

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta
Katedra muzikologie

Eva Šuráňová

**VÝZNAMNÍ ČESKÍ VIOLONCELLISTI
SÚČASNOSTI A ANALÝZA INTERPRETÁCIÍ
VYBRANÝCH SÓLISTOV**
SIGNIFICANT CONTEMPORARY CZECH CELLISTS
AND THE ANALYSIS OF SELECTED SOLOISTS'
INTERPRETATIONS

(magisterská práce)

Vedúci práce: PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Školský rok: 2009/2010

Čestné prehlásenie

Prehlasujem, že som uvedenú tému spracovala samostatne s použitím odbornej literatúry a prameňov uvedených v závere.

V Olomouci dňa

.....

Pod'akovanie

Moje veľké pod'akovanie patrí všetkým violoncellistom, ktorí mi poskytli rozhovor či odbornú konzultáciu, pozvali ma na koncert či darovali vlastné CD, a to konkrétne (v abecednom poradí): Jiří Bárta, Michaela Fukačová, Doc. Mgr. Jiří Hošek, Prof. Josef Chuchro, Tomáš Jamník, Michal Kaňka, Mgr. Josef Krečmer, Prof. Viktor Moučka, Petr Nouzovský, Jan Páleníček, Prof. Miroslav Petráš, Petr Prause, Mirko Škampa, Jakub Tylman, Prof. Daniel Veis a Ivan Vokáč.

Tiež by som sa rada pod'akovala všetkým, ktorí prejavili ochotu pomôcť pri zháňaní informácií či riešení technických problémov. Vďaka patrí aj mojim pedagógom violoncella Františkovi Kobzovi a MgA. Bohdane Onderkovej, ktorí mi dopomohli k hlbšiemu preniknutiu do sveta violoncella.

Vedúcemu práce PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. ďakujem za konzultácie, vždy včasné reakcie a inšpiratívne pripomienky k práci.

OBSAH

Úvod	6
Stav bádania	8
1. Prehľad	
1.1. Českí violoncellisti – stručný historický prehľad.....	10
1.2. Českí violoncellisti – prehľad súčasnej situácie	
- 1.2.1. Významní pedagógovia.....	15
- 1.2.1. a) Historicky prehľad učiteľov a žiakov – tabuľka.....	20
- 1.2.1. b) Súčasný prehľad učiteľov a žiakov – tabuľka.....	22
- 1.2.1. c) Súčasný prehľad učiteľov a žiakov – súpis.....	23
- 1.2.2. Prehľad: školy.....	24
- 1.2.3. Prehľad: orchestre.....	27
- 1.2.4. Prehľad: komorné súbory.....	30
- 1.2.5. Prehľad: významní sólisti a ďalší violoncellisti.....	32
- 1.2.5.1. Jiří Hošek (1955).....	36
- 1.2.5.2. Jan Páleníček (1957).....	38
- 1.2.5.3. Josef Krečmer (1958).....	40
- 1.2.5.4. Petr Prause (1970).....	41
- 1.2.5.5. Ivan Vokáč (1987).....	42
2. Analytická časť	
2.1. Interpretácia.....	44
2.2. Obecné k analýzám	
- 2.2.1. Metódy analýzy.....	46
- 2.2.2. A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	48
- 2.2.3. Z. Kodály: Sonáta pre sólové violoncello.....	56
- 2.2.4. J. S. Bach: Suita pre sólové violoncello.....	57
2.3. Josef Chuchro (1931)	
- 2.3.1. Biografia.....	58
- 2.3.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	60
- 2.3.3. Charakteristika hry.....	64
2.4. Miroslav Petráš (1948)	
- 2.4.1. Biografia.....	66
- 2.4.2. Analýza – Z. Kodály: Sonáta pre sólové violoncello.....	67
- 2.4.3. Charakteristika hry.....	73
2.5. Daniel Veis (1954)	
- 2.5.1. Biografia.....	75
- 2.5.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	77
- 2.5.3. Charakteristika hry.....	83
2.6. Jiří Barta (1964)	
- 2.6.1. Biografia.....	85
- 2.6.2. Analýza – Z. Kodály: Sonáta pre sólové violoncello.....	87
- 2.6.3. Analýza – J.S. Bach: Suita č. 1 pre sólové violoncello.....	93

- 2.6.4. Charakteristika hry.....	98
2.7. Michaela Fukačová (1960)	
- 2.7.1. Biografia.....	100
- 2.7.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	102
- 2.7.3. Charakteristika hry.....	108
2.8. Michal Kaňka (1960)	
- 2.8.1. Biografia.....	110
- 2.8.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	112
- 2.8.3. Charakteristika hry.....	116
2.9. Petr Nouzovský (1982)	
- 2.9.1. Biografia.....	118
- 2.9.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	120
- 2.9.3. Charakteristika hry.....	126
2.10. Jakub Tylman (1983)	
- 2.10.1. Biografia.....	129
- 2.10.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	131
- 2.10.3. Charakteristika hry.....	136
2.11. Tomáš Jamník (1985)	
- 2.11.1. Biografia.....	128
- 2.11.2. Analýza – A. Dvořák: Koncert pre violoncello h moll.....	140
- 2.11.3. Charakteristika hry.....	144
Záver	147
Resume	149
Použitá literatúra a pramene	152
Prílohy	
a) Rozhovory	
- Jiří Hošek.....	155
- Jan Páleníček.....	156
- Petr Prause.....	157
- Ivan Vokáč.....	159
- Josef Chuchro.....	160
- Miroslav Petráš.....	162
- Daniel Veis.....	164
- Jiří Bárta.....	166
- Michaela Fukačová.....	169
- Michal Kaňka.....	172
- Petr Nouzovský.....	181
- Jakub Tylman.....	184
- Tomáš Jamník.....	189
- Mirko Škampa.....	192
b) Diskografia vybraných cellistov.....	194
c) Fotogaléria.....	200
d) Audio ukážky (úryvky nahrávok – zoznam).....	203
Anotácia	204

Úvod

Voľba témy vyplynula z môjho blízkeho vzťahu k violoncellu, na ktoré síce hrám ešte len krátku dobu a amatérsky, ale o to intenzívnejšie sa oň zaujímam, a to ako na poli teoretickom, tak aj praktickom. Môj obdiv k tomuto nástroju vyústil na jednej strane do tejto práce, na druhej do úspešného prihlásenia sa k štúdiu nástroja na Konzervatóriu Evanjelickej akadémie v Olomouci za pedagogického vedenia Bohdany Onderkovej. Tento fakt uvádzam z dôvodu lepšej predstavy pre čitateľa o praxi autora práce v hre na violoncello.

Bohužiaľ neexistuje žiadna publikácia, ktorá by sa venovala prehľadu v súčasnosti aktívnych českých violoncellistov, či aspoň významným pedagógom (viď stav bádania). Pritom sa v Českej republike vytvoril silný základ a tradícia českej violoncellovej školy, ktorá si bádateľskú a publicistickú činnosť určite zaslúži. Interpretačná či pedagogická úroveň dnešných, ale aj starších violoncellistov sa vyrovná akejkolvek zahraničnej. Cieľom tejto práce je objasniť súčasnú situáciu v súvislostiach, priblížiť kvalitu, zásady hry a významnú úlohu dnešných českých violoncellistov a zaznamenať tak ich odkaz nie len pre dnešnú, ale aj pre ďalšie generácie. V širšom kontexte by mala byť táto práca prínosom nie len pre violoncellistov, ale aj ďalších interpretov a tiež muzikológov bádateľov či kritikov.

Prvá časť práce slúži na zorientovanie sa čitateľa v celkovej situácii violoncellovej školy, a to samozrejme v historických súvislostiach. Pretože však bola škola starších violoncellistov dostatočne zmapovaná a sprehľadnená v iných publikáciách (viď stav bádania), uvádzame len veľmi stručný historický prehľad. Pre predstavu o rozšírenosti tohto nástroja v Českej republike slúžia aspoň približné cifry pri jednotlivých pôsobiskách umelcov a v prípade tých najdôležitejších sú uvedené aspoň mená aktuálnych zastupiteľov violoncellových sekcií.

Druhá časť podrobnejšie rozoberá výkonné umenie vybraných umelcov a zahŕňa tiež interpretačnú analýzu z nahrávok. V úvode tohto veľkého oddielu sú objasnené zásady pri analyzovaní jednotlivých problematík. Na základe analýzy, dostupnej

literatúry či periodík a rozhovoru so samotným umelcom je v závere každej podkapitoly uvedená charakteristika hry jednotlivých interpretov zhrňajúca ich zásady a osobité črty hry.

Asi najväčším problémom práce bol práve výber daných deviatich violoncellistov. Na základe odborných konzultácií so samotnými violoncellistami a prílivu stále nových informácií bol zoznam najvýznamnejších violoncellistov niekoľkokrát upravovaný a dopĺňaný. Naviac je výber zúžený na hudobníkov vystupujúcich prevažne sólovo, čo nie je dôsledkom podcenenia rovnako veľkého významu kvalitných orchestrálnych či komorných hráčov, ale vyvodením z praktickej stránky problematiky. Nikdy však nebude možné objektívne zhodnotiť, ktorý výber by bol najsprávnejší, pretože nakoniec vnímanie hudby je a bude vo svojej podstate vždy subjektívny. Napriek tomu sme sa snažili o čo najnezaujatejší a odborný pohľad podoprený fundovanými názormi ďalších umelcov či muzikológov. Na tomto mieste je potrebné ešte dodať, že všetkým z violoncellistov, s výnimkou predčasne zosnulého Josefa Chuchra, boli texty o ich osobnosti zaslané ku kontrole, a to vrátane piatich violoncellistov z poslednej časti prehľadu (Jiří Hošek a ďalší). Na text z neznámeho dôvodu nereagovali Daniel Veis, Josef Páleníček a Ivan Vokáč.

Podstatnú časť príloh tvoria prepisy úryvkov z rozhovorov, ktoré patria k zásadným prínosom tejto práce pre čitateľov a ďalších záujemcov. Uvedenie aspoň častí z diskografií slúži k lepšej predstave čitateľa o aktivite a voľbe repertoáru jednotlivých interpretov. Fotografická dokumentácia je výberom približujúcim sa čo najviac aktuálnemu veku umelcov. V zvukových ukážkach je uvedených vždy niekoľko prvých sekúnd analyzovanej nahrávky a pre porovnanie nechýbajú ani nahrávky zahraničných interpretov.

Stav bádania

Najstarším spisom týkajúcim sa vyslovene českými violoncellistami je dielo Bedřicha Urieho *Čeští violoncellisté (XVIII.-XX. století)* vydaného v Prahe v roku 1946. Ide viac-menej o heslovitý prehľad, z ktorého sa dozvieme iba faktické informácie životopisného charakteru. Jej význam je však veľký, pretože predstavuje prvú tak kompletnú publikáciu venovanú tejto špecifickej oblasti a je prehľadne členená podľa jednotlivých škôl.

V roku 1963 bola v Prahe vydaná publikácia *Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory* zostavená kolektívom autorov za vedenia Jana Kozáka. Sú v nej uvedení všetci významní českí interpreti a súbory svojej doby. Na začiatku kapitoly o každom nástroji je vždy zhrnutý stručný historický prehľad a následne je venovaná priemerne jedna strana každému z interpretov. Okrem životopisu sú uvedené cenné úryvky z niekoľkých recenzií, a to ako pri jednotlivých interpretoch, tak aj pri komorných súboroch. Z violoncellistov sú to: Stanislav Apolín, Albín Berky, Váša Černý, Bohuš Heran, Josef Chuchro, Rudolf Kris, František Kopečný, Rudolf Lojda, Miloš Sádlo, František Smetana Josef Šimandl a Saša Večtomov, teda violoncellisti narodení v období rokov 1900-1931.

Violoncellista Ivan Měrka zostavil a v Ostrave v roku 1995 vydal nesmierne cennú publikáciu s názvom *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Najobširnejšia časť je venovaná súpisu violoncellovej literatúry, o ktorej mnoho interpretov ani netuší. Tiež sa zaoberá dejinami nástroja, no samotným interpretom je venovaný len malý priestor. Poskytuje síce prehľad od prvých violoncellistov resp. hráčov na violu da gamba, a to v každej krajine zvlášť, ale ku každému uvádza len základné životopisné údaje. Z českých interpretov končí prehľad Josefom Chuchrom a Stanislavom Apolínom narodeným v roku 1931, zo zahraničných sú uvedení violoncellisti narodení do roku 1920.

Stručný prehľad o violoncellistoch nájdeme v 24-stránkovej publikácii Bedřicha Havlíka nazvanej *Dějiny a literatura violoncella*, vydanéj v roku 2002 na pôde brnenskej JAMU. Výstižnejší názov by snáď bol „významní violoncellisti a violoncellová literatúra“, nakoľko prvá časť predstavuje prierez mien najznámejších violoncellistov

svetových aj českých od sedemnásteho až do dvadsiateho storočia a o vývoji samotného nástroja sa dozvedáme naozaj málo. Medzi najmladších českých predstaviteľov v stati patria Bohuslav Pavlas a Miroslav Petráš. V tomto stručnom výpise sú u každého z violoncellistov uvedené iba základné údaje, niekedy zúžené len na rok narodenia a úmrtia. Druhá časť je podobne len výberom skladieb violoncellovej literatúry, za prínosný však pokladáme súpis diel 20. storočia českých a slovenských autorov.

Z publikácií o konkrétnych českých violoncellistoch spomeňme *Ladislav Zelenka a České kvarteto* vydanú v Prahe v roku 1948. Jan Miroslav Květ nám podáva prehľad o živote L. Zelenky a o jeho hráčskych kvalitách, následne tiež o Českom kvartete. Jaroslav Smolka bol blízkym priateľom Miloša Sádla, s ktorým o hudbe často debatoval. Výber z týchto rozhovorov uverejnil vo svojej publikácii *Miloš Sádlo: Rozhovory s českým violončelistou* (Praha, 1983). Je to veľmi vzácna literatúra, vďaka ktorej je bežným ľuďom plne objasnený a sprístupnený hudobný svet dnes už legendárneho českého violoncellistu. Vďaka tomuto spisu je Sádlov odkaz zachovaný aj pre dnešných interpretov, ktorí už nemali možnosť sa s ním stretnúť osobne či dokonca byť jeho žiakmi.

Z ďalších spisov týkajúcich sa violoncellovej interpretácie nájdeme už len konkrétne návody hry, ktoré sú popísané ďalej v texte v kapitolách o príslušných autoroch. Ide o diela Stanislava Apolína, Bohuša Herana a Miroslava Petráša. Medzi diplomovými prácami pozorujeme zameranie sa na problematiku interpretácie konkrétnych diel, ale už menej na výkony jednotlivých interpretov.

Z uvedenej literatúry je zrejmé, že pojednanie o celkovom súčasnom stave českej violoncellovej školy a pôsobiacich výkonných umelcoch chýba. Z rôznych zdrojov je možné dohľadať informácie o jednotlivých interpretoch, ktoré sa však väčšinou vzťahujú iba na životopisné údaje, prípadne nie úplne dôveryhodné recenzie. Významné sú rozhovory s výkonnými umelcami vystupujúcimi v súčasnosti, no absenujú ucelené a publikačne vydané názory významných sólistov staršej generácie, ktorí dnes už väčšinou pôsobia ako profesori. Ich pravý odkaz a spôsob hry tak môžu poznať a oceniť iba ich vlastní žiaci a umelci pohybujúci sa dnes v tejto oblasti. Je preto potrebné, aby bolo aspoň z časti pojednané o jednotlivcoch, a to komplexne a v súvislostiach.

1.1. Českí violoncellisti – stručný historický přehľad

Úroveň interpretačného umenia českých violoncellistov nápadne vzrastá, čo je možné pozorovať už od jeho počiatku. Vznik konzervatórií v Prahe, Brne a následne v ďalších mestách bol jedným z hlavných oporných bodov pre jeho rast a rozmach. Ešte pred tým však pôsobilo mnoho výrazných českých interpretov ako doma, tak i v zahraničí.

Ešte v dobe predklasickej vynikali niektorí hráči na viola da gamba. Taktiež sa venovali viacerým hudobným aktivitám (kapelníci, skladatelia), ovládali viacero hudobných nástrojov (často práve violoncello) a okrem Čiech pôsobili najmä vo Viedni. Boli nimi napr. skladateľ **František Tůma** (1704-1774), **Šimon Truska** (1734-1809), **Primitiv Němec** (1750-1806), ktorý bol zároveň významným výrobcom automatofónov obdivovaných aj viedenskými majstrami, významný huslista a dirigent **František Götz** (1755-1815) a **Augustín Šenkýř** (1737-1797), ktorý vydal školu *Fundament für die Viola da gamba*. **Mansvet Střebský** (1753-1807), ktorý vyučoval aj hru na husle a klavír, pravdepodobne ovládal aj hru na gambu. Možno aj z toho dôvodu, že sa žiaden z českých gambistov nevenoval výlučne tomuto nástroju, pohybovali sa ich interpretačné schopnosti viac na amatérskej úrovni. Ináč tomu bolo už u cellistov, ktorí sa však kvôli situácii na domácej pôde rozprchli do Európy, čím sa logicky pozastavil vývoj celového umenia v ČR.

Len v Rusku postupne pôsobilo 40 českých violoncellistov, z ktorých je potrebné spomenúť aspoň koncertného majstra opery v Moskve **Jindřicha Schmidta** a **Rudolfa Erlicha** pôsobiaceho na moskovskom konzervatóriu.

V Nemecku zaujali výrazné miesto cellisti a zároveň gambisti **Josef Zyka** (1720-1791), **Ignác František Mára** (1709-1783) a jeho syn **Jan Křtitel Mára** (1744-1808). I.F. Máchovi bol pravdepodobne venovaný violoncellový koncert Karla Philippa Emanuela Bacha.¹ Mácha pôsobil väčšinu svojho života v berlínskej kráľovskej kapele, zatiaľ čo jeho syn Jan Křtitel bol v službách Friedricha Pruského. J.K. Mára bol

1 Okrem cellovej verzie koncertu skomponoval K. P. E. Bach aj cemballovú a flautovú.

nesmierne talentovaný hráč, no postupom času jeho umelecká úroveň úplne klesla v dôsledku poklesu osobnostného. Členom Mannheimskej kapely za vedenia Johanna Stamitza bol predčasne zosnulý violoncellista a skladateľ **Antonín Fils** (tiež Johann Anton Filtz, nar. asi 1733-1760). Často sa udáva, že bol národnosti nemeckej, no s veľkou pravdepodobnosťou mal korene české.

Vincenc (Čeněk) Houška (Hauschka, Hauska, Houschka) (1766-1840) pôsobil vo Viedni, čiastočne v Česku a Nemecku. Okrem cella ovládal hru na violoncello a baryton tiež nazývaným viola da bardone¹. Okrem hudobnej činnosti sa venoval organizátorskej a založil *Spoločnosti priateľov hudby* (*Gesellschaft der Musikfreunde*) v roku 1817. Ešte dnes má význam jeho Sonáta z op.1, ktorej záverečné variácie sa používajú ako pedagogický a koncertný materiál.

Ďalším violoncellistom, ktorý preslávil českú hudbu v zahraničí, bol **František Neruda** (1843-1915), a to tiež ako dirigent, skladateľ a pedagóg.

Jedným z prvých významných pedagógov violoncellovej hry bol **František Josef Werner** (1720-1768) pôsobiaci v Prahe. Zložil niekoľko koncertov, ktoré potom pri výučbe používal. Zároveň bol ceneným sólistom. Medzi jeho najvýznamnejších žiakov patril **Antonín Kraft** (1749-1820), ktorý emigroval do Viedne, kde nadviazal priateľské styky s Haydnom, Mozartom a Beethovenom. Známy Haydnov Koncert č. 2 D dur² a Trojkonzert C dur L.v.Beethovena boli venované práve jemu. Bol členom kapely Mikuláša Esterházyho, kniežat'a Grassalговиča a následne kniežat'a Lobkowitza. Pravdepodobne bol zakladateľom Schuppanzigo vho kvarteta, no je možné že ním bol jeho syn **Mikuláš Kraft** (1778-1853), ktorý bol taktiež uznávaným cellistom. Po úraze pravej ruky sa venoval violoncellu už len ako skladateľ. Jeho syn **Bedřich Antonín Kraft** (1807-1874) bol tiež violoncellistom pôsobiacim v Stuttgarte. Ďalším žiakom

-
- 1 Tento nástroj bol o niečo väčší ako viola a držal sa ako husle. Suity č. 5 a 6 pre sólo cello J.S.Bacha boli pôvodne skomponované práve pre viola da bardone. Pretože mala päť strún, tvorí značné technické obtiažnosti pri interpretácii na cello.
 - 2 Autorstvo tohoto koncertu je doteraz rozporné. Jedna strana bádateľov tvrdí, že síce sa jeho rukopis našiel u Haydna po jeho smrti, ale autorstvo patrí Kraftovi. Haydn bol Kraftovým učiteľom skladby a náhodou ostalo dielo s učiteľovými poznámkami v jeho majetku. Na druhej strane sa tvrdí, že autorstvo je výlučne Haydnovo, čoho dôkazom je kompozičná vyspelosť, akou Kraft podľa iných svojich kompozícií nedisponoval. S týmto tvrdením sa stotožňuje väčšina dnešných bádateľov.

Wernerovým a zároveň priateľom Mozartovým bol **Josef Rejcha** (1752-1795), ktorého synovcom bol Antonín Rejcha. Bol uznávaným hráčom na violoncello a violu da gamba, ako aj význačným dirigentom pôsobiacim v Bonne. Skomponoval niekoľko technicky náročných diel pre cello, ktoré sám hrával. Z ďalších Wernerových žiakov spomeňme **Emericha Václava Petříka** (1727-1798) a **Josefa Fialu** (1748-1816), ktorý bol tiež uznávaným hobojistom a gambistom.

Prvým pedagógom violoncella Pražského konzervatória v roku 1811 bol **Bernard Václav Šťastný** (1760/1770 - 1835). Talentovanejším violoncellistom bol jeho brat **Jan Šťastný** (1774-1826), ktorý však kvôli svojej nadmernej nervozite pred publikom príliš na verejnosti nevystupoval. V roku 1822 nastúpil na miesto B. V. Šťastného **Jan Nepolnuk Hüttner** (1793-1839), ktorý bol významným učiteľom a zároveň sólovým a komorným hráčom. Jeho žiaci **František Bühnert** a **Jindřich Schmidt** na konzervatóriu vyučovali tiež, avšak ako ani ďalší pedagógovia **Antonín Träg**, **Johann August Julius Goltermann** a **Mořic Wagner** sa príliš významne na vývoji cellovej hry nepodieľali. Až v roku 1865 nastúpil na konzervatórium ako pedagóg ďalší Hüttnerov žiak **František Hegenbart** (1818-1887), významný komorný hráč a učiteľ. Vydal etudy, ktoré sa hrávajú dodnes („18 Übungen für Violoncell ohne Daumenaufsatz“ op. 8 – „18 cvičení pro violoncello bez nasazení palce“. Praha, 1909). U **Antonína Träga** a **Julia Goltermanna** študoval na pražskom konzervatóriu **Alois Neruda**¹ (1837-1899), ktorý bol významný najmä ako komorný hráč. Bol zároveň prvým violoncellistom Prozatímního a Národného divadla, kde pôsobil 26 rokov.

Ďalší žiak Goltermanna **David Popper** (1843-1913) bol prvým výrazným českým cellistom aj na zahraničných pódioch. Na popud Ferenza Liszta sa stal učiteľom na konzervatóriu v Budapešti², kde pôsobil viac než na domácom poli. Zložil niekoľko kompozícií pre cello, z ktorých niektoré sa hrávajú dodnes, kratšie skladby pre svoju efektívnosť najmä ako prídavkové kusy (k najznámejším patrí *Tartanella* pre cello a piano). Výrazne rozšíril technické možnosti hry na cello, ktoré sa aj vďaka nemu začalo považovať za virtuózný nástroj. Jeho *Vysoká škola violoncellové hry op. 73* obsahujúca

1 Brat vyššie spomínaného **Františka Nerudy**, syn violoncellisty **Josefa Nerudy**.

2 Medzi najvýraznejších žiakov patril **Adolf Schiffer**, učiteľ **Janosa Starkera**.

40 etúd - capriccií, je dodnes základným študijným materiálom na všetkých svetových školách, často sú tieto etudy zaradované medzi povinné skladby interpretačných súťaží.

Na poli pedagogickom bol jednou z najvýraznejších osobností **Hanuš Wihan** (1855-1920), žiak a nástupca Františka Hegensbartha. Istý čas študoval u K. J. Davidova, ktorého metódu hry spočívajúcou na uvoľnenosti oboch rúk neskôr zaviedol aj na pražskom konzervatóriu. Ako sólista a hráč v orchestri pôsobil okrem Čiech v Rakúsku, Francúzsku, Švajčiarsku a Nemecku. V roku 1891 založil *České kvarteto*, v ktorom pôsobil namiesto svojho predčasne zosnulého žiaka **Otto Bergera** od roku 1897. Bol priateľom Antonína Dvořáka a veľkým propagátorom jeho diela. Bohužiaľ kvôli nezhodám na úpravách Dvořákovej najvýznamnejšej kompozície pre cello *Koncertu h moll op. 104* písaného pre Wihana nebol jeho prvým interpretom.¹ Dvořákovo *Rondo op. 94* a violoncellový part v klavírnom triu *Dumky op. 90* boli napísané tiež pre Wihana. Skladbu pre cello *Romance* mu venoval aj Richard Strauss. Jeho úzke kontakty s mnohými skladateľmi (medzi nimi aj Franz Liszt a Bedřich Smetana) mali vplyv na obe strany.

Nástupcom Hanuša Wihana v Českom kvartete bol národný umelec **Ladislav Zelenka** (1881-1957). Violoncello študoval u **Jana Buriana** a potom u nemeckého učiteľa **Huga Beckera**. Stal sa profesorom a neskôr riaditeľom Pražského konzervatória a Akadémie múzických umení (ďalej AMU) v Prahe a zároveň pôsobil ako komorný a sólový hráč doma i v zahraničí, kde sa však nepresadil až v takej miere ako Wihan. Bol zakladateľom tradície hry Dvořákovho koncertu hmoll v Česku. Z violoncellových cvičení a štúdií, ktoré Zelenka pri výučbe používal, ale odmietol vydať, sú známe len cvičenia palcových polôh. Mnohí zo Zelenkových žiakov sa stali významnými violoncellistami. Boli to napr. **Váša (Václav) Černý** (1900-1982), **Ivan Večtomov** (1902-1981), **Josef Šimandl** (1903-1981), **Rudolf Kirs** (1915-1963), Slováč **Albín Berky** (1913-2003) a iní.

Profesorom Pražského konzervatória a zároveň brnenskej Janáčkovej akadémie múzických umení (ďalej JAMU) bol **Bohumil Heran** (1907-1968), žiak **Hanuša**

1 Premiéra koncertu bola v roku 1886 v Londýne, sólový part obsadil Leo Stern. Wihan hral koncert prvýkrát v Holandsku v roku 1899.

Wihana a Jana Buriana. Okrem učiteľskej činnosti bol významný ako sólista, komorný či orchestrálny hráč, ale aj ako publicista a organizátor. Rekonštruoval a vydal mnoho spisov starej českej hudby, revidoval diela pre cello súčasných autorov, vydal „Základní etudy pro violoncello“ pre výučbu na ľudových školách umenia a zaslúžil sa o založenie súťaže mladých violoncellistov, ktorá sa uskutočňuje dodnes pod názvom „Heranova soutěž“. Z publikácií či statí týkajúcich sa hry na violoncello uveďme tri základné, v ktorých sa dotýka zásadných pravidiel a požiadaviek interpretácie konkrétnych diel: *Hraji Beethovena. O interpretaci Beethovenových violoncellových skladeb* (1965), *Dvořákův violoncellový koncert očima interpreta* (1961), *Úvahy nad Bachovými violoncellovými svitami* (1963). **Karel Pravoslav Sádlo** (1898-1971) bol jedným z najvýznamnejších učiteľov Pražského konzervatória a AMU, pričom vychoval tak významných cellistov ako **Miloš Sádlo**, **František Smetana** alebo **Josef Chuchro**. Bol na seba veľmi náročný a ako hráč aj učiteľ vyžadoval absolútny poriadok. Veľký význam mala jeho inovácia prstokladu uvedená prvýkrát v práci *Technické studie* vydané v roku 1925. Bol tiež zakladateľom hudobného nakladateľstva *Editio Sádlo* a pôsobil ako kritik a publicista.

Miloš Sádlo (1912-2003), s pôvodným priezviskom Zátvrzský, prijal meno svojho učiteľa. Vo Francúzsku bol štyri mesiace žiakom Pabla Casalsa, ktorý ho neskôr pozýval na svoje súťaže ako porotcu. Ako učiteľ cello pôsobil okrem Prahy na Indiana University v USA. Bol jedným z prvých českých violoncellistov, ktorí sa venovali najmä sólistickej dráhe. Popri tom však pôsobil v mnohých českých súboroch (Pražské kvarteto, České trio, Sukovo trio, Pražské trio), ale hral aj v triu spolu s Dimitrijom Šostakovičom a Davidom Oistrachom. Interpretoval širokú škálu diel všetkých hudobných období, niektoré kompozície sám upravoval pre cello. Bol známy dokonalou technikou a vrúcnosťou prejavu, ktorá ho k poslucháčom približovala. Kvality jeho hry dokazuje napríklad opakované pozvanie Pabla Casalsa ku spoluúčinkovaniu či do poroty interpretačných súťaží.

Ešte pred K.P. Sádлом patrili medzi učiteľov **Františka Smetany** (1914-2004) Diran Alexanian a Pierre Fournier na *École normale de musique* v Paríži. Smetana pôsobil ako komorný hráč a sólista na poli domácom aj zahraničnom. Propagoval najmä

diela súčasných českých autorov a taktiež revidoval staršie skladby, z nich najvýraznejšou bol cellový koncert Antonína Krafta.

Saša (Alexandr) Večtomov (1930-1989) študoval u svojho otca **Ivana Večtomova**, u **Ladislava Zelenky** v Prahe a u Semyona Kozolupova v Moskve. Bol významným sólovým a komorným hráčom doma aj v zahraničí, zúčastnil sa mnohých súťaží a nahral mnoho diel pre rozhlas a televíziu. Vynikal veľmi osobitým a nenapodobiteľným spôsobom hry a aj v oblasti pedagogiky bol známy cez svoje objavné metodiky. Vo svojej dobe bol radený na úroveň najuznávanejších svetových violoncellistov a je považovaný spolu s Milošom Sádлом za jedného z najvýznamnejších českých interpretov.

Medzi vrcholových kvartetných violoncellistov patrí **Antonín Kohout** (1919). Študoval v Prahe na konzervatóriu a AMU u K. P. Sádla, Josefa Micka a Karla Moravca. V roku 1945 sa stal zakladajúcim členom jedného z najlepších komorných súborov Smetanovo kvarteto, ktoré pôsobilo až do roku 1990. Vystupovalo celkom v 54 krajinách a natočilo viac ako 140 albumov. Kohout vyučoval komornú hru na AMU a jeho zásluhou vzniklo v roku 1957 Pražské trio, do roku 1990 nazývané Nové pražské trio, ktoré je dodnes radené medzi špičkové české komorné súbory. K jeho ďalším žiakom patria členovia Stamicovho, Škampovho a Wihanovho kvarteta.

1.2. Českí violoncellisti – prehľad súčasnej situácie

1.2.1. Významní pedagógovia

V súčasnosti pôsobí v Českej Republike i v zahraničí veľké množstvo kvalitných violoncellistov a česká violoncellová škola nesporne napreduje a je na úrovni známych škôl zahraničných. *Obmedzenie prínosu informácií a najnovších svetových trendov v oblasti hry na cello z čias totalitného režimu je už dnes úplne vyrovnané najmä vďaka možnosti štúdia u zahraničných pedagógov. Zároveň sa v Českej Republike vybudoval silný pedagogický základ ako v školstve vyššom, tak aj v základnom.*

Dnes už priam legendárnym pedagógom nižšieho školského stupňa je **Mirko Škampa** (*1935), ktorý pôsobí ako pedagóg od roku 1956, z toho 13 rokov na hudobnom Gymnázium Jana Nerudy a 24 rokov vyučoval na **Hudební škole hl. m. Prahy**. So svojou ženou založil v roku 1956 Pražský študentský orchester, ktorý podporuje umelecký rast mladých hudobníkov aj dirigentov.

Škampa si uvedomuje význam prvého pedagóga, ktorý nesie zodpovednosť za prípadné chyby, ktoré sa v pokročilom veku už len ťažko preúčajú. Žiaka sa snaží pre hru nadchnúť, ale zároveň dodržať určitú kázeň. „Věřím, že pořad nejvíc záleží na pedagogovi. Důležité je, aby uměl dítě zabavit a současně byl dobrý kantor.“¹ Ako pedagóg vychádza zo spôsobov výučby svojich vlastných kantorov **B. Jaroša**, **I. Večtomova**, **B. Herana** (Konzervatórium Praha), **K. P. Sádla** a **Miloša Sádla** (AMU), tiež sa nechá inšpirovať vlastnými spolužiakmi ako napr. **Josefom Chuchrom** a **Sašou Večtomovom**, s ktorým mal veľmi blízky vzťah.

Všetky svoje zásady a novoty zhrnul v *Škole hry na violonello pro děti* spísanej spolu s Janom Dostálom a vydanej v roku 1990, ktorá obsahuje samotnú školu s poznámkami pre učiteľov či rodičov a samostatnú metodiku. Hneď v jej úvodnej kapitole zdôrazňuje dôležitosť práce pedagóga so žiakom založenej na porozumení hudbe a nie len samotnému nástroju, a to od prvej hodiny. „Nepochopí-li dítě podstatu hudební činnosti hned na počátku studia, nestane-li se mu hra na nástroj od začátku potěšením i potřebou, sotva později získá hlubší poměr k hudbě.“ Zakladá si na individuálnom prístupe ku žiakom, ich celkovom hudobnom rozvoji, zapojením spevu, spolupráci rodičov žiaka a pod. Škola sa opiera o pedagogický odkaz **K. P. Sádla**, podľa ktorého by sa mal žiak hneď od začiatku učiť všetkým základným technickým problémom. Napríklad hra v polohe či rozšírená poloha sa objavuje už v prvých cvičeniach pre ľavú ruku.

Mirko Škampa je nesporne najvýraznejším detským pedagógom violoncella, čo dokazujú mimo iného výsledky jeho žiakov, medzi ktorých patrí väčšina z najúspešnejších českých violoncellistov ako napr. **Marie Hixová**, **Josef Krečmer**,

1 Kadlec, Petr: Gramorevue. Každá práce s mladými vyžaduje legraci i kázeň, říká Prof. Mirko Škampa. in: Hudební rozhledy 8/2005; str. 45.

Michal Kaňka, Jiří Bárta, Jan Páleníček, Petr Nouzovský, Tomáš Jamník, a ďalší. Prínos Mirka Škampy k vývoju českej violoncellovej školy je naozaj obrovský.

Na pražskom hudobnom Gymnáziu zdieľa dnes spolu so svojim synom **Martinom Škampou** triedu, pričom každý sa sústreďí a rozvíja inú hudobnú stránku žiaka. U Mirka Škampy sa venuje žiak najmä stupniciam a technickým cvičeniam, u Martina Škampy študuje prednesy. Medzi ich spoločných žiakov patrí napr. **Petr Nouzovský a Tomáš Jamník**.

Medzi ďalších popredných pedagógov pôsobiacich na Pražskom konzervatóriu patrí člen Dvořákovho kvarteta **František Pišinger** (*1931) a **Viktor Moučka** (*1926). Medzi jeho žiakov patrí Michal Kaňka, František Host, Táňa Houbová, Karel Fiala a ďalší. Moučka bol tiež významným sólistom a najmä komorným hráčom dlhoročne pôsobiacim v jednom z najlepších českých kvartet **Vlachovo kvarteto**.

Viktor Moučka nadviazal na odkaz svojho učiteľa **K. P. Sádla** podobne ako **Josef Chuchro**, ktorému sa podrobnejšie venujeme v ďalšej časti práce a v Brne **Ferdinand Švanda**. Spoločný rys žiakov K. P. Sádla je poctivá a striedma hra a snaha o precízne dodržovanie notového zápisu. Žiakom Josefa Chuchra je ďalší významný pražský pedagóg **Daniel Veis**, ktorý sa tohto vzoru tiež pridružuje a o ktorom sa viac zmienime ďalej v práci. Výrazný rozdiel pozorujeme v porovnaní so školou vychádzajúcou z pôsobenia **Saši Večtomova**, ktorý sa zameriaval viac na detaily a jeho hra bolo celkovo uvoľnenejšia. Medzi žiakov pôsobiacich aj pedagogicky patrí **Miroslav Petráš**. Zameranie sa na detail sa u neho prejavuje v neustálom hľadaní tónu nástroja. Tejto problematike venuje publikáciu *Pojednání o tónu*, v ktorej sa z veľkej časti venuje fyzikálnym zákonitostiam samotného nástroja. Ako pedagóg je známy aj priateľským prístupom ku svojim žiakom. **Saša Večtomov** bol tiež známy svojou nenapodobiteľnou a ľúbezou hrou, čo sa odrazilo napríklad v hre jednej z jeho žiačok, **Michaele Fukačovej**.

Výraznou osobnosťou pôsobiacou v Brne je **Stanislav Apolín** (*1931), ktorý študoval u **Vávy Černého** (žiak **Ladislava Zelenky**), často konzultoval s **Milošom Sádлом** a určitú dobu študoval v Moskve u **Mstislava Rostropoviča**. Apolínov spôsob hry je dnes v určitých ohľadoch problematický, no napriek tomu vystupoval na nemalom

počte koncertov v mnohých krajinách a ako sólista pôsobil v Moravskej filharmónii a Symfonickom orchestri hl. mesta Prahy FOK. Vynikal však najmä ako komorný hráč (Smetanovo trio, Hlaváčkovo kvarteto, Československé kvarteto, Pražské sláčikové trio a ďalšie) a ako pedagóg. Do roku 1962 pôsobil na JAMU, následne na Pražskom konzervatóriu a externe na AMU, ďalej na školách v Belehrade (Srbsko) a Lucerne (Švajčiarsko). Súkromne u neho študoval **Petr Nouzovský** a dokonca tajne navštevovala jeho hodiny aj **Michaela Fukačová**. Dnes už Stanislav Apolín nie je umelecky činný kvôli onemocneniu. Apolín vydal dve vzácne publikácie týkajúce sa problematiky hry na violoncello. V knihe *O kráse tónu* (2008) sa venuje najprv výkladu techniky pravej a potom ľavej ruky, pričom súčasne objasňuje estetické zákonitosti a spôsoby interpretácie, väčšinou s historicky podloženými faktami. V epilógu sa problematike ideálu krásy a celkovému poňatiu diela venuje ešte koncentrovanejšie. V ďalšom spise *Synopsisie barokných pravidiel ke stylové interpretaci suít pro violoncello solo J.S. Bacha* (1995) sa poučíme o historicky poučenej interpretácii hudby barokného obdobia ako vo všeobecnosti, tak na konkrétnych príkladoch jednotlivých tancov Bachových suít. V závere nájdeme doporučená na niektoré z edícií notového záznamu, ktoré nezvádzajú k nesprávnej interpretácii.

Ďalej na brnenskej JAMU pedagogicky pôsobí Josef Klíč (viď str. 34), Miroslav Zicha a slovenský violoncellista **Jozef Podhoranský** (*1951). Osem rokov študoval na moskovskom Konzervatóriu Piotra Iljiča Čajkovského a od roku 1978 pôsobil ako pedagóg v Bratislave na VŠMU.

Na Ostravskom konzervatóriu vyučuje violoncellista **Ivan Měrka**, medzi ktorého žiakov patrí **Miroslav Petráš, Bohuslav Pavlas, Jiří Hanousek, Jan Hališka, Petr Prause a ďalší**. Sám študoval violoncello v Brne na JAMU a zároveň hudobnú vedu na Masarykovej univerzite. Pôsobil ako koncertný majster v dvoch orchestroch (operný orchester Národného divadla Moravskoslezského v Ostrave, Janáčkova filharmonie Ostrava) a bol členom viacerých komorných súborov (Brnenské kvarteto, Slezske trio, Ostravské kvarteto). Hojne sa venuje publikačnej činnosti a v roku 1995 vydal nesmierne hodnotnú publikáciu *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*, ktorá nemá v Českej Republike svojou rozsiahlosťou a komplexnosťou obdoby. Kniha obsahuje dejiny a vývoj

violoncella, historický prehľad violoncellistov a najväčšia časť je venovaná violoncellovej literatúre.

1.2.1. a) Historicky prehľad učiteľov a žiakov - tabuľka¹

Pražské konzervatórium, AMU (Zelenka, KP Sádlo)

Bernard Václav Šťastný

Julius Goltermann--->**David Popper**

--->Alois Neruda

--->Jaromír Hřímatý

Jan Nepomuk Hüttner-->František Boch

-->Jindřich Schmidt

-->František Bühnert

-->**Fr. Hegenbarth**-->Mořic Blodek

-->Oldřich Havránek

-->Julius Kokoška

-->Jindřich Korel

-->Děpolt Krečman

-->Jinrich Grünfeld

-->Artur Krása

-->Jan Šebelík

-->**Hanuš Wihan**-->Jan Kalaš

-->Bohumil Kukla

-->Josef Mütter Müller

-->**Bohumil Heran** (+ Gérard Hekking FR) —> **Mirko Škampa***

-->Rudolf Pavlata

-->Otto Berger

-->J. Junek

-->Bedřich Váška

-->Max Škvor-->Josef Křenek

-->Josef Šafář

¹ V oboch tabuľkách aj následnom súpise ide o užší výber žiakov jednotlivých pedagógov, nie o kompletný výpis všetkých žiakov.

