierne elegantne.

Emotional Ermonela Jaho in Puccini's Madame Butterfly

My critique is about the opera "Madama Butterfly", composed by G. Puccini, performed at the Royal Opera House in 2017. I chose this topic because I'm studying the role of Cio-cio-san from "Madama Butterfly". When I first watched this opera in Japan, I was very impressed by the music. I had only seen "Madama Butterfly" directed by a Japanese director in Japan. Therefore, I'm very interested in how "Madama Butterfly" is performed abroad. I chose this opera for these two reasons. In this essay, I will give my opinion with a particular focus on stage production and singers.

The first thing that impressed me was that the stage well expressed the traditional atmosphere of Japan. In Act 1, I thought that the background on the stage which included a "fusuma", a Japanese style door, expressed successfully an authentic Japanese style of architecture. The change in the color and pattern of the lighting projected on the "fusuma" expresses how time changes in a very easy-to-understand manner. In Act 2, I thought that an "amado", a Japanese style shutter, was shown, not the "fusuma". A "fusuma" is made of thin Japanese paper, while the "amado" is made of wood only. Therefore, the "fusuma" allows light to pass through, but the "amado" does not. I think the reason why the stage set showed an "amado" in act 2 was to express the feeling of Cio-cio-san. This is because in act 2, Cio-cio-san is waiting for Pinkerton's return at their house in Nagasaki and she is feeling very lonely. However, in the latter half of the act 2, when Sharpless brought a letter from Pinkerton to Cio-cio-san, it changed from an "amado" to a "fusuma". I think the reason is that she thinks Pinkerton is back and her feelings change from loneliness to joy. In act 3, I found

the way in which the sunrise was beautifully shown with the use of stage lighting on the “fusuma” impressive. The sun rises from the east. Thus, it was bright from the right side of the stage. The whole color slowly changed. When Kate first appeared, Kate’s appearance was only shown in the shadows on the “fusuma”, so I thought that the use of western-style clothing was a powerful symbol. After Kate, Sharpless and Pinkerton return, the “fusuma” turns into an “amado” again. After that, in the scene where Cio-cio-san is “seppuku”, which is Japanese for suicide, an “amado” disappears and cherry blossoms are installed. I thought this was a very painful and beautiful production. At the end of the act 3, only the scene where she commits “seppuku”, there are two stages. Cio-cio-san’s child is playing on the upper stage while Cio-cio-san, who commits “seppuku”, is on the lower stage. After “seppuku”, she walks slightly towards the upper stage, where the children are, but dies on the lower stage. I think the meaning of this stage was to express the world of living and the world of death. I thought that the fact that the cherry blossoms were on the stage in the last scene symbolized Japan beautifully. In regards to the stage, I thought that this stage set (especially the “fusuma” and an “amado”) expresses the very feelings of Cio-cio-san.

In this chapter I will be discussing the singers. In particular, I was impressed by the fact that *Ermonela Jaho*, who played Cio-cio-san, was a good singer and a very good actor. The version of “Madama Butterfly” I saw in Japan seemed to have represented the character and mentality of Japanese people well. However, in the Royal Opera, I thought that the personality of Cio-cio-san changed little by little not only because of her traditional Japanese personality, but also because she married Pinkerton. This was very interesting. I thought she used her falsetto and chest voice well in her singing. This role requires a rich voice, and techniques for

delicate expression are also important. I think she was very expressive and a good performer. I also think that the evolution of her costumes was intriguing. She wore a white kimono for her wedding in act 1 and western-style clothing in act 2. In act 3, she wore a white kimono that the deceased would wear at a funeral. Especially in act 3, she wore a white kimono from the first scene of act 3, which I thought it was a sign of her death. I think I was able to notice this premonition of death because of the Japanese perspective.



Ermonela Jaho as Cio-Cio-San and Elizabeth DeShong as Suzuki in Madama Butterfly (ROH)
Foto internet © Bill Cooper

I thought that *Elizabeth DeShong*, who played Suzuki, understood and played the behavior of Japanese people convincingly. I think that many Japanese people are not good at expressing emotions. I thought she was able to express the emotional expressions (or lack there-of) of Japanese people through her behavior and mannerisms. I felt the same way

about her singing. She wore the kimono beautifully and had a beautiful Japanese hairstyle.