-->Josef Petzný
 -->Josef Smetana
 -->Vladimír Hošek
 -->Jan Burian-->Váša Černý
 -->**Bohumil Heran**
 -->Bedřich Jaroš----->**Mirko Škampa***
 -->Ferdinand Švanda
 -->Bohumil Kozděra
 -->Tomáš Svoboda-->Bedřich Miklovič
 -->Gustav Večerný
 -->Josef Šimandl
 -->**KP Sádlo**-->**Miloš Sádlo** (MK: Pablo Casals)
 -->**František Smetana** (+ D. Alexanian, P. Fournier FR)
 -->**Josef Chuchro**
 -->**Ferdinand Švanda**
 -->**Antonín Kohout**
 -->**Mirko Škampa***
 -->*L. Zelenka* (+Hugo Becker - NEM.) -->Bartoloměj Berky?
 -->*Josef Křenek*
 -->Rudolf Kirs
 -->*Váša Černý* ----->S. Apolín*
 -->*František Kopečný*
 -->*Rudolf Lojda*
 -->*Josef Šimandl*
 -->**Ivan Večtomov**-->**Saša V.**
 -->**Saša V.** (+ Kozolupov RUS, MK: Navarra)

Učitelia pôsobiaci zároveň na JAMU v Brne
 Žijúci*
 MK – Majstrovský kurz

1.2.1. b) Súčasný prehľad učiteľov a žiakov – tabuľka

KP Sádlo----->Miloš Sádlo----->**Jiří Hošek**---->Vlahopoulos Ambrosios (GR), Jana Brezová, Martin Havelík, Bohdana Horecká, Tomáš Hostička, Dominika Hošková, Sylva Jablonská, **Petr Nouzovský**, Ctibor Příhoda, Eva Pinkasová – Vrzalová, Kateřina Špičková

----->**Jan Páleníček**--> **Petr Nouzovský**

----->**Josef Chuchro**----->Vladimír Leixner

----->**Daniel Veis**----->**Jiří Bárta**, Simona Hečová, Peter Jarůšek, Vladimíra Jurásková, Lukáš Polák, Radomír Širc, Jiří Šlechta, Petr Šporcl

----->Mikael Ericsson

----->František Host

----->**Jiří Hošek**

----->**Jan Páleníček**

----->**Michal Kaňka**

----->Jaroslav Kulhan

----->Eugen Prochác (SR)

----->**Jiří Bárta**----->**Petr Nouzovský, Jakub Tylman**

----->**Tomáš Jamník**

----->Mirko Škampa-----> **Jiří Bárta**, Marie Hixová, **Tomáš Jamník, Michal Kaňka, Josef Krečmer, Petr Nouzovský, Jan Páleníček**

----->**Jiří Hošek**

Saša Večtomov----->Mirko Škampa

----->**Miroslav Petráš**-----> Štěpán Doležal, Janne Fredens, Tomáš Hurník, Miloš Jahoda, Hana Jersáková-Rytinová,

Pavel Ludvík, Jaroslav Matějka, **Petr Nouzovský**, Marek Novák, **Petr Prause**, Jan Szakál, **Jakub Tylman, Ivan Vokáč**

----->**Jiří Hošek**

----->**Jan Páleníček**

----->**Michaela Fukačová**

1.2.1. c) - Súčasný prehľad učiteľov a žiakov – súpis

UČITEĽ – ŽIACI

Stanislav Apolín: Conradin Brotbek (Biel), Fredy Felder (Schaffhausen), Michaela Fukačová (súkromne), Stefan Heinemayer (Berlin), Peter Leisegang (Zürich), Christina Meißner (Weimar), Hans-Ulrich Munzinger (Winterthur), Petr Nouzovský (súkromne), Markus Nyikos (Berlin), Pi-Chin Chien (Zürich), Evžen Rattay, Boris Vybíral

Jiří Bárta: Petr Nouzovský, Jakub Tylman

Jiří Hošek: Vlahopoulos Ambrosios (GR), Jana Brezová, Martin Havelík, Bohdana Horecká, Tomáš Hostička, Dominika Hošková, Sylva Jablonská, Petr Nouzovský, Ctibor Příhoda, Eva Pinkasová – Vrzalová, Kateřina Špičková

Josef Chuchro: Jiří Bárta, Mikael Ericsson, František Host, Jiří Hošek, Tomáš Jamník, Michal Kaňka, Josef Krečmer, Jaroslav Kulhan, Jan Páleníček, Eugen Prochác (SR), Vladimír Leixner, Daniel Veis

Josef Krečmer: Pavel Ludvík, Marek Novák, Jan Žalud, Jan Žďánský

Ivan Měrka: Jiří Hanousek, Miroslav Petráš

Viktor Moučka: Karel Fiala, František Host, Táňa Houbová, Michal Kaňka

Jan Páleníček: Petr Nouzovský

Miroslav Petráš: Štěpán Doležal, Janne Fredens, Tomáš Hurník, Miloš Jahoda, Hana Jersáková-Rytinová, Pavel Ludvík, Jaav Matějka, Petr Nouzovský, Marek Novák, Petr Prause, Jan Szakál, Jakub Tylman, Ivan Vokáč

KP Sádlo: Jiří Hošek, Josef Chuchro, Antonín Kohout, Miloš Sádlo, František Smetana, Ferdinand Švanda

Miloš Sádlo: Jiří Hošek, Jan Páleníček

Martin Škampa: Tomáš Jamník, Petr Nouzovský, Jakub Tylman

Mirko Škampa: Jiří Bárta, Marie Hixová, Tomáš Jamník, Michal Kaňka, Josef Krečmer, Petr Nouzovský, Jan Páleníček

Saša Večtomov: Jiří Hošek, Michaela Fukačová, Miroslav Petráš, Jan Páleníček

Daniel Veis: Jiří Bárta (súkromne), Simona Hečová, Peter Jarůšek, Vladimíra Jurásková, Lukáš Polák, Radomír Širc, Jiří Šlechta, Petr Šporcl

Ladislav Zelenka: František Kopečný, Josef Šimandl, Ivan Večtomov, Saša Večtomov

ŽIAK – UČITELIA

Jiří Bárta: Josef Chuchro, Mirko Škampa, Daniel Veis

Michaela Fukačová: Bedřich Havlík, Saša Večtomov

Josef Chuchro: Miloslav Kůček, Karel Pravoslav Sádlo

Tomáš Jamník: Josef Chuchro, Martin Škampa, Mirko Škampa

Michal Kaňka: Josef Chuchro, Mirko Škampa, Viktor Moučka

Petr Nouzovský: Stanislav Apolín, Jiří Bárta, Jiří Hošek, Jan Páleníček, Miroslav Petráš, František Pišinger, Martin Škampa, Mirko Škampa

Miroslav Petráš: Ivan Měrka, Saša Večtomov

Jakub Tylman: Jiří Bárta, Vladan Kočí, Miroslav Petráš, Martin Škampa

ZAHRANIČNÉ STÁŽE A MAJSTROVSKÉ KURZY:

Jiří Bárta: Boris Pergamenščikov, Eleonore Schoenfeld; MK: Heinrich Schiff, Andre Navarra, Aldo Parisot

Michaela Fukačová: Erlinga Bløndal-Bengtssona, William Pleeth; MK: Paul Tortelier, Mstislav Rostropovič, André Navarra, Erkki Rautia, Marie Čajkovská, Fritz Magg

Tomáš Jamník: Jens Peter Maintz, Peter Bruns, MK: Jiří Barta, Heinrich Schiff, Steven Isserlis, Siegfried Palm, Gustav Rivinius, Young-Chang Cho

Michal Kaňka: Andre Navarra, Maurice Gendron, Paul Tortelier

Petr Nouzovský: Wolfgang Emanuel Schmidt; MK: Ralf Kirschbaum, Tsuyoshi Tsutsumi, Miklos Perényi, Josef Chuchro, Franz Helmerson, Mstislav Rostropovich, Evan Drachman, Joel Krosnick, Phillip Müller, Eleonore Schoenfeld, Boris Pergamenschikov

Miroslav Petráš: Vladimír Orlov

Jakub Tylman: Boris Pergamenschikov, Frans Hlemerson; MK: Heinrich Schiff, Bernard Greenhouse, Anner Bylisma, Pietrem Wispelwey

1.2.2. Prehľad: školy

Pretože by nemalo význam počítať pedagógov či dokonca žiakov violoncella na základných umeleckých školách, uvádzame aspoň orientačné počty škôl, medzi ktorými sa však môžu vyskytnúť aj školy s mimohudobným zameraním (výtvarné)¹. U škôl vyššieho stupňa uvádzame mená pedagógov violoncella pôsobiacich v súčasnosti.

Základné umelecké školy

Verejné základné umelecké školy – 442

Súkromné základné umelecké školy – 38

Hudobné stredné školy

Gymnázium Jana Nerudy (Praha)

Hana Kočí

Jitka Vlašánková

Martin Škampa

Mirko Škampa

1 Faktické informácie čerpáme z internetovej databázy kontaktov organizácií či jednotlivcov z poľa hudobného www.muzikus.cz/muzikontakt/ (zo dňa 05. 04. 2010). Je to najaktuálnejší a najkompletnejší dostupný zoznam tohoto druhu. Bližšie informácie o jednotlivých telesách sú získané z internetových stránok konkrétnej organizácie, príp. prostredníctvom komunikácie s jej zamestnancom.

Hudební škola hl. m. Prahy

Kateřina Hroníková

Miroslava Kavalová

Hana Kočí

Martin Škampa

Mirko Škampa

Jitka Vlašánková

Konzervatoriá

Janáčkova konzervatoř a Gymnázium v Ostravě

Ivan Měrka

Jiří Zedníček

Jiří Hanousek

Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka (Praha)

Jan Keller

Konzervatoř Brno

Václav Horák

Břetislav Vybíral

Miroslav Zicha

Konzervatoř České Budějovice

R. Weiss

M. Babka

Konzervatoř Evangelické akademie (Olomouc)

Bohdana Onderková

Konzervatoř Pardubice

Josef Krečmer

Konzervatoř P. J. Vejvanovského Kroměříž

Zdeňka Pimková

Konzervatoř Plzeň

Mikael Ericsson

Sergej Kalyanov

David Niederle

Konzervatoř v Teplicích

Marat Šajachmetov

Pražská konzervatoř

Vladan Kočí

Jaroslav Kulhan

Libor Mašek

Miroslav Petráš

František Pišinger

Tomáš Stražil

Renata Strašrybková

Pavel Verner

Vyššie oborové školy

Akademie staré hudby na MU v Brně

Tilla Dotzler

Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola

Marek Štryncl

Hudební fakulta Akademie múzických umění (Praha)

Václav Bernášek

Jiří Hošek

Miroslav Petráš

Daniel Veis

Janáčkova Akademie múzických umění (Brno)

Jozef Podhoranský

Miroslav Zicha

Josef Klíč

1.2.3. Prehľad: orchestre

Pre príliš veľké množstvo českých orchestrov uvádzame len výber zo symfonických orientačný celkový počet telies. Študentské orchestre ZUŠ a konzervatórií neuvádzame, nakoľko ich počet vyplýva z počtu škôl uvedených vyššie, pričom takmer každé konzervatórium orchester vedie.

Komorné orchestre (s dychovými nástrojmi) (56)

Komorné sláčikové orchestre (príp. s 1 kláves. nástrojom) (51)

Divadlá s opernou, baletnou a operetnou prevádzkou (11)

SYMFONICKÉ ORCHESTRE (55)

Praha

Bohemian Symphony

Žvak Kamil

Česká filharmonie

Orchestra Prague

Rieko Nakamura

František Host (KM¹)

Tomáš Vodňanský

Blanka Vrbová

Josef Špaček

Radovan Doležal

Petr Houdek (externý člen)

Josef Dvořák

Simona Nováková

Hynek Schütz (externý člen)

1 1 KM – Koncertný majster

Jiří Sládeček

Vladimír Manoušek

Jan Kopecný

Karel Stralczyński

František Lhotka

Jakub Dvořák

Peter Mišejka

Tomáš Hostička

Jan Holeňa

Marek Novák

Dvořák Symphony

Orchestra

Hostička Tomáš

Hurník Tomáš

Sládeček Jiří

Vraněk Čestmír

Lhotka František

Velan Vlasta

Pražák Josef

Sůva Vladimír

Štros Jan

Jablonská Sylva

Orchestr paláce Žofín

Radomír Širc

Marie Hixová

František Lhotka

Soňa Lhotková

Bohuslava Dlouhá

Simona Hečová

Pražská komorní

filharmonie

Lukáš Pospíšil (KM)

Balázs Adorján (ZKM¹)

Libor Mašek

Petra Pospíšilová

Teodor Brcko

Viktoria Verbovská

Symfonický orchestr

Českého rozhlasu

Pavel Ludvík (KM)

Jana Perglerová (KM)

Jan Keller (ZKM)

Josef Pražák (ZKM)

Vilém Bernáček

Roman Petrov

Jan Relich

Ondřej Cibulka

Pavel Barnáš

Hana Suchanová

Lukáš Vaněk

Jakub Mayer

Symfonický orchestr hl.

města Prahy FOK

Miloš Jahoda (KM)

Jan Chuchro (ZKM)

Jaroslav Matějka (ZKM)

Michaela Zelenková

Richard Žemlička

Roman Stehlík

Věra Anýžová

Petr Malíšek

Petra Malíšková

Jan Halama

Václav Fleissig

Bohuslav Pok

Jan Klika

1 2 ZKM – Zástupca koncertného majstra

Ďalšie mestá

Filharmonie Bohuslava

Martinů (Zlín)
Martin Bzírský (KM)
Zdenka Aladzasová
David Kefer
Erich Hulín

Viktor Kozánek
Miroslava Kupka
Alexandr Erml
Věra Kousalíková

Filharmonie Brno

Pavel Šabacký (KM)
Michal Greco
Eva Kovalová
Pavla Vydrová
Radan Vach
Rudolf Mrazík
Iveta Vacková
Pavčina Jelínková
Michal Hreňo
Katarína Madariová

Filharmonie Hradec

Králove

Petr Lichý (KM)
Lubor Netolický (ZKM)
Zuzana Benýšková
Miloslav Brtník

Dita Holá
Miroslava Hřibová
Milena Janáčková
Tomoko Kanda
Pavel Veselý

Janáčkova filharmonie

(Ostrava)
Hanousek Jiří (KM)
Fišer Ivo (KM)
Svozil Tomáš (ZKM)
Šprochová Judita
Malíková Blanka
Hanousková Vlasta
Miencil Miroslav
Mikeška Zdeněk
Pražáková Martina
Novotný Lukáš
Kučerová Martina

Both Petr

Jihočeská komorní filharmonie (České

Budějovice)
Jiří Šlechta
Milan Kohel
Virginie Kolmanová
Soňa Zavřelová (MD)

Komorní filharmonie

Pardubice

David Matoušek (KM)
Jiří Šťastný
Jan Vondráček
Václav Šíblo

Moravská filharmonie

(Olomouc)
Ludmila Bubeníčková (KM)
Marián Pavlík (KM)
Jiří Navrátil (ZKM)
Jaroslava Petrová
Karel Doležal
Jiřina Hradilová
David Kostrhon
Dagmar Pajůrková

Plzeňská filharmonie

Niederle David (KM)
Jelínková Dana
Píza Ludvík
Teršová Ludmila
Melicharová Kateřina

Podkrkonošský symfonický orchestr (Semily)

Daniel Petrásek
Marie Kraťuková

Ondřej Beránek	Symfonický orchestr	Marek Babka
Michaela Vitáková	Frýdek - Místek	Adam Schröfel
Alois Melich	Jan Jemelka	Josef Žák
	Gabriela Polachová	Marie Žáková
Severočeská filharmonie	Jiří Merta	Jana Buegers
Teplice	Lenka Zárubová	Vladimír Elner
Radko Živkov	Kateřina Klímová	
Olga Anufrienko	Jenověfa Klimánková	Západočeský symfonický
Marek Vancl	Martina Poláchová	orchestr Mariánské Lázně
Pavel Kirs	Martina Pražáková	Eduard Schober (KM)
Jana Kuncová	Zuzana Jirglová	Radek Schořovský
Martin Ondráček		Petr Šustek
Vojtěch Čermák	Třeboňský symfonický	Taisia Sergeeva
Jana Podolská	orchestr	

1.2.4. Prehľad: komorné súbory

V súčasnosti je v Českej republike približne 71 sláčikových kvartet a 150 komorných súborov s iným zoskupením, v ktorých je violoncello uplatnené. Mnohé z týchto uskupení sú dnes známe aj vo svete vďaka vysokej kvalite umeleckých výkonov, ktorú započali už najstaršie súbory a vytvorili tak tradíciu komornej hry v Českej republike.

Medzi najstaršie patrí **České trio** založené v roku 1897, ktoré zažilo spolu už 18 zostáv. Pri violoncellovom pulte sa vystriedali **František Smetana, Josef Šimandl, Miloš Sádlo, Saša Večtomov, Jan Páleníček** a **Miroslav Petráš**, pričom za pôsobenia Miloša Sádla spolu s Alexandrom Plockom (husle) a Josefom Páleníčkom (klavír) zožalo trio najväčšie úspechy. V rokoch 1934-1939 vystupovalo trio pod názvom **Smetanovo trio** s violoncellistami **Stanislavom Apolínom** a opäť **Janom Páleníčkom**. **Pražské trio** bolo založené v roku 1957 a zažilo violoncellistov ako **František Smetana, Miloš Sádlo,**

Marek Jerie, Jan Zvolánek, Bohuslav Pavlas, Václav Jírovec a Daniel Veis.
V **Sukovom triu** (1949) pôsobil **Saša Večtomov, Josef Chuchro a Miloš Sádlo.**

Prvým violoncellistom **Českého kvarteta** založeného v roku 1982 bol **Otto Berger**, ktorého už o dva roky vystriedal **Hanuš Wihan** pôsobiaci v kvartete ďalších 20 rokov. Po ňom nastúpil **Ladislav Zelenka**. V **Peškovom kvartete** (1928), od roku 1945 premenovanom na **Československé kvarteto**, boli violoncellistami **Karel Pravoslav Sádlo, František Smetana a Jaroslav Háša**. **Zikovo kvarteto** (1920) premenované v roku na **Pražské kvarteto** vystriedalo mnohých členov vrátane violoncellistov: **Váša Černý, Miloš Sádlo, Ivan Večtomov a Josef Šimandl**. V **Klavírnom Kvartete Bohuslava Martinů** pôsobil **Viktor Moučka a Miroslav Petráš**.

Z ďalších komorných súborov spomeňme aspoň niektoré spolu s pôsobiacimi violoncellistami:

Ševčíkovo kvarteto – Bedřich Váška, Ladislav Zelenka

Stupkovo kvarteto (neskôr **Kociánovo kvarteto**) – Ladislav Zelenka

Ondříčkovo kvarteto – Bedřich Jaroš

Novákovo kvarteto – Jaroslav Chovanec

Smetanovo kvarteto – Antonín Kohout

Vlachovo kvarteto – Viktor Moučka

Z uskupení pôsobiacich v súčasnosti sú to napríklad:

Arte Miss Trio – Alžběta Vlčková

Benewitz Trio – Štěpán Doležal

Czech Trio – Miroslav Petráš

Epoque Quartet – Vít Petrášek

Graffovo kvarteto – Michal Hreňo

Herold Quartet – David Havelík

Janáčkovo kvarteto – Břetislav Vybíral

Jihočeské kvarteto – Josef Žák

Kaprálová Quartet (do r. 2001 **Venus Quartet Prague**) – Margit Klepáčová

Kinsky Trio – Martin Sedlák
Kocianovo kvarteto – Václav Bernášek
Kubínovo kvarteto – Jiří Zedníček
Kvarteto Apollon – Pavel Verner
Kvarteto Martinů – Jitka Vlašánková
Kvarteto města Brna – Martin Švajda
M. Nostitz Quartet – Petr Šporcl
Moravské kvarteto – Josef Klíč
Musica Florea – Marek Štryncl
Pražákovo kvarteto – Michal Kaňka
Spielberg Quartet – Libor Kučera
Stamicovo kvarteto – Vladimír Leixner
Škampovo kvarteto – Lukáš Polák
Talichovo kvarteto – Petr Prause
Trio Concertino – Tomáš Jarník
Trio Martinů – Jaroslav Matějka
Wihanovo kvarteto – Aleš Kaspřík
Zemlinského kvarteto (pôvodne Penguin Quartet) – Vladimír Fortin

1.2.5. Prehľad: významní sólisti a ďalší violoncellisti

V Českej Republike je nesmierne veľké množstvo violoncellistov, ktorí sa venujú prevažne sólistickej dráhe. V skutočnosti však neexistuje ani jeden sólista, ktorý by sa zároveň nevenoval komornej hre, pôsobeniu v orchestri či pedagogickej činnosti. Dokonca ani svetovo známi sólisti ako Jiří Bárta či Michaela Fukačová sa týmto vedľajším činnostiam nevyhnú. Z praktického hľadiska je to pre českého i svetového interpreta takmer nemožné. Okrem toho pôsobenie v telesách či učenie hry na nástroj rozširuje pohľad a vnímanie interpreta vlastnej hry sólovej.

Najprv spomenieme v stručnom prehľade aspoň niektorých z významnejších violoncellistov, ktorí takto komplexne v inej literatúre uvedení nie sú. Z dôvodu nekompletnosti informácií o veku jednotlivých cellistov nie je možné usporiadanie

chronologické a z dôvodu možného pôsobenia osobnosti vo viacerých mestách by bolo usporiadanie geografické nepresné. Preto sa prikláňame k prehľadu abecednému. Prehľad môže pôsobiť príliš heslovito, no považujeme to za najlepšiu možnú formu stručného vyjadrenia sa k jednotlivým interpretom vzhľadom k ich počtu a individuálnemu prístupu k výberu a uvedeniu jednotlivých informácií. K vybraným violoncellistom sa následne vyjadríme obširnejšie, a to buď ešte v rámci základného prehľadu alebo špecifickejšie a ešte podrobnejšie v analytickej časti.

Napriek tomu, že je **Michael Ericsson** švédskeho pôvodu, dovoľujeme si ho zaradiť medzi interpretov českých, nakoľko od r. 1972 študoval v Prahe u J. Chuchra a J. Vlacha a pôsobil ako člen a sólista Nového Vlachovho kvarteta, vystupoval s mnohými českými orchestrami a dodnes v Českej republike pôsobí. Nesporne patrí k jedným z najvýraznejších talentov v hre na violoncello, a to i na poli nonartificiálnej hudby.

Karel Fiala študoval v Prahe na AMU a zúčastnil sa niekoľkých zahraničných kurzov. Okrem Európskych krajín vystupoval v Južnej Amerike a Afrike, určitý čas pôsobil v Izraeli, vystupoval s mnohými českými i zahraničnými orchestrami. Je zakladateľom Kubelíkovho tria (1992). Ako pedagóg na majstrovských kurzoch je zástancom línie ruskej a francúzskej violoncellovej školy.

Jiří Hališka študoval a následne pedagogicky pôsobil na JAMU v Brne a v Ostrave na konzervatóriu a Ostravskej univerzite. Pôsobil s mnohými českými aj zahraničnými orchestrami, viedol niekoľko majstrovských kurzov a nahral mnoho nahrávok, a to najmä pre český a zahraničný rozhlas. Z nich vyzdvihnime aspoň nahrávku violoncellového koncertu D. Šostakoviča s výkonom na špičkovej úrovni.

Jiří Hanousek vyštudoval ostravské konzervatórium a Pražskú AMU, zúčastnil sa niekoľkých majstrovských kurzov ako žiak i pedagóg. Dlhoročne pôsobí ako koncertný majster violonciell v Janáčkovej filharmónii Ostrava, violoncellista komorného telesa Duo Moravia a ako pedagóg Ostravskej univerzity. S mnohými českými i zahraničnými orchestrami spolupracoval ako sólista či člen.

Petr Hejný (*1956) študoval u niekoľkých významných pedagógov ako K. P. Sádlo, V. Moučka, J. Chuchro a M. Sádlo. Od svojho pôsobenia v komornom súbore Pražští madrigalisté sa začal intenzívne zaoberať starou hudbou. Dnes vystupuje

ako sólista či komorný hráč s barokným violoncellom, violou da gamba, ale aj s violoncellom moderným. V roku 2004 založil komorný súbor Zanetto Consort.

Dnes už menej známa, avšak prvotriedna violoncellistka **Marie Hixová** vyštudovala AMU u S. Večtomova a na majstrovských kurzoch bola žiačkou N. Šachovskej a A. Navarry. Ako interpret i pedagóg pôsobila najmä v Mexiku a Prahe. Je členkou Českého sláčikového tria a Kvarteta Václava Dvořáka a vedie koncertnú a umeleckú agentúru Marie Hixová Artists Management.

Dcéra a žiačka violoncellisty Jiřího Hoška **Dominika Hošková** (*1982) získala veľké množstvo ocenení v súťažiach, ako sólistka spolupracovala s niekoľkými českými orchestrami, momentálne študuje a ako sólistka pôsobí v Izraeli. Spolu so svojim otcom uvádza skladby pre dve violoncellá autorov ako napr. D. Popper, A. Kraft, J. Haydn, J. Sluka.

František Host pôsobí ako sólista iba ojedinele, avšak ako prvotriedny violoncellista vyniká v telesách ako Filharmonické collegium, Sukovo kvarteto, ako koncertný majster Českej filharmónie, Sexteta Českej filharmónie, Okteta Českej filharmónie a ako vedúci súborov Duo di basso a Virtuosi di basso.

Nástupca Miroslava Petráša na pozícii sólistu Symfonického orchestru hl. mesta Prahy FOK je jeho žiak **Miloš Jahoda** (*1962) zároveň pôsobiaci v komornom zoskupení Trio Antonína Dvořáka. Jeho talent spočíva najmä v hre komornej vďaka svojej schopnosti viesť a rozhodovať za nástrojovú skupinu.

Marek Jerie mal to šťastie študovať u jedných z najvýznamnejších violoncellistov ako Pablo Casals, André Navarra, Mstislav Rostropovič a Antonín Kohout. Dnes pôsobí ako pedagóg a interpret vo Švajčiarsku a je členom komorného zoskupenia Guarneri Trio.

Interpretačné umenie **Josefa Klíča** (*1976) je obohatené o jeho nadanie skladateľské, a to aj na poli hudby nonartificiálnej. Jeho hra preto vyniká nekonvenčnosťou a otvorenosťou k prelínaniu rôznych hudobných žánrov. Snáď aj preto je vyhľadávaným interpretom diel súčasných autorov, ktoré mu boli často venované. Popri pôsobení v niekoľkých telesách orchestrálnych a komorných, spolupracuje Klíč s mnohými umelcami na poli nonartificiálnej hudby. V súčasnosti zároveň pôsobí ako pedagóg violoncella na brnenskej JAMU.

Žiak Josefa Chuchra **Jaroslav Kulhan** je významným komorným hráčom, dlhoročným členom známeho Panochovho kvarteta založeným v roku 1968 študentmi pražského konzervatória (Jiří Panocha -1. husle, Pavel Zejfart - 2. husle, Miroslav Sehnoutka - viola, Jaroslav Kulhan – violoncello).

Ďalším významným hráčom v oblasti komornej hudby bol predčasne zosnulý **Vladimír Leixner** (*1952 – †2007). Na AMU študoval u M. Sádla a J. Chuchra, bol zakladajúcim členom Doležalovho kvarteta a členom Stamicovho kvarteta. Záslužná bola aj jeho činnosť na festivale medzinárodného významu EuroArt.

Medzi orchestrálnymi hráčmi vyniká koncertný majster symfonického orchestru českého rozhlasu SOČR **Pavel Ludvík**. Podľa slov J. Krečmera¹ je to violoncellista sólistického formátu, ktorý však nemá ambície sólového hráča. napriek tomu patrí po technickej aj výrazovej stránke k popredným českým violoncellistom a v orchestri vykonáva dôležitú funkciu.

Bohuslav Pavlas zožal mnohé úspechy ako sólista na koncertných pódiah rovnako ako jeho generačný rovesník Miroslav Petráš, s ktorým sa často dával do súvisu. Dnes je váženým členom špičkového komorného súboru Pražské trio založeného v roku 1990 na pražskej AMU v triede A. Kohouta (Arnošt Střížek – klavír, Jiří Klika – husle, Bohuslav Pavlas – violoncello).

Bývalý člen Talichovho kvarteta **Evžen Rattay** (*1945) je dnes členom súborov Rafael Kvartet, Česko-francúzske klavírne Trio a Sonatory Ensemble a zakladajúcim členom violoncellového súboru Violoncelli da camera. Ako sólista často pôsobil v zahraničí a nahral mnoho albumov, z kompletov spomeňme aspoň Bachove violoncellové suity, Vivaldiho a Beethovenove sonáty.

Jan Škrdlík vystupoval ako sólista či komorný hráč na nespočetnom množstve koncertov v krajinách troch svetadielov. V roku 2008 sa stal spolutvorcom prvého klipu k artificiovej hudbe. Ako pedagóg pôsobí na domácich i zahraničných majstrovských kurzoch a v rokoch 1997 až 2009 pôsobil na brnenskom konzervatóriu.

Marek Štrýncl (*1974) študoval barokné violoncello na Dresdner Akademie für Alte Musik, pôsobil v mnohých českých i zahraničných ansámloch a už počas svojich štúdií na konzervatóriu založil v roku 1992 súbor Musica Florea. Okrem hudby starých

1 Informácia získaná na základe konzultácie autorky s J. Krečmerom.

majstrov sa venuje aj hudbe romantickej či súčasnej, a to ako sólista, tak aj dirigent často zvaný ku spolupráci so zahraničnými telesami.

K jedným z najpozoruhodnejších violoncellových talentov mladej generácie patrí absolvent brnenskej JAMU **Štěpán Švestka**. Po úspešnom zdolaní niekoľkých súťaží je dnes aktívnym sólistom koncertných pódii i nahrávacích štúdií. Zaujímavosťou je jeho kuriózný repertoár a je držiteľom svetového rekordu v tempe interpretácie Korzakovho Letu čmeliaka.

Ďalším brnenským študentom a výrazným mladým violoncellistom je **Ondřej Valenta** (*1985). Študuje na JAMU u J. Podhoranského, ale je zároveň absolventom pražského konzervatória a niekoľkých majstrovských kurzov. Ako sólista vystúpil už na mnohých domácich i zahraničných pódiiach.

1.2.5.1. Jiří Hošek (1955)

„Z hraní musí být radost, musí to být bezporuchové, osobité a pregnantní hraní.“¹

Jiří Hošek študoval hru na violoncello v rokoch 1970-1975 u Karla Pravoslava Sádla na Pražskom konzervatóriu a v rokoch 1975-1980 u Miloša Sádla na AMU. Potom bol školený na Parížskom konzervatóriu a následne na letnej akadémii v Nice u Bernarda Michelina. Zúčastnil sa tiež Bartókovho seminára v Szombathely (Maďarsko) pod vedením Lászla Mezö. V rokoch 1982-1986 bol štipendistom Hudobného štúdia ČHF, kde ho viedli Alexander Večtomov a Josef Chuchro.

Dnes je docentom Hudobnej fakulty AMU, kde ako pedagóg pôsobí od roku 1994. Vyučoval na majstrovských kurzoch v Grécku a Nemecku, ako porotca sa zúčastnil na niekoľkých interpretačných súťažiach. Spolu s Ivanom Štrausom produkoval výchovno-vzdelávací program „Jak se stát koncertním umělcem“. K Hoškovým žiakom patria: Tomáš Hostička, Vlahopoulos Ambrosios (Grécko), Ctibor Příhoda, Kateřina Špičková, Jana Brezová, Eva Pinkasová – Vrzalová, Sylva Jablonská, Bohdana Horecká, Martin Havelík, Dominika Hošková, Petr Nouzovský a ďalší.

1 Rozhovor – Jiří Hošek, str. 155.

Jiří Hošek je najmnohostrannejším českým violoncellistom. Ako jeden z mála sa venuje súčasne aj nonartificiálnej hudbe, na vysokej úrovni ovláda hru na klavír, venuje sa organizačnej, publikačnej a najmä bádateľskej činnosti, a to konkrétne v oblasti violoncellového repertoáru. Medzi jeho najzáslužnejšie činnosti na tomto poli patrí prebádanie a uvádzanie diel Davida Poppera, Antonína Krafta a jeho syna Mikuláša. Hošek natočil všetky štyri technicky nesmierne náročné violoncellové koncerty D. Poppera, z ktorých dva inštrumentoval. Spolu so svojou dcérou a žiačkou Dominikou Hoškovou plánuje vydanie jeho kompletného diela pre violoncello. Hošek sa snaží o uvádzanie a nahrávanie neprávom opomínaných diel, ktoré nemajú doprovod, sú technicky príliš náročné alebo nie sú zaznamenané či hrávané z iného dôvodu.

Jiří Hošek si veľmi zakladá na všeobecnom rozhl'ade a dostatku informácií o hranom diele, jeho skladateľovi, dobe, prostredí a okolnostiach, za akých vzniklo. Preto sa sám zaujíma o históriu, vďaka čomu sa mu podarilo nájsť jediné, čo po D. Popperovi v Českej Republike ostalo, a to hrob jeho rodičov. Tiež sa skontaktoval s Popperovým pravnikom Egmondom Bergmanom.

Ďalšou zo zásad je čisté hranie bez zbytočných či až urážlivých prínosov interpreta. „Hra musí v posluchači vyvolávať pocit skromnosti a pokory pred autorom a ne se jen tak předvádět. To je nejdůležitější cítit, co chtěl autor říct.“¹ Pri otázke, či sa riadi viac intuíciou alebo rozumom, odpovedá: „Tak vycházím z hudby a ta mě inspiruje. Není nic horšího, než když někdo něco vymejší.“ Podľa Hoška je v notách je zapísané všetko potrebné, preto tam nie je potreba nič dodávať. Nesnaží sa ani o novú interpretáciu diela, ktoré už bolo zaznamenané dokonale. Tiež si uvedomuje dôležitosť radostného prežitku z hrania, ako je viditeľné z úvodného citátu.

Jiří Hošek dáva prednosť štúdióvemu nahrávaniu pred koncertmi, čo pravdepodobne vyplýva z jeho zmyslu pre precíznosť. Na koncertoch sa nesnaží improvizovať, čo vychádza z presvedčenia, že na pódiu interpret nikdy nezahrá lepšie ako doma. Repertoár často prispôsobuje momentálnemu zloženiu publika. Myslí na to, aby sa poslucháčom daná hudba páčila vedela ich aj zabaviť, ale zároveň nikoho neurážala. „Ale proč mají lidi chodit na koncerty – aby si jen zaplakali? To je jedna mince vážného

1 Rozhovor – Jiří Hošek, str. 155.

umění, ale ne jediná. Důležité je, aby diváci měli i radost z toho koncertního muzicírování a mohli tu virtuozitu zblízka obdivovat.“¹

Jiří Hošek vyniká brilantnou technikou, čo dokazuje odhodlanie k uvedeniu tak náročného diela ako napr. Popperov 4. violoncellový koncert. Jeho široký prehľad mu umožňuje hlbšie preniknutie do autorovho sveta a pochopenie jeho zámerov v konkrétnom diele. Josef Chuchro sa vyjadril o Hoškovom živom vystúpení s Elgarovým violoncellovým koncertom nasledovne: „Hošek se zaměřil na důsledné tlumočení estetického i filozofického poselství autora a jeho interpretace byla naprosto oproštěna od zbytečného a účelového předvádění hráčské ekvilibristiky.“²

Prínos Jiřího Hoška do violoncellového a vôbec umeleckého sveta je nesporný. Z jeho ďalších činností mimo aktívneho hrania uveďme pre predstavu aspoň ich zlomok: vydanie publikácie *Analýza technických problémů Vysoké školy violoncellové hry Davida Poppera* spolu s videokazetou koncertného prevedenia (1997); vlastný hudobný festival *Nekonvenční žižkovský podzim Jiřího Hoška*, na ktorom je každoročne uvedených približne 20 multizánrových koncertov, vystúpi 150 účinkujúcich a dramaturgická náplň koncertov vychádza z danej lokality prevedenia; skladateľské dielo v oblasti nonartificiálnej hudby (napr. muzikál N. Pavlovové *Křídla*), hudobná spolupráca na filmoch (*Tisícročná včela*, *Perinbaba*) a herecká činnosť (*Ta naše písnička česká*, *Ještě větší blbec, než jsme doufali*), televízne programy venované českým violoncellistom, televízny program o A. Kraftovi, M. Kraftovi a D. Popperovi a ďalšie.

1.2.5.2. Jan Páleníček (*1957)

Jan Páleníček mal to šťastie študovať violoncello u najlepších českých violoncellistov ako Saša Večtomov, Miloš Sádlo a Josef Chuchro a vo Francúzsku ho istý čas viedol Paul Tortelier. V oblasti komornej hudby sa mnohé naučil od svojho otca Josefa Páleníčka a od svojho učiteľa Josefa Vlacha. Veľkou výhodou bolo súčasné štúdium u tak rozdielnych osobností ako Večtomov a Sádlo, vďaka čomu mal možnosť pochopiť dva odlišné spôsoby hry a vytvoriť si tak vlastný pohľad na hudbu založený na ucelenej predstave.

1 Martina Fialková: Jiří Hošek (rozhovor); in: Xantypa 9/2008; str. 82.

2 Chuchro, Josef: Závěr Nekonvenčního Žižkovského podzimu; in: Hudební rozledy .

Na miesto Saši Večtomova nastúpil v slávnom Českom triu, dnes je členom Smetanovho tria. Často vystupuje ako sólista, a to s českými aj svetovými orchestrami, v komornejšej tvorbe spolupracuje najmä s klaviristkou Jitkou Čechovou.

To, čo chce Jan Páleníček svojou hrou dosiahnuť, je akési stotožnenie sa s autorom a zároveň predanie energií dnešnému publiku. Snaží sa teda o pochopenie a vystihnutie autorovej predstavy o diele, ale „zároveň neustrnúť v jakési kvazi dobové stylyzaci a snažiť se přetlumočit to dílo tak, aby to oslovilo současného posluchače.“¹ V prípade, že interpret niečo sám dotvorí, nemôže to dielo narušiť natoľko, aby pretvoril podstatu samotného diela.

Pri interpretácii sa uplatňuje jak intuícia, tak talent, ale tiež racionálna stránka, teda znalosť autora, ktorá sa vyvíja s vekom a skúsenosťami rovnako ako znalosť o živote samom. „Dobrý interpret zraje jako víno. Tam není možné tuto oblast uspěchat, protože to interpretační umění je o obrovské životní zkušenosti.“²

Páleníček je ku súčasnej hudbe až na určité výnimky veľmi zdržanlivý a najbližší mu je výraz hudby romantickej. Pokladá ju za hudbu, v ktorej je možné prejavíť individualitu hráča v najväčšej miere vzhľadom ku mnohým pravidlám pri hre starších období. Samozrejme aj pri interpretácii hudby autorov romantického obdobia si je vedomý určitých hraníc a jeho hra neskĺzava do prehnaného pátosu či ku podobným prejavom.

Z nahrávok je zrejme, že sa najviac stotožňuje s autormi ako Brahms a Beethoven, z českých autorov Martinů, čo nám potvrdzujú aj mnohé z recenzií. Možno práve vďaka špecializácii na hudbu určitého obdobia sa toto súznenie s konkrétnymi autormi Páleníčkovi darí.

Jan Páleníček pôsobil ešte nedávno ako pedagóg pražského konzervatória a hudobnej fakulty AMU v Prahe. Jeho kvality dosvedčujú slová jedného z jeho žiakov Petra Nouzovského: „[...] pedagog zapálený pro vše, co řekne a udělá. V jeho žilách koluje jižanská krev, což je patrné z jeho hraní i pedagogiky. [...]“³.

1 Rozhovor – Jan Páleníček, str. 156.

2 Rozhovor – Jan Páleníček, str.157.

3 Konzultácia autorky s Petrom Nouzovským.

Medzi jeho ďalšie veľké zásluhy patrí organizácia rady hudobných festivalov a pomocou svojej umeleckej agentúry zabezpečenie manažmentu niekoľkým sólistom či hudobným telesám.

1.2.5.3. Josef Krečmer (*1958)

Josef Krečmer študoval violoncello na konzervatóriu u Mirka Škampy a Josefa Chuchra a po priatí na AMU ako mimoriadny študent u Alexandra Večtomova a Miloša Sádla. Zúčastnil sa majstrovských kurzov s Natáliou Šachovskou a Erki Rautiom.

V rokoch 1991-2003 bol koncertným majstrom violonciell Komornej filharmónie Parubice a ako sólista či člen komorného alebo orchestrálneho telesa vystupoval v početných krajinách vrátane Japonska a USA.

Od roku 1979 je pedagógom violoncella na konzervatóriu v Pardubiciach. Vďaka svojej vlastnej praxi koncertného majstra v orchestri má dostatok skúseností na prípravu študentov k pôsobeniu vo väčšom telese, zároveň však ku koncertnej praxi ako sólista. Krečmerovi záleží na presadení svojich študentov tiež v zahraničí, čo dosvedčuje aj jeho dbanie na jazykové vzdelanie svojich žiakov.

Ďalším prejavom snahy o vzdelanie a motivovanie mladých interpretov bolo založenie komorného súboru z mladých profesionálnych hudobníkov *Barocco sempre giovane* (v preklade „baroko stále mladé“) v roku 2004, v ktorom dodnes pôsobí ako jeho umelecký vedúci. Súbor je už podľa názvu zameraný na uvádzanie diel starších období, ale zároveň aj hudby súčasných autorov. Sám Josef Krečmer sa za odborníka v historicky poučenej interpretácii nepovažuje. Snaží sa o vystihnutie práve toho, čo je v hudbe nadčasové a zastáva názor, že uplatnenie fantázie si stará hudba vyžaduje rovnako ako hudba iných období. Dnes súbor pravidelne koncertuje, nahráva, vystupuje v televízii a pravidelne spolupracuje s Českým rozhlasom.

Už v roku 1989 sa Josef Krečmer podieľal na organizovaní koncertov, konkrétne pre Nadáciu Yehudi Menuhina v Paríži. V Českej republike a najmä v Pardubiciach už niekoľko rokov pravidelne usporadúva koncerty s dôrazom na podporu mladých začínajúcich hudobníkov.

Dôkazom nadania Josefa Krečmera, nie len ako violoncellistu, ale aj ako pedagóga dokazujú výsledky a uplatnenie jeho žiakov často pôsobiach v zahraničí. V orchestroch zastávajú väčšinou funkciu koncertného majstra alebo pôsobia sólisticky. K jeho najvýraznejším žiakom patria: Pavel Ludvík, Marek Novák, Jan Žalud, Jan Žďánský. Tiež jeho činnosť organizačná v oblasti hudobného umenia je pre českých interpretov aj verejnou nesmierne záslužná.

1.2.5.4. Petr Prause (*1970)

„To, co napsal autor, je pro mě rozhodující.“¹

Petr Prause študoval violoncello u Ivana Měrku na Konzervatóriu v Ostrave, pokračoval na AMU u Miroslava Petráša, pričom bol rok vedený Raphaelom Walfischom na Guildhall School of Music and Drama v Londýne a violoncellistom Radu Aldulescu na International Menuhin Music Academy v Gstaade (Švajčiarsko). Zúčastnil sa niekoľkých majstrovských kurzov v ČR, USA, Japonsku, Kórei a Francúzsku.

Od roku 1997 je členom dnes už svetoznámeho Talichovho kvarteta, kde miesto violoncellistu zdedil po Evženovi Rattayovi. Prause je známejší ako komorný hráč, no často vystupuje aj ako sólista a spolupracuje s klaviristami ako Yakov Kasman, Ayano Shimada, Vendulka Černohorská, Itamar Golan a orchestrami, napr. Český národní symfonický orchestr, Janáčkova filharmonie Ostrava, Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín, Euro-Asian Philharmonic Orchestra Seoul a ďalšie. V rokoch 1995-1998 bol koncertným majstrom a sólistom Symfonického orchestru Českého rozhlasu Praha.

Ako pedagóg pôsobí najmä na zahraničných majstrovských kurzoch a v rokoch 1999-2001 pôsobil na Pražskom konzervatóriu.

Petr Prause vyniká vyrovnanou, ľahkou a bezproblémovou hrou s veľkým citovým napätím. V jeho hre je vždy prítomný nadhľad a zároveň rešpekt pred autorom interpretovaného diela vrátane súčasnej hudby (viď úvodný citát). Už od mladého veku počúval mnoho nahrávok známych interpretov, čím sa jeho vkus vypracoval a získal si odborný názor na spôsoby hry. Neobmedzoval sa pritom len na literatúru violoncellovú, či literatúru určitého obdobia, vďaka čomu je jeho rozhľad nesmierne široký. Jeho učiteľ

1 Rozhovor – Petr Prause, str. 158.

Miroslav Petráš sa o ňom vyjadril nasledovne: „To je hráč s úžasným, fundovaným, zasväceným názorom na všetky druhy interpretácie.“¹ Zároveň jeho dlhodobé a intenzívne pôsobenie v komorných telesách dodáva jeho sólovej hre ďalší rozmer.

Vďaka kvalitnému základu z mladého veku a vlastnej hudobnej inteligencii si na koncertoch môže dovoliť hru vždy mierne obmeňovať a neupadnúť do stereotypu. Zámer svojej interpretácie má teda dopredu premyslený, ale tvoriť a spolupracovať so spoluhráčmi na pódiu neprestáva.

Petr Prause hral na nástroj Januarius Gagliano z roku 1750 zdedený po Milošovi Sádlovi a dnes hrá violoncello Giovanni Grancino z roku 1710 zapožičané z Českého múzea hudby. Petr Prause by sa v budúcnosti rád viac venoval sólovej dráhe. V súčasnosti pôsobí ako pedagóg a riaditeľ komorného oddelenia na Royal Northern College of Music v Manchesteri (Veľká Británia).

1.2.5.5. Ivan Vokáč (*1987)

K najvýraznejším talentom mladej generácie nepochybne patrí violoncellista Ivan Vokáč. Súkromne študoval už od štyroch rokov u Oldřicha Kavaleho a od roku 2003 je študentom Miroslava Petráša na AMU. Zúčastnil sa niekoľkých zahraničných kurzov, z jeho učiteľov spomeňme aspoň Stevena Iserelisa, Borisa Pergamenščikova a Rafaela Wallfisha. Získal ocenenia na mnohých súťažiach, ktoré sám hodnotí kladne vďaka možnostiam, ktoré otvára a posunu vlastných interpretačných schopností na vyššiu úroveň.

Ivan Vokáč hrá pravidelne v komornom orchestri v Písku, vypomáha v symfonickom orchestri konzervatória v Plzni, ako sólista vystupuje napr. s Jihočeskou komornou filharmóniou (České Budějovice). V oblasti komornej hudby pôsobí ako koncertný majster violonciell v komornom orchestri Roxy Ensemble, je členom klavírneho tria Taras Piano Trio a hrá v duu s huslistom Jakubom Junkom. V týchto zostavách získal niekoľko ďalších ocenení na súťažiach. Ešte v roku 2006 v rozhovore pre časopis *Harmónia*² presne nevedel, či bude hrať v orchestri alebo sólovo. Dnes

1 Konzultácia autorky s Miroslavom Petrášom.

2 Hradecká, Dita: Ivan Vokáč (rozhovor); in: *Harmonie* 4/2006; str. 23.

môžeme pozorovať mnohé úspechy, ktoré sú veľmi sľubným predpokladom ku dráhe sólistu.

Vokáč sa pri hre v prvom rade snaží prísť na autorove myšlienky, čo u interpretov jeho veku nie je vždy pravidlom. Zároveň sa ich snaží ďalej predávať takým spôsobom, ktorý pobaví aj publikum. Tiež si uvedomuje dôležitosť vlastného potešenia z hry: „ [...] musí to baviť predovšetkým mňa, pretože potom to môže baviť teprve ľudí.“¹

Samozrejme sú pre neho ďalší violoncellisti veľkou inšpiráciou, ale považuje za nemožné ich kopírovať, aj keď sa od nich mnohé naučí. Vždy bude v hre niečo individuálneho zo samotného interpreta. Vokáč je vzhľadom ku svojmu veku prirodzene ešte v období, kedy správny spôsob hry hľadá, a preto aj jednotlivé diela zahrá vždy odlišne v závislosti od momentálneho obdobia. Treba ešte spomenúť, že ako jeden z mála klasických violoncellistov sa venuje aj hudbe nonartificiálnej, rád improvizuje, a to nie len na violoncello, ale aj klavír.

Nesporne je Ivan Vokáč v mnohých očiach veľkou violoncellistickou nádejou, čo vyplýva z vysokej miery jeho talentu a hudobnej inteligencie. Josef Krečmer sa pri našom rozhovore o ňom vyjadril nasledovne: „Já ho považuju za velkou osobnost a velký příslib do budoucna.“²

1 Rozhovor – Ivan Vokáč, str. 159.

2 Konzultácia autorky s Josefom Krečmerom.

2.1. Interpretácia

„Executio anima compositionis – prevedenie je dušou skladby“¹

Problematike hudobnej interpretácie bolo venovaných niekoľko publikácií a statí, z českých a slovenských spomeňme aspoň niektoré:

Helfert, Vladimír: Česká hudební reprodukce. Praha, 1940.

Ginzburg, Lev: Některé problémy estetiky hudební interpretace.² in: Sborník JAMU IV. Praha, 1963. str. 3-28.

Kittnarová, Olga: Rozeznělé partitury. Praha, 2002.

Kulka, Jiří: K teorii výrazových prostředků hudební interpretace. Praha, 1986.

Kuna, Milan a Bláha, Miloš: Čas a hudba. K dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu. Praha, 1982.

Loudová, Ivana: Moderní notace a její interpretace. Praha /AMU/, 1998.

Malura, Miroslav a kolektiv: K otázkám přednesu a hudební interpretace. Ostrava, 1994.

Šimůnek, Eugen: Problémy estetiky hudobnej interpretácie. Bratislava, 1959.

Trojan, Jan: O některých otázkách teorie a estetiky hudební interpretace. in.: Sborník JAMU V. Praha, 1965. str. 7-16.

Zich, Jaroslav: Prostředky výkonného hudebního umění. Praha, 1959.

Vzhľadom k početnej literatúre a k zameraniu tejto práce sa nebudem problematike výkonného umenia podrobnejšie venovať. Chcela by som iba upozorniť na základné stanoviská, podľa ktorých sa riadim aj pri analýze a hodnotení hudobných výkonov v práci.

Každý interpret by mal mať fyzické aj psychické predpoklady k tomu, aby jeho hra dosiahla vysokej úrovne a bola umeleckou. Zatiaľ čo fyzickými disponuje takmer každý človek, psychické sú vzácnejšie. Prvými je myslené zvládnutie nástroja po

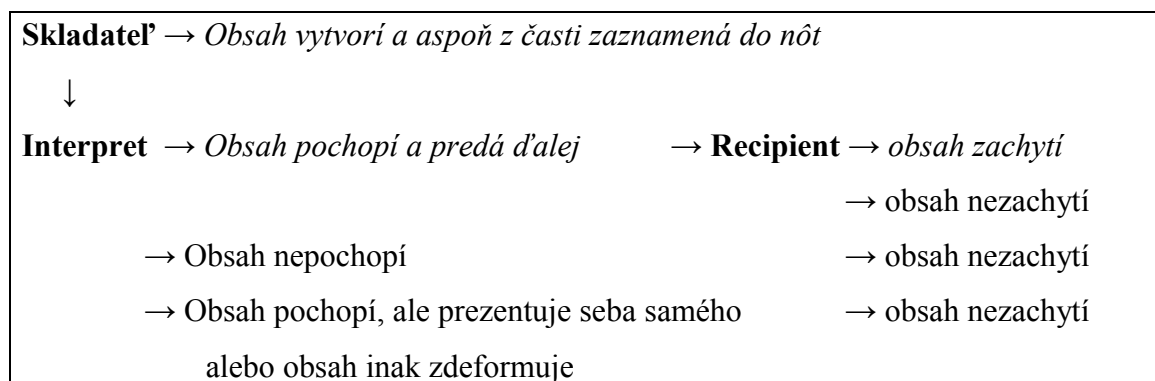
1 Ginzburg, Lev: Některé problémy estetiky hudební interpretace; in: Sborník JAMU IV, 1963; str. 5. (Ide o výrok uvedený na titulnom liste starého traktátu).

2 Napriek ideologickému zafarbeniu state je to hodnotná komplexná stať zhrňujúca všetky zásadné požiadavky umeleckej interpretácie, z ktorých vychádzame aj v hodnotení interpretov.

technickej stránke , čo sa cvičením dá dosiahnuť ľahko a rýchlo, či náročnejšou cestou, a to v závislosti od hráčových vrodenných daností. V dnešnej dobe je perfektná technika samozrejmosťou a predpokladom každého lepšieho interpreta. K psychickým vlastnostiam potom patrí intelekt a cit, z ktorých ďalej vyplýva vkus a slohová poučenosť. Zásadné je potom už len svedomie hráča, ktoré ho môže nasmerovať dvoma cestami. Umelecký interpret pôjde tou, na ktorej prvotným cieľom je snaha o pravdivú výpoveď¹ a slúženie umeniu.

K tomuto cieľu je možné dospieť rôznymi cestami. Pre žiadne dielo neexistuje jediná, konečná a záväzná podoba, ktorá by vylučovala iné. Existuje mnoho rovnocenných interpretačných výkonov, a predsa navzájom veľmi odlišných. Rozdiely medzi nimi sú dané dobou, spoločnosťou a kultúrou, v ktorej sa každý z interpretov pohybuje, ale aj jeho vlastná osobnosť, vývoj a v konečnom dôsledku aj momentálny stav a situácia v dobe hrania. Pokiaľ hráč pochopí a vystihne obsah diela, splní tak svoje základné poslanie.²

Pokiaľ by sme veľmi zjednodušili, ako rôzne môže dielo a jeho obsah „žiť“, mohli by sme to znázorniť nasledovne:



1 Bruno Walter sa o klamstve v hude vyjadril: „Umelec by měl hrát natolik výrazně, kolik skutečně cítí, přílišné „plýtvání citem“ je horší než nedostatečné, to poslední mluví v nejhorším případě o nedostatku, ale první – o lži.“; in: Sborník JAMU IV; str. 15. orig.: Walter, Bruno: Von der Musik und vom Musizieren, 1957; str. 93.

2 K vyjasneniu významu slova obsah a poslanie v tomto kontexte použijme citát zo state Leva Ginzburga, s ktorým sa stotožňujeme: „Podstata interpretačního umění tkví v pochopení a hlubokém vystižení uměleckého obsahu díla, jeho základní myšlenky a obrazů, jeho formy, stavby díla a v jejich pravdivém, tvůrčím, zaníceném ztělesnění, t.j. v uměleckém tlumočení prostředky interpretačního mistrovství.“; Ginzburg, Lev: Některé problémy estetiky hudební interpretace; in: Sborník JAMU IV, 1963; str. 7.

Z tabuľky je viditeľné, že aj recipient zohráva v pochopení diela dôležitú úlohu. Na interpretovi závisí podstatná časť jeho existencie. Bez jeho správneho prístupu nie je možné, aby bol zámer skladateľa plne pochopený. Samozrejme je zásadné, aby malo dielo samo o sebe hodnotu, ktorá môže byť ďalej spracovávaná. Interpret by mal však byť zároveň tvorcom, nie len otrockým tlmočníkom notového zápisu. Niekedy sa môže stať, že dielo posunie na vyššiu úroveň, prípadne ho aspoň obohatí o novú ideu, čo je javom pozitívnym, pokiaľ takáto idea zapadá do celkového konceptu skladby.¹

Na záver ešte uvedme citát Bohuslava Martinů o skladateľskom umení, ktorý však môžeme brať za výstižný aj v oblasti umenia interpretačného: „Není už uměleckým dílem to, co napíšeme na papír v záchvatu nějakého dojmu, to, co nás napadne, neboť nás toho napadne vždy dost. To vše po delším nebo kratším přemýšlení můžeme lehce dokázat. Ale těžší je nenapsat to, co nás napadne, tj. dát skladbě jen to, co potřebuje. To znamená ovládnout situaci, ovládnout form, sty, výraz, cit, a to je cíl, ke kterému i velcí mistři docházeli zvolna dlouhou prací.“²

2.2. Obecně k analýzám

2.2.1. Metódy analýzy

Interpretačná analýza nie je rozvinutá na takej úrovni ako kompozičná a neexistujú české publikácie so smernicami pri jej postupe. Z teoretického hľadiska je poňatá v dvoch publikáciách: *Prostředky výkonného hudebního umění* z roku 1959 (Jaroslav Zich) a *Čas a hudba. K dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu* z roku 1982 (Milan Kuna, Miloš Bláha). Prvá obsahuje podrobný výklad jednotlivých prostriedkov výkonného umenia, ako aj štyri rozborov konkrétnych výkonov, z toho dve sú zrovnávacie. J. Zich sa snaží poukázať na jednotlivé zdeľovacie prostriedky a určiť základné poňatie diel jednotlivými interpretmi. To je aj cieľom analýz

-
- 1 A. N. Serov vystihol tvorčie a zároveň pravdivé vyjadrenie interpreta slovami: „Veliké tajemství velkých interpretů spočívá v tom, že tito umělci silou svého talentu osvětlují hudbu zevnitř, vkládají tam celý nový svět citů svého vlastního nitra, ale zůstávají přitom v nejvyšším stupni objektivní.“ in: Sborník JAMU IV; str. 11. orig.: A. N. Serov, Vybrané stati, díl 1, 1950; str. 132.
 - 2 Vojtěch, Ivan (ed.): Skladatelé o hudební poetice 20. století, 1960; str. 120.

v tejto práci – na konkrétnych príkladoch poukázať na charakteristické črty interpretácie každého z violoncellistov. Nepôjde teda o vymenovanie prostriedkov, ktoré sa v hre vyskytujú, ale o upozornenie na tie najvýraznejšie a ich následné zhodnotenie.

Druhá publikácia sa zaoberá prostriedkami výkonného umenia, ktoré súvisia s časom (voľba temp, agogika, vyváženosť hry a pod.). Analýza je založená na objektívne zmerateľných dátach. Ako je aj v jej závere uvedené, metódy merania časových hodnôt spadajú viac do oblasti elektroakustiky než muzikológie (obor Miloša Bláhy je elektroakustika). Z toho dôvodu nie je možné postupovať rovnakým spôsobom pri analýze v tejto práci. Napriek tomu sa analýza inšpiruje uvedením aspoň niektorých faktických údajov, ako sú časové proporcie výkonov alebo tempá, ktoré boli zmerané za pomoci elektronického metronómu. Vzhľadom k častým agogickým vlneniam a tempovým výkyvom sú len približné a uvádzané v priemerných hodnotách. Pretože tieto hodnoty nie sú pri našej analýze považované za smerodajné, mala by byť ich nepresnosť oprávnená. Pretože publikácia nevytyčuje závery, ktorých docielila, stáva sa pre nás viac podnetom ako východiskom. Upozornila najmä na významnosť časových proporcií výslednej podoby diela.

Vzniklo však veľké množstvo praktických analýz interpretačných výkonov (najmä zrovnávacích), a to v rámci publikácií s problematikou interpretácie: *Jiránek, Jaroslav: Psychologické etudy, 1981; Kittnarová, Olga: Analýza interpretačného výkonu v hudbe, 1999; Heran, Bohuš: Hraji Beethovena. O interpretaci Beethovenových violoncellových skladeb, 1965* alebo ako state či články v rôznych publikáciach: *Gabrielová: Klavírní koncerty Fryderyka Chopina; in: Harmonie, 2000, č.2; Heran, Bohuš: Dvořákův violoncellový koncert očima interpreta; in: Sborník JAMU III., 1961; Heran, Bohuš: Úvahy nad Bachovými violoncellovými svitami; in: Sborník JAMU IV. 1963; Heran, Bohuš: Prstoklady jako výrazový prostředek (Studie k Janáčkově violoncellové Pohádce); in: Sborník JAMU V., 1965 a iné.*

Pri analýze v tejto práci vychádzame zo získaných poznatkov zo zmienených prác a z vlastných empirických skúseností. Tiež nám budú nápomocné recenzie a kritiky daných nahrávok.

Pre objektívnejšiu predstavu by zaiste boli vhodnejšie analýzy viacerých diel v podaní jedného interpreta, príp. viacero podôb jedného diela v podaní jedného

interpreta, no to by bol úkol príliš obsiahly a náročný, a nakoniec nie príliš prínosný. Zámerne boli k analýzam vybrané diela, ktoré sú k takémuto úkolu najviac vhodné, to znamená nahrávky čo možno najvýstižnejšie reprezentujúce spôsob hry konkrétnych violoncellistov. Nemôžeme zaprieť, že určujúca bola pri výbere aj dostupnosť materiálu (nahrávok).¹

Použitá je aj metóda zrovnávania viacerých interpretácií jedného diela. Faktické údaje sú znázornené v tabuľkách, ostatným je venovaný priestor priamo v texte analýzy.

Pretože hudbou sa často vyjadruje slovami nevyjadriteľné a len ťažko a nepresne opísateľné, operuje interpretačná analýza niekedy s teoreticky vágnymi pojmami. Tento nedostatok je výzvou pre čitateľa, ktorý pokiaľ je aspoň trochu skúseným a vyspelým poslucháčom, porozumie aj menej výstižným vyjadreniam (napr. priblíženie sa skladateľovmu zámeru, pravdivosť a úprimnosť hry, dodržanie notového zápisu a pod.).

2.2.2 Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello h moll, op. 104

„Tenhle koncert – to je zázrak!”²

Dvořákov koncert je jedným z najreprezentatívnejších diel violoncellovej literatúry, preto aj bol vybraný ku väčšine analýz interpretácií. Existuje mnoho rôznych poňatí tohto diela, ktoré sa síce navzájom nevyklučujú, avšak dalo by sa povedať, že existuje iba jeden správny smer, ktorým by sa interpret mal uberať. Tým je vystihnutie úprimnosti, krásy a vysokej umeleckej hodnoty tejto hudby. Nesmie sa stať, aby violoncellista chápal svoj part ako prostriedok ku vyniknutiu svojej virtuozy, ale ako súčasť jednotného celku slúžiacemu k hlbkej citovej výpovedi.

Existuje mnoho svetových interpretácií, ktorými sa však nebudeme podrobnejšie venovať vzhľadom k obsiahlosti problematiky a k hlavnému zameraniu tejto práce. Iba v stručnosti prirovnáme niektoré z interpretácií zahraničných violoncellistov k českým. V rámci českej violoncellovej školy existuje tiež nespočetné množstvo rôznych

1 Pokiaľ nie sú konkrétne interpretácie v práci zanalyzované, neznamená to, že s nimi autorka nie je oboznámená.

2 Smolka, Jaroslav: Miloš Sádlo: Rozhovory s českým violončelistou; str. 18.

naštudovaní koncertu, ktoré sa síce líšia, ale pri porovnaní so zahraničnými sú navzájom viac prepojené a majú určité spoločné rysy. Zrovnávanie nahrávok najznámejších zahraničných violoncellistov s českými nie je príliš prínosné z toho hľadiska, že každý z nich má príliš osobitý prejav. Konštatovať môžeme v skratke iba toľko, že interpretácia českých violoncellistov sa od zahraničných výrazne líši v celkovom pochopení diela. Pre lepšiu predstavu sme zaradili úseky zahraničných nahrávok spolu s českými do prílohy v podobe audio ukážky.

Ako jeden zo zakladateľov tradície hry tohto koncertu v ČR sa uvádza **Ladislav Zelenka**. Z knihy o Českom kvartete je úryvok o jeho interpretácií Dvořákovho koncertu: “Všichni hráli tento ryze český koncert s dokonalou krásou a ušlechtilostí, ale žádný z nich nedostihl Zelenku v jedné věci: v české a můžeme říct slovanské vřelosti, která mluví z každého Zelenkovho tónu.”¹ **Miloš Sádlo** videl v Zelenkovom poňatí svoj počiatkový vzor, avšak s odstupom času hodnotí jeho hru za príliš romantizujúcu, kvôli rytmickým voľnostiam rozdrobenú a nie úplne jednotnú. Václav Talich sa Sádlovi priznal, že so Zelenkom koncert hral nerád, pretože sa musel podriaďovať jeho “rapsodicky romantickému pojetí”². Bohužiaľ nebola interpretácia Zelenky zaznamenaná z dôvodu jeho prílišnej sebakritickosti.

Miloš Sádlo, ktorý nahral koncert s Českou filharmóniou a dirigentom Václavom Neumanom, svoj pohľad na jeho interpretáciu podrobne rozvádza v rozhovoroch s Jaroslavom Smolkom. Jeho poňatie bolo ovplyvnené Pablom Casalsom najmä v snahe o celistvosť a komplexnú stavbu. Ešte viac ho však ovplyvnil Václav Talich, s ktorým síce dielo dva roky intenzívne študoval, ale nikdy nehral.³ Každopádne Talich jeho koncepciu ujednotil a odstránil rapsodický prístup, ktorý sprvu podľa Zelenkovho vzoru ku koncertu mal. Podľa Sádlových slov, aj podľa nahrávky je poznať, že sa snaží o maximálne vystihnutie Dvořákovho zámeru, a zároveň dodáva dielu svojou

1 Květ, Jan Miroslav: Ladislav Zelenka a České kvarteto; str. 72.

2 Smolka, Jaroslav: Miloš Sádlo: Rozhovory s českým violončelistou; str. 18.

3 Za neprítomnosti M. Sádla v Českej republike bol nahraný koncert s renomovaným svetovým violoncellistom – podľa všetkého Mstislavom Rostropovičom, ktorý si nahrávanie priam vynútil u štátu, a dokonca presadil svoju koncepciu na úkor Talichovej. Na túto interpretáciu existuje mnoho protichodných hodnotení. Samotný Sádlo ju považuje za príliš lyrizujúcu, „nedvořákovskú“ a „netalichovskú“, bez pochopenia pointy záveru. (viď Smolka, Jaroslav: Miloš Sádlo: Rozhovory s českým violončelistou; str. 17.)

interpretáciou veľký kus osobitosti. Bezpochyby sa práve tento spôsob prednesu Dvořákovho koncertu stal vzorom, prinajmenšom nasmerovaním pre ďalšie generácie českých violoncellistov.

Rozbory interpretácií koncertu zahraničných umelcov môžeme nájsť v stati Bohuša Herana *Dvořákův violoncellový koncert očima interpreta* z roku 1961. Aj napriek jej staršiemu dátumu nás upozorňuje na dnes ešte stále relevantné a zásadné prvky prevedenia. Výhodou rozboru je hodnotenie z pohľadu interpreta, ktorý sa sám dielom veľa rokov zaoberal. Nahrávku koncertu **Pabla Casalsa** s Českou filharmóniou z roku 1935 pokladá Heran za východiskovú pre všetkých ďalších violoncellistov, ktorej vplyv sa nezaprie ani v tých najosobitejších prevedeniach.

U **Casalsa** vyzdvihuje prirodzenosť, vyváženosť všetkých zložiek reprodukčného umenia a presvedčivosť aj po časovom odstupe (na rozdiel od interpretácie **Ladislava Zelenky** či **Gaspara Cassadó**). U **Paula Torteliera** je zjavný určitý mysticizmus a hlboký výraz, avšak menej dokonalá stránka technická. Medzi jednu z najlepších nahrávok radí výkon **Pierra Fourniera** vďaka svojej vyrovnanosti bez zbytočnej výrazovej preexponovanosti. Vysoko vyzdvihuje výkon **Mstislava Rostropoviča**, ktorého hra sa vyznačuje úprimnosťou a oddanosťou ku Dvořákovskej hudbe. Naopak zámer **Gregora Piatigorského** tkvie viac v upozornení na vlastné umenie, bola ostro kritizovaná a vyčítaná bola jej etudovosť. Podobný prípad je u violoncellistu **Enrica Mainardiho**, ktorý sa obracia viac k nástroju a zvuku než k hudbe a obsahu, a preto je jeho hra neprirodzená a prázdna. Technicky dokonalé je podanie **Tibora Machula**, bohužiaľ na úkor výrazovosti. Podobne je to u **Feuermanna**, kde jeho sústredenosť na technickú stránku hry bola pravdepodobne spôsobená aj počiatočným rozmachom gramofónovej techniky v čase vzniku nahrávky. Neutrálna je nahrávka **Maurica Gendrona**, ktorého hra je takmer nezávadná, avšak neprináša príliš nového a pozoruhodného. Podobne je to u **Antoniho Janigra**, ktorého hra je síce veľmi vkusná, avšak bez vášne, akademická.

V závere state sa Heran zamýšľa nad budúcimi nahrávkami, ktoré by mali priniesť nové myšlienky. Za oprávnené považuje zväčšenie kontrastov v tempách, zvuku a dynamike a ďalších prvkoch. Heranov predpoklad bol správny – v nahrávkach súčasných umelcov pozorujeme snahu o odlišenie sa od ostatných počiatí.

Notové zdroje použité k analýze:

Vrecková partitúra

Antonín Dvořák: Violoncellový koncert h moll, op. 104

Editio Supraphon. Praha, 1981.

Zodpovedný redaktor: Jiří Haller

Podľa pôvodných prameňov k tlači pripravila *Komise pro vydání děl Antonína Dvořáka* pod vedením Otakara Šourka.

Violoncello a klavír

Antonín Dvořák: Violoncellový koncert h moll, op. 104

Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1955

Kritické vydanie podľa skladateľovho rukopisu – *Společnost Antonína Dvořáka*

Klavírny part revidoval a doplnil: Karel Šolc

Violoncellový part revidoval: Ladislav Zelenka

Zodpovedný redaktor: Jan Hanuš

Korigovala *Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka*.

Vo všetkých zásadných bodoch sa violoncellové party oboch prameňov zhodujú, preto je možné pracovať s ktorýmkoľvek zo zdrojov. Pokiaľ sa vyskytnú výraznejšie rozdiely, budú uvedené v texte.

Nahrávky použité k analýze:

	Rok	Dirigent	Orchester
Chuchro	1976	Václav Neumann	Česká filharmonie
Veis**		1986 Vladimír Válek	SOČR ¹
Fukačová	1988	Jiří Bělohlávek	Symfonický Orch. hl.m. Prahy, FOK
Kaňka*	2009	Vladimír Válek	Česká filharmonie
Nouzovský*	2009	Tomáš Židek	Plzeňská filharmonie
Tylman	2002	klav.: Stanislav Gallin	---
Jamník*	2007	Charles-Olivieri Munroe	Symfonický Orch. hl.m. Prahy, FOK
Sádlo	2001 [°]	Václav Neumann	Česká filharmonie
Du Pre	1970	Sir. Malcolm Sargent	Royal philharmonic orchestra
Ma	2002	Lorin Maazel	L'Orchestre National de France
Rostropovič	1952	Václav Talich	Česká filharmonie
Fournier	1962	George Szell	Berlin Philharmonic Orchestra

* Nahrávka zo živého koncertu

** Nahrávka pre rozhlas

*** Koncert v úprave pre violoncello a klavír, živá nahrávka

[°] Koncert bol nahraný ešte pred rokom 2001, v ktorom bola nahrávka vydaná

Existuje viacero nahrávok niektorých z interpretov, no vybrali sme podľa ich prístupnosti a ďalej podľa aktuálnosti. Obecne platí, že už veľmi vyspelý hráč svoju koncepciu nemení, a teda každá z nahrávok nesie rovnaké posolstvo, aj keď sa v detailoch líši.

Tak, ako sa prejaví dirigentovo poňatie koncertu už v 86 taktovom úvode, veľa nám o sólistovi napovedia úvodné takty violoncellového partu, ktorých interpretácia sa medzi jednotlivými umelcami značne odlišuje a výrazne naznačuje ďalší priebeh jeho hry. Ďalším význačným úsekom koncertu s odlišným charakterom je prvé uvedenie lyrickej a spevnej vedľajšej témy (139-157), na ktorej sa najvýraznejšie prejaví stupeň

1 Symfonický orchestr Českého rozhlasu

interpretovho emocionálneho vkladu. Zmienené dve miesta budú preto analyzované dôkladnejšie než ostatné, na ktorých sa získané poznatky len potvrdia.

Spoločné rysy ďalej analyzovaných interpretácií, ktoré nie sú v úplnom súlade so zápisom skladateľa:

I. veta - Allegro

Takty 87, 88: Ako sme už spomínali, úvodné takty sóla poníma každý interpret ináč, čo zrejme vyplýva z označenia *quasi improvisando*. Vo väčšine prípadov však vychádzajú z podobného vzoru. Prvé dve šestnástinové noty sú hrané rýchlejšie, na druhých dvoch je mierne zdržanie, čo vyznieva ako závažná odpoveď na prvý takt. Výrazné je tiež oddelenie jednotlivých taktov malou pauzou. Toto je badateľné u všetkých českých interpretov koncertu s výnimkou D. Veisa, P. Nouzovského a T. Jamníka, a to napriek tomu, že nič také v partitúre zaznačené nie je. Možno je to spôsobené tradíciou, ktorá sa postupne vytvorila a takáto podoba prvých dvoch taktov sólového partu sa stala prirodzenou.

Ukážka 1 – takty 87-88



Takt 102: Ignorácia *crescenda*, prítomné je stále *piano*. V nasledujúcom takte nasadenie tónu v *piane* namiesto uvedeného *sforzata* (podľa zápisu hrá iba M. Sádlo a z časti P. Nouzovský).

Takt 108: Výrazný dôraz na štvrt'ové cis.

Takt 109: Vynechanie zátrilu na konci taktu, čo bol zrejme dodatok L. Zelenky, ktorý sa neujal v žiadnej interpretácii vrátane zahraničných s výnimkou nahrávky Jakuba Tylmana.

Ukážka 2 – takty 99-109

Oblasť taktov 140-158-165: Preháňanie tempa a pridanie *acceleranda* od taktu 147, pričom je zapísané iba *animato* v takte 154, ináč má byť zo zápisu tempo stabilné. *In tempo* s metronomickým označením $q = 100$ v takte 140 je hrané vždy pomalšie $q = 60-90$) a v takte 158 s označením *Tempo I.* $q = 116$ zase väčšinou rýchlejšie (približne $q = 120$). Výrazné zvolnenie tempa v takte 140 je akceptovateľné a prirodzené, pretože podtrhuje vrelý charakter hudby, tiež označenie *molto sostenuto* oprávňuje ku zvolneniu. Ak zvolené tempo nepresiahne medze únosnosti vedľajšej témy, je aj pomalšie tempo vhodné. Naopak pri zvolení príliš rýchleho tempa pre takty 158-165 sa pointa úseku stráca. Na prvý pohľad sa zdajú staccatované rozklady akordov v sextolách ako virtuózný prvok, no v skutočnosti ide o veľmi lyrický moment s podmaňujúcou harmóniou. V skutočnosti je technicky náročnejšie hrať túto časť v pomalšom tempe ako v rýchlejšom.

Ukážka 3 - takty 99-158

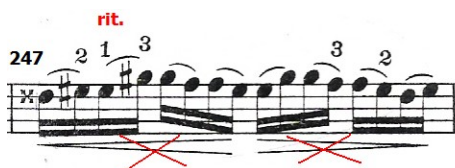
Porovnanie voľby temp v časti prvého prevedenia vedľajšej témy a následného sledu akordických rozkladov:

	Takty 140-165 (in tempo $q = 100$)	Takt 167 (Tempo I. $q = 116$)
Chuchro	83-90	116
Veis	60-70	116
Fukačová	60-85	118
Kaňka	60-85	116
Nouzovský	65-85	110
Tylman	60-80	118
Jamník	80-90	116
Sádlo	84	121
Du Pre	60-80	118
Ma	70-90	115
Rostropovič	70-80	116
Fourniere	75-90	112

Na konci tohto sledu akordov väčšina interpretov zmierni tempo miernym *ritardandom*, čo je vzhľadom ku kontrastnej téme označenej *leggiero et cantabile* naprosto logické riešenie. Zaujímavejší je až takt 247, v ktorom väčšina interpretov ignoruje dynamické označenia a pridáva niekedy veľmi výrazné *ritardando*. Je to akési spomalenie uprostred návalu šestnástinových nôt. Tiež ide o predel dvoch sledov akordov s totožným začiatkom.

Takty 224-240: V prevedení je predpísané tempo $q = 100$, no podobne ako v prípade vedľajšej vety zvoľňujú interpreti tempo až na $q = 55$, priemerne však na hranicu $q = 65-70$.

Ukážka 4 - takt 247



Porovnanie časového rozsahu jednotlivých viet koncertu*:

	<u>I. veta</u>	<u>II. veta</u>	<u>III. veta</u>	<u>Nástup sóla v I. vete, takty 87-103</u>
Chuchro	15:00	11:42	12:37	3:21
Veis	15:31	11:53	13:23	3:28
Fukačová	15:34	12:18	13:39	3:26
Kaňka	15:27	11:21	12:29	3:24
Nouzovský	15:52	11:53	13:11	3:36
Jamník	14:39	10:56	11:48	3:27
Sádlo	14:56	11:13	12:38	3:29
Du Pre	15:19	13:11	13:25	3:32
Ma	16:02	12:40	13:14	3:59
Rostropovič	15:49	12:49	13:02	3:43
Fournier	14:42	11:23	12:15	3:24

* V prípade nahrávky **Jakuba Tylmana** nie je možné uviesť časové údaje, pretože nahrávka začína poslednými taktami predohry a je preto neúplná.

2.2.3. Zoltán Kodály: Sonáta pre sólové violoncello, op. 8

Sonáta pre sólové violoncello Z. Kodálya patrí ku základným dielam violoncellovej literatúry, niekedy sa dokonca stavia po bok k Bachovým suitám. Po technickej stránke patrí k najnáročnejším skladbám a využíva veľké množstvo rôznych techník hry (kombinácia pizzicata s detaché, flažolety, extrémne polohy v ľavej ruke, polyfónna hra)¹. Vďaka charakteru diela a absencii doprodu poskytuje skladba možnosť uvoľnenej interpretácie, no hráč by mal zároveň vystihnúť folklórny charakter diela.

Medzi najznámejšie zahraničné nahrávky patrí podanie Pietra Wispelweya (1995) a Truls Mørka (1996). Z českých interpretov nahrali sonátu napr. Michal Kaňka (2000), Jan Škrdlík (1998), Miroslav Petráš (1981) a Jiří Bárta (2003). V práci sa venujeme

1 Hradecká, Dita: Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír: Violoncellové sonáty, Zoltán Kodály, Vítězslav Novák; in: Harmonie 11/2003; str. 42.

analýzam posledných dvoch interpretácií, ktoré sú diametrálne odlišné, čo napovedá aj doba ich vzniku.

Notové zdroje použité k analýze:

Zoltán Kodály: Sonate Op. 8, Violoncello Solo; Universal edition Nr. 6650, London.

Zoltán Kodály: Sonate Op. 8, Violoncello Solo; zdroj: www.everynote.com.

Nahrávky použité k analýze:

Jiří Bárta & Jan Čech – Zoltán Kodály / Vítězslav Novák: Cello Sonatas. Supraphon, 2003.

Miroslav Petráš – Zoltán Kodály: Sonáta op. 8 pro sólové violoncello. Bonton Music, 1981.

J.S. Bach: Suity pre sólové violoncello

Suity pre sólové violoncello J. S. Bacha sa stali od interpretácie Pabla Casalsa najzávažnejším dielom violoncellovej literatúry. Ich náročnosť nespočíva v technickej obtiažnosti, ale v celkovom uchopení diela, v ktorom je nutné okrem aspoň základných zákonitostí interpretácie baroknej hudby dodržať a zachovať jeho komplexnosť. Každý violoncellista poníma dielo odlišným spôsobom a len veľmi ťažko určíme, ktorý je najsprávnejší.

Spôsobu autentickej interpretácie sa približuje najviac nahrávka Annera Bylsmys z roku 1979, príp. sem môžeme zaradiť aj interpretáciu Paolo Pandolfiho na viola da gamba. V našej analýze výkonu Jiřího Bárty sme sa pokúsili o uvedenie základných postojov hráča a jeho prínosu. Pri určovaní miery dodržania historickej interpretácie sme vychádzali z publikácie violoncellistu Stanislava Apolína *Synopsisie barokných pravidiel ke stylové interpretaci suit pro violoncello solo J.S. Bacha* z roku 1995.

Notové zdroje použité k analýze:

Johan Sebastian Bach: 6 Suites a violoncello senza basso; PWM Edition (Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA).

Nahrávky použité k analýze:

Jiří Bárta – J. S. Bach: The Complete Cello Suites. Suprahon, 2000.

2.3. Josef Chuchro

(*03. 07. 1931, Praha – † 19. 08. 2009, Praha)

2.3.1. Biografia

Učitelia

Josef Chuchro sa pôvodne učil hre na klavír a organ u svojho otca. Violoncellu sa začal venovať až v trinástich rokoch. Prvým učiteľom bol koncertný majster Národného divadla **Miloslav Kócek**. Potom študoval najprv súkromne, po roku 1947 na Pražskom konzervatóriu a následne na AMU u **Karla Pravoslava Sádla**. Konzervatórium dodatočne absolvoval v roku 1965.

Súťaže

Získal ocenenia na mnohých súťažiach: Praha 1950 (**Pražské jaro**) – Čestné uznanie, **Berlín** 1951 - III. cena, **Bukurešť** 1953 - II. cena, Praha 1955 (**Pražské jaro**) – I. cena, **Xalapa** (Mexiko) 1959 - I. cena v **súťaži Pablo Casala**.

Koncertná činnosť

V roku 1961 sa stal sólistom **Českej filharmónie**. Mal bohatú koncertnú činnosť ako komorný hráč aj sólista. Koncertoval v 33 štátoch všetkých svetadielov, so 75 orchestrami pod taktovkou 112 dirigentov (napr. **Wolfgang Sawalisch, Dean Dixon, Genadij Rožděstvěnský, André Previn, Kurt Masur** a iní).

Komorná hra

V rokoch 1952-1957 bol členom **Sukovho tria** spolu s Janom Panenkom a neskôr s Josefom Háloom (klavír) a Josefom Sukom (husle). V roku 1979 založil spolu so svojim synom Janom Chuchrom **Pražské violoncellové duo**, ktoré pôsobilo do roku 1990.

Diskografia

Diskografia Josefa Chuchra obsahuje až 79 titulov. Z violoncellových koncertov uveďme aspoň dva krát nahraný koncert **A. Dvořáka**, ďalej Koncert č. 1 **B. Martinů** a **Camille Saint-Saensa**, Trojkonzert **L. v. Beethovena** spolu s Josefom Sukom a Janom Panenkom. Zo sonát nahral dva krát **Beethovenove** Sonáty F dur a g moll, a tiež Adur, C dur a D dur, **Bachove** Sonáty pre violu da gamba a mnoho komorných diel **B. Martinů**. Hojne sa venoval nahrávaniu diel súčasných českých autorov. Vzniklo tiež veľké množstvo nahrávok so Sukovým triom.

Ocenenia

Josef Chuchro získal mnoho ocenení: 1967 – **Cena Svazu českých skladatelů** za súborné prevedenie cyklu sonát a variácií L. v. Beethovena, 1974 – **Medaila Bedřicha Smetany** za zásluhy o rozvoj českej hudby, 1977 – **Award of Merit** v Kanade, 1984 – **Medaila Roku české hudby** za súbornú gramofónovú nahrávku sonát Bohuslava Martinů a za významný prínos pre českú hudbu, 2003 – **Medaila Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy** za celoživotnú tvorčiu pedagogickú činnosť a zvlášť významné výsledky v pedagogickej práci, **medaila Josefa Hlávky** za mimoriadne zásluhy o slávu českej violoncellovej školy.

Pedagogická činnosť

V rokoch 1965 -1992 pôsobil ako pedagóg **Pražského konzervatória**, od roku 1973 tiež na **AMU** v Prahe. V roku 1990 získal titul profesora hry na violoncello a zároveň bol zvolený za dekana Hudobnej fakulty AMU až do roku 1997. V rokoch 2000-2003 viedol katedru strunných nástrojov HAMU. Ako člen poroty sa zúčastnil mnohých súťaží.

Medzi najvýraznejších Chuchrových žiakov patria: **Jaroslav Kulhan, Daniel Veis, Mikael Ericsson, Michal Kaňka, Eugen Prochác, Jiří Bárta, František Host, Vladimír Leixner, Tomáš Jamník** a iní.

Violoncello

Chuchro hral na dva nástroje: francúzske cello **Claude Boavene** z roku **1731** a na štátny nástroj **Montagnana**.

2.3.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Nahrávka: Česká filharmonie, dir.: Václav Neumann, vlc: Josef Chuchro. 1976.

„Miloval jsem ho už od samého začátku.“¹

Dalo by sa povedať, že Dvořákov violoncellový koncert bol životným dielom Josefa Chuchra. Ako interpret k nemu prišiel ku styku už veľmi skoro – bolo to v treťom ročníku konzervatória, keď mal 19 rokov, na cello hral vtedy 6 rokov. K. P. Sádlo mu túto skladbu určil ku svojej prezentácii na Pražskom jare 1950, kde získal čestné uznanie. Prvú cenu vtedy získal Mstislav Rostropovič. Od vtedy ho s orchestrom previedol viac ako štyristokrát!

Ku koncertu má veľmi kladný vzťah, ako je zrejmé z úvodného výroku nad textom. S Českou filharmóniou ho nahral dvakrát – jednu s dirigentom Jiřím Waldhansom a druhú s Václavom Neumannom, o ktorú sa opiera aj nasledovný rozbor. Chuchro tvrdí, že v nahrávkach je to, čo si predstavoval a chcel vyjadriť, a preto sú nepochybne vhodné k vyvodu záverov o jeho poňatí tohto diela. Pokiaľ odmyslíme prirodzený vývin interpretácie, nesnažil sa Chuchro úmyselne svoju interpretáciu výrazne meniť, a preto je možné považovať náš zdroj za reprezentatívnu nahrávku.

Chuchro sa vždy snaží čo najpresnejšie dodržať notový zápis, a to platí aj pri voľbe tempa a stupni agogických zvlnení, ktoré nie sú príliš nápadné. Samozrejme sa v jeho interpretácii vyskytujú, no nie sú príliš výrazné na to, aby narúšali priamosť zdelenia hudby a vnucovali nám subjekt hráča na úkor autora.

1 Rozhovor – Josef Chuchro, str. 160.

1. veta

min.: 15:34

V úvodných taktach violoncellového sóla nastupujúcom v takte 87 je nepravidelnosť a agogika prirodzene najvýraznejšia, čo vyplýva z označenia *quasi improvisando*. Označenie *risoluto* je v Chuchrovej interpretácii presne vystihnuté. V celku pôsobí mužne, úplne samozrejme a jasne.

Ukážka 1 – takty 84-94

V takte 89 je významná nota h, ktorá slúži ako odraz pre nasledovnú skupinku tónov. Arpeggia hrá Chuchro viac ako lomené akordy, čo pôsobí opäť veľmi presvedčivo a odhodlane. Taktiež tomu napomáhajú jasné oddelenia medzi výraznými dielčimi myšlienkami ako je tomu medzi taktami 91-92 a 92-93 a v takte 93 pred sledom arpeggiováných akordov. Tento úsek je zahrnaný s nadhľadom, neurýchlenosťou a zároveň s veľkou energiou.

Nasleduje časť, ktorá pôsobí oproti predchádzajúcej menej závažne, ba priam hravo (takty 95–97). Takty 98 a 99 sú akoby návratom k závažnosti, na tóne fis v takte 99 je znie *subito piano* (uvedené je *ff* a *dim.*), čo však pripravuje nežne a jemne poňatý nasledujúci úsek. Chuchro rozčlenil legáta v takte 100 a pridal glissandá, ďalej zjemnil výraz stálym pianom namiesto uvedeného *crescenda*, a k prvému trilku v takte 103 pristupuje mierne, v *piano* a s trilkom z hora, čo je veľmi nezvyčajné. Radu tónov ozdobenou trilkami poníma ako celok, miernym dôrazom a dynamickým zosinením sú zvýraznené len noty v takte 108, o to kontrastnejší je potom nástup ďalšieho oddielu hudby v takte 110.