I thought that *Marcelo Puente*, who played Pinkerton, had some problems with his high tones in his singing. I think the reason why I wasn't impressed with his performance was that Cio-cio-san and Suzuki were particularly good.

Scott Hendricks, who played Sharpless, and *Carlo Bosi*, who played Goro, both had stable singing and acting.

Madama Butterfly is the only well-known opera composed by a western composer about Japan. Therefore, I think this opera is very interesting and special for Japanese people. The contrast between the “*Madama Butterfly*” performed in Japan and the one performed overseas was very interesting because there were many differences in the style of production. I wrote this essay with a particular focus on directing. I found that the overseas productions understand the behavior of Japanese people and the atmosphere of Japan very much. From that, I thought that when I'm studying western opera, I have to study more about western history and the behavior of westerners. When studying Japanese-themed music such as “*Madama Butterfly*”, I will study not only from a Japanese perspective but also from a broad perspective. Also, during the summer vacation, I would like to see the opera “*Madama Butterfly*” directed by other directors, or find a director that is doing a modern production and watch them.

Ballet by Christian Spuck based on Schubert's Winterreise

This quite intriguing production done by Zürich Ballet incorporates contemporary ballet, one of the most famous song cycles from the romantic era and contemporary classical music in a type of performance I've never seen before. The ballet was choreographed by Christian Spuck and the music composed and arranged by Hans Zender, the title of the piece being Schuberts Winterreise – eine komponierte Interpretation, as well as Franz Schubert, who famously composed Winterreise. The piece is sung by tenor Mauro Peter while being accompanied by Philharmonia Zürich.

The performance begins with the singer walking from the middle of the stage, amid the dancers and the props, into the orchestral pit, as to symbolize the symbiosis between the musical narration and the storytelling done through dance on stage. The musical introduction to *Winterreise*'s first song, 'Gute Nacht', soon follows. The protagonist in the dance seems to be walking alone, away from the other group, signifying his journey alone without the girl he would have perhaps wanted to journey with. Meanwhile in the front of the stage there are multiple dancers dancing a pas de deux, or duet, in contrast to the lone wanderer. Spuck's choreography succeeds in telling a story through exactly this type of symbolism. The choreography is dynamic – combining fast movements at times with stillness and slow walking, or travelling if you will, depending on what each dancer's role is in the choreography. At times the dancers dance alone clearly as individuals and at times they form larger groups, meshing into larger units that perhaps symbolize the different shapes in nature. This type of choreographing is incredibly smart, especially when the staging and costuming is minimalistic. Although props are

used at times, they alone don't do much to assist in telling the story. The choreography also seems multilayered in the sense that some aspects of it foreshadow the song that is coming next, in the previous song. This bridges the gap between each song and helps tell the story of the entire song cycle – not just each individual song. The perfect example of this would be the dance in 'Die Wetterfahne', in which the dancers are already shivering and shedding off snow, as does the protagonist in 'Gefror'ne Tränen'. The dancing does not only happen when music is present; in fact, the choreographer skillfully uses the negative spaces in music, also known as silence, in a way that allows the dancing to continue without pauses. Spuck also uses interesting tools in his choreography. During 'Der Lindenbaum' dancers enter the stage stilt walking. Admittedly, at times I fail to see the meaning in some of these methods. Certain meanings simply get lost in the conceptualism of the choreography, and I'm not sure if the fault is in the story telling or in me. That being said, I try not to get too caught up in trying to understand all of it. The choreography is beautiful and intriguing, and I try to enjoy all of it no matter how cryptic it is at times.

The make-up and costumes, much like the staging, are rather minimalistic. In the beginning one can notice the leading dancer wearing purple eyeshadow underneath his eyes. This reflects beautifully the protagonist, who is tired and freezing, perhaps already on the brink of hypothermia. The costumes are simple and often seem functional. At times, the colors of the costumes seem to have a clear symbolic meaning. As 'Die Krähe' starts a group of women in black, flowy dresses begin to dance. As mentioned earlier, props are used occasionally for symbolic effect. An example of this would be a woman walking with her eyes covered with a piece of fabric. These symbols almost seem like a puzzle that the audience is expected to solve in order to fully understand the plot. All-in-all I am glad that

the use of props wasn't too excessive. I prefer the more minimalist aesthetic and I feel like too many props make the stage look messy and crowded.