Ukážka 2 – takty 95-109

V taktoch 114-119 sa v každom takte tri krát vystrieda napätie a uvoľnenie, čo má byť podľa zápisu dosiahnuté dynamikou. Chuchro však napätie vyvoláva *accelerandom* pod šestnástinovými notami a následné uvoľnenie, resp. zjemnenie, miernymi glissandami a náhlym zvrúcnením melódie.

Ukážka 3 – takty 114-115

Osobito rieši takt 127, v ktorom nehra príraz g na tóne fis a neviaže skupinku (v partitúre je legato, v parte z klavírnej úpravy nie je). Tento detail je ďalším z úkazov, ktoré interpretácii dodávajú presvedčivosť a energickosť.

Ukážka 4 – takty 127-129



Vedľajšie téma potvrdzuje vysokú mienku kritikov o Chuchrovej schopnosti vystihnúť vrelosť lyrických partíí diel. K tomu, aby tak učinil, neklesol na tak nízke tempo ako väčšina interpretov, ale použil agogické prostriedky a dal vyniknúť krásnemu violoncellovému tónu. V prvom uvedení témy sa pohybuje v tempe asi $q = 85-90$, v repríze pri jeho druhom uvedení ešte zvoľní asi na $q = 82$ (v notách je uvedené tempo $q = 100$, pre zrovnanie **Jacqueline du Pré** v tejto pasáži klesá až na $q = 60$, **Yo yo Ma** na $q = 70$). Použitie viacerých glissánd než u iných interpretov vyplýva pravdepodobne z doby nahrávky, kedy boli užívané vo väčšej miere než dnes, ale nedá sa povedať, že by boli pre súčasného poslucháča akokoľvek rušivé.

Pri nástupe Tempa I. v takte 157 sa vracia k tempu pôvodnému, aj keď niektorí interpreti na tomto mieste zvyknú pravdepodobne kvôli efektности tempo výrazne zvýšiť. Kontrast pomalej spevnej melódie a rýchlych rozkladov však napriek tomu ostáva prítomný. V taktach 116-166 očividne ponechal Dvořák invenciu na interpretovi, čo je jasné z minima predpísaných požiadaviek v tomto mieste. Pretože orchester sa v tomto mieste zúčastňuje iba ako farebný doplnok, môže si sólista dovoliť zvýraznenie svojho partu určitými interpretačnými prostriedkami. Chuchro sa však zápisu aj na tomto mieste drží naozaj pevne, a pridá iba mierne *ritardando* v poslednom takte. Táto pasáž je natoľko prítlačlivá vďaka svojej technickej povahe, že poslucháčovu pozornosť púta aj bez akýchkoľvek prednesových zvláštností. Napokon je to jedno z miest koncertu pozmenené na popud Hanuša Wihana, ktorý sa do diela snažil presadiť najmä prvky zaujímavé po technickej stránke.

2. a 3. veta

min.: 12:18; 13:39

Druhá veta je hraná o niečo pomalšie a tretia o niečo rýchlejšie ako je dané v notách, ide však o zanedbateľný rozdiel. V týchto vetách dokazuje Chuchro to isté, čo bolo popísané v rozbere prvej – presvedčivosť energických a vrúcnosť a vypätú emocionalitu lyrických pasáží.

Zhrnutie

Aj keď sa v niektorých detailoch Chuchrova hra odchyľuje od autorových požiadaviek, ako celok vystihnutie práve to, čo podľa všetkého autor vyjadriť chcel, a to prostriedkami dnešnému poslucháčovi blízkymi. Zároveň nechýba ani poučenosť o historickom hudobnom štýle koncertu, t.j. najmä značný emocionálny vklad interpreta. Jednotlivé vety sú vnútorne vyrovnané a navzájom ako celok súdržné.

K prevedeniu Dvořákovho koncertu (popri uvedení koncertov L. Boccheriniho a Saint-Saensa) Josefom Chuchrom zo dňa 20.12 1957 v Prahe, sa Vladimír Šeřl vyjadril nanajvýš pozitívne: „Na ňom /mienené na Dvořákovom koncerte/ sme si mohli ověřit, že Chuchro je umělcem citlivým, nikdy však přecitlivělým, že jeho hudba je zdravá, vzdálená každého zbytečného sentimentu, který někdy slýcháváme i v jinak vynikajícím provedení tohoto díla.“¹

2.3.3. Charakteristika hry

„Pokud to nezpívá uvnitř, tak to nemůže zpívat ani na violoncello.“²

Josef Chuchro predstavuje pre Českú republiku jedného z najvýznamnejších violoncellistov veľmi výrazne sa podieľajúceho na rozvoji českej hudobnej školy, a to ako sólový a komorný hráč a ešte v nedávnej minulosti ako pedagóg. Napriek tomu, že na cello začal hrať v trinástich rokoch a kvôli vojne nedokončil štúdium na HAMU, bez pochyb patrí medzi violocellovú špičku. Jeho učiteľom bol prakticky po celý život K. P. Sádlo, ktorý ho prirodzene ovplyvnil v ponímaní hudby.

1 Vladimír Šeřl: Josef Chuchro; in: Hudební Rozhledy 1/1957; str. 78.

2 Rozhovor – Josef Chuchro, str. 162.

Chuchro sa pri interpretácii snaží o čo najpresnejšie dodržanie notového zápisu. Chce rozšifrovať to, čo je v notách naznačené a svojou interpretáciou vystihnúť autorove myšlienky. To však okrem iného predpokladá znalosť autora, čiže znalosť čo možno najväčšieho počtu diel konkrétneho autora, nie len skladieb pre violoncello. Práve nedostatok tejto znalosti pozoruje Chuchro u súčasných mladých interpretov. Chuchrova hra je z dôvodu rešpektu autora prostejšia a nezameriava sa príliš na detail, ale na vystihnutie celkového obsahu diela. Vyžaduje to kázeň a podriadenie vlastného subjektu autorovmu.

Tak ako hudba celkovo, vyvíja sa aj interpretácia, a preto Chuchro nesúhlasí s tzv. historicky poučenou interpretáciou pre umelecké účely. Autorov zápis síce čo najviac dodržiava, ale považuje za nezmyselné snažiť sa o nápodobu niečoho, čo už dnešnému človeku nie je prirodzené. Pokiaľ ide o súčasnú hudbu, každý interpret by sa mal venovať aj jej, resp. skladbám všetkých období. Nemal by však presahovať hranice a na úkor staršej hudby hrať všetko spôsobom, ktorý je vhodný len pre skladby novšieho vzniku.

Josef Chuchro prirovnáva violoncello k ľudskému hlasu, a teda hru na cello ku spevu. Tento nástroj sa mu najviac približuje, čo považuje za výhodu. Pri hraní sa snaží vychádzať práve zo spevu, čo vyplýva pravdepodobne zo snahy o prirodzenosť a krásu tónu. Pokiaľ ide o techniku, tá má byť plne podriadená umeleckému zámeru – podľa vzoru Pabla Casals má byť len prostriedkom, nie cieľom.

Ku svojim žiakom sa snaží pristupovať individuálne, pretože každý má iné danosti. Tiež zmysel interpretačných súťaží vidí relatívne v závislosti od typu hráča – niekomu súťaže prospievajú najmä po stránke motivačnej a praktickej, iní súťaže nepotrebujú a priam sa im vyhýbajú. Chuchro sám súťaže nevyhľadával, no vďaka nátlaku zo strany rodiny a učiteľov sa niekoľkých zúčastnil a získal mnohé úspechy.

Chuchro patrí k umelcom, ktorí k dielu pristupujú zároveň intelektuálne i veľmi senzibilne, pričom výraz nie je nikdy zbytočne prehnaný. Vďaka vysokému štýlovému cíteniu sú jeho interpretácie diel rôzneho druhu a akýchkoľvek období presvedčivé. Je to nesporne jeden z najväčších českých violoncellistov, ktorého hudobné vyjadrovanie je od iných jasne rozpoznatelné. Václav Holzknicht sa o Chuchrovej osobitosti vyjadruje:

„ [...] jakási jemnost, jakási vybranost podání, něco velmi harmonického a příjemného, co ho v početné řadě violoncellistů odlišuje velmi zřetelně.“¹

2.4. Miroslav Petráš

(*17. 07. 1948, Kyjov)

2.4.1. Biografia

Učitelia

Violoncello študoval od roku 1970 u **Ivana Měrku** na konzervatóriu v Ostrave a od roku 1976 u **Saši Večtomova** na AMU v Prahe. Popri tom absolvoval ročnú stáž vo Viedni na Akadémii u **Vladimíra Orlova**.

Súťaže

Je víťazom niekoľkých národných súťaží (napr. **Beethovenov Hradec** 1966), finalistou **súťaže Gaspara Cassadó 1975** vo Florencii a laureátom medzinárodnej súťaže **Pražské jaro** 1970.

Koncerty

Od roku 1980 pôsobil ako koncertný majster **Symfonického orchestru hl.mesta Prahy FOK**, s ktorým často koncertoval doma aj v zahraničí vrátane USA. Ako sólista koncertoval v mnohých štátoch Európy, ako aj v Severnej a Južnej Amerike, Japonsku a Taiwane.

Komorná hra

Od roku 1999 pôsobí v komornom súbore **České trio** (Milan Langer - pf, Dana Vlachová – vn) a súčasne v súbore **Klavírní kvarteto Bohuslava Martinů** (Emil Leichner – klavír, Bohuslav Matoušek - husle, Pavel Peřina - viola). Spolupracuje v literárno-hudobných programoch s recitátorom **Alfredom Strejčkom**.

1 Václav Holzknecht: Vrcholný Martinů J. Chuchra a J. Hály; in: Hudební rozhledy 2.1. 1958, str. 82

Diskografia

Petráš nahral radu CD a LP so skladbami pre cello a orchester či klavír, ako aj sonátu **Z. Kodálya** pre sólové violoncello, ktorá sa stala jednou z jeho najvýraznejších nahrávok. Tiež nahral niekoľko titulov pre Český rozhlas.

Pedagogická činnosť

Od roku 1983 vyučuje na pražskej **AMU**, kde sa v roku 1992 stal docentom a 2005 profesorom. Zároveň učí na **Pražskom konzervatóriu**. Popri tom viedol mnohé majstrovské kurzy doma aj v zahraničí, bol členom porôt mnohých súťaží.

Medzi jeho najvýraznejších žiakov na AMU patria: **Miloš Jahoda, Petr Prause, Jaroslav Matějka, Pavel Ludvík, Tomáš Hurník, Štěpán Doležal, Marek Novák, Janne Fredens, Hana Jersáková-Rytinová**, z konzervatória to sú: **Jan Szakál, Jakub Tylman, Kentaroh Watanabe, You Motohashi a Ivan Vokáč**.

Violoncello

Petráš hrá na violoncello **J. B. Dvořák** z roku 1857 a tirolský nástroj z dielne **J. Stainera** z roku 1740.

2.4.2. Analýza

Zoltán Kodály

Sonáta pre sólové violoncello, op. 8

Nahrávka: vlc: Miroslav Petráš. 1981.

„To je jedna z mála mých nahrávek, kterou když si několikrát poslechnu, tak mě nemrzí.

Za touto nahrávkou opravdu stojím dodnes.“¹

Petrášova nahrávka Kodályovej sólovej sonáty by sa dala zaradiť medzi klenoty českej violoncellovej hry. Právom ju sám hodnotí ako jednu zo svojich najlepších. Za

1 Rozhovor – Miroslav Petráš, str. 163.

zmienku stojí aj doba, v ktorej bolo dielo nahrané – v roku 1981 existovala ešte len jedna česká nahrávka tejto sonáty (Miloš Sádlo), a čoskoro bola známa aj za hranicami.

1. veta

min.: 9:46

Od prvého taktu až po prvé piano v takte 20 nenechá sólista poslucháča vydýchnuť a uvoľniť napätie. Celý tento úvodný úsek skladby je hraný akoby jedným ťahom a jeho energia je od začiatku silná a nenarušená. Ako jeden z mála violoncellistov udržuje silu tónu aj vo sforzatovaných najvyšších tónoch v taktach 5-10 a neuvolňuje ju, naopak pridáva tak, ako je naznačené *crescendom* v takte 7.

Ukážka 1 – takty 4-11

The image shows a musical score for measures 4-11 of the first movement. It is written for a cello, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The upper staff contains the main melodic line, which is characterized by a strong, expressive tone. The lower staff provides a supporting bass line. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). A watermark "www.everynote.com" is visible in the center of the score.

V týchto krajných polohách je nesmierne ťažké vytvoriť tak silný expresívny tón, ktorý by znel prirodzene a nerušivo. Z Petrášovho violoncella však zaznievajú tóny plné istoty, ktoré dominujú nad nižšie položenými tónmi tvoriacimi akord. Ich zvuk je jasný, čistý a prirodzený. Tak je tomu vo všetkých obdobných situáciách počas celej prvej vety.

Celkovo sa Petráš veľmi drží skladateľovho zápisu a iba zriedka nájdeme tempové, dynamické či iné odchýlky. Jednou z výnimiek je napr. takt 20, v ktorom je po dvoch *sf* akordoch zapísané *piano*.

Ukážka 2 – takty 19-22



Petráš hrá v *piane* až od polovice taktu 21. Možno si to vysvetliť tým, že energiu, ktorú vložil do predchádzajúcich taktov, nemožno tak zrazu a rýchlo „zahasiť“ a pre prechod do tichšej a kľudnejšej pasáže použil odstupňovanú dynamiku – rovnaké tóny v takte 20 zahrá napriek predpísanému *pianu* ešte stále vo *forte* a až pri ich opakovaní od polovice taktu 21 sú v *piane*.

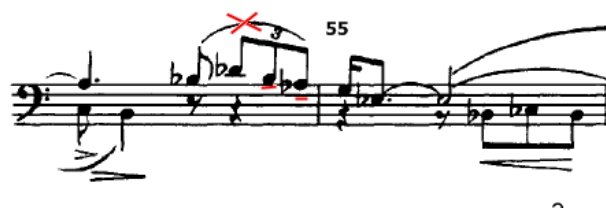
Úplné uvoľnenie cítime však až po poslednom „výkriku“ sforzatovaného akordu v takte 28, kde síce nasleduje ešte *crescendo*, ale tým, že Petráš tempo nezrýchľuje pri narastajúcej sile zvuku, pôsobí táto časť ako bodka za prvou jednotnou pasážou, prvým dlhším, expresívnym vyjadrením a príprava na nástup výrazu ďalšieho, odlišného, počínajúceho dlhým tónom v *pp*.

Ukážka 3 – takty 27-30



V Kodályovej sonáte sú prítomné prvky maďarského folklóru, ktoré Petráš vo svojej interpretácii podtrhuje. Jedným z takýchto miest je takt 54, kde si dokonca dovoľí kvôli zvýrazneniu ľudového prvku skrátiť vypísané legato nad triolou a posledné dve noty trioly zahrá výrazným tenutom. Akcentovaním a vhodnou voľbou presných dĺžok nôt vystihuje Petráš špecifické folklórne zafarbenie a energický výraz aj na ďalších miestach.

Ukážka 4 – takty 54, 55



Jedným z ďalších miest, kde Petráš dokonale vystihol mieru všetkých zložiek a interpretačných prvkov sú posledné takty prvej vety. Skladba uhasína a v *ppp* sa má vytratiť do *perdendosi*, po čom vo *ff* zaznejú ešte dva sforzatované akordy z prvého taktu vety. Nie len že Petráš zvládol dynamické odstupňovanie tak, aby dosiahol správneho účinku na poslucháča a zároveň nepôsobil prehnane, ale pauza medzi doznením spodného c v *pp* a následnými akordami vo *ff* je na sekundu presná. Keby bola kratšia, nevytvorí sa dostatočné napätie a jej predĺžením by už takýto záver stratil zmysel.

2. veta

min.: 11:35

V druhej vete sa Petráš drží zápisu ešte presnejšie. Hra nie je predramatizovaná, je poňatá jednoduchšie, čo opäť evokuje folklórny výraz, zároveň ale s veľkou hĺbkou a zamyslením. Tento fakt badať zreteľne napr. v takte 14, kde Petráš zahrá posledné tri šestnástinové noty taktu s odsadením a nadľahčením. Vo fráze je cítiť náznak hravosti v kontraste k inak vážnemu výrazu plného napätia.

Ukážka 4 – takty 14-15

3. veta

min.: 10:21

Predpísané tempo tretej vety je $q = 160$, ktoré zvolil aj Petráš. Hudba vyznie vo všetkej svojej živosti a zároveň je nanajvýš zrozumiteľná, a to aj vďaka presnej rytmike a vhodnému akcentovaniu jednotlivých nôt. V tretej vete môžeme nájsť najviac reminiscencií na ľudovú hudbu, ktorým Petráš opäť dáva priestor na ich vyznenie. Spôsob, akým Petráš túto vetu hrá, vystihuje ľudový temperament. Jedným z mnohých

příkladov sú takty 7-8, kde použije (nepredpísané) *ritardando* a všetky tri noty v takte 8 zaťaží.

Ukážka 5 – takty 7-9



Okrem svojho ľudového charakteru má takáto interpretácia ďalší význam. Je akoby náhlym, prekvapivým pozastavením v rýchлом divokom prúde hudby, ukončením prvého toku a zároveň odrazom pre nasledujúci, ktorý je repetíciou prvého.

Na dvoch miestach tretej vety môže mať poslucháč nejasnosti, prečo volil Petráš niečo iné, než je autorom zapísané. Ide o výrazné glissandové postupy v taktach 81-96, kde glissando predpísané nie je. V tomto prípade nejde o romantizujúce glissando na vyjadrenie veľkých emócií. Ku koncu vety v taktach 581-593 je glissando medzi trojmatmi vypísané, a tak je možné, že interpret chcel dopredu naznačiť tento prvok, a tak dať dielu väčšiu ucelenosť.

Ukážka 6 – takty 81-84



Ukážka 7 – takty 580-585



Druhým miestom sú takty 194 a 200, kde namiesto *sff* zahrá flažolety v *piane*. Tento úsek pochopil Petráš odlišne, čím prekvapil poslucháča tichým tónom po

crescende. Jemné flažolety pôsobia tajomne a navyše je vďaka nim zdôraznený rázny nástup novej časti po zopakovaných pizzikatach hranej sláčikom v *forte*. Toto riešenie je síce v rozpore so skladateľovým, no je rovnako vhodné a zaujímavé.

Ukážka 8 – takty 193-206

Ešte pre úplnosť je nutné dodať, že Petráš v nahrávke vynecháva celú jednu stranu notového zápisu, konkrétne takty 272-325. Ide o stranu plnú rozložených akordov. Napriek tomu, že sa sonáta dnes hrá celá, ešte v roku 1956 ju nehral ani Janos Starker a v roku 1959 Miloš Sádlo, ktorý so Zoltánom Kodályom osobne o úseku diskutoval. Sádlo arpeggiám neprišiel na chuť kvôli motivickej fádnosti, a tak mu skladateľ povolil stránku vynechať. Saša Večtomov dokonca vynechával strán viac, a to z dôvodu prílišnej rozsiahlosti skladby pre koncertné prevedenie. Petráš sa teda držal vzoru Sádlovho a Starkerovho.

Zhrnutie

Kodályova sonáta je nesmierne náročná po technickej aj výrazovej stránke, neľahkým úkolom je tiež vystihnúť ľudových prvkov v nej. Petráš sa vysporiadal so všetkými úkolmi bravúrne. Jeho interpretácia je nanajvýš expresívna, avšak presne v miere, ktorá je pre toto dielo vhodná. Vystihol ju tak presne, že keby trochu poľavil, stratí onú špeciálnu atmosféru a energiu, ktorá je prítomná v celej nahrávke, a keby trochu pridal, výraz by bol prehnaný a zbytočný.

Technická náročnosť tejto sonáty môže limitovať výrazovú stránku a krásu tónu vzhľadom ku nezvyčajným polohám hry, technikám ako napr. pizzicato v spojení s hrou sláčikom, výraznému, často synkopovanému, rytmu a akcentom častým v dvojhmatoch. Napriek tomu všetka krása a energia skladby v Petrášovej interpretácii je a môžeme len súhlasiť s jeho názorom: „Myslím si, že tam mám hudbní tah, ktorý se podařil po zvukové stránce jít do vrcholu, jak to ten skladatel napsal, [...], že měl na mysli to, co v té nahrávce je.“¹ Petráš sa veľmi drží zápisu, a pokiaľ si na niektorých miestach dovoľí menšie odchýlky, je to vždy za účelom dosiahnutia energického náboja, temperamentu a zároveň vrúcnosti hudby, bez čoho by sonáta stratila zmysel.

Na zanalyzovanej nahrávke môžeme potvrdiť, že sa Petráš snaží o vystihnutie autorových zámerov a zároveň tak oslovuje dnešných poslucháčov. Zvládnutie technickej stránky je predpokladom k možnosti hlbšej práce s dielom.

2.4.3. Charakteristika hry

„Výrazná hudební emoce se schopností kontroly pohybů a fyzikálních zákonitostí chvění jsou asi nejdůležitější faktory vzniku a modelování krásného violoncellového tónu.“²

Miroslav Petráš je významným interpretom, ale v súčasnosti v jeho profesionálnom živote prevažuje pedagogická činnosť. Hru na violoncello učí už 26 rokov a medzi jeho žiakmi je mnoho úspešných violoncellistov. Svojím študentom predáva dlhoročné skúsenosti, ale zároveň rád prijme ich nové poznatky, ktoré priniesli zo štúdií v zahraničí. Je teda otvorený a priaznivo naklonený moderným spôsobom hry, pretože v oblasti interpretácie je stále čo objavovať.

Mladého študenta sa Petráš snaží v prvom rade naučiť stopercentné zvládnutie ovládania nástroja. Ak chce hráč vyjadriť emócie, musí byť plne schopný kontrolovať pohyby oboch rúk. Technickému základu prikladá veľkú váhu, na ktorého základe je možné ďalej rozvíjať oblasť estetiky a štýlovosti hry. Tretím stupňom je potom

1 Rozhovor – Miroslav Petráš, str. 163.

2 Petráš, Miroslav: Pojednání o tónu, 2005; str. 102.

„individualita každého hráče, ktorou podporovat je také jedním z úkolů každého pedagoga, který to myslí s tou mladou muzikantskou osobností dobře.“¹

Zásadnou vlastnostíou Petráša ako pedagóga je jeho individuálny prístup ku študentovi už od samého začiatku a v každej oblasti. Pretože technické záležitosti majú vychádzať z prirodzenosti každého človeka, považuje aj túto stránku za jedinečnú u každého zo žiakov. Každý človek je usposobený ináč, a preto už spôsob držania nástroja považuje Petráš za individuálny. Samozrejme pristupuje ku jednotlivým žiakom osobite aj v oblasti rozvíjania „psychických“ stránok hry, a nezabúda ani na zvláštny prístup k samotnému nástroju. Bez toho, aby sa sám zoznámil so žiakovým violoncellom, nedovolí si odporučiť riešenia týkajúce sa techniky hry či úpravy nástroja.

Petráš vydal v roku 2005 metodiku *Pojednání o tónu*, ktorá sa zaoberá najmä nástrojom ako takým a spôsobom hry na neho. Konkrétne nástroju a jeho zriadeniu prikladá veľký dôraz: „Kvalitu a sílu zvuku violoncellistovy hry tvorí stejně tak úroveň nástroje jako dovednost hráče.“² Kvalita nástroja ovplyvňuje predovšetkým stupeň obtiažnosti hry, silu a farbu tónu. Preto sa v metodike snaží poradiť, ktoré vlastnosti nástroja je potrebné si všímať či už pri jeho výbere alebo úprave.

Jednou z kvalít hráča je tiež znalosť fyzikálnych zákonitostí chvenia a tvorby tónu, ktorým sa v publikácii podrobne venuje. Z fyzikálnych zákonitostí vychádza aj pri spôsobe držania sláčika. Zápästie je zaborené nižšie než obvykle, takže je viac v rovine, prsty sú ohnuté do pravého uhlu, a tlak na sláčik vytvára celá paža, nie len ukazovák. „Já vyznávám tuhle školu, protože je to prokazatelně fyzikálně pro ruku dobré.“³ Samozrejme táto metóda vychádza zo svetových vzorov a konkrétnych zvukových výsledkov.

Nezabudnime ešte dodať, že Miroslava Petráša si žiaci obľúbili aj vďaka jeho osobnosti ako takej, vďaka jeho priateľskému a rovnocennému prístupu ku svojim študentom. Snaží sa podtrhnúť ich individualitu, nechce im vnucovať jeden vzor, ktorého by sa mali držať. Naopak sa nechá sám inšpirovať, najmä pokiaľ ide už o vyspelejších žiakov s vzácnymi skúsenosťami a poznatkami od zahraničných pedagógov či spoluhráčov.

1 Rozhovor – Miroslav Petráš, str 162.

2 Petráš, Miroslav: *Pojednání o tónu*, 2005; str. 7.

3 Rozhovor – Miroslav Petráš, str. 164.

Z pedagogických zásad je možno vyvodit' aj spôsob hry samotného Petráša ako interpreta. Technickú stránku považuje za potrebný a samozrejmy základ, v žiadnom prípade nie ako cieľ. Veľký dôraz kladie na nástroj, ktorý často upravuje, aby našiel vhodnejšiu farbu zvuku či iné jeho vlastnosti. Individuálny prístup si môžeme všimnúť nie len vzhľadom k žiakom, ale aj k publiku. K interpretácii starej hudby sa vyjadril nasledovne: „Jedním faktorem je předvádění, zvládnutí autentické interpretace, čili podle zákonitostí, které jsou již dost specifikovány. Ale je něco jiného předvádět to odborné komisi nebo posluchačům, kteří se skládají ze zasvěcených, vyškolených, vystudovaných lidí, kteří se zabývali profesionálně touto oblastí a jiná věc je předvádět autentickou interpretaci širokému publiku. To široké publikum není tak citlivé na dodržování zákonitostí tzv. autentické interpretace. Někdy se kloním k tomu, že student má hrát především zábavně – i baroko.“¹ Petráš nemá vyhranený názor na jeden spôsob interpretácie a je otvorený viacerým možnostiam, pokiaľ je dodržaná štýlovosť hry.

Sám je violoncellistom, ktorý sa snaží čo najviac pridržať zápisu z rešpektu pred skladateľom. „Můj pohled na interpretaci Bacha je trochu podobný jako na Dvořáka. Já tyto skladatele považuji prostě za geniální a myslím, že stačí zahrát hezky jenom to, co napsali.“² Aj podľa analýzy Kodályovej sonáty môžeme potvrdiť, že sa Petráš snaží vystihnúť zámery autora, čo postačí na upútanie pozornosti súčasného poslucháča. Jeho skôr striednejší prístup k interpretácii vychádza z myšlienok, že niekedy stačí menej a menej je viac. Petráš poukazuje v prvom rade na osobnosť skladateľa, ale svoju vlastnú individualitu zároveň vyjadruje práve prostredníctvom interpretovanej hudby.

2.4. Daniel Veis

(*28. 04. 1954, Praha)

2.4.1. Biografia

Učítelia

-
- 1 Rozhovor – Miroslav Petráš, str. 162.
 - 2 Rozhovor – Miroslav Petráš, str. 164.

Daniel Veis študoval violoncello v Prahe u **Václava Adamíra** a **Josefa Chuchra**, potom v sedemdesiatych rokoch absolvoval päťročné štúdium u **Natálie Šachovskej** (Natalia Shakhovskaya) na Čajkovského konzervatóriu v Moskve.

Súťaže

V roku 1976 vyhral prvú cenu na medzinárodnej súťaži **Pražské jaro** a o dva roky sa umiestnil ako druhý na medzinárodnej súťaži **P. I. Čajkovského** v Moskve.

Orchestre

V rokoch 1989-1991 bol Daniel Veis sólistom **Českej filharmónie**. Doma i v zahraničí vystupoval s mnohými dirigentmi svetového významu (napr. **Václav Neumann**, **Libor Pešek**, **Jiří Bělohlávek**, **Charles Mackerras**, **Oscar Danon** a iní.)

Koncerty

Veis koncertoval na mnohých svetových pódiaoch (**Royal Albert Hall** a **Wigmore Hall** v Londýne, **Avery Fisher Hall** i **Carnegie Hall** v New Yorku, **Auditorio Nacional de Madrid**, **Auditori be Barcelona**, **Orchard Hall** v Tokiu atď.), pričom pravidelne hosťuje v Japonsku. Každoročne vyučuje a koncertuje v USA na **International Music Arts Institute** v Maine.

Komorná hra

Daniel Veis bol členom **Tria Antonína Dvořáka** a od roku 2000 violoncellistom **Pražského tria**. Od roku 2002 je členom medzinárodného **Tria Rosamunde** spolu s britským klaviristom **Martinom Tirimom** a americkým huslistom **Benom Sayevichom**. Okrem toho spolupracoval s mnohými ďalšími umelcami (**Jan Panenka**, **Václav Snítíl**, **Martin Tirimo**, **Eric Rosenblith**, **Leonidas Kavakos** a iní) a často ho na klavír doprevádza jeho žena **Helena Veisová**.

Discografia

Nahrал niekoľko titulov základnej violoncellovej literatúry, ale aj českej súčasnej hudby, ktorá mu bola nejednakrát venovaná. Z výraznejších počinov spomeňme aspoň

kompletnú nahrávku **Brahmsových** a **Schumannových** skladieb pre violoncello a klavír v spolupráci s Janom Panenkom, kompletnú komornú tvorbu **B. Martinů** pre rovnaké obsadenie s klaviristkou Helenou Veisovou a koncerty **A. Dvořáka** a **C. Saint-Saënsa**.

Ocenenia

Za nahrávku Sommerovho violoncellového koncertu prijal cenu vydavateľstva **Panton**.

Pedagogická činnosť

Je profesorom a zároveň prodekanom na hudobnej fakulte **AMU** a istý čas viedol Katedru strunných nástrojov. Je častým členom porôt medzinárodných súťaží a vedie majstrovské kurzy v zahraničí (Rakúsko, Nemecko, Kórea a iné).

Zo žiakov uveďme: **Jiří Šlechta**, **Radomír Širc**, **Peter Jarůšek**, **Simona Hečová**, **Vladimíra Jurásková**, **Petr Šporcl** a **Lukáš Polák**.

Violoncello

Daniel Veis má zo štátnej zbierky vypožičaný vzácny nástroj **G. B. Guadagnini** vyrobený v Miláne v roku **1754**¹.

2.4.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Nahrávka: Symfonický orchestr Českého rozhlasu, dir.: Vladimír Válek, vlc: Daniel Veis. 1986.

1. veta

min.: 15:31

1 Na analyzovanej nahrávke hrá na benátsky nástroj Domenica Montagnana z roku 1734.

Prvé dva takty sólového partu hrá interpret úplne zhodne a presne podľa zápisu. Neskracuje ani nepredlžuje žiadnu z rytmických hodnôt, ani nerobí zmeny agogické. Tiež opakovanie tohoto motívu o tri takty ďalej je totožné, iba mierna zmena je spôsobená nenápadným glissandom smerom k poslednému tónu.

Ukážka 1 – takty 86, 87, 91, 92



Všetky motívy v bodkovanom rytme hrá Veis veľmi pregnantne, čím dostáva jeho hra ľudový a svieži charakter. Docieľuje to miernym skrátením a oddelením prvej z nôt vo dvojici a chápaním druhej ako skok ku nasledujúcej dvojici. Tiež každú skupinku nôt ohraničí skrátením jej záverečnej štvrtovej noty. Tento výrazný rytmus sa prvý krát vyskytuje už v treťom takte sólového partu.

Ukážka 2 – takt 89



Obdobný princíp použije aj pri oddeľovaní ďalších menších fráz, ako napr. pred prvým opakovaním prvého motívu.

Ukážka 3 – takt 91



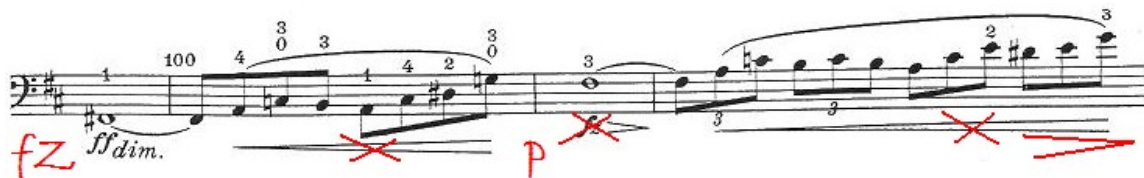
Na ďalšom mieste dosahuje rytmickú presvedčivosť vo frázach taktov 166-168, kde si na skupinku šestnástinových nôt počká a následne ich zahrá rýchlo za sebou.

Ukážka 4 – takt 166



Úsek taktov 99-103 hrá interpret po nasadení *sforzata* v *piane* oproti uvedenému zápisu. Tiež prvý z trilkov v takte 103 nasadí v *piane* namiesto *sforzata*, pričom ho zjemní ešte nátrilom z hora.

Ukážka 5 – takty 99-103



Princíp totožného opakovania taktov s rovnakým motivickým základom môžeme pozorovať ešte na mnohých miestach koncertu. Jedným z nich sú takty 115, 117 a 119, v ktorých okrem dynamickej totožnosti dodržiava interpret dokonca aj použitie glissanda, s čím sa často u iných violoncellistov nestretávame. Takto pôsobí úsek taktov jednotne, avšak trochu nenápadito a stráca na svojej pútavosti.

Ukážka 6 – takty 115-119



V nasledujúcich dvoch taktov nasadzuje tóny osminových skupiniek na neprízvučnej dobe, ktoré sú v zápise pod legatom a hrá ich v *piane* namiesto predpísaného *forte*.

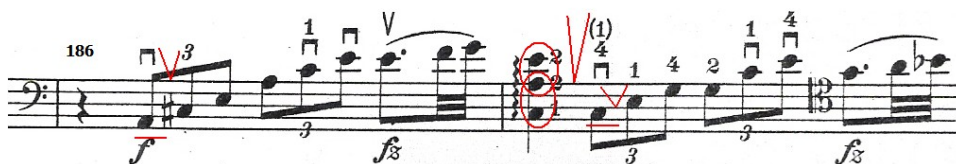
Ukážka 7 – takty 120, 121



Tempo prvého uvedenia vedľajšej témy je zvolené veľmi pomalé $q = 60$), avšak na rozdiel od iných interpretov ho v celom úseku výrazne nezrýchľuje a vystúpi iba na $q = 70$. Označenie *animato* v takte 154 sólista namiesto zrýchlením dosahuje naliehavosťou hry.

Úsek taktov 186-188 a tiež opakovanie danej frázy v taktach 313-315 rieši interpret osobito, keď chápe trioly ako rozbeh k nasledujúcej rytmickej formule a akordu. Prvú notu v triole pozdrží a po záverečnom akorde fráze urobí pauzu, ktorá je pravdepodobne prirodzenou potrebou nádychu pred ďalším rozbehom v novej fráze. Akord nehrá arpeggiom, ale rytmicky ho rozlomí, čo oproti predošlému uvoľnenému sledu tónov pôsobí kontrastne. Takúto hru môžeme považovať za mierne romantizujúcu, čo je vzhľadom ku staršiemu dátumu nahrávky pochopiteľné.

Ukážka 8 – takty 186-187



Nezvyklú dynamiku a frázovanie volí Veis aj v taktach 277-283, a to zahráním dvoch nôt e v prvom motíve vo *forte* a zvolením *piana* vo vyvrcholení témy. Zvolené

tempo je v úplnom súlade s orchestrálnym partom a pôsobí ako spoločný nádych sólového violoncella a doprovodných huslí. Naopak vo zvolenom *piane* necháva zrejme interpret priestor orchestru, ktorý má v danej časti spoločný nástup v *mf*.

Ukážka 9 – takty 277-282

The image shows a page of a musical score for measures 277-282. It features a Violin solo part at the top and Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass parts below. The Violin solo part has several notes circled in red. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *ppp*, and tempo markings like "trasc. poco a poco" and "animato". There are also some handwritten annotations and a red 'X' mark.

II. veta

min.: 11:53

V druhej vete opäť nájdeme mierne interpretovné zásahy do označení legát. V taktach 107 a 108 dokonca použije hru sláčikom namiesto predpísaného *pizzicata*, ktoré bolo pôvodne aj na miestach, ktoré sa dnes hrajú väčšinou sláčikom.

Ukážka 10 - takty 107-108

The image shows a musical score for "Quasi Cadenza" measures 107-108. It features a single melodic line. The score includes dynamic markings *p*, *pizz.*, and *arco*. There are red annotations: "arco" written below the first *pizz.*, "*) arco" next to the second *pizz.*, and "*) Orig. pizz." next to the final note. The word "arc" is written at the end of the line.

Zamerajme sa ešte na silný výraz sólistu v oblasti taktov 27-35. Prvé tri tóny v triole hrá tak intenzívne, že doslova počuť nárek nástroja, ktorého dozvuk potrebuje malú korunu nad nasledujúcim tónom. Predpísané *poco accel.* je od taktu 29 dodržané, avšak následne ho Veis dáva do kontrastu s *ritardandom* od konca taktu 30 a zároveň mení rytmizáciu a agogiku skupín osminových nôt. Pred označením *Tempo I.* ešte urobí miernu pauzu, čím sled týchto dvojíc ešte viac oddelí. Takto riešený úsek pôsobí trochu nejednotne, ale najmä jeho prvá časť nesmierne expresívne. Tento spôsob hry je dnes považovaný za romantický a neprirodzený.

Ukážka 11 – takty 36-33

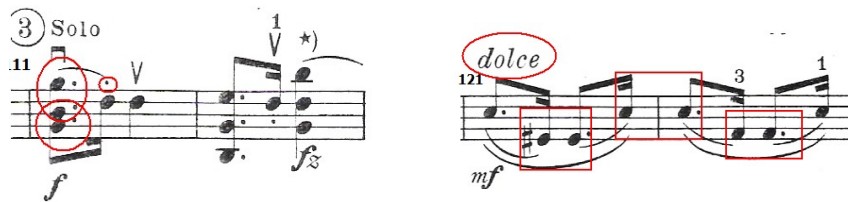
The image shows a musical score for measures 30-33. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include dynamics (f, f#, p, pp), articulation (accents), and tempo changes (poco accel., rit., Tempo I.).

3. veta

min.: 13:23

Veisova rytmická pregnancia vynikne najmä v tretej vete, ktorej hlavné téma tak vyznie s potrebnou ľudovou energiou a pohybom. Niektoré noty interpret skracuje a jasne ich oddeľuje od ostatných tak, ako už bolo uvedené vyššie. Obzvlášť vynikne táto presnosť opäť v bodkovanom rytme, ako napríklad v takte 111, kde aj akord je rozložený v závislosti od rytmického modelu, čím sa dosahuje veľká presvedčivosť danej fráze. Tiež kratšia nota je priradená k nasledujúcej vo funkcii odrazu. Tohto vzoru sa sólista drží v celej tretej vete, avšak aj na miestach, na ktorých preto nemôže dosiahnuť žiadaný výraz, ako je tomu napr. v takte 121 s predpísaným *dolce*.

Ukážka 12 – takty 111, 112, 121, 121



Zhrnutie

V celom koncerte môžeme nájsť mnoho romantizujúcich prvkov, preháňanie temp či tempových prechodov a tiež intonačné nepresnosti. Tomu všetkému prikladáme za dôvod dobu, v ktorej Veis dielo nahrál. Jeho spôsob doslovného zopakovania určitého riešenia jednotlivých fráz je dokladom nahliadania na dielo v detailoch, čo niekedy škodí dielu ako celku. Veisova schopnosť narábania s rytmickými figúrami je obdivuhodná a môžeme ju považovať za jeden z výrazov presvedčenia a nasadenia pri hre. Niekedy Veis nedodržiava záznam, no opäť predpokladáme, že disponoval so staršou verziou prepisu, v ktorej mohli byť určité miesta pozmenené editorom.

Celkovo môžeme nahrávku zhodnotiť ako snahu o veľmi poctivú prevedenie autorových myšlienok bez záujmu o vyniknutie vlastnej osobnosti. Veisova interpretácia pre absenciu akýchkoľvek nevhodných násilných manierov nikoho nevyburcuje, ale dnes už ani neohúri originalitou. O tejto nahrávke píše recenzentka Harmonie: „Snímek Daniela Veise patří k oněm spolehlivým, neobjevuje žádné nové světy, nedráždí nějakým nezvyklým zacházením s tónem nebo čímkoli jiným.“¹

2.4.3. Charakteristika hry

„Být poctivý k sobě a k autorovi.“²

-
- 1 Reittererová, Vlasta: Daniel Veis (Dvořák, Saint Saens) - nahr. z roku 1986 (recenzia); in: Harmonie 3/2001; str. 48.
 - 2 Rozhovor – Daniel Veis, str. 165.

Poctivosť je jedna zo zásadných črt Veisovho prístupu ku hre. „Pro zasväcenie je Veis synonymom umelcké poctivosti, jeho horoucí prístup ke každému dílu studovanému s vědomím nejširších souvislostí, hovoří sám za sebe.“¹ Interpret považuje za nesmierne dôležité poznať ostatné diela daného autora skôr, než sa pustí do štúdia konkrétnej skladby. Takýto prehľad nesporne dopomôže k pochopeniu autorových myšlienok, čo je pre Veisa to najpodstatnejšie. O tejto povinnosti hovorí o svojej „svatej povinnosti“². Afektovanosť a predvádzanie samotného interpreta je u neho vylúčené.

Notovému zápisu sa preto snaží pridržiavať pokiaľ možno čo najviac. Pritom však nedáva v samotnej hre prednosť rozumu alebo citom – ich podiel by mal byť úplne vyrovnaný. Svoje interpretačné výkony sa nesnaží striktne opakovať, pretože súvisí s vývojom osobnosti, ktorá sa tiež neustále mení a vyvíja. Jeho pochopenie úzkej spojitosti hudby a života samotného nám najviac priblíži odpoveď na otázku, čo pri hraní prežíva: „Vše, život se vším co přináší, vlastně nepřeborné množství životů a životních zkušeností, právě kontakt napříč časem a kulturními okruhy, dotyk s transcendentnem, dotyk s podanou rukou skladatele, to jsou nevýslovně povznášející okamžiky.“³

S dielom Johanesa Brahmsa sa stotožnil najviac, ako o tom píše aj Július Hůlek: „Již první takty nenechaly nikoho na pochybách, že Brahms našel ve Veisovi interpreta oddaného, protože vnitřně maximálně souznějícího.“⁴ Tento autor bol totiž aj vo Veisových očiach rovnako ako on sám nesmierne poctivý človek a umelec. Cení si jeho striedmosť prostriedkov, ktoré potrebuje k vyjadreniu všetkého, čo v hudbe má pre človeka byť.⁵

Veis vyžaduje poctivosť pochopiteľne aj od svojich žiakov a jeho prístup ku hraniam je prísny ako k remeslu. Je to však len cesta ku prepojeniu s autorom a samotným životom.

1 Miloš Pokora: Hudbu nepsal Rostropovič, Fournier nebo Maiský, hudbu vytvořil autor, říká Daniel Veis; in: Hudební Rozhledy 11/2008; str. 43.

2 Miloš Pokora: Hudbu nepsal Rostropovič, Fournier nebo Maiský, hudbu vytvořil autor, říká Daniel Veis; in: Hudební Rozhledy 11/2008; str. 44.

3 Rozhovor – Daniel Veis, str. 165.

4 Hůlek, Julius: Recitál Daniela Veise tentokrát ve znamení Brahmsa; in: Hudební rozhledy 7/2004; str. 29.

5 Miloš Pokora: Hudbu nepsal Rostropovič, Fournier nebo Maiský, hudbu vytvořil autor, říká Daniel Veis; in: Hudební Rozhledy 11/2008; str. 43.

2. 6. Jiří Barta

(*1964, Praha)

2.6.1. Biografia

Učítelia

Na AMU študoval u **Josefa Chuchra**, popri tom chodil na súkromné hodiny k **Danielovi Veisovi**. V Kolíne nad Rýnom ho učil **Boris Pergamenščikov** a v Los Angeles **Eleonore Schoenfeld**. Zúčastnil majstrovských kurzov u **Heinricha Schiffa**, **Andre Navarry** a **Aldo Parisot**.

Súťaže

V roku 1991 obdržal cenu **Europäische Förderpreis für Musik** (Drážďany) a tiež **Rostropovich-Hammer Award** (Los Angeles). Bol tiež víťazom niekoľkých národných súťaží (napr. **Beethovenův Hradec**).

Koncerty

Ako sólista pôsobil v mnohých štátoch Európy, v Severnej a Južnej Amerike, Austrálii, Japonsku a Kórei. Spolupracoval s veľkým počtom svetových orchestrov (**Česká filharmonie, Pražský komorný orchestr, Symfonický orchestr hlavného mesta Prahy FOK, Slovenská filharmónia, Royal Philharmonic London, Berlínski filharmonici, Philharmonie Dortmund, Orchestra della Svizzera Romana Lugano, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra** a ďalšie) a dirigentov (**Jiří Bělohlávek, Libor Pešek, Charles Dutoit, Maxim Shostakovich, Gennadi Rozhdestvenski, Lalo Schiffrin, Jerzy Maksimiuk** a iní).

Komorná hra

Medzi Bártových komorných partnerov patria napr. **Josef Suk, Dmitry Sitkovetski, Lars Vogt, Jan Čech, Michel Arrignon, Andrea Lucchesini, Frederic**

Chiu, Piers Lan a ďalší. Tiež nahral jeden album s jazzovým súborom **Milan Svoboda Quartet**. Je zakladateľom medzinárodného festivalu komornej hudby **Kutná hora**.

Diskografia

Jiří Bárta nahral mnoho titulov, z ktorých vyniká napr. kompletná nahrávka Súit pre sólové violoncello **J. S. Bacha** a album *Reflexe*, kde väčšina diel je z tvorby skladateľov 20. storočia. Na DVD boli nahrané živé prevedenia diel ako **Kodályova** sólová sonáta op. 8 a violoncellový koncert h moll **Antonína Dvořáka** s Pražskými filharmonikmi. Pri nahrávkach a koncertoch úzko spolupracoval so súčasnými skladateľmi ako **Marek Kopelent, Pavel Zemek** a **Petr Eben**.

Ocenenia

Mnoho nahrávok získalo rôzne ocenenia: nahrávka *Reflexe* bola vyhodnotená ako **najlepšia česká CD nahrávka roku 2000** (časopis Harmonie) a *Klassik Heute Empfehlung* – **odporúčenie mesiaca** (časopis Klassik Heute), nahrávka *Sonát Rachmaninova, Schnittkeho a Pärta* s pianistom Mariánom Lapšanským získala ocenenie **Zlatá Harmo** v roku 1995, nahrávka z roku 2003 s Kodályho dielami pre violoncello bola ocenená **Editor's Choice** (časopis Gramophone). V spolupráci s **Magdalénou Koženou** vytvoril **Deutsche Grammophon Lieder project**, ktorý bol ocenený **Gramophone Award London** v roku 2005.

Pedagogická činnosť

Jiří Bárta viedol niekoľko majstrovských kurzov, napr. v **Royal Academy of Music** v Londýne a francúzsko-českú akadémiu "**l'Académie franco-tcheque de musique de Telc**", ktorej sa stále pravidelne zúčastňuje. Vyučoval aj na pražskom konzervatóriu, kde učil medzi inými aj Jakuba Tylmana a Petra Nouzovského. Z kurzov patrí k jeho najvýraznejším žiakom Tomáš Jamník.

Violoncello

Bárta hrá na nástroj, ktorého pôvod nie je úplne istý, no pravdepodobne bol vyrobený **Januarisom Gaglianom** v roku **1785**.

2.6.2. Analýza

Zoltán Kodály

Sonáta pre sólové violoncello, op. 8

Nahrávka: vlc: Jiří Bárta. 2003.

Ešte pred podrobnejším pohľadom na Bártovu interpretáciu Kodályovej sonáty uveďme úryvky troch recenzií, ktoré vyšli v Harmónii po vydaní nahrávky: „Právě osobitost, jasný názor je to, co v Bártově nahrávce postrádám. Krajní věty jsou virtuózní, efektní, intonace až na pár opravdu nehratelných míst „v normě“, ale žádné překvapení se nekoná. [...] Pomalá věta s dlouhými meditativními plochami je umělcově povaze evidentně blízká.“¹ „[...] kompozice, která má a potřebuje stavbu a gradaci. Mám ale dojem, že Jiří Bárta vsadil jen na onu rozevlátost. Pětatřicetiminutové dílo je pak jako celek k neuposlouchání. Napoprvé zaujme zvukem, ale jakmile začneme srovnávat s jinými nahrávkami, pochybností přibývá. [...] Interpretace působí velmi emotivně, ale jako by se z ní postupně ztrácelo napětí.“² „Bártův projev je strhující, naprosto mimořádný. Při poslechu jsem nevycházel z údivu, jaké má jeho hra bohaté výrazové spektrum, jaké finesy dokáže v hudbě odhalit. [...] Bárta je vášnivý, exaltovaný, lyrický, melancholický, prostě vás jeho deska nemůže nudit.“³ „Yet the intensity of his performance never flags, with a rare depth of concentration in the dark central *Adagio*. In the folk-dance rhythms of the *Allegro* finale he is volatile and thrusting, again using formidable dynamic range which is well caught by the recording.“⁴

-
- 1 Hradecká, Dita: Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír: Violoncellové sonáty, Zoltán Kodály, Vítězslav Novák; in: Harmonie 11/2003; str. 42.
 - 2 Bálek, Jindřich: Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír: Violoncellové sonáty, Zoltán Kodály, Vítězslav Novák; in: Harmonie 11/2003; str. 42.
 - 3 Stehlík, Luboš: Jiří Bárta – violoncello, Jan Čech – klavír: Violoncellové sonáty, Zoltán Kodály, Vítězslav Novák; in: Harmonie 11/2003; str. 42.
 - 4 Greenfield, Edward: Gramophon 1/2004; str. 56. *Voľný preklad: Avšak intenzita jeho výkonu nikdy neochabuje spolu s nezvyčajne hlbokou koncentráciou v tmavej strednej časti Adagio. Ľudové tanečné rytmy Allegrového finále hrá skočne a sviežo a opäť používa obrovskú dynamickú škálu, ktorá je v nahrávke dobre zachytená.*

Očividne sa názory na nahrávku rozchádzajú, čoho dôvod by mal vyplývať z podrobnej analýzy.

1. veta

min.: 12:10

Celkovo sa Bárta drží zápisu a robí iba malé úpravy, väčšinou ide v zásade iba o výraznú agogiku. Napríklad takt 17 chápe ako rozbeh ku taktom nasledujúcim, preto prvé dve noty výrazne predĺži a pozdrží sa na nich. Zaujímavé je spojenie taktov 18 a 19, kde poslednú notu v takte 16 priraduje k nasledujúcemu akordu, ktorý ešte výrazne skrúti. Tento úsek tak získa pohyblivosť a výraz naliehavosti.

Ukážka 1 – takty 17-20



Pizzicatom označené akordy v taktach 25 a 26 hrá Bárta nerozložene a jemne, zatiaľ čo posledný akord vo *forte* zaznie ako *arpeggio*. Následne volí namiesto predpísaného *crescenda decrescendo* spolu s *ritardandom*, pričom zdržuje prvé tóny skupín osminových nôt a až v predposlednom takte fráze náhle vygraduje do *forte*. Aj napriek odlišnému zápisu je takto zahráný úsek pomerne zaujímavý a je v kontraste s predošlým obdobným sledom nôt v šesťnástinových hodnotách.

Ukážka 2 – takty 25-31

Avšak na ďalších miestach sonáty pozorujeme agogické vlnenia natoľko výrazné, že narúšajú celkový priebeh diela a pôsobia ako zásah do skladby. Napríklad v úseku taktov 43-50 mení Bárta dĺžkové hodnoty osminových nôt podľa vlastného cítenia.

Ukážka 3 – takty 43-45

The image shows a musical score for measures 43-45. Measure 43 is marked 'Tempo I' and 'sfzp'. Measures 44 and 45 are marked '(pp) estr.'. Two red boxes highlight specific notes in measures 44 and 45, indicating agogic fluctuations.

Asi najväčším nedostatkom nahrávky je absencia folklórnych prvkov v interpretácii. Na rozdiel od väčšiny iných nahrávok temperament ľudovej hudby úplne chýba a je vytlačený romantickejším poňatím. Na príklade taktu 59 sa môžeme o tomto tvrdení presvedčiť. Okrem toho, že vynechá interpret podstatný akcent na prvej note, sú obe šestnástinky rytmicky neohraničené a suché, čo folklórny výraz určite nepodtrhuje. Tiež v ďalších frázach s výraznou rytmickou zložkou je poňatie viac romantické a málo energické, takt 175 dokonca Bárta začína glissandom, po ktorom by ľudový výraz ani nebolo možné dosiahnuť.

Ukážka 4 – takt 59

The image shows a musical score for measure 59. A red 'X' is placed over the first note, indicating a missing accent. The measure is marked 'f' and 'III'.

Ukážka 5 – takty 174-175

The image shows a musical score for measures 174-175. A red arrow points to a glissando in measure 175, labeled 'gliss.'.

Podobný prípad samovoľnej zmeny charakteru úseku diela nájdeme napr. v taktach 144-145, kde opäť vynechá akcent a nasadí čistý, jasný tón romantického charakteru. Takto sa však úsek dostáva do kontrastu s predošlým, čo je na druhej strane nesmierne osviežujúcim prvkom.

Ukážka 6 – takty 144-145



Energia sa postupne z hry vytráca, veľmi badateľne napr. v takte 80, v ktorom interpret povolí na druhom akorde vo *forte*. Tým stratí návrat hlavného motívu presvedčivosť, akou disponoval začiatok vety. Následne volí Bárta z neznámeho dôvodu *staccato* na chode šesnástinových nôt, ktoré sa taktiež opakujú z úvodu. Táto voľba opäť kúskuje skladbu na jednotlivé nesúrodé úseky, pretože nič s podobným charakterom sa na inom mieste neobjavuje.

Ukážka 7 - takt 80



Úseky, ktoré poskytujú priestor na gradáciu, sú často statické. Napríklad v pasáži s nahustenými trilkami volí na troch notách akcent, ktorý je predpísaný iba u poslednej z nich, čím získavajú aj rovnaké zafarbenie a silu, a preto sa nedostaví prekvapenie v podobe poslednej trilkovanej štvrt'ovej noty s akcentom.

Ukážka 8 - takt 135



2. veta

min.: 12:18

Pomalá, meditatívna časť je Bártovi očividne bližšia, ale podobne ako v prvej vete stráca jeho hra energiu v rýchlejších a vypätých pasážach. Celá veta je viac premýšľavého ako expresívneho charakteru. V žiadnom prípade to neznamená, že by bol Bárta typom hráča uprednostňujúcim racionálny prístup k dielu, ale pravdepodobne toto poňatie vyplýva z jeho vlastnej povahy či rozpoloženia, v ktorom toto dielo nahrával.

3. veta

min.: 12:10

Už zvolené tempo úvodných taktov svedčí o nepochopení dravej energie a sviežosti, ktorú obzvlášť táto veta vyžaduje. Namiesto predpísaného $q = 160$ volí Bárta tempo $q = 145$. V tak voľnom tempe je takmer nemožné dosiahnuť požadovaného výrazu.

Úsek taktov 81-96 je zahráný podľa predpisu *dolce*, čím dostáva interpret do skladby pútavý kontrast s časťami, ktoré tento úsek ohraničujú a zároveň je to kontrast voči celej skladbe, kde podobný výraz nenájdeme. Môžeme to považovať za pozitívne využitie škály výrazu interpreta a prínos dielu alebo na druhej strane ďalší z prvkov, ktoré dielo kúsujú na samostatné celky. Navyše Bártu opäť deformuje rytmus, čo je spôsobené prehnanou agogikou.

Ukážka 9 – takty 81-84



Takty 272-325 so sledom rozložených akordov v šestnástinových hodnotách, ktoré bolo ešte donedávna zvykom vynechávať kvôli svojej fádnosti, sú paradoxne asi najzaujímavejším miestom Bártovej interpretácie tretej vety. Ide najmä o uvoľnený pohyb v rozmedzí taktov 281-289. Polové d pripravuje interpret miernym zdržaním na predchádzajúcom vrcholovom c a po zopakovaní akordu s polovým d uzaviera frázu zdržaním na nasledujúcom vrcholovom d. Následne v takte 297 volí náhle rýchle tempo, v takte 301 sa vráti do tempa pôvodného a ďalej sa drží zápisu (spomalenie pri označení *sostenuto* v takte 304 a Tempo I. v takte 308).

Ukážka 10 – takty 283-290



Bohužiaľ sa nadobudnutá energia a pútavosť postupne až do konca nahrávky vytráca.

Zhrnutie

Ako je zrejmé aj z recenzií, je hudobná osobnosť Jiřího Barty veľmi rozporuplná a môže existovať niekoľko protichodných názorov na jeho hru. V analýze sme sa pokúsili poukázať na obe jej stránky. Musíme však prihliadnúť na to, že sme pravdepodobne pracovali s nahrávkou diela, ktoré Bártovi až tak blízke nie je, najmä čo sa jeho ľudových prvkov a špecifického temperamentu týka.

Napriek dodržovaniu zápisu používa interpret vo svojej hre príliš veľa agogiky, ktorá často narúša celok a dielo tak pôsobí nejednotne, bez rozpracovania štrukturálnej stránky diela. Predpokladáme, že to vyplýva z improvizáčného spôsobu Bártovej

interpretácie, ktorý sám presadzuje. Dita Hradecká sa ďalej vo svojej recenzii domnieva, že v živom prevedení by bol Bártov prejav presvedčivejší a s jej predpokladom sa stotožňujeme.

Po technickej stránke je výkon na vysokej úrovni, a to najmä vzhľadom k jeho náročnosti.

Existuje mnoho konkurenčných nahrávok tohto diela, z českých spomeňme aspoň Miroslava Petráša a Michala Kaňku, zo zahraničných violoncellistov hlavne Pieter Wispelwey, Truls Mørk a Janos Starker. Bártova interpretácia Kodályovej sonáty predstavuje jeden zo spôsobov poňatia tohoto diela, avšak bohužiaľ nie moc šťastným vzhľadom k existencii mnohých lepších nahrávok iných violoncellistov, ktorí osobitý a jedinečný charakter diela vystihujú.

Pretože sa však jednotlivé Bártove interpretácie často odlišujú, pokúsime sa ešte o stručnú analýzu prvej z Bachových Suit pre sólo violoncello, kde paradoxne napriek ešte väčšiemu počtu kvalitných nahrávok môžeme jeho výkon právom považovať za jeden z najlepších a najprínosnejších alebo minimálne za nesmierne zaujímavý, ale opäť mierne sporný čo sa týka možných názorov rôznych poslucháčov.

2.6.3. Analýza

Johan Sebastian Bach

Suita č. 1 pre sólové violoncello

Nahrávka: vlc: Jiří Bárta. 1995.

"Stylovost, tanečnost, hloubka, skrytá intenzita."¹

Preludium

min.: 2:39

Prelúdium je prípravou na nasledujúce tance, zároveň ich súčasťou. Vďaka skráteným notám medzi oblúčikmi je tanečný charakter predznamenaný.

1 Rozhovor – Jiří Bárta, str. 168.

Ukážka 1 – takt 1



Napätie dosiahne Bárta malou pauzou a následným zvýraznením prvého g a h, pričom na tóne e sa navyše zastaví ako na základnom tóne novej tóniny. V takte 26 oddeľuje skupinky a opäť sa pozastavuje pri moduláciách. Vo všetkých suitách aj naďalej zvýrazňuje interpret dôležité harmonické postupy.

Ukážka 2 – takty 4-5



Ku taktu 19 je hra agogicky rozvoľňovaná, no v takte 19 je prítomné už vlastné riešenie interpreta rytmickej stránky frázy. Agogika je rozvoľnená na viacerých miestach, v prelúdiu napríklad ešte v taktoch 31-36, kde však charakter diela nenaruša.

Ukážka 3 – takt 19



Pred vyústením dominantného septakordu d-fis-a-c k do tonického akordu základnej tóniny G dur, pracuje interpret s dynamikou pribúdajúcou práve smerom k tomuto vyvrcholeniu. Sled tónických akordov odsadí a nasadí v nižšej dynamike ako predchádzala, následne ju iba mierne zdvihne a záverečný akord je opäť zahráný jemne v nízkej dynamike. Vďaka takémuto záveru je jasné, že nejde o samostatnú ucelenú skladbu, ale dielo si vyžaduje pokračovanie. Ide o jeden z prvkov prepojenosti jednotlivých častí suity.

Ukážka 4 – takty 37-42

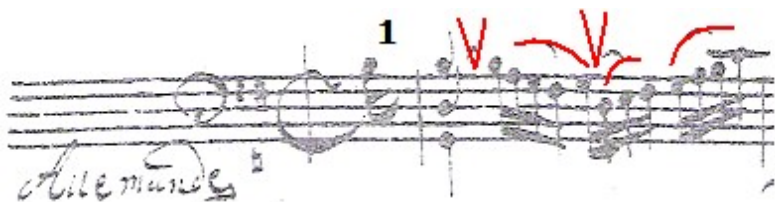
Allemande

min.: 4:40

Prvý z tancov po Preludiu je v pohybe šestnástinových nôt, čím stráca na svojej tanečnosti a je v nej veľmi ťažké dosiahnuť aspoň náznaky tanečného pohybu tak, aby ostala časť zaujímavou.

Bárta volí opäť pomalšie tempo a jednotlivé frázy často a jasne oddeľuje. Už v prvom takte urobí dve menšie pauzy medzi skupinkami nôt. Jeho hra pôsobí veľmi premýšľavo, ale zároveň vďaka baroknému frázovaniu aj tanečne. Čo sa týka viazania sledov nôt legátom, stojí Bártova voľba medzi romantickým a barokným poňatím. Hra je striedma, no zároveň stále pútavá a plná napätia.

Ukážka 5 – takty 1-2

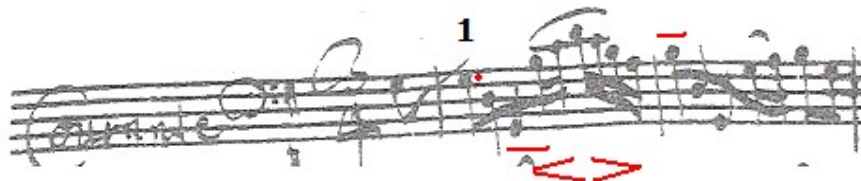


Courante

min.: 2:40

Courante je tanec poskočného charakteru a mal by sa hrať s najväčšou ľahkosťou, čo sa Bártovi darí. Tempo je zvolené tak, aby pôsobilo sviežo a nebolo prehnané. Úvodné noty zahrá krátko a rovnako a následnú skupinku pod legátom zvýrazňuje dynamicky a zrýchleným pohybom v rámci skupinky. Tým dosahuje náhleho kontrastu, čím získava prednes vtíp a stáva sa pútavým, pre niekoho možno však presahuje až do rušivosti. Oživenie prichádza aj pri opakovaní, ktoré hrá Bárta mierne odlišne. Napr. v prvom takte hrá najprv noty krátke a rovnaké, ako bolo už písané a pri opakovaní ich mierne rytmizuje.

Ukážka 6 – takty 1-2 /2. opak./



V druhej časti Courrantu podtrhuje harmonické stemnenie stlmením výrazu v kontraste s predošlým jasným a veselým, ku ktorému sa postupne vráti vo chvíli návratu pôvodnej tóniny.

Sarabanda

min.: 2:43

V sarabande vynikne Bártov zmysel pre hĺbku diela a skombinovanie citu s premýšľaním. Oddelovanie fráz by pri tomto pomalom tanci mohlo viesť ku rozkúskovaniu celej časti, no Bártove frázovanie je plynulé a prirodzené, zároveň nespadá do romantického víru.

Menuet I, II

min.: 3:27

Tempo Menuetu je od Sarabandy iba o niečo rýchlejšie, no charakter je naprosto odlišný. Väčšia pravidelnosť a dôraz na prvú dobu dodávajú Menuetu naprosto tanečný výraz. V druhom menuete sú oddelenia fráz o niečo výraznejšie, čo vyplýva z mollovej tóniny a závažnejšieho charakteru tanca.

Gigue

min.: 1:39

V poslednom tanci Bárta opäť vystihuje jeho základnú črtu, a to trojdobosť s výrazným dôrazom na prvú dobu. Často je doba pozdržaná a gigue tak pôsobí ťažkopádne, čo je opäť v súlade s pôvodným charakterom tohoto tanca.

Zhrnutie

Na príklade prvej z Bachových suít sme poukázali na základné črty jej celkového poňatia, ktoré sa aj v ostatných suitách stotožňujú. Bárta sa určite inšpiruje poučeným spôsobom interpretácie baroknej hudby, no neodrží sa ho striktne. Skombinovaním vlastnej agogiky a barokného frázovania nepôsobí jeho hra neprirodzene a je aj pre dnešného poslucháča veľmi pútavé. Interpret disponuje veľkou invenciou v riešení jednotlivých problematík a nebojí sa ich použiť, čím sa stáva jeho hra veľmi zaujímavou. Ide teda o akúsi strednú, nenásilnú cestu spôsobu interpretácie. Hĺbka výrazu a rešpekt pred

dielom je z Bártovej hry jasný. Podtrhnutý je tanečný charakter všetkých častí Suity a zároveň je dodržaná celková súdržnosť diela. Preto všetko je Bártov prínos pre dielo nespochybniteľný. Úvodný citát v analýze je odpoveďou na otázku, čo pre Bártu Suity predstavujú. Svoj cieľ určite dosiahol.

Bárta zásadne pracuje s urtextom, v ktorom interpreta neovplyvnia zásahy vydavateľa. „Bachův zápis je mnohem bohatší, vše se z něj dá vyčíst a odvodit. Urtext mi dává větší svobodu a zároveň pocit, že se vůči skladbě nezproevěřuji.“¹

2.6.5. Charakteristika hry

„Spokojen s interpretací jsem, až když mám pocit, že na pódiu dílo teprve vzniká.“²

Z našich analýz vyplynulo viacero skutočností o Bártovej interpretácii, pričom vyniká nevyrovnanosť jeho výkonov. Za dôvod nepodarenej interpretácie Kodályovej sonáty považujeme nestotožnenie sa s dielom a nepochopenie jeho celkového charakteru. Naopak u Bacha, ku ktorému má Bárta veľmi blízky vzťah, ide o úplný opak. So svojou nahrávkou je sám pomerne spokojný. „Zabývám se jím dlouho, téměř nepřetržitě a snad je to i znát.“³ Ešte v roku nahrávania suít však jeden jeho citát hovorí o veľkom rešpekte a uvedomelosti o zložitosti problematiky interpretácie Bachových diel: „Myslím, že nikdo nikdy nebude spokojen se svoji interpretací Bachových Suit. Vždy zůstane tolik otázek nezodpovězených, tolik slov nevypovězených. Bach byl obrovský mistr, byl to génius a domnívám se, že hrát s ním rovnocennou partii je pro nás – smrtelníky – skoro nemožné.“⁴

Asi aj pre potrebu stotožnenia sa s dielom si Bártu vyberá koncertný repertoár sám: „Já myslím, že jsem v dramaturgii svých koncertů dost velký egoista, prostě hraju, co mně se líbí.“⁵ Samozrejme sa často musí podriaďovať aj požiadavkám verejnosti a dirigentov, ale úplnú repertoárovú slobodu získal založením vlastného festivalu⁶.

1 Barančicová, Svatava: Představujeme – Jiří Bárta; in: Hudební rozhledy 1/1992; str. 11.

2 Srnka, Miroslav: Chci, aby posluchači zapoměli na nějakého Bártu; in.: Harmonie 11/2003; str. 9.

3 Rozhovor – Jiří Bárta, str. 167.

4 Kittnarová, Olga: Violoncellový triolog; in: Harmonie 10/1996; str. 29.

5 Srnka, Miroslav: Chci, aby posluchači zapoměli na nějakého Bártu; in: Harmonie 11/2003; str. 11.

6 MFKH – medzinárodný hudobný festival Kutná hora založený v roku 2007.

Záslužné je najmä uvádzanie diel, ktoré sú neprávom opomínané a málo hrané z dôvodov technickej náročnosti či menšej pôsobivosti.

Ďalšou zo zásadných črt je improvizálny spôsob interpretácie diel akéhokoľvek autora vrátane Bacha. „Pro mě je interpretačním ideálem, aby při vši pečlivé vypracovanosti a přípravě zněly skladby, jako by byly na pódiu komponovány, ať už se jedná o Bacha nebo Lutoslawského. Prostě improvizální prvek i v interpretaci dopodrobna vypsanych klasických skladeb.“¹ Bárta sa pri každej interpretácii potrebuje cítiť slobodne, čo sa nám na analýzách aj potvrdilo. Pri interpretácii starej hudby uprednostňuje autentický nástroj, pretože je to ďalší z prostriedkov, ako získať slobodu v neustálom premýšľaní o správnom zvuku a farbe nástroja.

Je pravdepodobné, že s Bártovou vrodenu expresivitou by jeho interpretácia mohla skĺznuť do nevkusnosti, ak by sa jeho hra nevyvíjala správnym smerom. Josef Chuchro ho naučil zápis rešpektovať, za čo mu je dodnes Bárta vd'ačný.² Luboš Stehlík vystihol spojenie dvoch faktorov, vďaka ktorému je potom Bártova hra tak výnimočná: „[...] v něm samotném se mísí pokora a skromnost s nezkrotností, kterou nelze učesat konvencemi nebo zaškatulkovat do společenských klišé.“³

Bárta pristupuje k naštudovaniu diela veľmi zodpovedne. Snaží sa poznať iné skladby autora a daného obdobia, často cvičí z partitúry, príp. do sólového partu zvykne vypisovať základné ťahy orchestru. Všetko svedčí o snahe po dodržaní určitých pravidiel v rámci štýlu, po pochopení diela ako celku a napokon po vystihnutí autorových intencií. Až na pódiu sa potom snaží do skladby vložiť niečo najviac. „Snažím se oboje kombinovat, doma analyzovat a na pódiu hrát.“⁴ To nám vysvetľuje jeho zdanlivo protichodné konanie, o ktorom hovorí jeho žiak Petr Nouzovský: „Je zajímavé, že učí jinak, než hraje. Zatímco při hře se nechává často snadno unášet vlastní fantazií, při výuce postupuje přesně podle pravidel.“⁵

Celkovo môžeme zhodnotiť Bártov prístup za ideálny čo sa týka vyváženej kombinácie racionálneho a emotívneho prístupu k dielu. Na jednej strane dokáže momentálna inšpirácia dielo nesmierne obohatiť, na druhej strane nesie so sebou zároveň

1 Dorůžka, Lubomír: Milan Svoboda a Jiří Bárta ve Znamení střelce; in: Harmonie 11/2005; str. 4.

2 Barančicová, Svatava: Představujeme – Jiří Bárta; in: Hudební rozhledy 1/1999, str. 10.

3 Stehlík, Luboš: Jiří Bárta hraje jako o život (rozhovor); in: Harmonie 7/1999; str. 9.

4 Rozhovor – Jiří Bárta, str. 166.

5 Pokora, Miloš: Slovo „tlumočí“ nemám v hudbě rád (rozhovor); in: Hudební rozhledy 10/2005; str. 42.

riziko nezdaru improvizovaného prednesu. Preto môže vzniknúť škála rozličných názorov na jeho hru, ako aj na jeho pedagogické pôsobenie. Sám priznáva, že „jsem pár studentů zdeptal, ale mám pocit, že jsem zase dost jiným dal sebedůvěru a hlavně motivaci, alespoň se o tohle snažím.“¹

2.7. Michaela Fukačová

(*1959, Brno)

2.7.1. Biografia

Učítelia

Violoncellu sa venuje od svojich 14 rokov, na brnenskom konzervatóriu absolvovala u **Bedřicha Havlíka**, potom na AMU u **Saši Večtomova**. Od roku 1985 sa natrvalo presídlila do Dánska, kde v štúdiu pokračovala v sólistickej triede Kráľovského konzervatória v Kodani u **Erlinga Bløndal-Bengtssona**. Tiež študovala **Andre Navarru** (Academia Chigiana v Seine, Taliansko), súkromne u **Williama Pleetha** a navštívila majstrovské kurzy **Paula Tortelier**a (Piatigorské kurzy v Los Angeles) a **Mstislava Rostropoviča**.

Sút'aže

Už po dvoch rokoch hry na violoncello vyhrala v **Beethovenovej súťaži**. Medzi jej ďalšie úspechy patria ocenenia z medzinárodných súťaží **P.I.Čajkovského** v Moskve, **Pražského jara**, violoncellovej **sút'aže v Scheveningenu** a cena Leonarda Rose zo súťaže **Waltera Naumburga** v New Yorku.

Koncerty

Ako sólistka koncertovala na mnohých európskych pódiumoch, ale aj v Kanade, USA, Japonsku a Južnej Kórei. Spolupracuje s mnohými zahraničnými orchestrami: **Berlínsky symfonický orchester, Hamburger Mozart Orchester, Danish Radio Orchestra, Orquesta Sinfónica de Radiotelevision Espanola, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, The NHK Orchestra Tokyo, English Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestra de Radio France** a dirigentmi:

1 **Srnka, Miroslav**: Chci, aby posluchači zapoměli na nějakého Bártu; in: Harmonie 11/2003, str. 9.

Gerd Albrecht, Petr Altrichter, Roberto Benzi, Jiří Bělohlávek, Aldo Ceccato, Sixten Ehrling, Valerij Georgijev, Hans Graff a mnoho ďalších. S Českou filharmóniou spolupracuje pravidelne.

Komorná hra

Fukačová hrala niekoľko rokov s huslistom **Josefom Sukom**, ako violoncellistka **Sukovoho tria** natočila jeden album. Spolupracuje s mnohými ďalšími umelcami, najviac s klaviristom **Ivanom Klánskym**.

Diskografia

Z najvýraznejších albumov spomeňme nahrávku *Cantos España* (violoncello a gitara), ktorá bola nominovaná na dánske ocenenie **Grammy classic**, vysoko sú hodnotené nahrávky dánskych cellových koncertov **Poula Rudersa** a **Hermannu Koppela**, prínosom je tiež CD s málo hrávanými tromi suitami **Maxa Regera**. Nahrávka cellového koncertu *Six realms* **Petra Lieberona** bola ocenená cenou časopisu **Gramophone** a nominovaná na americkú **Grammy** v kategórii album roku. Z českej hudby spomeňme aspoň kompletne vydanie diel pre cello a klavír **B. Martinu** a jeho dva koncerty a concertino, ďalší komplet diel pre husle, cello a klavír **L. Janáčka** a violoncellový koncert **J. Myslivečka**. Jej CD s **Elgarovým** koncertom pre violoncello bol použitý vo filme *Ceremonie* z roku 1996 režiséra **Clauda Chabrola** a následne aj v ďalších.

Ocenenia

Prvú cenu **Grammy classic** v Prahe získala v roku 1996 za najlepší sólový výkon na základe interpretácie Myslivečkovho cellového koncertu. V tom istom roku bola menovaná čestnou členkou **Akadémie v Sorø** (najstaršia akadémia v Dánsku). Tiež získala **Cenu dánskej kritiky**.

Pedagogická činnosť

Michaela Fukačová zatiaľ nevyučuje sústavne, ale súkromne pôsobí ako pedagóg na majstrovských kurzoch, v tomto roku napríklad na česko-francúzskej akadémii v Telči.

Violoncello

Vlastní violoncello **Carlo Tononi**.

2.7.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Nahrávka: Symfonický Orch. hl.m. Prahy, FOK, dir.: Jiří Bělohlávek, vlc: Michaela Fukačová. 1988.

„V té hudbě je všechno co je třeba, aby dílo mohlo splnit svůj účel a dotknout se publika – na nás interpretech je procítit a najít význam, krásu v každé frázi, každé notě – a předat ji posluchači.“¹

Jedným z prvých impulzov, vďaka ktorým sa Michaela Fukačová začala venovať práve cellu, bola nahrávka Dvořákovho violoncellového koncertu, ako tomu bolo u niekoľkých ďalších violoncellistov. „Poslouchala jsem ji s dědečkovým cellem a dělala, že hraji.“² Dokonca konkrétna nahrávka s interpretáciou Josefa Chuchra sa zhoduje s prvou, ktorá očarila aj Jiřího Bártu.

1. veta

min.: 15:41

Z úvodných taktov violoncellového sóla v taktach 86 – 94 je cítiť nepretržitý nával energie a stopercentnej odhodlanosti. Každá nota je intenzívna, plná. Toto poňatie môžeme prirovnať k interpretácii Jacqueline du Pré a Miloša Sádla. V žiadnom prípade to neznamená kopírovanie či napodobovanie, ale určitú spojitosť v prístupe obzvlášť v úvode, kde hráč vydáva zo seba maximum, s presvedčením a bez náznaku čo len

1 Rozhovor – Michaela Fukačová, str. 171.

2 Kříženecký, Jaroslav: Štěstí Michaely Fukačové; in: Expres 9/1994.

najdrobnejšej pochybnosti a povolenia.

Tempo je zvolené tak, aby pohodlne a precízne vyznela každá nota a zároveň aby úvod neskĺzol do zbytočne heroizujúceho výrazu. Prvá skupinka dvoch šestnástinových nôt je zahraná o niečo rýchlejšie než je zvykom, druhá je mierne zvolnená. V tret'om takte sóla Fukačová prvú notu zvýrazní pritlačením sláčika, čo pôsobí ako odraz pre nasledujúce. Šestnástinové dis priradí k nasledovnému f, ešte výraznejšie tomu tak je u ďalších nôt e a d, čím dosiahne pohyblivosť a zároveň viac vyznejú predpísané akcenty.

Ukážka 1 – takty 87-89

Solo
risoluto
87
f quasi improvisando
fz

Pred každým arpeggiovanejším akordom je drobná pauza rôzneho trvania, ktorá evokuje nádych a nabratie síl potrebných k zahratiu akordov v plnom zvuku a sile. Všetky tieto detaily prispievajú k dojmu, že sólista presne vie, čo chce vyjadriť s úplnou istotou a prehľadom.

Ku zdôrazneniu druhého nástupu hlavného motívu v takte 91 použije sólistka mierne glissando k tónu e. Nemožno toto glissando s istotou považovať za dopredu plánované, každopádne dosahuje výborného účinku, okrem iného aj z hľadiska stavebného. Celkové vyznenie nástupného tónu je od noty h v prvom uvedení motívu odlišné. K tomu sa pridáva kontrast ostrého nasadenia tónu e v nasledujúcom takte, čím sa úsek stáva nesmierne pútavým každou sekundou, pričom si stále zachováva svoju jednotu. Rovnaký prvok použila Fukačová neskôr v rámci taktu 120.

Ukážka 2 – takty 91, 92, 120

91
gliss.
ff
92
120
gliss.
f

Energia je prítomná aj po pasáži v taktach 95, avšak postupne je výraz uvoľnenejší. Fukačová jasne odlišuje jednotlivé výrazy a tiež hojne pracuje s kontrastom. Napríklad v takte 97 zvolí po *ff* náhle *subito piano*, ktoré vygraduje *crescendom* k spodnému fis vo *ff*. V tomto tóne počujeme akoby spomienku na expresiu prvých taktov, avšak nepretrvá dlho. Namiesto zapísaného *crescenda* Fukačová tón zoslabuje, čím vytvára úžasné napätie, ktoré sa nesie počas celého trilkovaného úseku v taktach 103-109. Toto napätie evokuje očakávanie niečoho nového, čo prichádza v ďalšom úseku (od taktu 109). Na ukážke je približne znázornené, akými prostriedkami interpretka dosahuje napätie počas trilkovanej pasáže, ku ktorej pristupuje celkom odlišne ako iní interpreti a vnáša jej nový charakter. Tiež sú znázornené iné zmeny, ako napr. v legate v takte 100.

Ukážka 3 – takty 97-109

The image shows a musical score for bassoon, measures 97-109. It consists of three staves. The first staff shows measures 97-102 with dynamics *ff* (circled in red) and *sp*. The second staff shows measures 100-102 with dynamics *ff dim.* and *f*. The third staff shows measures 103-109 with dynamics *p*, *mp*, *cresc.*, *f*, *mf*, *mp*, and *[rit.]*. There are various performance markings such as *trm*, *tr*, and *pesante*. Red annotations include arrows, brackets, and 'X' marks indicating specific interpretive choices.

Na niektorých miestach očividne zasahuje Fukačová do dynamiky a agogiky podľa vlastného cítenia. O to viac je pozoruhodné miesto v takte 112, kde vystihuje zápis tak precízne ako máloktorý iný interpret. Ide o dve sforzatované noty, ktoré majú na rozdiel od predošlých zapísaný navyše akcent. Sólistka posilňuje tieto noty okrem iných prostriedkov aj silným rýchlym vibrátom, čím noty maximálne zvýrazní.

Ukážka 4 – takt 112



Ďalej však akcentuje aj neoznačené noty, čo prispieva k sebaistému výrazu. Zároveň to poslucháčovi zjednodušuje orientáciu v jednotlivých frázach.

Vedľajšie téma hrá Fukačová so všetkou vrúcnosťou. V jednej z recenzií na vystúpenie Fukačovej s Dvořákovým koncertom stojí: „Pokud by si kdo troufl sepsat pojednání o ženství v hudbě, měla by Fukačové hra patřit k důležitým příkladům tohoto výlučného zdroje vroucnosti.”¹ Pre tento fakt môžeme Fukačovej „odpustiť”, že namiesto predpísaného tempa $q = 100$ začína tempom $q = 55$ a od taktu 148 $q = 80$, ktorý sa vystupňuje až na $q = 85$. Podobné voľby temp badáme u všetkých interpretov tohto koncertu, avšak u Fukačovej je tento kontrast snáď spolu s nahrávkou Jacqueline du Pré najvýraznejší.

Na nahrávke treba oceniť aj úžasnú spoluprácu sólistky s dirigentom. Na niektorých miestach doslova cítiť, ako sólové violoncello s orchestrom spoločne dýchajú. Jedno z takých miest je začiatok prevedenia. Pri značení *crescenda*, *forte* a *decrescenda* je dynamika a celkový ťah v úplnom súznení. Cello plynule prenecháva priestor sólovej flaute (takty 229-231). Je to jedným z dôkazov správneho chápania diela, že tento koncert nebol napísaný len pre violoncello.

Ukážka 5 – takty 224-234



Nezvyčajnú prepojenosť orchestru so sólovým cellom nájdeme aj v časti akordických rozkladov (takty 158-165), ktorú hrajú sólisti často v jednej dynamickej

1 Mladá fronta dnes, 17. 8. 2001.

rovine s minimálnou agogikou. V takte 159 a 161 Fukačová mierne spomalí a zdôrazní rovnaké doby ako orchester.

Ukážka 6 – takty 161-162

The image shows a page of a musical score for measures 161 and 162. The staves are labeled: Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. A, Fag. I. II., Vcl. solo, Vcl., and Vcl. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) have a red oval drawn around a specific passage in measures 161 and 162. The string parts (Violin solo, Violin, Viola) are also visible. Dynamics markings like 'cresc.' are present. A rehearsal mark '27' is in the top right corner.

2. a 3. veta

min.: 11:42; 12:37

V druhej a tretej vete sa Fukačová drží zápisu viac ako vo vete prvej. Celkový charakter však ostáva rovnaký vrátane výnimočnej spolupráce s orchestrom. Je pozoruhodné, ako si sólistka opäť poradila s trilkovanou pasážou v tretej vete. Opäť je jej riešenie jedinečné v striedaní napätia a uvoľnenia:

Ukážka 7 – takty 74-78

The image shows a close-up of a musical score for measures 74-78. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a trill passage starting at measure 74. Above the staff, there are markings 'trm' and 'tr' with slurs. Below the staff, there are performance markings 'fz' and 'sp' in red. The score ends with a measure containing a fermata and a 4/4 time signature.

Zhrnutie

Z jednotlivých výkonných prostriedkov sú u Fukačovej najnápadnejšie snád' výrazné akcenty, ktoré niekedy navyše podporuje glissandovým nájazdom. Samotné použitie glissánd v tónových prechodoch je pomerne časté, avšak na dnešnú dobu v miere primeranej. Jej hra je precízna a vyznačuje sa zvýraznením kontrastov a dosahovaním rôznych jasne rozlíšených výrazov, čo vyplýva z bohatej emocionality hráčky. Riadi sa v prvom rade intuíciou, preto si dovoľí aj menšie úpravy v niektorých z hudobných prvkov.

Ide teda predovšetkým o vyjadrenie interpreta, čo však neznamená, že skladateľ je upozadený. Naopak – prostredníctvom interpretky sa prirodzene dostávajú silné emócie z nôt k poslucháčovi. Pretože z nahrávky cítime onú vrúcnosť až priam plač, a na druhej strane silný energetický náboj, môžeme sa domnievať, že Fukačová Dvořákov zámer plne vystihla aj napriek občasnému použitiu odlišných prostriedkov. Môžeme len súhlasiť s tvrdením: „Skromnosť, moudrost a vůbec celková vyžralost, díky nimž doslova splývá s oněmi typickými návaly dvořákovské něhy a stesku, je i pro recenzenta zcela odzbrojující.“¹ Dvořáková výpoveď vyjadrujúca hlboké city prostredníctvom violoncellového koncertu je veľmi úprimná, a rovnako tomu je aj u Fukačovej. Napriek totálnemu citovému nasadeniu nepôsobí jej interpretácia zbytočne pateticky, a to vďaka vyzretému hudobnému cíteniu a vkusu interpretky.

Tiež správne chápe svoj part ako súčasť jednotného celku. Okrem toho dáva koncertu nové myšlienky, prevedenia jednotlivých pasáží sú naozaj osobité, zaujímavé a do celku prirodzene zapadajú. Technická dokonalosť prevedenia je samozrejmä.

V jednej z recenzií sa dočítame o pravom opaku nášho tvrdenia o energickosti hry: „[...] je to skladba citově otevřená a přes vykladači zdůrazňovaný sentiment velmi energická. Tento rozměr si však Fukačová na pražském koncertě moc nepřipouštěla. Její hra byla měkká, smyk jemný [...].“² Odhliadnuc od dôveryhodnosti recenzentkinej výpovede faktom ostáva, že sa Fukačová necháva inšpirovať momentálnym rozpoložením, a preto zanalyzovaná nahrávka nemôže byť jej jediným a konečným poňatím Dvořákovho

1 Mladá fronta dnes, 17. 8. 2001.

2 Wanda Dobrovská: Koncert 25. 9. 1990 v Prahe , Pražští symfonikové, dir.: Petr Altrichter (recenzia); in: Hudební rozhledy, 11/1990; str. 501.

koncertu. V jednotlivých detailoch či väčších celkoch sa môže hojne odlišovať od jej iných prevedení. Nahrávku považujeme napriek tomu za reprezentatívnejšiu výpoveď ako živý koncert.