Rufus Didwiszus, Winterreise, choreography C. Spuck, foto internet © Gregory Batardon

Mauro Peter, the singer, does an impeccable job interpreting this music. His vocal sensitivity and seamless legato bring justice to the song cycle this piece is based on. Although the work is performed in a theater with a small orchestra, Peter makes no compromises in-regards-to singing in a way that is suitable for art songs. He could have easily resorted to a more operatic interpretation of the piece and I am beyond glad he didn't. Song cycles like *Winterreise* demand a certain level of intimacy, and that can only be achieved through a more delicate approach to both the interpretation and singing technique. Peter's voice is filled with different shades of color, and he controls the nuances and dynamics skillfully and with intention. He phrases each line with absolute sensitivity. This

piece, due to its modern and experimental nature, does also demand different techniques from the tenor. Whether it is shouting, speaking or creating different types of sound effects, Peter managed to deliver it in a way that is raw and believable to the audience. The singer enters the stage again during 'Einsamkeit'. This gives us a brief window into his visual stage presence. His movement is limited to walking around the stage and as he sings, he stands still in a concert-like manner. His visual expressiveness is limited to his eyes, which alone tell a story just like his singing does. He later returns to the orchestral pit and sings the rest of the performance from there.



Rufus Didwizsus, Winterreise, choreography C. Spuck, foto internet©Gregory Batardon

I must admit, I had my own preconceived attitudes towards any effort to modernize *Winterreise*. This song cycle just felt like one of those pieces of art that you're not allowed to touch. That being said, Hans Zender's compositional interpretation is tasteful and compelling. The songs are tied together with smooth compositional transitions, that often

incorporate elements from both the previous and the next song. What Zender does particularly well, is blend his own contemporary style with that of romantic Schubert. He does that with a certain level of playfulness, sometimes adding whimsical sound effects that are relevant to the story. He also plays around with different styles and time-periods, at times incorporating elements from baroque music, for example. Zender isn't afraid of using negative space in his music either. There are multiple moments in the piece where the dancers are dancing in silence, only being accompanied by a quiet beat from the percussions. The instrumentation is something I also find interesting. Of course, the original *Winterreise* was written for solo voice and piano. Instead of a piano, Zender uses a small orchestra. If I'm not completely incorrect, I can also hear the classical guitar being played on multiple occasions. That brings the music a certain level of lightness and intimacy, both of which are characteristic of art song singing. The composer does not let the singer off easy; while most of the time the songs match Schubert's original versions, Zender does mess around with the rhythms and the time signatures quite a lot as well as have the singer produce sounds that were not in Schubert's original scores by any means. He does, however, balance the experimentality with more conventional but beautiful themes. In his music, Zender creates an eerie soundscape that goes beautifully together with the storyline. His music is has both an atmospheric sense of stillness and a dynamic way of telling a story.

In conclusion, I would say that the performance was one of a kind and successful in the sense, that it managed to blend together different artforms and styles so tastefully and in a way that served the story. At times I did have a difficult time following the plot but in those moments I would just resort to following the sung music. The choreography did, at the end of

the day, manage to bring new dimensions into Schubert's music. In that sense, it was a beautiful homage to Schubert, and I don't believe the intention was ever to replace the original work or make it better, but rather work as a study of the genius that is Schubert.

TIRÁŽ

Ad Fontes Artis 9/2021

Vedecký recenzovaný časopis FMU AU

Vychádza dvakrát ročne – leto/zima

AFA je členom

- mediálnej skupiny EBSCO
- elektronickej databázy medzinárodných univerzitných knižníc, zastúpených Univerzitnou knižnicou v Bratislave

Vydáva:

Katedra teoretických predmetov

FMU AU

Textové korektúry:

Mgr. Erika Brezánska

Grafická úprava:

Mária Glocková

Titulka:

Irena Glézlová

Počet strán: 195

ISSN 2453-9694

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

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

Za obsah zodpovedajú autori príspevkov.

Foto na titulke časopisu:

Záber z pražskej inscenácie Don Giovanni, vľavo barytonista a absolvent magisterského štúdia FMU AU (prof. Eva Blahová) *Pavol Kubáň* v titulnej postave Giovanniho.

Foto Jan Pohribný. Zdroj <https://operaslovakia.sk/kto-zranil-noveho-prazskeho-dona-giovanniho-predovsetkym-inscenatori/>