2.7.3. Charakteristika hry

„Prožívám plně hudbu kterou právě hraji, jak každou jednotlivou notu, tak její význam v celkovém kontextu.“¹

Táto odpoveď violoncellistky Michaely Fukačovej na otázku, čo pri hre prežíva, nám odkrýva a naraz odhaľuje niekoľko skutočností. Jej hra je nesmierne intenzívna, každá z nôt má svoju hodnotu a svoje opodstatnenie a z hry Fukačovej cítime, že jej na každom tóne záleží. Neuchýľuje sa však ku zbytočnej detailnosti a vždy hrá s nadhľadom na skladbu ako celok, bez ktorého by samostatná nota svoj význam stratila. Z rozhovoru sme sa dozvedeli, že ju v tomto ohľade výrazne inšpiroval jeden z jej učiteľov Mstislav Rostropovič, a to konkrétne v hľadaní čo najprostejšieho a najčistejšieho výrazu, čo vedie ku rovnováhe voči celku. Jedným z výrazných čŕt, ktoré si pri jej interpretácii nemožno nevšimnúť, je úžasná súhra s orchestrálnym či komorným doprovodom, a to nie len v koncerte, ktorý sme analyzovali. Je to len ďalší doklad vnímania diela ako celku, teda ako kompletného až so všetkými jeho zložkami.

Ďalším z podstatných prínosov jej štúdia u tohto violoncellisty je nepochybne aj jej hra založená na vlastnej predstave, určitom ideáli, ktorý v sebe musí nájsť a potom ho vyjadriť na violoncelle. Je si samozrejme vedomá, že „tento ideál se může měnit, je poplatný času, době, ve které žiji. [...] Muzikanti stejně vycítí, že totéž, co u Dvořáka si nemohu dovolit třeba u Haydna, co si žádá hudební jazyk Bacha nebo Šostakoviče.“²

Vkus a hudobné myslenie má natoľko vyvinuté, že sa v jej interpretácii nestretne s prehnaným či nevhodným spôsobom vyjadrenia sa ako v rámci hudobného štýlu, tak ani v rámci dnešného vkusu. Preto aj sa môže plne sústrediť na emocionálnu stránku diela, nechať sa viesť čisto svojou intuíciou a nezaťažovať sa zbytočnými špekuláciami. Hudbu teda nevníma intelektuálne, ale srdcom, ako sa sama vyjadriala

1 Rozhovor – Michaela Fukačová, str. 171.

2 Stehlík, Luboš: Malá štěstí Michaely Fukačové; in: Harmonie 2/1996; str. 35.

v interview pre Harmóniu v roku 1996¹. V našom rozhovore ešte dodáva: „Jistě je třeba uvažovat tzv. racionálně a analyticky při řešení konkrétních úkolů, ale nakonec je to zase jen královna Intuice , která si svobodně vybere z nabízených alternativ....“²

Nedá sa vyslovene povedať, že by sa pri hraní nechávala unášať daným okamžikom a na pódiu „improvizovala“, ale vplyvu momentálnej situácie, publika a rôzne pôsobiacich energií sa nebráni. Tiež v tomto ohľade sa snaží nájsť akúsi rovnováhu, symbiózu.

Na koncertoch Fukačovej je vždy cítiť plné nasadenie a odhodlanie interpretky, čo nepochybne súvisí s jednou z jej myšlienok: „Člověk si nesmí připustit pochybnost, prostě nesmí. Jakmile to udělá, je to slyšet.“³ V najaktuálnejšom rozhovore hovorí o symbióze naprostej pokory s naprostým sebedomím ako o základe perfektného výkonu.⁴ Pretože sama hudba, ktorú vytvára, verí, je samozrejmé, že i na poslucháča pôsobí jej vyjadrenie nanajvyš úprimne a bez preháňania priamo zo srdca. Vďaka totálnej zaujatosti dielom a už spomínanej intenzite hry sú diela v jej podaní nesmierne pútavé a zaujímavé.

O hudbe sa Fukačová vyjadruje vždy veľmi poeticky a aj z jej hry je poznať, že ju chápe ako záležitosť citovú, nie racionálnu. Napriek tomu, že väčšina z opýtaných violoncellistov v ženskej a mužskej interpretácii rozdiel nepočuje, domnievame sa, že práve tento pohľad na hudbu vyviera zo ženskej povahy. Jeden z povrchných spôsobov uvažovania o tejto problematike je, že interpretácia žien je v lyrických pasážach citlivejšia a v drsných, energických zase jemnejšia ako u mužov. Avšak len ťažko by sme k tomuto tvrdeniu našli doklad. Nejde teda o jednotlivé spôsoby vyjadrovania, ale o celkové poňatie a chápanie hry, kde u žien prevažuje intuícia a u mužov intelekt, ako je tomu ostatne vo väčšine životných situácií. Samozrejme existujú výnimky, ale Fukačová k nim určite nepatrí.

Lahkosť a dokonalosť technického zvládnutia hry je u Fukačovej neprehliadnuteľná. Sama tvrdí, že sa do nástroja trafila aj svojimi fyziognomickými predpokladmi a nevníma violoncello ako ťažký nástroj. V mladšom veku naň dokonca

1 Stehlík, Luboš: Malá štěstí Michaely Fukačové; in: Harmonie 2/1996; str. 35.

2 Rozhovor – Michaela Fukačová, str. 170.

3 Hana Jarolímková: Michaela Fukačová (rozhovor); in: Hudební rozhledy 3/2007; str. 4.

4 Jitka Novotná: Rozhovor s Michaelou Fukačovou. Materiály SOČR, 2010.

príliš ani necvičila, pretože jej hra išla sama. Vďaka tejto slobode si opäť môže dovoliť plné sústredenie na to, čo chce vyjadriť, a nie, akou technikou to dosiahne.

So všetkými týmito vlastnosťami interpretácie Fukačovej nie je žiadnou záhadou, aké veľké množstvo odborných kritik bolo napísaných v tóne tých najväčších pozitívnych superlatív na violoncellistkine výkony. Uvedme z nich aspoň zopár: „Interpretační umění M. Fukačové je nutno hodnotit slovy nejvyšší chvály: brilantní technika, lahodný a kultivovaný tón, dokonale čistá intonace, to vše tvoří základ projevu, který strhuje dynamickou a barevnou propracovaností, elegantním modelováním frází i noblesou celkové konstrukce.“¹ „Interpretovala violoncellový koncert č. 1 a moll Camilla Saint-Saënsa s dokonalým nadhledem zralé umělkyně: propůjčila mu ušlechtilý tón, brilantní techniku a křesťálově čistou intonaci, ale především vyváženost formy a strhující hloubku výrazu.“² „Fukačová je typem umělkyně s promyslenou koncepcí díla a dobrým porozuměním. I při perfektním zvládnutí všech technických bariér lze totiž tuto křehkou hudbu podat nezázivně a nudně. Vtomto případě však bylo zaujetí Fukačové natolik strhující, že by se těžko hledal někdo, kdo by to dokázal lépe.“³

2.8. Michal Kaňka

(*1960, Praha)

2.8.1. Biografia

Učitelia

Michal Kaňka sa začal učiť hre na violoncello v siedmych rokoch u **Mirko Škampy**, v štúdiu pokračoval na **Pražskom konzervatóriu** u **Viktora Moučky** a na **AMU** u **Josefa Chuchra**. V rokoch 1982 a 1983 navštevoval **Pjatigorského seminár** v Los Angeles, kde pracoval s **Andre Navarrom**, **Mauricom Gendronom** a **Paulom Tortelierom**.

Sút'aže

-
- 1 Brněnský večerník.
 - 2 Rovnost, 17. 03. 2001.
 - 3 Mladá fronta Dnes, 19. 03. 2001.

Len počas svojho štúdia sa zúčastnil 32 súťaží. Medzi najväčšie úspechy patrí: **súťaž P. I. Čajkovského** (Moskva) 1982 – laureát, **Pražské jaro** 1983 – I. cena, **rozhlasová súťaž ARD** (Mníchov) 1986 – I. cena.

Koncerty

Ako sólista vystupoval Kaňka v mnohých európskych štátoch, ale aj v Japonsku, Južnej Amerike a USA. Spolupracoval s mnohými orchestrami domácimi (**Česká filharmonie, SOČR, Symfonický orchestr FOK, Pražský komorní orchestr**) a zahraničnými (Veľká Británia, Nemecko, Japonsko, USA, Dánsko, Taliansko, Slovinsko a iné). Od roku 1995 je sólistom **Štátnej filharmónie Brno** a od roku 2003 oficiálnym sólistom **Symfonického orchestru Českého rozhlasu**.

Komorná hra

Na konzervatóriu založil Kaňka **Hlavákovo kvarteto**, neskôr premenované na **Martinů kvarteto**. Dnes je už dlhoročným členom **Pražákovho kvarteta**, s ktorým pravidelne vystupuje a získal mnoho ocenení za CD nahrávky. Z klaviristov spolupracuje najmä s **Ivanom Klánskym** a **Jaromírom Klepáčom**.

Diskografia

Nahrал približne 30 sólových a 50 kvartetných CD a na niekoľkých ďalších bol hosťujúcim hráčom. Pravidelne nahráva aj pre rozhlas v Českej republike, Nemecku, Holandsku, Japonsku, Francúzsku, Taliansku a inde. Z nezvyčajného repertoáru spomeňme aspoň koncerty **A. Honeggera, K. Husy, J. Felda, Z. Šestáka** a sonáty **L. Boëlmanna, E. v Dohnanyiho, A. Borodina, N. Miaskovského, A. Rubinsteina, M. Weinberga, L. Boccheriniho**. Ako prvý nahrал 6 Sonát **J. Myslivečka**. Momentálne sa venuje nahrávaniu diel **E. Blocha**, a to cellovej a violovej sonáty hranej v originálnej polohe, ako aj ďalších diel.

Violoncello

Hrá na kópiu violoncella **C. A. Testore** z roku **1741** (Miláno) zhotovenú nástrojárom **Christianom Bayonom** v roku **2006**.

2.8.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Záznam živého koncertu: Česká filharmonie, dir.: Vladimír Válek, vlc: Michal Kaňka. 07. 09. 2009

„Je to objektivně nejkrásnější a nejucelenější skladba, která byla cellu věnována.“¹

Druhý violoncellový koncert A. Dvořáka existuje v štyroch živých záznamoch v podaní Michala Kaňku so Symfonickým orchestrom českého rozhlasu, a to z rokov 2000, 2001, 2004 a 2009. Sám za najlepšiu považuje nahrávku z roku 2000 vďaka vystihnutiu krásy Dvořákovej hudby bez rušivých momentov zo strany interpretov. K najaktuálnejšej nahrávke sa interpret vyjadril, že je vďaka pestrejšej kvalite nového violoncella ešte viac obohatené, preto sme si ju zvolili aj ku analýze.

Citát Michala Kaňky z rozhovoru plne objasňuje jeho prístup k dielu: „V tomto díle, asi více než kdekoliv jinde, by měl interpret sloužit myšlence skladatele a cítit charakter skladby nežli ji zneužívat pro svůj prospěch.“² Za nesprávnú pokladá akúkoľvek interpretáciu, v ktorej by do popredia vystupoval interpret na úkor autora. Dielo síce patrí do obdobia romantizmu, napriek tomu Kaňka cíti jeho klasickú koncepciu, kde čistota, jasnosť a prostota sú základnými charakterovými prvkami. Romantizujúce prvky pokladá za zbytočné, až priam dielu škodlivé: „Není třeba tam vnášet prvky z Čajkovského, Brahmsa nebo Wagnera, není třeba nic zveličovat. Proč deformovat jeho jednoduchou melodickou linku? [...] Já nechci do Dvořáka nic přidávat, vše je tam jasně napsáno a předepsáno. Hraju ho, řekněme, střízlivým způsobem.“³

1 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 175.

2 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 175.

3 Petr Veber: Michal Kaňka. Hudba jako umělecké řemeslo (rozhovor); in: Hudební rozhledy, 11/12/2002; str. 58.

1. veta

min.: 15:27

V predošlom celkovom rozbere Dvořákovho koncertu sme už spomínali záľubu interpretov v zrýchlení prvých dvoch šesnástinových nôt a následnom spomalení ďalšej skupinky. V podaní Kaňky pozorujeme tento agogický prvok najvýraznejšie. Zdôrazňuje tak dôležitosť každej noty, dalo by sa povedať, že rešpekt pred hudbou je už z úvodného úseku jasne cítiť. Pred poslednou skupinkou štyroch šesnástinových nôt v takte 98 zvýraznenou silnými akcentmi *marcato* urobí Kaňka menšiu pauzu, čím získa dostatok času a energie na precízne zvýraznenie a zaťaženie daných nôt takým spôsobom, ako máloktorý z interpretov.

Ukážka 1 – takt 98



Osobito rieši takty 115, 117 a 119, kde namiesto dynamického horného vrcholu v strede taktu volí spodný, navyše v spojení s výrazným *ritardandom*.

Ukážka 2 – takty 114-116

Musical notation for measures 114-116. The notation shows a sequence of notes with accents. The notes are marked with '1', '4', '1', and '3'. The word 'rit.' is written below the notes. The notes are circled in red, and there are red 'rit.' marks below them.

Týmto spôsobom vyznie vrcholový tón c veľmi jemne a tým celý úsek nežne. Orchesterálny doprovod takéto poňatie len podporuje vzhľadom k dlhým tónom držaným sláčikmi v *pp*.

Celkovo používa Kaňka v značnej miere glissandových postupov, a to pochopiteľne najmä v lyrických častiach. V ukážke sú naznačené na príklade prvých taktov vedľajšej témy:

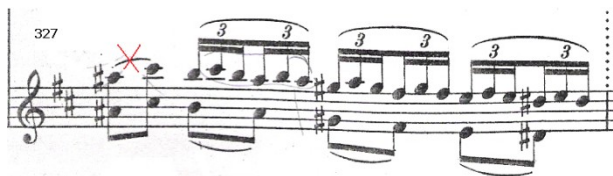
Ukážka 3 – takty 139-14



V jeho interpretácii môžeme sledovať niekoľko rôznych druhov glissánd. Najosobitejší je spôsob, pri ktorom vzniká dojem, že interpret vkladá medzi dva tóny ešte svoj vlastný, tretí. Napr. v takte 146 počujeme medzi notami c a fis tón d, v takte 153 zase medzi e a a tón fis. Takýchto miest je v nahrávke niekoľko. Keďže je tento prvok prítomný aj na iných Kaňkových nahrávkach, môžeme ho považovať za charakteristický v jeho hre. V žiadnom prípade ho nemôžeme chápať ako snahu o obohatenie zápisu, ale skôr ako intuitívne dosadený výrazový prvok.

Na niektorých miestach koncertu hrá sólista legátované tóny oddelene. V uvedenom príklade ich z neznámeho dôvodu dokonca staccatuje.

Ukážka 4 – takt 327



2. a 3. veta

min.: 11:21, 12:29

Ďalšie podobné miesto sa objavuje v tretej vete v takte 203 v behu 17-toly, ktorej prvú polovicu hrá nasadzovane a druhú v legate. Nesporne tak tomuto miestu dodá zaujímavejší rozbeh k vrcholovému d.

Ukážka 5 – takty 203-205 (3. veta)

17 *riten.* 1 3 1 2 1 2 6 *in tempo* 205 17 *Tutti*

S legatom manipuluje ešte v druhej vete, ale opačným spôsobom:

Ukážka 6 – takty 42-46 (2. veta)

molto espressivo [mp] 45

Je pozoruhodné, že českí interpreti hrajú zmienené noty tenutom (s výnimkou Petra Nouzovského a práve Kaňku) a svetoví naopak legátovane (s výnimkou Fourniera). Legato vyznie viac romanticky, tenuto zase viac expresívne. Podľa zápisu *molto espressivo* je teda druhý spôsob vhodnejší. Na druhej strane sa pri voľbe legata nelíši výraz daných dvoch taktov od ďalšieho pokračovania, kde už pri obdobných notách je legato zapísané.

Kaňkov prednes vyniká plným a čistým tónom a prácou s farbou. Zvlášť vo všetkých miestach označených „dolce“ znie jeho cello veľmi prívetivo a sladko, nie však vtieravo. S ohľadom na to, že nahrávka je poriadaná zo živého vystúpenia, je pozoruhodná takmer bezchybná technická stránka hry ako aj výborná súhra s orchestrom.

Zhrnutie

Na príkladoch použitia glissánd a prácou s legatom sme v Kaňkovom prednese našli romantizujúce prvky. Z celkového prednesu však cítiť klasický nadhľad a prostý výraz nosných melodických línií, ktorý vyplýva z rešpektu pred dielom a autorom. Táto pokora zároveň dodáva poslucháčovi pocit úprimnosti hry a vernosti jeho výpovede. Krása, čistota a mäkkosť tónu Kaňkovho violoncella nie je výrazná len v interpretácii

Dvořákovho koncertu, a preto tento fakt môžeme považovať za jednu z charakteristických črt jeho hry.

V porovnaní s inými interpretmi sú Kaňkove zmeny v zápise iba drobné, no zároveň osobité. Je poznať, že nie sú násilné, ale sú skôr prejavom vlastnej osobnosti hráča, ktorá sa prejaví aj pri tej najstriedmejšej interpretácii. Analýzou sme potvrdili jeho vlastné slová: „Podle mého názoru do ní nepatří jakékoliv vymyšlené nebo rafinované prvky.“¹ Taktiež sa stotožňuje jeho poňatie so zásadnou myšlienkou autora, ako sám hovorí: „Tento koncert je výjimečný již Dvořákovou koncepcí díla, kdy jej autor zamýšlel spíše jako symfonii-koncert a myslím, že pochopení této koncepce velmi napomůže celkovému dojmu z díla.“²

2.8.3. Charakteristika hry

“Snažím se o co největší pestrost, abych se k divákovi prostřednictvím svého tónu dostal co nejbliže. Vědomě.”³

Z úvodného citátu sú nám jasné dve skutočnosti, ktoré sú v Kaňkovej interpretácii zásadné. Prvou z nich je už zmienená charakteristická farba tónu, čo by sme však mohli považovať skôr za jeden z výrazných osobitých prvkov jeho hry ako zásadu. Druhá vystihuje celkový pohľad na interpretáciu a poňatie hraných diel. Je ňou plne racionálny prístup ku hre, a to ku všetkým z problematík prednesu.

Kaňkov krásny tón nevznikol náhodou, ale uvedomelou prácou na ňom, ako aj na všetkých jeho odtieňoch a rôznych farbách nástroja. Prispel k tomu určite aj výber violoncella, ktorý má za sebou taktiež dlhoročné hľadanie a skúšanie. Dnes je interpret so svojim nástrojom (Christian Bayon z roku 2006) plne spokojný, najmä vďaka možnosti jeho univerzálneho použitia v sólovej i komornej hre. „Tón, tónová kultúra je to najpodstatnejší a najkrásnejší na hudbe. Tón je nositeľom poselství k posluchači. Může mít tisíce poloh. Na něm je třeba pracovat nejvíc.“⁴

1 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 175.

2 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 175.

3 Petr Veber: Michal Kaňka. Hudba jako umělecké řemeslo (rozhovor); in: Hudební rozhledy, 11/12/2002; str. 59.

4 Petr Veber: Michal Kaňka. Hudba jako umělecké řemeslo (rozhovor); in: Hudební rozhledy, 11/12/2002; str. 59.

Kaňka ku každej skladbe pristupuje uvedomelo a snaží sa ju pripraviť dokonalo po technickej i výrazovej stránke bez rozdielu, či ju plánuje nahrávať alebo predviesť na živom koncerte. Nič nenecháva teda náhode a nespolieha sa na momentálnu inšpiráciu. „Pripouštím, že spontání improvizácie môže mať svoje kouzlo, ale ťažko môže predčít dlouhodobou, promyšlenou domáci prípravu.“¹ Z toho tiež vyplýva, že spôsob interpretácie jednej skladby po dôkladnom naštudovaní príliš nemení.

V klasickej hudbe považuje Kaňka za ako prvotného autora, ktorého by mal interpret plne rešpektovať a svoju hru prispôbiť jeho myšlienkam. Nevidí zmysel v pridávaní nadbytočných prednesových prvkov, ktoré môžu byť pre dielo priam škodlivé. Z toho vyplýva aj úprimnosť a pravdivosť jeho hry, ktorá je Kaňkovou hlavnou zásadou: „Na prvom mieste úprimnosť. Úprimnosť v prístupe, prípravě a posléze i v samotnej interpretácii.“² Akékoľvek napodobňovanie či neprirodzenosť je z jeho pohľadu neprípustné.

Techniku a intonačnú čistotu považuje za samozrejmosť. „[...] jeho technika je brilantná, samozrejme a ľahká.“³ Ako sme už spomínali, aj pri živých vystúpeniach je jeho výkon aj po technickej stránke takmer stopercentný. Uvedme aspoň jedno z početných pozitívnych hodnotení Kaňkovej hry odbornou kritikou: „Sólový part Koncertu pro violoncello a orchestr E. Elgara prednesl M Kaňka bezvadně – se sytým, ve všech polohách dokonale znělým a průrazným tónem, perfektní intonací i dokonalou technikou.“⁴

1 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 173.

2 Rozhovor – Michal Kaňka, str. 172.

3 Vítová, Eva: Z prosincových komorních orchestrů; in: Harmonie, 2/2005; str. 6.

4 Havlík, Jaromír: Symfonický orchestr čs. rozhlasu; in: Hudební rozhledy, 14/1991; str. 250.

2.9. Petr Nouzovský

(*1982, Praha)

2.9.1. Biografia

Učítelia

Petr Nouzovský študoval violoncello u **Martina a Mirka Škampy** na Gymnáziu Jana Nerudy, potom absolvoval Pražské konzervatórium pod vedením **Františka Pišingera, Jiřího Bártu a Jana Páleníčka**, od roku 2004 študoval na AMU v Prahe u **Jiřího Hoška** a následne u **Miroslava Petraša**. Súkromne ho učil **Stanislav Apolín** a zúčastnil sa mnohých domácich aj zahraničných majstrovských kurzov pod vedením svetových violoncellistov ako napr. **Ralf Kirschbaum, Tsuyoshi Tsutsumi, Miklos Perényi, Josef Chuchro, Franz Helmersonn, Mstislav Rostropovich, Evan Drachman, Joel Krosnick, Phillip Müller, Eleonore Schoenfeld, Boris Pergamenschikov** a iní. V rokoch 2007-2009 študoval na Hochschule v Drážďanoch u **Wolfganga Emanuela Schmidta** a v súčasnosti študuje na Kráľovskom konzervatóriu v Madride pod vedením violoncellistu **Iagoba Fanló**.

Súťaže

Stal sa laureátom súťaží **Concertino Praga**, violoncellovej súťaže v **Liezen** (Rakúsko) a súťaže **Bohuslava Martinů**. V roku 2005 zvíťazil v súťaži **Přehlídka mladých talentů** v Brne. Je laureátom súťaže **The International Holland Music Sessions** a finalistom **Borletti - Buitoni Trust** z roku 2009.

Komorné súbory

Petr Nouzovský spolupracoval so **Stamicovým kvartetom**. Ku svojim hudobným produkciám ho často zve **Václav Hudeček**, ďalej spolupracoval s **Jiřím Hlaváčem, Janem Čechem, Mariánom Lapšanským, Tomášom Koutníkom, Petrom Vronským, Leošom Svárovským, Alvaro Gomezom, Routou Kroumovitch**, japonskou klaviristkou **Yiukie Ichimura** a ďalšími, v oblasti populárnej hudby s **Martou Kubišovou a Rodom Stewartom**.

Koncerty

Koncertoval v niekoľkých krajinách Európy, v Japonsku a USA. So sólovými recitálmi navštívil niekoľko krát Japonsko, so sonátou Zoltána Kodálya absolvoval turné po Rusku, Holandsku a Slovensku. Je hosťom mnohých domácich aj zahraničných hudobných festivalov. Spolupracoval s orchestrami **Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín, Moravská filharmonie Olomouc, Slovenská filharmónia Komorní filharmonie Pardubice, ŠKO v Žiline, Státní filharmonie Brno, Štátný komorný orchester v Banskej Bystrici** a inými.

Diskografia

Nouzovský nahral niekoľko CD, ako prvý uviedol niektoré z diel súčasných zahraničných (**Martin Schlumpf , Joseph Summer**) i českých (**Ondřej Štochl, Jiří Teml, Jan Vičar**) autorov. Tiež veľa nahráva pre Český rozhlas (**Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Věroslav Neumann, Vítězslav Novák** atď.).

Ocenenia

Na tri roky bol vybraný na "**Prémiovou listinu mladých**", niekoľkokrát bol štipendistom **Nadácie Bohuslava Martinů** a **Nadácie Český Hudební Fond** a opakovane sponzorovaný nadáciou **Musica iuvenis**, a hamburskou nadáciou **Oscar und Vera Ritter Stiftung**. Získal ocenenie **New Master on Tour 2007** a **Europäische Förderpreis für Musik 2007**. Bol pozvaný na letnú školu **Meadowmount school of music** v USA a opakovane na **Piatigorského seminár**.

Pedagogická činnosť

Nouzovský učil súkromne, no momentálne sa pedagogickej činnosti nevenuje a do budúcnosti plánuje pôsobenie na konzervatóriu, prípadne na vysokej hudobnej škole.

Violoncello

Vlastní cello **Miroslav Komár 2003** a od súkromného zberateľa má požičané violoncello **Jean Baptiste Vuillaume 1835**.

2.9.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Nahrávka: Plzeňská filharmonie, dir.: Tomáš Židek, vlc: Petr Nouzovský. Live koncert, 2009

„To je samozřejmě vrchol violoncellové literatury. Je to vlastně symfonie s violoncellem.“¹

Napriek tomu, že Petr Nouzovský hráva Dvořákov koncert – ako sám hovorí – často a rád, nebol ešte v jeho podaní štúdiovo nahraný. K analýze je použitá nahrávka z jeho absolventského koncertu na pražskej HAMU v Sále Martinů. Kvalita zvuku bohužiaľ nie je príliš vysoká, ale ku základnej analýze je postačujúca.

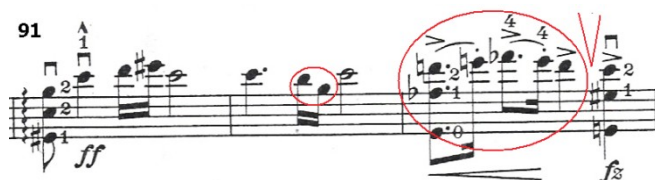
1. veta

min.:15:52

Úvodné šestnástinové skupinky hrá Nouzovský tempovo a rytmicky totožne a prvú z nich nezrýchľuje, čo je skôr výnimkou v porovnaní s ostatnými cellistami. Mierne zaťaženie druhej skupinky počuť až pri opakovaní motívu v takte 92. Tretí takt či článok hlavnej témy Nouzovský zreteľne oddeľuje a v rámci nej mierne zrýchľuje (takty 89 a 93). Možno aj to je príčinou nesúlady s orchestrom, ktorý na takúto agogiku nie je zvyknutý, a preto následný nástup nie je v súlade so sólovým violoncellom. Na koncerte došlo k viacerým nezrovnalostiam medzi orchestrom a sólistom, ktoré ešte neskôr zmienime.

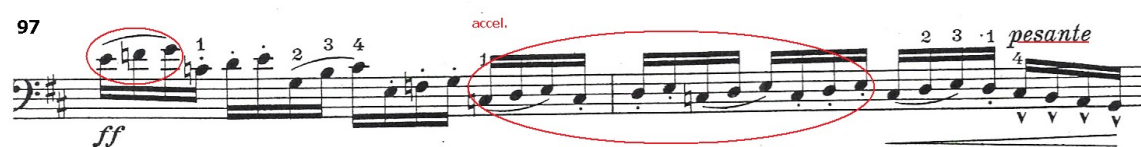
1 Rozhovor – Petr Nouzovský, str. 183.

Ukážka 1 – takty 91-93



Takty 97 a 98 vyznejú ako krátka kadencia sólového nástroja, čo je možné poňatie vzhľadom k absencii orchestrálneho doprovodu na tomto mieste. Nouzovský ju začne zaťaženými prvými tromi notami a opakované skupinky v ďalšom takte hrá rýchlo, po čom nasleduje kontrastné *pesante* pri silne akcentovaných notách, až sa v takte 100 dostane do pôvodného tempa.

Ukážka 2 – takty 97-98



Tiež nasledujúci úsek rieši osobito, keď sa ku taktu 103 dostane v *mp* namiesto predpísaným *crescendom*, ale napriek tomu zvýrazní predpísaným *fz* prvý z trilkovaných tónov, a *piano* sa dostaví už v rovnakom takte zvolením *subito piana*. Takýmto spôsobom vyznie *fis* ako logické vystupňovanie predošlého o oktávu nižšieho *fis* v takte 101 a zároveň odraz k nasledovnej trilkovanej pasáži.

Ukážka 3 – takty 99-103



Až do taktu 107 hrá predpísané *piano* s miernym *crescendom*, a noty v takte 108 zosilňuje skôr každú zvlášť ako spolu v rámci taktu či dlhšieho úseku. To je v úplnom súlade s doprovodnými figúrami v husliach, ktorých napätie je takouto dynamikou

podporené. Ako jeden z mála interpretov neakcentuje štvrt'ové fis a fz plne prenecháva orchestru.

Ukážka 4 – takty 104-109 (výsek z partitúry)

The image shows two staves of music. The top staff is for Violin solo (Vln. solo) and the bottom for Viola (Vla). Measure 104 is marked. The Violin part begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Viola part follows with a poco cresc. marking. Red circles highlight specific notes in both parts, and red arrows point to the crescendo markings.

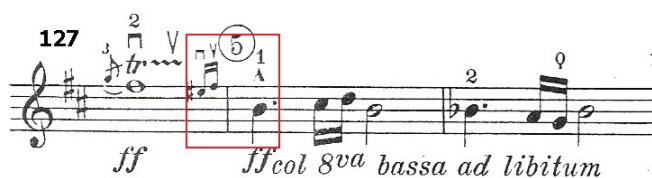
V taktoch 114 a 116 interpret dodržiava *crescendo*, ale namiesto následných predpísaných dynamických oblúkov volí v takte 115 aj 117 jemné *piano* s opatrným, priam až klamlivým náznakom vrcholu na horných tónoch e. Je tak vytvorený pôsobivý rýchly kontrast týchto štyroch taktov a vôbec celého úseku diela.

Ukážka 5 – takty 114-116

The image shows two staves of music. The top staff is for Violin solo (Vln. solo) and the bottom for Viola (Vla). Measure 115 is marked. Red circles highlight the piano (p) dynamic marking in both parts, and red 'X' marks indicate the absence of the expected crescendo markings.

Opäť počujeme nesúlad medzi sólistom a orchestrom, a to výrazne počínajúc taktom 124 až po nástup obmeny hlavného motívu v takte 128. Je škodou, že orchestr práve na tomto mieste predbehol sólove cello, ktoré by mohlo vložiť väčšiu váhu do návratu motívu a krátkym „nádychom“ oddeliť ďalší stavebný úsek diela.

Ukážka 6 – takty 127-129



Zaujímavo je riešený nasledujúci úsek, kde už zmienená spomienka na hlavný motív je hraná ešte vo *ff* odhodlane a energicky ako na začiatku vety, ale po akcentovanom h nastáva od tónu g v takte 132 náhla kontrastná zmena výrazu. Pozoruhodné je, že sólista prepísané *ff* stále drží, no zároveň už je tón violoncella vrúcny a nežný, čo je pri takejto dynamike a po tak výrazovo kontrastnej pasáži neľahko dosiahnuteľné a veľmi účinné. Nový charakter hudby predpovedá nasledujúcu lyrickú vedľajšiu tému a pripravuje jej nástup v takte 139.

Ukážka 7 – takty 130-132



Obdobné nezvyčajné výrazové odlišenie počujeme na začiatku prevedenia. Tento krát ju interpret dosahuje intonáciou, čo je vzhľadom k zápisu vlastne najsprávnejšie riešenie. Naopak je pozoruhodné, že tento úsek neriešia ostatní violoncellisti obdobne. Ide o prvé tri tóny as, b, ces, čiže celý takt 224, kde stredné b sa tiahne ku ces a Nouzovský ho hrá o niečo vyššie. O štyri takty ďalej nasleduje enharmonická zámena týchto tónov – gis, ais, h. Tieto noty v gis moll vyznejú naozaj úplne odlišne od úvodných tónov v as moll. Okrem harmonického rozlíšenia je tak v týchto štyroch taktach dosiahnutý posun od výrazu cnenia až k jeho vyvrcholeniu – obrazne vyjadrené „plaču“, ktorý je podporený dynamicky aj v orchestri.

Ukážka 8 – takty 224-229



Vráťme sa ešte k prvému uvedeniu vedľajšej témy, kde je súhra s orchestrom prekvapujúco veľmi dobrá, a to dynamicky i tempovo. Téma je hrané v tempe $q = 65$ až po zdvih v takte 147, na ktorom zaznie vo violoncelle mierne *ritardando*, ktorým sa dostane do tempa $q = 60$ a až podľa predpísaného *animato* sa tempo zrýchli na $q = 85$. Napriek tomu, že je popísaný úsek hraný podľa zápisu, je to veľmi nezvyčajná voľba temp vzhľadom k tomu, že veľká väčšina interpretov volí výrazné *accelerando* už od taktu 147, teda práve od miesta, kde Nouzovský ešte viac spomalí. To vytvorí ohromné napätie a kontrast pred oživenou časťou vo *forte* nasledovanou rýchlymi rozkladmi akordov.

Ukážka 9 – takty 145-156

Musical score for Example 9, measures 145-156. The score is in 13/8 time and G major. It features a bass line and a treble line. The tempo marking 'J = 65' is at the start, 'rit. J = 60' is in the middle, and 'accel. J = 85' is at the end. The word 'animato' is circled in red. The word 'dim.' is at the end.

V oblasti taktov 170-192 je Nouzovského výraz opäť odlišný od väčšiny interpretov, dal by sa označiť ako menej zdržanlivý a emotívne vyhrotenejší. Od prvého sforzatovaného akordu až po posledné spodné d energia violoncella nepovolí ani na miestach, na ktorých väčšina interpretov volí drobné cezúry v taktach „kadencie“ (186-191), ktoré tak vyvolávajú napätie. To si Nouzovský šetrí na pasáže v pomalšom tempe a tu naopak v záverečných taktach tempo zrýchľuje a nezadržateľný prúd divokej energie

smeruje stále dopredu. Taktiež mierne zrýchľuje už v predošlom úseku od taktu 180, čo by vyznelo obdobne nebyť opätovného nesúladu sólistu s orchestrom, ktorý tempu violoncella nestíha. Spomeňme ešte jeden z prvkov expresívnosti sólistu, ktorý na konci taktu 174 veľmi mierne spomalí, aby potom výrazne akcentoval a zdôraznil prvú notu v takte 175. Táto nota sa v predošlom takte opakovala 7 krát a zdalo sa, že už väčšej sily nedosiahne, no takýmto spôsobom nás Nouzovský presvedčil o opakovaní.

Ukážka 10 – takty 173-178

The image shows a musical score for two staves, measures 173-178. The top staff contains measures 173 and 174. Measure 173 has fingerings 1 and 2. Measure 174 has a dynamic marking *ff* and a 'rit.' marking. The bottom staff contains measures 175, 176, 177, and 178. Measure 175 has a dynamic marking *[f]*. Measure 176 has fingerings 3, 3 and a circled 7. Measure 177 has fingerings 3, 3 and a circled 4. Measure 178 has a dynamic marking *[f]*.

2. veta

min.:11:53

Aby sme sa príliš neopakovali, v druhej vete sa zameriame len na jeden z prvkov, ktorý sme si všimli už vo vete predošlej, a to problematiku intonácie. U Nouzovského je veľmi špecifická na viacerých miestach koncertu ako aj na jeho nahrávkach iných diel. Preto považujeme tento rys za jednu z charakteristických pre celkový jeho prejav. Pre konkrétny príklad sme použili oblasť taktov 21-25, kde vždy prvá zo skupinky osminových nôt tiahne k nasledujúcej a je intonačne o niečo vyššie. Obdobne zvyšuje potom tón e v takte 27. Touto drobnou intonačnou odchýlkou je emočná vypätosť ešte umocnená.

Ukážka 11 – takty 21-29



3. veta

min.:13:11

Vo finálnej vete zmieňme snáď len repetíciu jej hlavnej témy v taktach 246-253, ktorú prevedie Nouzovský s absolútne jednoduchým a prostým výrazom. Noty hrá jemne, krátko a ľahko a takmer bez vibráta. Podtrhuje tak jej ľudový charakter a zároveň vytvára úžasný kontrast k jej nasledovnému uvedeniu v orchestrálnom *forte*.

Zhrnutie

Z analýzy vyplýva, že Nouzovského interpretácia sa v mnohom odlišuje od ostatných. Pokiaľ ide o dodržanie zápisu, na niektorých miestach sa vychýľuje, na iných sa ho zase naopak pridržiava viac ako je zvykom. Dodáva mu nové výrazové roviny a kontrastné odtiene, ktoré dielo obohacujú. V každom prípade spadá jeho do hraníc štýlu a celkového charakteru diela, a preto môžeme jeho interpretáciu považovať za nanajvýš úprimnú a napriek a zároveň vďaka svojej originalite za jednu z tých, ktoré si toto dielo zaslúži. Bohužiaľ na takúto interpretáciu vrátane voľby temp nebol orchester zvyknutý a pravdepodobne kvôli nedostatku času sa nemohol so sólistom úplne zosúladiť.

2.9.3. Charakteristika hry

„Já si myslím, že hrozně důležité je, aby člověka hudba bavila, protože pokud ho to přestane bavit, tak to nemá smysl.“¹

Na príklade analyzovaného Dvořákovho koncertu sme sa presvedčili o osobitosti a nevšednosti hudobného prejavu Petra Nouzovského, čo nesporne patrí k hlavným črtám jeho interpretácie. Pre jeho originalitu ani neobľubuje a nevyhráva interpretačné súťaže, “protože se svým stylem projevu, který není tak úplně zaškatulkovatelný, budu asi vždy některému z porotců moc vadit.”² V mladšom veku dokonca hrával naschvál naopak, ako bolo predpísané, či ako mu kto povedal. Samozrejme si postupom času k dielam a autorom získal rešpekt a dnes hrá vždy v rámci štýlových zásad a dodržiavanie určitých pravidiel je pre neho samozrejmosťou. Nouzovského osobitý charakter hry je vrodený, nesnaží sa ním na seba upozorniť, či dokonca upozadiť skladateľa. Na rôznorodosť jeho interpretácie má pravdepodobne vplyv aj nezvyčajne vysoký počet učiteľov, ktorý počas svojich štúdií vystriedal. Sám to hodnotí ako veľmi pozitívny fakt a odporúča to každému cellistovi či hudobníkovi. Nenechá sa inšpirovať len svojimi kantormi, ale aj spoluhráčmi v komorných zoskupeniach, ktorých si však pečlivo vyberá: „každý z těch umělců, se kterými hraji, mi něco dá.“³

Nouzovský pracuje s nesmierne veľkou škálou rozličných zreteľne ohraničených a odlišných výrazových polôh. Rád experimentuje a skúma stále nové možnosti nástroja, čo je jedným z dôvodov, prečo je mu veľmi blízka interpretácia diel 20.storočia. Samozrejme sa rád venuje aj ostatným hudobným štýlom, ale „musím teda sebekriticky říct, že s interpretací Beethovena mám vždycky určitý problémy. Já jsem člověk nesmírně expresivní a výbušný – nemyslím ve vztazích k lidem, ale myslím v interpretaci – a Beethoven chce řád a chce systém a jednoduchost, protože v tom je ta největší síla Beethovena, a mně občas dělá problémy – a to teda i v těch mezilidských vztazích – formulovat do určitý škatulky a převtělit se vlastně do tý jednoduchosti Beethovena.“⁴ Pretože si je ale Nouzovský tejto potreby kontroly a striedmosti vedomý, pri samotnej interpretácii nie je vôbec poznať, že by mu klasicistný štýl nevyhovoval, práve naopak.

1 Rozhovor – Petr Nouzovský, str. 182.

2 Pokora, Miloš: Slovo „tlumočí“ nemám v hudbě rád (rozhovor); in: Hudební rozhledy 10/2005; str. 43.

3 Rozhovor – Petr Nouzovský, str. 182.

4 Bálek, Jindřich: Festival EuroArt – Petr Nouzovský (rozhovor); živé vysielanie Českého rozhlasu stanice Vltava, 7.6. 2007.

Jeho nahrávku Beethovenovej Sonáty C dur pre klavír a violoncello op. 102 z roku 2003 môžeme prirovnať k nahrávke Bachových Sonát pre violu da gamba upravené pre cello v interpretácii Nouzovského s cembalistkou Monikou Knoblochovou (2005), a to práve v nesmiernej jednoduchosti a štýlovej čistote oboch nahrávok. Druhé dielo bolo nahrané v roku 1985 tiež v podaní Misha Maiskeho s Martou Argerich, no vzhľadom k jej romantickému výrazu bez náznaku barokného pôvodu diela sa snáď ani nemusí s prevedením Nouzovského s Knoblochovou ani zrovnávať. Ak by sme predsa len ignorovali štýlové smerovanie nahrávok, líšia sa aj v ďalšom veľmi zásadnom bode, ktorý bol vystihnutý v recenzii českej nahrávky: „Jestiže Maiského Bach je s patričnou romantickou aurou predovšetkým Maisky a potom Bach, tak tady je to práve naopak.“¹ Obdivuhodné však je, ako Nouzovský dokáže v jeho hre dať do popredia autora, ale zároveň aj svoju vlastnú osobnosť bez toho, aby to malo negatívny vplyv na celkový výsledok. Violoncellista Miroslav Petráš sa o Nouzovskom trefne vyjadril: „Muž mnoha hudebních tváří. A to je to krásný. Jeho barokní interpretace je právě ta, která je tak citlivě autentická, že tam zůstává velký díl osobnosti, přitom umí, zná a neudělá interpretační chybu z pohledu autentické interpretace. Přitom ta hra zůstává nesmírně zajímavá.“² Je nutné ešte ozrejmiť, že Nouzovský sa s absolútne autentickou interpretáciou nestotožňuje a konkrétne na tejto nahrávke je vplyv cembalistky Knoblochovej poučenej o autentickej interpretácii na jeho poňatie zásadný. Jeho nesúhlas s autentickým spôsobom hry súvisí s nesúhlasom hrať všetky diela rovnako. On sám rád svoju interpretáciu vždy mení a vyvíja. „Myslím si, že právě to je krásné, že člověk nehraje tytéž věci pořád stejně.“³

Ako porotca by dal prednosť človeku s charizmou pred tým s brilantnou technikou, o jednom zo svojich učiteľov Jiřím Bártovi hovorí: „Obdivuji, jak hluboce se Bárta umí vcítit do interpretovaného, jak se snaží dostat z každé skladby maximum a vůbec, jaké charisma z něho vyzářuje. Žádný uhlazený pán, ustrojený ve fraku, který jenom tlumočí (toto slovo nemám v hudbě rád), co skladatel napsal, ale muzikant, který hraje jako o život a snaží se skladbě vtisknout také svou vlastní tvář.“⁴ a nemá rád

1 Stehlík, Luboš: Recenze CD Johann Sebastian Bach, Sonáty pro violu da gamba; Petr Nouzovský – violoncello, Monika Knoblochová – cembalo; in: Harmonie 11/2006; str. 48.

2 Konzultácia autorky s Miroslavom Petrášom.

3 Pokora, Miloš: Slovo „tlumočí“ nemám v hudbě rád (rozhovor); in: Hudební rozhledy 10/2005; str. 43.

4 Pokora, Miloš: Slovo „tlumočí“ nemám v hudbě rád (rozhovor); In: Hudební rozhledy 10/2005; str. 42.

umelcov s veľkým menom, ale už menej „pravdivým“ či kvalitným výkonom. To všetko dosvedčuje jeho vlastné kvality – je to veľmi charizmatický interpret, ktorý sa snaží hrať naplno podľa vlastnej bohatej fantázie, ale stále v rámci určitých hraníc, pretože „každý ten styl má určité zákonitosti, ktoré se musejí dodržovat, a není to tak, že když do hudby vložíš řád, tak je ta hudba míň kvalitní nebo míň poutavá – je to naopak.“¹

Vrátme sa ešte k úvodnému citátu nad textom, z ktorého vidíme dôležitosť vlastného potešenia z hry. Nouzovský nevníma hru na violoncello ako remeslo či povinnosť voči spoločnosti, ale ako vlastné obohatenie, a zrejme aj preto je jeho hra tak pútavá a prirodzená. Pokiaľ on sám k dielu nemá určitý vzťah, logicky ho nemôže vytvoriť ani u publika. Na otázku o tom najdôležitejšom pri hraní odpovedal: „Pro mě osobně je nejpodstatnější to, abych já si našel nějaký vztah k tý skladbě. [...] Pro mě je důležité, abych byl ztotožněn s tím, co dělám.“²

2. 10. Jakub Tylman

(*29. 12. 1983, Praha)

2.10.1. Biografia

Učitelia

Jakub Tylman začal hrať na violoncello v šiestich rokoch na hudobnej škole v Prahe za vedenia **Martina Škampy**. Na Gymnázium Jana Nerudy ho učil **Miroslav Petráš** a na Pražskom konzervatóriu **Vladan Kočí** a **Jiří Bárta**. Následne študoval u **Borisa Pergamenščikova** v Berlíne a od roku 2005 u **Fransa Hlemersona** v Kolíne nad Rýnom, kde aj tento rok ukončí svoje postgraduálne štúdium. Zúčastnil sa majstrovských kurzov s **Heinrichom Schiffom**, **Bernardom Greenhousom**, **Annerom Bylsmom**, **Pietrem Wispelweyom** a inými.

Sút'aže

-
- 1 Rozhovor – Petr Nouzovský, str. 183.
 - 2 Rozhovor – Petr Nouzovský, str. 182.

Získal ocenenia na mnohých súťažiach, spomeňme napr.: Praha 1995 – 1. cena (**Prague Junior Note**), Oslo 1998 – najmladší finalista a držiteľ 3. ceny (súťaž o **Európsku hudobnú cenu**), Tennessee, USA 1999 – 1. cena (**Concerto Competition na Sewanee Summer Music Center**), Drážďany 2001 – 1. cena (medzinár. súťaž **J. J. F. Dotzauera**), Berlín 2002 finalista **Euroviznej súťaže mladých hudobníkov** a v roku 2003 získal "**Yamaha Štipendium**", udeľované najlepšiemu študentovi Pražského konzervatória.

Koncerty

Ako sólista spolupracoval napr. s **Pražskou komornou filharmóniou, Rozhlasovým symfonickým orchestrom Berlín, Rozhlasovým orchestrom Oslo a Rozhlasovým orchestrom Saarbruecken Orchestrom Berg, Pražským komorným orchestrom** a z dirigentov sú to **Petr Eben, Václav Hudeček, Alexander Lonquich, Jan Talich, Vladimír Válek, Bjarte Engeset a Marek Janowski**.

Komorná hra

Jakub Tylman momentálne pôsobí v klavírnom **Triu Magritte**. Medzi jeho stálych spoluhráčov patria **Stanislav Gallin** (klavír), **Roman Patočka** a **Eduard Bayer** (housle).

Diskografia

Zatiaľ nebol oficiálne vydaný album s dielami v interpretácii Jakuba Tylmana, existuje však niekoľko nahrávok zo živých koncertov, ako napr. skladba pre violoncello a klavír Le Grand Tango **Astora Piazzoly** a úprava pre violoncello a klavír **Dvořákovho** koncertu Op. 104.

Ocenenia

Jakub Tylman prijal v roku 1998 ocenenie „**Europäischer Hoffungspreis für Musik**“ ("Hudobná nádej Európy") udelenou nadáciami Die Förder Gemeinschaft der Europäische Wirtschaft a Fondation des Prix Européens a v roku 2004 cenu „**Firmenich Prize**“ z hudobného festivalu vo Švajčiarsku (Verbier).

Pedagogická činnosť

Ako pedagóg nemá violoncellista ešte príliš veľa skúseností, ale učenie do budúcnosti určite plánuje.

Violoncello

Tylman vlastní pražský nástroj **Miroslav Komár** z roku **1999**.

2. 10. 2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104 v úprave pre violoncello a klavír

Nahrávka: pno: Stanislav Gallin, vlc: Jakub Tylman, 2008

„Nekomplikovanost, jednoduchost, upřímnost – nejtěžší výzvy.“¹

Tylmanova interpretácia Dvořákovho koncertu je zatiaľ zaznamenaná iba v jednej neoficiálnej verzii, a to s klavírnym doprovodom. Bola nahraná na HAMU ako demo pre poriadateľov Casalsovho festivalu, kde ho potom uviedol aj s orchestrom. Môžeme teda predpokladať, že na inej nahrávke tohto koncertu sa bude Tylmanova hra výrazne odlišovať, no napriek tomu je naša nahrávka jedným z najvhodnejších materiálov k analýze jeho hry. S dielom je emočne veľmi prepojený, podľa vlastných slov v ňom vyvoláva „zvláštni hrdosť a touhu po domov. Pročistí duši...“²

Bohužiaľ je dostupná iba prvá veta, no ku základnej analýze je postačujúca. Minutáž uvedená nie je, pretože nahrávka začína pár taktov pred nástupom sólového violoncella, a preto je jej dĺžka neúplná.

1.veta

Už z prvých taktov je očividná snaha o vystihnutie jednoduchosti hudby bez zbytočných vlastných pridaných prvkov samotného interpreta. Hlavný motív Tylman nedeformuje rytmicky, ani iným spôsobom. Dynamicky rozlišuje iba druhú polovú notu,

1 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 187.

2 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 186.

ktorú nasadí slabšie ako predošlé, aby mohla náhle zosilnieť. Obdobné zvýraznenie noty pozorujeme aj pri opakovaní motívu, ale na inom mieste, konkrétne v takte 130. Ďalšie krátke a náhle zosilnenie noty počujeme v rýchlej pasáži šestnástinových nôt v takte 175. Ide o drobný prvok, vďaka ktorému sa stáva fráza zaujímavejšou, ale nenaruší charakter diela.

Ukážka 1 – takty 87-88



Ukážka 2 – takty 128-130



Ukážka 3 – takty 174-175



Nevšedný je Tylmanov spôsob hry, ktorý sa uplatňuje počas celej prvej vety vrátane hlavnej témy. Záverečné noty jednotlivých fráz zadrží, jasne ich oddelí od fráz nasledujúcich, a pritom jeho hra ostáva rytmicky aj tempovo vyrovnaná. Frázy tak pôsobia veľmi ucelene a zároveň v návaznosti jednej na druhú.

Ukážka 4 – takty 91-94



V taktach 97 a 98 oživuje Tylman za sebou idúce opakujúce sa skupiny šesťnástinových nôt tak, že každú zahrá o niečo pomalšie ako predchádzajúcu a viac zvýrazní prvú. Následne zadržuje pohyb v strede fráze, čím udržuje napätie.

Ukážka 5 – takty 97-98

Ukážka 6 - takty 99-100

Ako jeden z mála interpretov dodržiava v taktach 100-109 dynamiku zo zápisu, pridáva len väčší dôraz na trilkované noty v podobe akcentov. Ešte viac neobvyklé je zahranie skupinky za poslednou z nôt pred návratom do Tempa I. v takte 110.

Ukážka 7 - takty 99-109

S dynamikou pracuje podľa vlastného čítania napr. v taktach 119-124, kde *crescendo* vytvára postupne od najslabšieho *piana* ešte v takte 120 s predpísaným *forte*,

Prevedenie počínajúc taktom 224 hrá Tylman bez akýchkoľvek nadbytočných výrazových prvkov, čím vystihuje krásu témy v jej jednoduchosti. Tempo je veľmi zvolnené, kolíše v rozmedzí $q = 60-65$, no napätie je udržané. V nasledujúcej pasáži sledu šestnástinových behov je napätie budované uvoľneným tempom, no bohužiaľ v nesúlade s klavírnym doprovodom. Tiež je podporené postupným budovaním dynamiky podobným k predošlému úseku taktov 118-124, kde sólista často len naznačí zosilnenie, aby sa vrátil o dynamický stupeň naspäť. Až pred vyvrcholením dovolí, aby vyznelo *forte* naplno.

Ukážka 11 – takty 245-253

Druhé uvedenie vedľajšej témy obohacuje interpret nápaditou agogikou, kedy pri vzostupných sledoch nôt mierne zrýchľuje a naopak pri zostupných spomaľuje. Efekt vyvolania napätia a ťahu je podobný predošlému spôsobu, ktorý bol dosiahnutý dynamickými prostriedkami. Frázy sú akoby neustále zadržované a až na konci úseku zaznejú celkom slobodne.

Ukážka 12 – takty 271-283

Zhrnutie

Energia, naliehavosť a intenzita je v Tylmanovej hre neustále prítomná. Zdôrazňuje kontrasty plôch, no zároveň si zanecháva komplexnosť a interpretácia je vystavaná tak, že dielo pôsobí ako jednotný celok.

Tylman o svojej interpretácii hovorí: „Mé provedení se asi ničím výrazným lišit nebude – všichni se přece snažíme o totéž.“¹ Toto tvrdenie nám dokazuje úprimný prístup k dielu, ktorý Tylman predpokladá u každého z interpretov koncertu. Bohužiaľ sa však stretieme aj s prístupom veľmi odlišným. Čo sa týka odlišnosti od iných prevedení, nie je síce iné vo výraznej miere, ale podľa jednotlivých prvkov môžeme predpokladať, že sa Tylmanova interpretácia koncertu vyvinie na veľmi vysokú úroveň a bude veľkým prínosom. Už teraz sú riešenia niektorých z pasáží nové, a to takým spôsobom, že dielo nenarúšajú, ale obohacujú.

Pri všetkej originalite svojich nápadov vystihuje Tylmanova hra jednoduchosť a priamočiarosť hranej hudby, čo je pre neho očividne podľa úvodného citátu to najpodstatnejšie, o čo sa vo svojej hre usiluje.

2.11.3. Charakteristika hry

„Vždy vím přesně, proč hraji věci tak, jak hraji“²

1 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 187.

2 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 185.

Jakub Tylman sa snaží interpretované dielo pochopiť a zanalyzovať rozumom, snaží sa verbalizovať spôsoby hrania a riešenia jednotlivých problematík interpretácie. Jeho hra však nepôsobí strnulo a sucho, ale naopak cítiť plné nasadenie a presvedčivosť. Očividné je, že violoncellista má jasno v tom, čo a akým spôsobom chce svojou hrou v danej chvíli vyjadriť.

Úprimnosť jeho hry vychádza zo vzťahu k samotnej hudbe, ktorú v žiadnom prípade neberie ako remeslo. Pri otázke, čo prežíva pri hre na cello odpovedal: „Radost z činnosti, jeňž mē baví. Radost z objeování nového. Radost a vyrovnanost...“¹ Nútená, násilná hra bez sústredenia nemá pre neho význam. Potešenie z hry je pre neho nesmierne dôležitým predpokladom k úspechu. "Jsem spokojený s každou svou interpretací, která mē baví."²

Zápis autora sa snaží plne rešpektovať, ale zároveň rád interpretáciu obmeňuje. „Hrát vše vždy stejně, držet se z domova nacvičeného výrazu, to je snad dost nezábavné. Člověk necvičí, aby zahrál hudebně jako doma, ale aby zahrál zábavně a uvolněně jako doma.“³ Je otvorený voči postrehom svojich kolegov či pedagógov. Často sa nechá poučiť z výkonov iných umelcov a snaží sa pochopiť aj odlišné pohľady, čo je ďalším prínosom pre osobný rozvoj. Za veľmi dôležité považuje spoznať hru svojich kolegov na súdežiach. Kontakt s publikom je pre neho tiež veľmi podstatný a návštevnosť koncertu ho často ovplyvňuje.

Aj podľa vytýčených cieľov do budúcnosti je poznať jasnú predstavu a uvedomelosť o svojich schopnostiach. Jakub Tylman by sa rád venoval sólovej hre, popri čom by mal stálejšie miesto, ktoré ho „umělecky bude naplňovat, finančně zajišťovat a poskytovat dostatek volného času pro komorní a sólové projekty“⁴. Je však viac než pravdepodobné, že sa jeho hráčske schopnosti vyvinú natoľko, aby sa mohol venovať v prevažnej miere sólovej dráhe.

1 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 188.

2 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 187.

3 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 185.

4 Rozhovor – Jakub Tylman, str. 189.

2.11. Tomáš Jamník

(*1985, Praha)

2.11.1. Biografia

Učitelia

Tomáš Jamník sa začal učiť hre na violoncello v piatich rokoch u **Mirko Škampy**, v štúdiu pokračoval na **Gymnáziu Jana Nerudy** v Prahe pod spoločným vedením aj **Martina Škampy**. Na AMU študoval u **Josefa Chuchra** a zároveň na **Univesität der Künste** v Berlíne, kde ho vedie profesor **Jens Peter Maintz**. V roku 1997 mu Európska únia hudobných súťaží pre mládež (EMCY) poskytla letné štipendium v Granade (Španielsko). V roku 2006 absolvoval stáž u **Petra Brunsa** na **Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“** v Lipsku. Zúčastnil sa niekoľkých majstrovských kurzov vedených violoncellistami **Jiří Bárta** (2000, 2001, 2003), **Heinrich Schiff** (2002), **Steven Isserlis** (2002), **Siegfried Palm** (2003), **Gustav Rivinius** (2005) a **Young-Chang Cho** (2005).

Súťaže

Jamník už ako deväťročný získal druhé miesto na medzinárodnej **Heranovej súťaži**, rovnako sa umiestnil aj v rokoch 1996 a 1997. V roku 2001 sa stal absolútnym víťazom rovnakej súťaže, súčasne obdržal niekoľko ďalších cien: **Cenu Nadace Bohuslava Martinů**, **Cenu EMCY** a **Cenu Editio Bärenreiter**. Z mnohých ďalších úspechov spomeňme: **Prague Junior Note** 1995 a 1999 – I. cena a súčasne cena poroty za interpretáciu diela Davida Poppera a cenu **Českého hudebního fondu** za najlepšie prevedenie skladby Bohuslava Martinů, medzinárodná súťaž v Liezen (Rakúsko) 2000 – II. cena, rozhlasová súťaž **Concertino Praga** 2000 – I. cena, **Soutěžní přehlídka konzervatoří** Teplice 2002 – I.cena, **soutěž Nadace Bohuslava Martinů** 2003 – I. cena, súčasne cena za najlepšiu interpretáciu diela Bohuslava Martinů, **Pražské jaro** 2006 – II. cena a titul laureáta, **Cena Českého rozhlasu**, **Cena Olega Podgorného**, **Cena Nadace Gideona Kleina**, **Cena Nadace Pro Harmonia Mundi**, **Cena Nadace Život Umělce**

a iné.

Koncerty

Tomáš Jamník vystupuje ako sólista s mnohými domácimi aj zahraničnými orchestrami, nedávno absolvoval turné v Ázii. Často spolupracoval s Pražským študentským orchestrom, z ďalších spomeňme: **Symfonický orchestr FOK, Pražská komorní filharmonie, Komorný orchester Berg, Komorní filharmonie Pardubice, Plzeňská filharmonie, Vogtlandt Philharmonie Greiz-Reichenbach**, z dirigentov: **Jakub Hruša, Charles Olivieri-Munroe, Fabien Gabel, Jaroslav Krček, Tomáš Hála** a iní.

Komorná hra

Bol členom súboru **Trio Concertino** spolu s huslistom Janom Fišerom a klaviristom Ivom Kahánkom, s ktorým dodnes spolupracuje a vystupuje na recitáloch.

Diskografia

Diskografia obsahuje zatiaľ tri CD, z ktorých prvé v spolupráci s klaviristom Ivanom Kahánkom získalo v časopise Harmonie označenie „debut desetiletí“ a server Classics Today ho ohodnotil najvyššou známkou 10/10 a pripočítal k jej najlepším recitálom posledných rokov. Ide o nahrávku diel pre cello a klavír českých skladateľov **Bohuslava Martinů, Leoša Janáčka** a **Miloslava Kabeláča**. Tiež natáča pre Český rozhlas a spolu s klaviristom Shinya Okaharom pracuje na CD s kompletným dielom Bohuslava Martinů.

Ocenenia

Počas štúdia na AMU získal Jamník v roku 2006 **Cenu Josefa Hlávky**, ktorá je udeľovaná **Nadáciou Nadaní Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových** najlepším študentom vysokých škôl v ČR, v roku 2007 bol ocenený za úspešnú reprezentáciu školy doma aj v zahraničí **Cenou dekana HAMU**.

Violoncello

Tomáš Jamník donedávna hral na sériovo vyrobené violoncello, no dnes má už zapožičané violoncello **J. B. Guadagnini** zo štátnej zbierky, na ktoré kedysi hrával napr. aj Saša Večtomov.

2.12.2. Analýza

Antonín Dvořák

Koncert pre violoncello h moll, op. 104

Nahrávka: Symfonický orchestr FOK, dir.: Charles-Olivieri Munroe, vlc: Tomáš Jamník. 2007.

„K tomu [Dovřákovmu koncertu] přistupuji stejně opatrně jako k tomu Bachovi, protože to jsou zrovna dvě věci, které jsou šíleně těžké k pochopení a k zahrání.“¹

Tomáš Jamník začal koncert študovať k jeho predvedeniu na súťaži v Paríži a následne na Pražskom jare v roku 2006. Analyzovaná nahrávka zo živého koncertu je iba o rok staršia. Napriek tomu je prevedenie mladého interpreta na veľmi vyspelej úrovni.

1. veta

min.: 14:39

V úvodnom citáte Jamník hodnotí dielo ako jedno z najťažších, čo sa týka náhľadu naň a celkového poňatia. Preto k nemu pristupuje s najväčšou opatnosťou a rešpektom. Jeho hra je naozaj poctivá, čo nám dokazujú už úvodné tóny, ktoré väčšina interpretov rôznorodo rytmicky deformuje. Jamník hrá šestnástinové noty totožne, iba mierne pozdrží druhú skupinku. V takte 91 ako jediný z nami analyzovaných interpretov dodrží rytmický zápis noty e, ktorej ostatní sólisti pridávajú pol doby, aby bola totožná s tónom e v nasledujúcom takte. Pretože predĺženie noty je logické vzhľadom k úvodnému motívu a ešte stále je pre sólový nástroj predpísané *quasi improvisando*, nemôžeme Jamníkove

1 Rozhovor – Tomáš Jamník, str. 191.

dodržanie dĺžky noty nijak zvyšovať. Faktom však ostáva viditeľné presné riadenie sa zápisom.

Ukážka 1 – takty 91, 92



V nasledujúcom slede šestnástinových nôt nevolí žiaden spôsob rubáta, čiastočného zrýchľovania či spomaľovania, ale všetky noty hrá vyrovnane. Dosiahne tým prostý výraz v kontraste s predošlou pasážou. Vďaka výrazným *sforzatom* tento úsek napriek svojej rytmickej jednoduchosti pôsobí stále energicky. V takte 97 zaznamenávame prvú zmenu zápisu, a to v zmene legátovaných troch nôt, čo považujeme skôr za momentálny impulz ako vedomý zásah.

Ukážka 2 – takt 97



V takte 101 volí namiesto *fz* jemné nasadenie tónu a *piano* držané až do taktu 105. Vďaka zvoleniu predĺženia noty fis s miernym akcentom namiesto predpísaného *fz* nie je tento úsek prerušený a plynulo vyúsťuje *crescendom* do *forte* v takte 108, ktoré je podporené ešte akcentmi na každej ďalšej note.

Ukážka 3 – takty 99-109

The musical score for Ukážka 3, measures 99-109, is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melodic line (top staff) begins with a dynamic marking of *ff dim.* and includes several triplet markings (3) over groups of notes. The bass line (bottom staff) features trills marked with *tr* and includes dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *[rit.]*. There are red annotations: 'X' marks over some notes in both staves, and a red circle around the *f* dynamic in the bass line.

Akcentmi, či skôr pretlačením sláčika v takte 133 je spôsobené mierne intonačné zvýšenie prvých tónov troch rytmických skupiniek. Spolu s miernym pozdržaním skupinky v predošlom takte a prechodom do *piana* v takte nasledujúcom je tento úsek dokonale plynulým prechodom z búrlivej pasáže vychádzajúcej z hlavnej témy až k uvedeniu lyrickej vedľajšej témy.

Ukážka 4 – takty 133-135

The musical score for Ukážka 4, measures 133-135, is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melodic line (top staff) features accents (marked with ^) and a dynamic marking of *dim.*. There are red annotations: arrows pointing up to notes in measures 133 and 134, and a red *p* marking in measure 135.

Tempovo sa v prevedení vedľajšej témy ide Jamník po strednej ceste medzi ostatnými cellistami. Začína tempom $q = 80$ a končí $q = 90$, z čoho je vidieť, že s tempom príliš nemanipuluje a nevytvára veľké kontrasty. V ďalšom úseku rozložených akordov je tempo zvolené presne podľa zápisu $q = 116$. Zaujímavý je však nástup k tejto pasáži, teda takt 157, kde violoncello doprevádzajú iba dlhé tóny dychových nástrojov. Jamník sa pozastaví na note gis, ktorej tiahnutie k nasledujúcemu umocní ešte intonačnou výchyľkou smerom nahor. Je to významné pozastavenie v strede taktu pred očakávanou rýchľou pasážou plnou šestnástinových nôt, ktorým je vytvorené úžasné napätie.

Ukážka 5 – takty 157-158



Podobný zámer mal interpret pravdepodobne aj v takte 284, kde je situácia obdobná, tam je však intonačné vychýlenie už príliš veľké na to, aby pôsobilo v zásade čisto. Bohužiaľ je od tohto tónu až po takt 300 tónová poloha violoncella o niečo vyššie ako ladenie orchestru a hra je preto falošná. Ďalšie náhodné menšie intonačné nepresnosti sme zaznamenali aj na iných miestach koncertu.

2. a 3. veta

min.: 10:56; 11:48

Súhra s orchestrom je na väčšine miest koncertu výborná. Všimnime si napríklad *acceleranda* v prvej vete v úsekoch taktov 251-256 a 325-335. V prvom z nich nie je tempo zrýchlené už od taktu 240, s čím sa často stretneme u iných interpretov, ale až neskôr, a to veľmi výrazne. V taktov 176-185 tretej vety je návrat do Tempa I. $\text{♩} = 104$, avšak pravdepodobne kvôli technickej náročnosti úseku zvolí Jamník náhle príliš rýchle tempo v porovnaní s orchestrom. To je však výnimka, pretože už o pár taktov ďalej je obdobná situácia s návratom Tempa I. $\text{♩} = 104$, kde je duet cella s flautou a tiež následný rozhovor cella a huslí v úplnej súhre.

Snáď ešte vo väčšej miere ako v predošlých dvoch vetách pozorujeme občasné technické nepresnosti sólistu. Po výrazovej stránke je však jeho prednes nesmierne vyspelý, a to najmä v hudbe ľudového charakteru (napr. hlavné téma tretej vety) a lyrických častí (napr. začiatok prevedenia vo vete prvej).

Zhrnutie

Rozborom interpretácie sa nám potvrdil poctivý prístup Jamníka k dielu, do ktorého zápisu zasahuje len veľmi ojedinele. Nepoužíva romantizujúce či iné nadbytočné

prvky a vystihuje tak jednoduchú krásu tejto hudby. Jamníková opatrnosť v prístupe k Dvořákovmu koncertu určite neškodí, pretože sa neprejavuje v striednosti výrazu, ale v niekedy až nezvyčajne dodržanom zápise jednotlivých detailov, ktoré si však svoj účinok a význam stále zachovávajú.

Domnievame sa, že občasná technická neistota vrátane intonácie vyplýva viac z nezažitosti koncertu ako samotnej zručnosti sólistu. Taktiež treba zobrať v úvahu výkon, ktorý tesne predchádzal prevedeniu Dvořákovho koncertu, a to uvedenie prvého Koncertu pre violoncello a orchester Bohuslava Martinů v rámci jedného vystúpenia. Je teda pochopiteľné, že sólistovi ku koncu dochádzala fyzická sila. Na druhej strane je pozoruhodná hĺbka, presvedčivosť a intenzita výrazu Jamníkovej hry vzhľadom k veku, ale najmä k nedávnomu oboznámeniu sa s dielom po stránke interpretačnej. Pravdepodobne s tým súvisí aj jeho vrelý vzťah ku koncertu už od veľmi mladého veku.

Po tónovej stránke je sólistov výkon v poriadku, nie však ohurujúci v porovnaní s ostatnými nahrávkami. Vzhľadom k jeho nástroju je však tento fakt pochopiteľný, a paradoxne je chvályhodné, akú vysokú kvalitu z „továrenského“ violoncella Jamník dostal.

Predpokladáme, že sa violoncellistova interpretácia koncertu bude ešte vyvíjať a meniť, avšak už teraz počujeme snahu o vystihnutie prostoty a clivosti Dvořákovkej hudby a uprednostnenie autora pred vlastnou exhibíciou. Rovnako je dôležitý jeho názor na celkovú koncepciu diela: „Není to celový koncert ve smyslu cello sólo, to cello musí mnohdy jakoby doprovázet orchestr.“¹

2.11.3. Charakteristika hry

„Ke každé skladbě přistupuju jako k úplně novému dílu, jako by to předtím nikdo nehrál, musím si utvořit nejdřív vlastní názor.“²

Už z úvodného citátu je poznať vyspelosť hudobného myslenia mladého interpreta Tomáša Jamníka. K príprave nového diela pristupuje veľmi poctivo. Až po vlastnom nastudovaní si vypočuje iné nahrávky a konzultuje s profesorom. Tento fakt sme dokázali

1 Rozhovor – Tomáš Jamník, str. 191.

2 Stehlík, Luboš: Tomáš Jamník – nahrál nejlepší český debut desetiletí; in: Harmonie 5/2007; str. 9.

aj na analýze jeho interpretácie, v ktorej sa často vyhýba všeobecne zaužívaným zmenám zápisu. Pred autorom a samotným dielom má rešpekt a vždy vystupuje do popredia pred vlastnou osobnosťou. Ocení prácu s originálnym zápisom, ktorý je najvierohodnejší zdroj autorových myšlienok. V prípade súčasnej hudby veľmi ocení spoluprácu s autorom.

Napriek veľkému rešpektu neupadá jeho interpretácia do fádnosti, ale buduje si svoju vlastnú, osobitú reč. Samozrejme sa nechá inšpirovať a poučiť skúsenejšími violoncellistami, ale v konečnom dôsledku si cestu vyberie sám. „I take account of all the comments that I hear and try to translate them into my own language, to make any alterations as natural as possible. [...] Which brings me back in a roundabout way to what I said about it being a good thing to know a variety of views and then to form one's own picture.“¹ Pre Jamníka je dôležité byť oboznámený s rôznymi pohľadmi na danú problematiku, čo súvisí aj s jeho názorom na historicky poučenú interpretáciu. Tiež pri nej by sa mal človek rozhodnúť pre jednu z variant až vo chvíli, kedy dobre pozná obe. Po stránke štýlovej je jeho hra tiež veľmi vyspelá. „Zakládám si na tom, že se snažím rozlišovat styly i samotný autory, vždy se snažím hledat ten osobitý jazyk.“²

Svoju interpretáciu sa snaží vždy obmieňať, nanovo o nej premýšľať, a to tiež v závislosti od momentálneho publika. Pretože je pre neho komunikácia s publikom veľmi dôležitá, a pretože sa „zhovára“ vždy s niekým iným, nemôže ani jeho výpoveď ostať rovnaká.

Interpret priznáva, že v mladšom veku tvoril najmä na pódiu a nepristupoval k dielam ako ku celkom. Dnes už si naopak uvedomuje dôležitosť prepojenosti diela. Preto aj cvičí novú skladbu najprv bez vibráta a výrazu, aby dôkladne spoznal jej štruktúru. Tiež ku dramaturgii svojich koncertov či nahrávok pristupuje podobne: „I enjoy putting together programmes in a way that gives them overall coherence, and means that they aren't slapdash affairs. I am trying to find links and bridges between these composers so the resulting album gives the impression of a coherent whole.“³

1 Oplistolová, Iva: The purity method: an interview with the young cellist Tomas Jamnik. (rozhovor); in: *Czech music, 7/2007. Volný preklad: Prihliadam ku všetkým pripomienkam, ktoré počujem a snažím sa ich preložiť do môjho vlastného jazyka tak, aby boli prípadné zmeny čo najprirodzenejšie. [...] Čo ma privádza okľukou naspať k mojej predošlej myšlienke, že je dobré poznať rôzne názory, a potom si vytvoriť svoju vlastnú predstavu.*

2 Rozhovor – Tomáš Jamník, str. 190.

3 Oplistolová, Iva: The purity method: an interview with the young cellist Tomas Jamnik. (Rozhovor); in: *Czech music, 7/2007. Volný preklad: Rád zostavujem programy koncertov tak, aby boli celkovo súdržné a nepôsobili náhodne. Snažím sa nájsť prepojenia medzi týmito skladateľmi, aby výsledný album pôsobil*

Jamníkova hra je po výrazovej stránke veľmi bohatá a intenzívna. Pôsobí naprosto prirodzene a úprimne. „Jeho hra na vás zpočiatku bude pôsobiť nenápadne, ale za pár minút prekvapene zistíte, že si vás získal, a budete udivene naslouchať.“¹ Nepochybne budeme čoskoro zaradiť Tomáša Jamníka medzi popredných českých violoncellistov. „ [...] svým výkonom rozkrýva bohatstvie a silu svojho talentu do velice sľubné a perspektívnej budúcnosti.“²

ako jednoliaty celok.

- 1 Stehlík, Luboš: Tomáš Jamník, Ivo Kahánek (recenzia); in: Harmonie 8/2007; str. 55.
- 2 Vítová, Eva: Violocellová naděje; in: Harmonie 1/2007; str. 28.

ZÁVER

Česká violoncellová škola bola vždy na vysokej kvalitatívnej úrovni, a to aj napriek obdobiu totalitného režimu, kedy bol prístup ku aktuálnym novotám a spôsobom interpretácie v zahraničí odoprený. Možno práve preto sa môže Česká republika pýšiť tak osobitými umelcami ako Saša Večtomov, Miloš Sádlo, Josef Chuchro a mnohými ďalšími. Úžasný vzostup medzinárodnej komunikácie má za následok zvýšenie ďalších kvalít dnešných interpretov, no na druhej strane sa začína strácať jedinečnosť a rozoznateľnosť ich prejavu voči iným. Preto je vzhľadom k tak veľkej konkurencii v skutku obdivuhodné, koľko českých violoncellistov vyniká spomedzi ostatných nie len doma, ale aj v zahraničí.

Mnohé české komorné súbory, a to najmä sláčikové kvarteta a triá, vždy patrili medzi tie najpoprednejšie na celom svete. Dnes opak nie je pravdou, ale začíname pozorovať časté smerovanie ambícií žiakov ku hranu výlučne sólovému, čo samotné školy často podporujú. Očividná nevýhoda sólistov, spočívajúca v potrebe pôsobenia v rôznorodých telesách kvôli životnému zabezpečeniu, pôsobí na druhej strane v pozitívnom slova zmysle ako spôsob zachovania určitej kvality komorných či orchestrálnych telies.

Nie je jednoduchou úlohou určiť hranice osobitého a pútavého prejavu na jednej strane a poctivého dodržovania zápisu a určitých pravidiel na strane druhej. Preto sa môžu názory na spôsoby interpretácie jednotlivých hráčov výrazne líšiť. Čo však spája tých najvýraznejších umelcov je sila ich vlastnej osobnosti, ktorá sa v hudbe vždy nejakým spôsobom prejaví. Ďalšími atribútmi týchto interpretov sú talent, inteligencia, usilovnosť a v neposlednom rade šťastie na správne vedenie, pokiaľ možno hneď od prvého zoznámenia sa s nástrojom. Práve kvôli tomu je nutné si uvedomiť závažnosť úkolu, či lepšie povedané poslania hudobných pedagógov.

Rozdiely spôsobov hry rôznych umelcov, ktoré sme vypožorovali v analýzach, vyplývajú z celkového poňatia jednotlivých diel či celkovo hudobnej interpretácie. To je podmienené opäť mnohými faktormi ako vzdelanie, vkus, technické schopnosti, povahové črty hráča a ďalšie. Niektoré z výkonov viac smerujú k prejavu romantickému a

uvoľnenému, ďalšie sú zase striedmejšie a presnejšie, pričom každý poslucháč môže inklinovať viac k jednému či druhému pólu. Pokiaľ sa však interpret usiluje o vystihnúť podstatu diela, voľba spôsobu, ktorý na to použije, ho nepriraduje k lepším či horším výkonným umelcom, ale určuje skôr obľúbenosť a pochopenie u publika.

Medzi podnety pre ďalšie bádanie nesporne patrí reflexia súčasných komorných telies v súvislosti s ich dlhoročným vývinom a premenami. Pozornosť si zaslúžia aj výrazní hráči orchestrálni, a to samozrejme nie len violoncellisti. Dôležitú oblasť predstavuje bohatý a kvalitný pedagogický základ, ktorým Česká republika disponuje a bez ktorého by tak markantný posun ku stále lepším výkonom nebol možný. Ďalej sa naskytá široká škála problematík interpretačného umenia českého v porovnaní so zahraničným, kde napríklad práve v prípade violoncella pozorujeme často až priepastné rozdiely. Neobmedzenú škálu rôznorodých problematík poskytuje téma historicky poučenej interpretácie, v rámci ktorej by bolo prínosné napríklad porovnanie spôsobov hry starej hudby českých ansámblov alebo jednotlivcov. Námetov na ďalšie spracovanie problematiky interpretácie violoncellovej či inej literatúry je obrovské množstvo, je nutné si len uvedomiť dôležitosť výskumu a zaznamenania odkazu výkonných umelcov, bez ktorých by hudba nikdy neožila.

RESUME

Práca reflektuje súčasnú situáciu violoncellovej školy v Českej republike a podrobne popisuje spôsob interpretácie vybraných sólistov. Je rozdelená do dvoch častí.

Prvá predstavuje základný prehľad najvýraznejších českých violoncellistov vrátane hráčov orchestrálnych alebo členov komorných telies. Dnešný stav je daný do súvislosti s predošlým vývinom, na ktorý nadväzuje. Prináša tiež aspoň približnú predstavu o frekvencii a spôsoboch uplatnenia violoncellistov v Českej republike.

V druhej časti je vybraných deväť violoncellistov prevažne vystupujúcich ako sóloví hráči a popisuje ich spôsoby a zásady hry. Tieto poznatky vyplývajú z rozhovorov uvedených v prílohe, odborných recenzií a podrobnej interpretačnej analýzy konkrétnej nahrávky. Výkony sú komparované navzájom a tiež s najvýznamnejšími zahraničnými interpretmi, ale dôraz je kladený na vystihnutie vlastného prístupu ku hranému dielu a osobitého spôsobu jeho interpretácie. Tým je naznačený dôvod výnimočnosti a významu vybraných osobností nie len pre Českú republiku, ale pre celý hudobný svet súčasnosti a snáď aj budúcnosti.

SUMMARY

My thesis explains the contemporary situation of the cello school in Czech Republic and describes in detail the art of interpretation of several chosen solo players. It is divided into two parts.

The first part offers the basic overview of the most outstanding cellists including the players in orchestras and ensembles. Today's situation is reflected in the context of the previous development. It provides an approximate idea about the frequency and range of activities of the cellists in the Czech Republic.

In the second part nine selected cellists are introduced – most of them performing as soloists - and both their styles as well as the basic principles of their cello play interpretation are described. The presented information is a result of the interviews included in the appendix of the thesis, professional reviews and in-depth analyses of particular recordings. The performances are compared with one another and also with the performances of the most significant international interpreters. Particular attention is though paid to individual approaches to the performed pieces and the unique style of the interpretations. Thus the thesis points at present (and we dare say also future) remarkable position and the great significance of the chosen cellists not only within the Czech Republic, but the whole musical world as well.

RESUMEN

Esta tesis trata de la situación contemporánea de la escuela de violoncello en la República Checa y describe en detalle el arte de la interpretación de varios solistas. Esta dividida en dos partes.

La primera parte ofrece un vistazo general de violonchelistas incluyendo los músicos de orquestras y conjuntos musicales. La situación de hoy esta reflejada en el contexto del desarrollo en el pasado. Ofrece una idea aproximada de la frecuencia y del registro de las actividades de los violonchelistas en la República Checa.

En la segunda parte nueve violonchelistas seleccionados están introducidos - la mayoría de ellos solistas. Esta parte describe los estilos y los principios básicos de su interpretación. La información presentada es el resultado de entrevistas incluidas en el apéndice de este trabajo, de críticas profesionales y de análisis exhaustivas de las grabaciones particulares. Las interpretaciones están comparadas entre si y también con las interpretaciones internacionales más importantes. Atención especial está prestada al enfoque individual a las piezas representadas y al estilo característico de cada músico. Así indicamos la excepcionalidad y la gran importancia de los violonchelistas seleccionados no solo dentro de la República Checa, sino en el mundo entero y no solamente hoy en día pero ojala también en el futuro.

POUŽITÁ LITERATÚRA A PRAMENE

Knižné vydania:

- Apolín, Stanislav: O kráse tónu. Brno, 2008.
- Apolín, Stanislav: Synopse barokných pravidiel ke stylovej interpretácii suit pro violoncello sólo J.S. Bacha. Brno, 1995.
- Donington, Robert: The Interpretation of Early Music. New York, 1992.
- Campbell, Margaret: The Great Cellists. London, 1989.
- Corredor, Jose Maria: Hovory s Pablom Casalsem; prel. Otakar Zich. Praha, 1958.
- Cowling, Elizabeth: The Cello. London, 1975.
- Havlík, Bedřich: Dějiny a literatura violoncella. Brno, 2002.
- Hošek, Jiří: Analýza technických problémů Vysoké školy violoncellové hry Davida Poppera. Praha /AMU/, 1997.
- Heran, Bohuš: Hraji Beethovena. O interpretaci Beethovenových violoncellových skladeb. Praha, 1965.
- Chentonová, Sofie: Rostropovič; prel. Cyril Polách. Praha, 1997.
- Janeček, Karel: Tektonika. Praha – Bratislava, 1968.
- Jiránek, Jaroslav: Psychologické etudy. Praha, 1981.
- Kittnarová, Olga: Analýza interpretačního výkonu v hudbě. Praha, 1999.
- Kittnarová, Olga: Rozeznělé partitury. Praha, 2002.
- Květ, Jan Miroslav: Ladislav Zelenka a České kvarteto. Praha, 1948.
- Kozák, Jan a kolektiv: Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory. Praha, 1963.
- Kuna, Milan a Bláha, Miloš: Čas a hudba. K dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu. Praha, 1982.
- Loudová, Ivana: Moderní notace a její interpretace. Praha /AMU/, 1998.
- Malura, Miroslav a kolektiv: K otázkám přednesu a hudební interpretace. Ostrava, 1994.
- Měrka, Ivan: Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti. Ostrava, 1995.
- Petráš, Miroslav: Pojednání o tónu. Praha, 2005.
- Poledňák, Ivan: Stručný slovník hudební psychologie. Praha, 1984.
- Tobel, Rudolf: Pablo Casals; prel. Jaroslava Stehlíková. Praha, 1946.
- Vojtěch, Ivan (ed.): Skladatelé o hudební poetice 20. století. Praha, 1960.
- Smolka, Jaroslav: Miloš Sádlo: Rozhovory s českým violončelistou. Praha, 1983.
- Urie, Bedřich: Čeští violoncellisté (XVIII.-XX. století). Praha, 1946.
- Zich, Jaroslav: Kapitoly a studie z hudební estetiky. Praha, 1975¹

State (výber):

- Gabrielová: Klavírní koncerty Fryderyka Chopina; in: Harmonie, 2/2000.
- Ginzburg, Lev: Některé problémy estetiky hudební interpretace; in: Sborník JAMU IV. Praha, 1963; str. 3-28.

1 Kniha *Kapitoly a studie z hudební estetiky* vyšla až po publikácii *Prostředky výkonného hudebního umění (Praha, 1959)*, ktorej obsah je totožný s hlavnou časťou tu použitej knihy.

Heran, Bohuš: Dvořákův violoncellový koncert očima interpreta; in: Sborník JAMU III. Praha, 1961; str. 41-74.
Heran, Bohuš: Úvahy nad Bachovými violoncellovými svitami; in: Sborník JAMU IV. Praha, 1963; str. 29-42.
Heran, Bohuš: Prstoklady jako výrazový prostředek (Studie k Janáčkově violoncellové Pohádce); in: Sborník JAMU V. Praha, 1965; str. 17-27.
Walter, Bruno: Von der Musik und vom Musizieren. Frankfurt a/M, 1957; str. 93; in: Sborník JAMU IV; str. 15.
A. N. Serov, Vybrané stati, díl 1. Moskva – Leningrad, 1950; str. 132; in: Sborník JAMU IV; str. 11.

Notový materiál (výber):

Antonín Dvořák: Violoncellový koncert h moll, op. 104 (Vrecková partitúra)
Editio Supraphon. Praha, 1981.
Zodpovedný redaktor: Jiří Haller
Podľa pôvodných prameňov k tlači pripravila Komise pro vydání děl Antonína Dvořáka pod vedením Otakara Šourka.

Antonín Dvořák: Violoncellový koncert h moll, op. 104 (Violoncello a klavír)
Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1955.
Kritické vydanie podľa skladateľovho rukopisu – Společnost Antonína Dvořáka
Klavírný part revidoval a doplnil: Karel Šolc
Violoncellový part revidoval: Ladislav Zelenka
Zodpovedný redaktor: Jan Hanuš
Korigovala Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka.

Zoltán Kodály: Sonate op. 8, Violoncello Solo; Universal edition Nr. 6650, London.

Zoltán Kodály: Sonate op. 8, Violoncello Solo; zdroj: www.everynote.com.

Johan Sebastian Bach: 6 Suites a violoncello senza basso; PWM Edition (Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA).

Audio CD (výber):

Jiří Bárta & Jan Čech – Zoltán Kodály / Vítězslav Novák: Cello Sonatas. Supraphon, 2003.
Jiří Bárta – J. S. Bach: The Complete Cello Suites. Praha, 2000.
Josef Chuchro – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Česká filharmonie, dir.: Václav Neumann, 1976.
Pierre Fournier – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Berlin Philharmonic Orchestra, dir.: George Szell; 1962.
Michaela Fukačová – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, dir.: Jiří Bělohávek; 1988.
Tomáš Jarník – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, dir.: Charles-Olivieri Munroe; 2007.

Michal Kaňka – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchesetr op. 104; Česká filharmonie; dir.: Vladimír Válek; 2009.
Petr Nouzovský – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Plzeňská filharmonie, dir.: Tomáš Židek; 2009.
Miroslav Petráš – Zoltán Kodály: Sonáta Op. 8 pro sólové violoncello. 1981.
Jacqueline du Pre – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Royal philharmonic orchestra, dir.: Sir. Malcolm Sargent; 1970.
Mstislav Rostropovič – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Česká filharmonie, dir.: Václav Talich; 1952.
Miloš Sádlo – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; Česká filharmonie, dir.: Václav Neumann; 2001.
Jakub Tylman – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104 v úprave pre violoncello a klavír; klavír - Stanislav Gallin; 2002.
Daniel Veis – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; SOČR, dir.: Vladimír Válek; 1986.
Yo-yo Ma – Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester op. 104; L'Orchestre National de France, dir.: Lorin Maazel; 2002.

Internetové zdroje (výber):

www.ceskyhudebnislovník.cz

www.fukacova.com

www.hamu.cz

www.kankamichal.cz

www.muzikus.cz

www.nouzovsky.cz

www.prause.cz

www.tomasjamnik.cz

www.triartmanagement.cz

PRÍLOHY

a) Rozhovory

Rozhovor – Jiří Hošek

29. 11. 2009, Online

Aké sú Vaše zásady pri hre, čo je pre Vás podstatné?

[...] Hra musí v posluchači vyvolávať pocit skromnosti a pokory pred autorom a ne se jen tak předvádět. [...] Když jsem hrál v orchestru, tak jsem byl k tomu vychováván cít předlohu autora. To je nejdůležitější cít, co chtěl autor říct.

Důležité je zasazení hry na cello v životě. Cellista musí hrát v souvislostech, to znamená znát historii, hudbu kolem, okolnosti, které vedli autora k napsání díla a hlavně v jakém prostředí se ta hudba tenkrát hrála. [...] Pak člověk může vymýšlet, co by tam dal ze sebe. Další věc u standardních skladeb, které byly dokonale interpretovány v řadě variací, nedoporučuji vymýšlet tam nějaké novinky, protože tam už v podstatě nic vymyslet nejde. Je hezký citát z nějaký kritiky: „Připadá mi to jako když se sejde spolek architektů, že si znovu postaví Hradčany.“ [...] Hráť normálně a hezky-někteří mají pocit, že to je málo. Ale úplně hlavní zásada je, aby to hraní neuráželo. Z hraní musí být radost, musí to být bezporuchové, osobité a pregnantní hraní.

Když mám posuzovať nějaké výkony a jsem na rozpacích, tak si položím tuto otázku: Poslechl by si CDčko s tímto interpretem za jeden-dva-tři roky a zaujalo by mě to?

Často se v hudbě dělá klišé. Každá věc, která se opakuje desetkrát za sebou, už není výrazový prvek, ale klišé.

Prstoklady musí být psané tak, aby mohli fungovat bez cvičení v provozu života. [...] Proto si děláme prstoklady, aby byly funkční, bez cvičení, co nejjednodušší.

Aký je Váš prístup k Dvořákovmu violoncellovému koncertu hmoll?

Podle mě ho geniálně nahrál Fournier a s tím se naprosto ztotožňuji. Je to hlavně krásný, nesmí tam nic rušit a musí tam člověk cít, co tam ten Dvořák chtěl.

Aký je Váš prístup k u sólovej sonáte Z. Kodályya?

... Taky tam je všechno napsané, jsou lidi, který to hrají mimo rytmus, což mně dohání k šílenství, protože to je všechno tak geniálně vymyšlený, že cokoliv se tam vymýšlí, tak je blbost. Tam je to všechno už vymyšlený a napsané - stejně jako u Dvořáka.

Ako by sa podľa Vás mali interpretovať diela J. S. Bacha?

Bach je rád melodicky i harmonicky. Když pak nemá rytmus, který vychází z toho, že si uchopím melodii a tu si vytvářím podle sebe, tak to není Bach, tak proč to tak pojímat. [...] Nesmí mě tam nic urážet a deformovat melodickou linku. A u toho Bacha speciálně, tam není jenom melodie, ale i harmonie a rytmus. A když tu jednu složku vyndáme, tak to už je pouze volná fantazie na téma Bach.

Zvyknete si vypočúť nahrávku pred prvým naštudovaním diela?

Věci, které už jsou vymyšlený, tak nevymýšlím znova, poslechnu si několik nahrávek a udělám si obraz, když jsem člověk starší. A když jsem člověk mladší, tak si nechám poradit od zkušenějšího, poslechnu si od toho, kdo se mi líbí a toho se snažím připodobnit.

Improvizujete na koncertoch?

Myslet si, že člověk bude hrát na pódiu lépe než doma, to nejde. [...] Improvizovat na pódiu se nevyplácí, jenom když je to nutnost.

Riadite sa viac intuíciou alebo racionálnymi úvahami?

Tak vycházím z hudby a ta mě inspiruje. Není nic horšího, než když někdo něco vymýšlí

Aká je pre Vás důležitá komunikácia s publikom?

Publikum je potřeba dostat na svoji stranu a zaujmout ho hned, ne až někdy na konci. Samozřejmě musí se tam člověk předvádět, ale podle toho kam jedu hrát, volím program. A ne že publiku něco vnucuji. Proto to děláme, aby se to publiku líbilo, jak říká kolega- aby jsme jim to udělali hezký.

Čo prežívate pri hre na cello?

Hlavně aby se člověk soustředil a vnímal tu hudbu. A ty emoce, když ty ruky správně fungují, tak tam jdou samy a když fungují blbě, tak tam prostě nemůžou jít.

Rozhovor – Jan Páleníček

21. 01. 2009 Olomouc

Aké máte zásady pri interpretácii?

[...] Snažit se interpretovat dané dílo způsobem, který maximálně odpovídá představě toho autora, ale zároveň neustrnout v jakési kvazi dobové stylizaci a snažit se přetlumočit to dílo tak, aby to oslovilo současného posluchače. To znamená skloubení dnešního světa s tím světem minulosti tak, aby to dílo přineslo to, co to mělo přinést. To znamená - co je to platné, když dílo jako zasvěcený odborník budu interpretovat v dokonalé dobové interpretaci, když to současnému posluchači nic neřekne? To by toho autora asi nepotěšilo. Na druhé straně má tato interpretační volnost má v mé mysli naprosto jasné mantinely. To znamená, že se snažím zachovat ty základní rysy toho díla tak, jak si to ten autor představoval a všechno, co je navíc, musí být jakousi nadstavbou, nikoliv přetvoření toho díla samého.

[...] Služba dílu spočívá v tom, že se skutečně snažíme poctivě rozpoznat, co ten autor chtěl tou nedokonalou partiturou vyjádřit, ale ten život tomu musíme vdechnout my. A to když se podaří, tak je to ten ideální stav. [...]

V čom Vás najviac ovplyvnili Vaši učitelia?

Já jsem měl mimořádné štěstí, že jsem studoval u těch největších muzikantů, kterými ta předešlá doba disonovala a mým takovým "praotcem" byl Saša Večtomov. On mi koupil první cello, on byl u těch začátků a dodnes ho považuji za jednu z nejpozoruhodnějších osobností u nás. [...] A v mnohých oblastech je nepřekonatelný i světově. [...] Josef Chuchro mi nesporně pootevřel dveře při náhledu k úplně jiným pohledům na cello a definitivně je pak otevřel Miloš Sádlo, u kterého jsem studoval pak ještě dva roky současně s Večtomovem, a to byl stoprocentní protipól Večtomova. [...] Komorní muziku jsem studoval u svého otce, ale především u Josefa Vlacha. [...] On byl takovým strážcem té čistě hudební linie, takovým patronem té hudební složky. Takže já jsem skutečně takový "hybrid", který měl možnost nakoupit od všech, co se dalo.

Je Vaša interpretácia založená viac na intuícii alebo rozume?

Samozřejmě by jsme museli přesně formulovat, co se skrývá pod slovem intuice. Je to druh nějakého hudebního talentu a spojeného intuicí to znamená, že člověk je schopen se transponovat do toho tvůrce. Myslím si, že to je prapodstata dobrého interpretačního umění - když člověk umí rozpoznat z té hudby, co ten autor chtěl říct. Čím jsem starší, tak

tím samozřejmě tento prvek intuitivní a hudebně fundovaný konfrontují se znalostí toho autora, se znalostí díla toho autora nejenom z cella, ale i ze symfonické tvorby, z komorní tvorby a tak dále. [...] Čili je to jakási kombinace té intuice, talentu a dneska znalostí toho autora samého.

Snažíte sa obmeňovať interpretáciu?

Myslím si, že ne. Samozřejmě když se vracím ke svým nahrávkám před 10-20 lety, tak dneska hrají trošku jinak, ale už ne zásadně jinak. Troufám si říct, že už i v tom rannějším věku jsem se snažil proniknout do té prapodstaty, maximálně je to spíš otázka určitých temp nebo spíš detailů, které bohužel už dneska téměř nikdo nerozpozná.

Je pre Vás dôležitá výmena energie s publikom?

Nesporně. Je to velký potěšení, když na pódiu cítíte, že s tím publikem nějakým způsobem korespondujete. A mohu s velkým potěšením konstatovat, že i jako sólista, i jako člen Smetanova tria, tuto komunikaci vždy cítím na pódiu a samozřejmě soudě i podle té reakce toho publika po koncertě je zřejmý, že k tomu předání té energie došlo. A to je v podstatě smysl toho, proč ty lidi také jdou na koncert. [...]

Čo prežívate pri hre na cello?

Jsme jenom lidi. A když se člověku nedaří přes veškerou přípravu, a to se může stát i těm největším, pak prožívá člověk jistě traumatické chvíle kdy bojuje. Bojujete fyzickým, psychikou. I to se stává, ale samozřejmě ta hudba je něco, co prostě vždycky, i v období, kdy člověk prožívá jakékoliv osobní svízele života, tak do mně vždycky nalije pozitivní energii, oprostí mě od starostí všedního dne a samozřejmě pak vyvrcholením toho je ten moment, kdy se naopak ten člověku na tom pódiu daří. A člověk se chvílemi jakoby dotýká těch hvězd brahmsovských, beethovenských, dvořákovských atd. a je to ten moment, o kterém jsem hovořil - vždy se snažím jakoby ztotožnit s tím autorem. A když se vám pak na tom pódiu podaří a vy najednou cítíte, že ve vás je kousek toho Brahmsa, tak to je pak úžasný pocit, který se těžko dá vůbec vyličit.

Inklinujete k interpretácii určitého obdobia?

[...] S tou romantickou hudbou já se hodně ztotožňuji jako typ člověka. [...]

Aký máte vzťah k súčasnej hudbe?

Já jsem velmi zdrženlivý ke tvorbě 20. století, nebo spíše k tvorbě poválečné. Já to vnímám jako jeden veliký podvod na posluchači a vůbec na hudbě samé. Jsou to pro mě komické hry se zvuky a s tóny, protože to mnohdy ani tóny nejsou. [...] Takže nepatřím k interpretům soudobé hudby až na úplné výjimky. [...]

Aký máte vzťah k Beethovenovým sonátam?

[...] Dobrý interpret zraje jako víno. Tam není možné tuto oblast uspěchat, protože to interpretační umění je o obrovské životní zkušenosti. Jedině s touto zkušeností máte šanci přiblížit se k těm velkým Brahmsům a Beethovenům, který mnohdy ta svá díla psali jako vyzrálí lidi, který psali o životě. A jak vy máte o životě vypovídat, když o něm sama ještě nic nevíte? [...] Takže proto jsem rád, že jsem si zrovna u těch Beethovenových sonát hodně počkal, protože samozřejmě i ta romantická interpretace rozevívá ty mantinely daleko více k té možnosti individuálního ztvárnění. [...]

Rozhovor – Petr Prause

30. 10. 2008, Olomouc

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadíte pri hre?

To co napsal autor je pro mě rozhodující. [...] Snažím se přečíst zápis tak, abych pochopil, co chtěl autor, a ne co já. co autor psal. [...] disciplína.

Snažíte sa interpretáciu obmeňovať?

Já jsem si nikdy nepsal poznámky do not, takže já to hraji pokaždé trochu jinak.

A ako je to na koncerte?

I na koncertě se snažím obměňovat. V kvartetu to nejde, ale když hraji jenom s klavírem, tak to jde, protože tam je ta komunikace snazší a tam to funguje bezvadně. Když to hraje člověk po desáté, tak ho to nepřestane bavit-to se nemůže stát.

Je Vaša interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Ono to je racionální, přece jenom cítím nějaké povinnosti, zodpovědnost, takže tam musí být ten promyšlený záměr. Na druhou stranu mám štěstí, že často nemusím o tom přemýšlet, protože to je výcvik kvalitního základu z mládí. [...] Taky praxe je strašně důležitá. Když cellista začíná, první cíl je to zahrát v zásadě čistě a hezky a potom tvoření, jak to bude vypadat ve finále je o té spolupráci s někým.

Máte určité zásady pri cvičení?

Já mám svoje cvičení, co je určitě racionální. [...] Základ je Janos Starker, který napsal Školu pro levou ruku, která je založena na hraní v polohách. [...] Pravá ruka je pro mně intuice. Ta levá ruka je u mně víc slyšet než ta pravá. Když 14 dní nehraji a mám někde hrát, pravá mi začne fungovat do 10-15 minut jako by se nic nestalo a levá potřebuje hodinu. [...] Zrcadlo a sluch je kontrola.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil vo Vašej interpretácii?

Všichni – každý přinesl něco. Zásadní je první učitel. [...] Měl jsem obrovské štěstí na prvního učitele. Ten mě přivedl k tomu, že mám rád to co dělám-to umí udělat jen ten první. [...] Pak druhý na konzervatoři to zase urovnal, kontroloval především to, jestli je všechno správně. [...] Pak přijdou inspirace světové, když člověk cestuje, zase se dozví tisíc dalších věcí. [...]

Je pre cellistu prospešné štúdium u viacerých učiteľov?

Já dělám třeba hodně kurzů. [...] Ale práce učitele se projeví min. za 2-3 roky, nebo v některých případech i víc, aby ta práce, kterou ten profesor zamýšlí se projevila u toho studenta. Takže tam je 4-5 let ideálních. To je strašně důležité, aby on kontroloval vývoj. Vývoj není inspirace, ale každodenní práce. [...] Je potřeba jezdit ven, ale mít solidní zázemí.

Čo sa najviac snažíte naučiť na interpretačných kurzoch?

Porozumění nástroji. Hodně lidí má hudební představivost, ale nedokáže to převést na struny. Snažím se zachytit tu představivost a říct jim - pokud chceš, aby to znělo tak, tak musíš udělat tohle, jinak to nebude znít. Můj úkol je přimět je, aby pochopili, jak co dosáhnout, aby ta jejich představa fungovala. Pak jsou tady jiné typy, kteří mají brilantní výkon a představa je pozadu. Tam se pracuje naopak. [...]

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl? (príp. môžete uviesť Vaše „vzory“)

Taky zase všichni. Já jsem vždycky obdivoval Yo-Yo Mu samozřejmě. Jednu dobu jsem sbíral všechny Dvořákovy koncerty a všechny jsem poslouchal. [...] V mládí jsem hodně poslouchal. [...] A ne jenom cellovou literaturu. To je základní-vědět, jaký je vkus těch nejlepších, protože z toho se může potom člověk učit. Teď už poslouchám méně, ale pořád.

Čo by ste povedal k interpretácii týchto diel?

a) **Dvořák: Koncert h moll**

Ono to není tak těžké jak to vypadá. jsou i těžší koncerty samozřejmě. Spíš tam je těžký ten záběr, ten obrovský rozsah. [...] Na tom je těžká ta krása. [...]

b) Bach: Suity pre sólo cello

Nevím nic o tom, co si Bach myslel a představoval-to nikdo neví. Člověk musí vycházet z představy, jak asi mohl o tom uvažovat. Pak ve finále to musí mít jasné kontury, jasná pravidla a obrovskou zvukovou představivost. [...]

c) Kodály: Sonáta pre sólo cello

Jsou věci jako Kodályova a Franckova sonáta, které jsem nechtěl hrát, protože jsem se je bál hrát, protože by to nebylo tak jak by chtěl, aby to bylo. [...]

Čo je dôležité pri interpretácii súčasnej hudby?

[...] Zase ten základní princip je pochopit, co zamýšlel autor. Oni to nepíšíou jen tak, něco za tím musí být, tak člověk se snaží to aspoň trochu pochopit.

V čom vidíte špecifickosť tohoto nástroja?

Hra na cello má výhoda proti jiným nástrojům, že ten tělesný kontakt s tou "krabicí" je obrovský. [...] Většina jiných nástrojů je jednobodových. [...] Cello dokáže obsáhnout lidský hlas. A nic okolo, ale právě ten lidský hlas.

Je podľa Vás prospešné venovať sa sólovej a súčasne komornej hre?

Strašně důležité. To je to, co se u nás zanedbává. Studenti jdou na školu a mají pocit, že budou sólisti a že by měli být jen sólisti. Ale ono to tak nikdy nebude. [...] A to není jen u nás, ale na celém světě. To je otázka daru, štěstí i na profesory, ještě člověk musí mít nějakou vizi. [...] Na školách by měla být komorná hra dominantní a pak teprve se učit hrát sólově. Dominantně by se měl každý učit spolupracovat, hrát v orchestru, ale s inteligentním vedením. [...] V Německu se pracuje na projektech týdně v kuse, u nás je zkouška jednou týdně a to nemá smysl. [...]

Aké rozdiely ste spozorovali pri interpretácii v zahraničí?

[...] Já to nevím jistě, ale ze svých studií mám pocit, že se u nás hraje málo věcí. Lidi si za rok zahrají jeden koncert, jednu sonátu, nějaké etudy, nějaké ty efektní věci. Není tady tlak na to, aby hráli víc repertoáru.

Rozhovor – Ivan Vokáč

07. 04. 2009, Bratislava

Aké sú tvoje zásady pri interpretácii? Čím sa riadiš pri hre?

Nejdřív musím najít cestu, kterou hledal ten autor, co chtěl sdělit, a pak najít nejlepší možnou cestu, jak to já umím sdělit lidem. [...] Musí to bavit především mě, protože potom to může bavit teprve ty lidi.

Mojí povinností je reprodukovat nějakou myšlenku, kterou chtěl skladatel napsat a to mě právě těší, že když se to potom líbí, tak mám pocit, že se mi to podařilo.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii?

Kavale mě naučil hlavu na muziku a takové to tvoření opravdové muziky a zpívání jako takové, k tomu mě přivedl Petráš.

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl? (príp. môžete uviesť Vaše „vzory“)

Momentálně mi nejvíc vyhovuje Truls Mørk, protože je mi nejbližší tím hudebním sdělením a především jakousi dokonalostí vibráta jakou on je schopný používat. Skoro to

působí, jakoby byl vypočtený ten způsob amplitudy a to je pro mě velký faktor toho, jaký způsob sdělení interpret předává, jakým způsobem vibruje. To hodně ovlivňuje frázi.

Existuje nahrávka, s ktorou nesúhlasíš?

[...] V nahrávce Stevena Isserlise Sonáty Bohuslava Martinů mi trošku chybí taková ta poetika, které je v Martinů podle mě hodně.

Čo by si povedal o Dvořákovom koncerte?

[...] Docela právem se nazývá nejlepším cellovým koncertem. [...] Strašně si toho koncertu vážím.

Ak sa to dá popísať, čo prežívaš pri hre na cello?

[...] prostě něco se v tom člověku odehrává strašně hluboko a vždycky doufám, že to dokážu přenést na lidi, aby to, co prožívám já, dokázali prožít taky.

Snažíš sa svoju interpretáciu vždy obmieňať alebo hrať rovnako?

Myslím, že na tohle jsem ještě mladý. Pořád mám pocit, že hledám a vždycky když se k některé skladbě vracím, tak se na to dívám jinak. Vždy to hraji tak, jak to cítím a snažím se realizovat co nejlíp tu představu, kterou momentálně mám. A to není ten jeden koncert, ale třeba momentální období.

Ako vnímaš súťaže?

Dobře, protože to je jedna z mála věcí, která mé donutí cvičit [smiech]. Já k tomu mám vesměs pozitivní vztah, protože pravděpodobně není v dnešní době jiná cesta se prosadit, než to podložit soutěžními výsledky. A co si vzpomínám, každá soutěž, kterou jsem absolvoval, mě posunula určitým způsobem dál.

Rozhovor – Josef Chuchro

04. 02. 2009, Praha

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadíte pri hre?

Při interpretaci je především důležitý umět zpívat. Pokud jde o techniku, to mi byl vždycky vzorem Pablo Casals, který techniku považoval pouze za prostředek a nikoli cíl. Myslím, že pro každého začínajícího muzikanta jsou důležité tři faktory: inteligence a talent, píle, štěstí.

Čo sa snažíte predat' svojim študentom?

To, co potřebují.

Čo prežívate pri hre na cello?

Člověk se samozřejmě musí postarat o tu techniku, ale hlavně musí nalézt obsah-to, co vlastně skladatel zašifroval do těch not. Je nutno znát i toho skladatele-i jiné než jen violoncellové od daného autora. To je velmi důležité a je to také problém dnešní generace.

Aký máte vzťah ku Dvořákovmu violoncellovému koncertu hmoll?

Byla to moje nejhranější skladba kterou jsem kdy v životě hrál s orchestrem. Miloval jsem ho už od samého začátku a byl to možná jeden i z takových inspirujících prvků, které mně vedly. Chtěl jsem prostě ten koncert hrát už od mala. [...]

Ste so svojimi nahrávkami spokojný?

Pokud může být člověk spokojený s tím jak zahrál, tak ano. Myslím, že to je to, v jaké sem představě měl.

Snažili ste sa obmeňovať túto interpretáciu?

I kdybych vám řekl, že sem nic neměnil, tak by to nebyla pravda. Možná, že sem si to v té době myslel, ale pochopitelně, že se ta interpretace vyvíjí. Bylo také jedno období, kdy sem třeba volil pomalejší tempa. A když jsem slyšel nějakou tu nahrávku, tak sem si řekl dost, zpátky. Samozřejmě sem se snažil hrát ty tempa, které předepsal autor. A to se netýká jenom Dvořáka, ale vůbec interpretace – snažím se co nejvíc cítit zápis skladatele. Myslím si, že právě ten kumšt u interpreta je snažit se a pokud možno umět rozluštit ten zašifrovaný nápis a přijít na to, jaké myšlenky ten skladatel měl a přiblížit se jim co nejvíc.

Aký máte názor na interpretáciu starej hudby?

Mám určité představy, které vycházejí z určitých tradic, a příliš nesouhlasím s tím, jak to hrají violoncellisté dneska. Tam vidím určitý problém tu takzvanou poučenou interpretaci – nevím kde nás tedy může poučit a kdyby měla být poučená, tak by také musela být intonačně falešná, protože tenkrát určitě čistě nehráli – a myslím si, že to správný směr není. Podle mého přesvědčení se i interpretace vyvíjí a myslím si, že hledání těchto vykopávek není zcela na místě. Např. houslisté tohle nedělají...

Na aké violoncello hráte?

Na francouzský nástroj Claudie Boavene z roku 1731. Na ten sem hrál nejvíc, čím výše jsem hrál, tím výše jsem se blížil tónu houslistů. U Montagnana to tak nebylo – čím výš sem hrál, ten tón byl měkčí a neprosazoval se tak přes orchestr.

Čo by ste povedal o českej violoncellovej škole?

Má velkou tradici Julius Golterman, Popper, Wihan. Hodně toho rpo C. V. Školu udělal můj profesor. [KP Sádlo]

Pokud jde o českou violoncellovou školu máme výhodu, že máme celou řadu vynikajících učitelů, ale na tom nejnižším stupni. A tam když dostanou dobrý základ, tak to jde, pokud jsou to talentové.

V čom vidíte špecifičnosť violoncella?

Cello se nejvíc ze všech smyčcových nástrojů se nejvíc blíží lidskému hlasu-i rozsahem. Je to nástroj, který umí mluvit, když se na něj umí zahrát.

Ako vnímate súťaže?

Kromě první soutěže, do které sem šel s ohromným elánem, se mi už potom moc soutěžit nechťelo. Tam sem byl vždycky spíše dostrkán – pedagogem, rodiči.

Sú podia Vás prospešné?

Já si myslím, jak pro koho-pro někoho to může byt inspirativní, pro někoho ne. Například Josef Suk žádnou neabsolvoval a stal se světovým umělcem. Na druhé straně úspěch na mezinárodních soutěžích je zejména dneska velice cenný pro publicitu i pro zahájení koncertní dráhy. Někdy to znamená, zejména v těch začátcích, také značné obohacení repertoáru. Mnozí sou těmi soutěžemi velmi motivováni.

Čo pre Vás znamená interpretácia súčasnej hudby?

Každý interpret by měl hrát všechny styly. Hraní soudobé hudby by nemělo poškodit ty záležitosti, které se tykají klasiky a baroka, což se u některých světově proslulých stalo. Já myslím, že všeho moc škodí, a že člověk by se měl zabývat hudbou ve všech obdobích, protože to je úžasné bohatství.

Je podľa Vás dôležité prostredie, v ktorom hráč cvičí?

Místnost není důležitá, v prvé řadě kromě nástroje – dobrá židle.

Aké máte zásady pri cvičení?

I když se cvičí stupnice, tak by ten hráč měl, přinejmenším v duchu, zpívat – ten zpěv je nesmírně důležitá věc. A mnohdy pomůže vyřešit i leckteré technické problémy a nebo

problémy s frázováním a podobně. Myslím si, že sou ve výhodě lidi, kteří třeba v dětství zpívali v dětském zboru. A to zpívání by je mělo provázet potom celý život. Pokud to nezpívá uvnitř, tak to nemůže zpívat ani na violoncello.

Rozhovor – Mirosoav Petráš

16. 11. 2008, Praha

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadíte pri hre?

Na dobrém základe technickém můžeme stavět pohled mladého studenta na různé hudební styly, na autentičnost. A pak přichází ten třetí stupínek-to je ta individualita každého hráče, kterou podporovat je také jedním z úkolů každého pedagoga, který to myslí s tou mladou muzikantskou osobností dobře.

V čom sa najviac líši interpretácia baroknej hudby od novej a aký máte pohľad na „historickú vernosť“ a autenticitu jej interpretácie?

Jedním faktorem je předvádění, zvládnutí autentické interpretace, čili podle zákonitostí, které již jsou dost specifikovány. Ale je něco jiného předvádět to odborné komisi nebo posluchačům, který se skládají ze zasvěcených, vyškolených, vystudovaných lidí, kteří se zabývali profesionálně touto oblastí a jiná věc je předvádět autentickou interpretaci širokému publiku. To široké publikum není tak citlivé na dodržování zákonitostí tzv. autentické interpretace.

Někdy se kloním k tomu, že ten student má hrát především zábavně – i baroko.

Aký rozdiel vidíte v hre v štúdiu a na koncertnom pódium (technická dokonalosť, miera improvizácie a pod.)? Je pre Vás dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnať s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Ve studiu je potřeba hrát dokonale, ale taky dokázat to zahrát několikrát za sebou. Soustředění se na práci pro studio - je to trochu jiný úhel pohledu při práci a při nacvičování si té věci. A pro pódium víme, že to musí mít především tu zajímavost. Je to rozdílná příprava, a nedokázal bych říct, která z těch příprav je náročnější.

Je pre Vás dôležitá komunikácia s publikom?

Já si myslím, že to je samozřejmě důležité. Musím se přiznat, že jsem s tím míval trochu problémy, protože sem hrával velmi soustředěně pro sebe do toho nástroje. Tuto skutečnost znám, znám tenhle problém na vlastní kůži a já teď mohu, vidím-li to u svých studentů, mít další okruh možností, jak tomu studentovi pomoci.

V poslední době po této stránce je to pro mě zábavné jít na pódium, protože často si své vlastní koncerty třeba uvádím.

Do akej miery je výzor interpreta a jeho viditeľné maniere pri hre dôležitý?

Je to jeviště, a ten posluchač je také divákem, ale stejně si myslím, že jestliže někdo hraje krásně, zajímavě zvukově a muzikantsky, že vždy ten vizuální dojem je také zajímavý. A nemusí to být hráč s velkými gesty, ta přesvědčivost je v něčem jiném. Je v logice. I ta silueta těla může v detailech dotvořit ten vněm posluchače. Myslím, že je to důležitá věc, a že je to faktor, který je dobře si uvědomovat už při studiu.

[...] To, co jednomu se zdá trochu moc nebo rušivé, tak několik dalších může brát jako sympatický rys vyjádření energie.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii?

Já sem velmi ovlivněn svým hlavním pedagogem na akademii, s kterým sem zažil šest let, a to byl Alexander Večtomov. Vynikající violoncellista s fenomenální pamětí. Ten mně

ovlivnil jistě nejvíc. V Ostravě to byl doktor Měrka, ale tam sem byl do svých dvaceti let. A ten vývoj do dvaceti let toho hráče je víc technický – naučit se to řemeslo, a pak to rozvinutí – těch dalších šest let, to byl Saša Večtomov, víc z toho uměleckého pohledu, který já jsem zase jinak chápal.

Některá kratší setkání co se času týče, ale velmi z mé strany intenzivně vnímána – tak těchto osobností bylo samozřejmě víc. Ale byl to taky Miloš Sádlo, Vladimír Orlov, z masterclassu Mstislav Rostropovič.

Čo je pre Vás dôležité pri interpretácii týchto diel? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov? Ako chápete toto dielo ako celok, príp. menšie významné úseky?

a) Z. Kodály: Sonáta pre sólo cello, Op. 8

To je jedna z mála mých nahrávek, kterou když si několikrát poslechnu, tak mě nemrzí. Za touto nahrávkou opravdu stojím dodnes. Já sem toto považoval za svůj jakoby interpretační mezník. Byla to po Miloši Sádlovi jediná česká nahrávka. Ve své době to byla nahrávka, která se prodávala po celé Evropě. Historicky mě tato nahrávka naplňuje jakýmsi uspokojením, protože ve své době to byl velmi hodnotný umělecký čin i svou kvalitou. Myslím, že doteď nemůžu říct, že by tam byl nějaký nedostatek.

Myslím si, že se mně podařilo, a to mi schází u interpretací Kodályho sonáty, kterou sám jako posluchač slyším, myslím si, že tam mám hudební tah, který se podařil po zvukové stránce jít do vrcholu, jak to ten skladatel napsal, že tak jak si myslím, a jak se mně to podařilo natočit, tak sem přesvědčen o tom, že to mně představit ten skladatel jako frázi, jako energii, která z té hudby by měla vyzařovat, že měl na mysli to, co v té nahrávce je. Barevnost té hudby mi připadá naprosto fascinující a myslím si, že i to tam mám. Rytmická stránka synkop, not které mají tečku a za nimi je krátká hodnota – to není tak lehký to zahrát, a já často slyším po této stránce, kdy ten cellista to zahráje krásným tónem, a není tam ta energetická špička. Je to v tom, kdy na dlouhou notu, která je v naprosto mimořádné poloze ve velkých výškách, kdy to vibráto doplní v ten impuls pravé ruky, levé ruky v ten přesný okamžik, co ta hudba vyžaduje. ... V pravé ruce přitlačit tak, až to cello hraje maximálním zvukem, ale přesně než by to začalo být škaredý, než by se to začalo přetláčet.

Kodály, to je zpěvnost, to je vroucnost tónu, a vroucnost já si představuji v provedení zvukovém tak, že ty prsty nádherně vibrují a tam to začne být v tom Kodálym dost problém, protože ta sonáta je psána v tóninách, nebo v určitých polohách, kde ta ruka normálně nehraje na g struně někde úplně vysoko a ještě má vibrovat. No já to tam mám v té nahrávce. Naučil sem se dělat to vibráto i v těch polohách, kde to obvyklé není.

b) A. Dvořák: Kocert pro violoncello h moll, Op. 104

Já sem se snažil nahrát Dvořákův koncert jakýmsi prostším, neokázalým a nic moc osobnostního hledajícím způsobem. To byl záměr. Je několik interpretací Dvořáka, který se mně líbí víc. Ale snaha po tom, že Dvořák jako osobnost, jako skladatel, je daleko větší génius než já, tak tato snaha vyústila v jakéhosi střídmého Dvořáka. Já sem nechtěl ukazovat svojí osobnost, ale osobnost Antonína Dvořáka a myslím si, že po stránce toho, co napsal do partitury, jaké sou třeba tempové polohy těch jednotlivých částí, a za tím si stojím. Ne, že bych ji (nahrávku) považoval za ideální, ale je to určitý názor – jednou za mnou přišel někdo na zájezdě v cizině a řekl: „Já sem si poslechl Vašeho Dvořáka a to je nejprostší Dvořák“, co k tomu skladateli vlastně pasuje. Ta nahrávka vznikla s určitou pokorou k tomu, že co napsal ten Dvořák, to tam všechno je a řek sem si – to přece stačí.

c) J.S. Bach: Suity pre sólo cello

Mně fascinuje ten prostší interpret, který tam má harmonicky nádherně vystavěné změny, decentní tempové rozlišení, které jasně naznačí taneční charakter jednotlivých částí decentně za sebe spojených, aby neukazoval sílenou rychlost prstů a na druhé straně nějaké bourácké akordy. Můj pohled na interpretaci Bacha je trochu podobný jako na Dvořáka. Já tyto skladatele považuji prostě za geniální a myslím, že stačí zahrát hezky jenom to, co napsali.

Všimla som si, že Vaši žiaci držia sláčik odlišne od u nás zaužívaného spôsobu. Môžete nám objasniť dôvod?

Já sem se vzhlídnul v několika vzorech významných světových jmen, kteří ten smyčec drží pokrčenými prsty v hlavním kloubu a zápěstí je víc v rovině. Já vyznávám tuhle školu, protože je to prokazatelně fyzikálně pro ruku dobré. Proto sem se proto rozhodl, sám tak hraji a mám mnoho studentů, kteří po tónové stránce jsou v profesionálním životě velmi dobře hodnoceni. [...] Zaboření zápěstí spíš níž a ohnutí prstů do pravého úhlu.

Rozhovor – Daniel Veis

24. 01. 2009, písomný (Email)

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadite pri hre?

Hlavní zásadou je porozumění hudebnímu textu na základě pečlivého studia partitury a snahy o poznání díla skladatele, nejen konkrétní skladby psané pro cello (jako příklad: znám-li smyčcové kvartety a klavírní sonáty Beethovena, nemusím příliš hloubat nad jeho celovou sonátou, protože tvůrčí principy jsou stejné a v šíři více než přehojné. Pak už zbývá jenom maličkost, pokorně a bez „tyátru“ tlumočit pochopené.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii? Ako?

V „cellismu“ nepochybně N.N.Šachovská, v hudbě obecně houslista V.Snítil a pianista J.Panenka a samozřejmě řada dirigentů a skvělých pěvců. To je nikdy nekončící proces a má-li člověk uši k slyšení, může se nejvíc naučit právě u oborů, které mají neskonale širší repertoárový záběr. Myslím si, že není nic strašnějšího než poslouchat Schubertovu sonátu v podání 10 cellistů a neznát jeho písničky a kvarteta.

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl?

To je kontinuální proces zrání a nemyslím, že bych mohl jmenovat jednoho nebo dva hudebníky.

Je Vaša interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Jedno s druhým by se mělo vést za ruku. Převažuje-li dominantně jen jedna složka, nebývá výsledek nejlepší.

Do akej miery improvizujete v interpretácii na koncertoch?

Nejsem schopen určit tuto míru v %, ale jak řekl řecký filosof, nikdy nevstoupíte dvakrát do stejné řeky a jak se mění osobnost a její životní zkušenost, musí se nutně měnit i její interpretační styl a priority, protože dobrá hudba je jen postižení života vyjádřené v tónech. A život sám je nekonečné bohatství, jak by toto bohatství mohlo být vyjadřováno stále stejným způsobem? – jen velmi, velmi špatně a nedostatečně.

Ako dôkladne dodrżujete notový zápis?

VELMI!!

Robíte v ňom úpravy?

Jen opravdu nezbytné.

Je pre Vás dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnat' s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Nic nemôže nahradiť živé prostredie (pre mne) a osobne žiadny zvláštny požitok z „pořizování zvukových konzerv nemám a své nahrávky téměř zásadně neposlouchám.

Ak sa to dá popísať, čo prežívate pri hre na cello?

Vše, život se vším co přináší, vlastně nepřeborné množství životů a životních zkušeností, právě kontakt napříč časema kulturními okruhy, dotyk s transcendentnem, dotyk s podanou rukou skladatele, to jsou nevýslovně povznášející okamžiky.

Máte určité zásady pri cvičení?

Ano, být poctivý k sobě a k autorovi.

Myslíte si, že je dôležité, v akom prostredí interpret cvičí a kde sa učí?

Nemyslím, pokud prostředí poskytuje klid na soustředěnou práci.

S ktorou svojou interpretáciou ste najviac spokojný? Prečo?

Nevím.

Ktorá interpretácia iného cellistu Vám príde najlepšia?

Nevím.

Poznáte slávnú interpretáciu diela, s ktorou nesúhlasíte?

S každou povrchní, prezentující jen sebe sama (nesnáším „ Jáismus“ ani v životě ani v hudbě)

Čo je pre Vás dôležité pri interpretácii týchto diel? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov? Dvořák: Kocert h moll, Bach: Suity pre sólo cello, Kodály: Sonáta pre sólo cello.

Nedovedu odpovědět, platí pro mne zásady, o kterých píší výše a je jedno o jaké konkrétní dílo se jedná.

V čom sa najviac líši interpretácia baroknej hudby od novšej a aký máte pohľad na „historickú vernosť“ a autenticitu jej interpretácie?

V zásadě se liší neúplností notového záznamu. V baroku byl každý skladatel i interpretem a naopak, proto nepovažovali hudebníci za nutné vybavovat partitury dokonalým „manuálem“ jak na to. Proto je na interpretovi znát principy barokní praxe a dotvořit inteligentně nenapsané. Ale to by byl rozhovor na velmi dlouho. Osobně jsem alergický na nejspíše hekáni, považované za interpretaci.

Ako a prečo je pre Vás dôležité štúdium súčasnej hudby?

Protože jsem přesvědčen, že každé umění je svědectvím o životě, nemůže se toto svědectví v nějaké historické chvíli zastavit a přestat existovat.

Prečo sa venujete práve cello?

Částečně osobní volba, částečně souhra několika okolností.

V čom vidíte špecifičnosť tohto nástroja?

Velký rozsah, a já miluji v pěvecké oblasti baryton, a to je právě cello.

Spĺňa Vaše cello G. B. Guadagnini 1754 naplno Vaše požiadavky pre hru a zvuk?

Jistě.

Aké rozdiely vidíte v českých a zahraničných interpretoch, príp. spôsoboch výučby hry na cello?

Nedá se samozřejmě generalizovat, ale v mnoha oblastech (geografických) daleko větší profesionalitu a obsírnější zázemí.

Ako vnímate súťaže v hre na cello? Aké vidíte klady a zápory?

Bylo by velmi dobré (leč chápu, že nemožné) soutěže zrušit, interpret není (nebo by neměl být) závodní kůň.

Aké hľadiská sú pri hodnotení pre Vás určujúce z pozície porotcu?

Schopnosť interpretácie, t.j. schopnosť tlumočiť obsah partitúry posluchači v čo najširšom zábere.

Rozhovor – Jiří Bárta

13. 04. 2009, písomný (Email)

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadíte pri hre?

Neviem, či mám vyslovene zásady, ale moja snaha je zahráť skladbu pokiaľ možno so všetkými intenciami autora, agogikou, dynamikou, tempom atď., snažím sa samozrejme poznať skladbu zevrubne, tj. vrátane ďalších iných nástrojov, orchestru, posluchám i iné skladby autora rovnakého obdobia apod. Samozrejme dokiaľ nezvládnem skladbu technicky, môžem o nej teoretizovať sebačím a nie je mi to k ničomu, takže nastupuje úporná nikdy nekončiaci práca. Ale to či tá skladba dám niečo navyše, niečo čo poslucháča nadchne alebo dojme to sa rovnako doma nenaučím.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii? Ako?

Každý mi dal niečo a každému za niečo vďačím. Najdôležitejšie je ale rovnako tá práca doma, samostatná, pokiaľ stačí i jednorázové stretnutie s niekým, ktorý vás môže ovplyvniť na celý život.

Máte aj negatívne skúsenosti s učiteľmi?

Našťastie nie, aspoň čo sa týka cello.

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl?

Najskôr to bol Josef Chuchro so svojou prvou nahrávkou Dvořákovu koncertu, pokiaľ stará generácia francouzských cellistov, najskôr Navarra, pokiaľ Tortellier nakoniec Fournier, Heinrich Schiff bol nesmiernou inšpirujúcou hrou, Anner Bylsma rovnako tak v starom hudbe. Ale rovnako najviac ma ovplyvnil houslista Gidon Kremer, inšpiroval ma všetkým, i výberom repertoáru.

Ako je to s Vašou nervozitou pred koncertom?

Je to dosť rozdielne, ale úplne klidný nie som nikdy. Väčšinou ma na koncerte trvá než sa „rozehrajem“.

Je Vaša interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Snažím sa oboje kombinovať, doma analyzovať a na pódiu hrať.

Aký máte spôsob zápisu ktorý pomáha fixovať vlastné interpretačné nápady? (od smykov, prstokladu, až po výraz a celkové poňatie).

Málokedy si niečo píšem, skoro vôbec nie smyky a prstoklady. Spíš záznamy iných nástrojov. Tým nechcem říci, že si všetko pamätám, ale väčšinou smyky a prstoklady často mením a som lený to všetko poriadkom prepisovať. Často cvičím z partitúry a nie zo sólového hlasu a tam ani nie je miesto na nejaké prstoklady.

Do akej miery improvizujete v interpretácii na koncertoch?

Podľa nálady, inšpirácie a hlavne kolegov a kolegyň na pódiu. V princípe nemám rád keď sa niečo hraje pokiaľ rovnako, to zavádza to školometstvom.

Mala by byť interpretácia podriadená nástroju a jeho technickému vybaveniu, alebo dielu?

Samozrejme dielu, ale to znamená i voliť napr. prstoklady tak aby nebyli ťažko hrateľné, pretože takhle obtiaže nakoniec sú kontraproduktívne a i keď môžu na papieri vypadnúť krásne v reáli skladba uškodí.

Ako dôkladne dodrżujete notový zápis? Robíte v ňom úpravy?

Nikdy.

Je pre Váš dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnať s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Většinou mě publikum inspiruje a ta výměna energie, či jak se to nazývá, je přímo návyková záležitost, ale jsou skladby, např. Bachovy Suity, kde mě posluchač skoro ruší. Paradoxně o to víc je veřejně hraji...

Do akej miery môže existovať osobitosť interpretačného štýlu? (môže byť podobná skladateľskej osobitosti?)

Samozřejmě, zvlášť staří mistři byli velice osobití hráči, u dnešní generace bohužel často nepoznáte podle poslechu kdo je kdo.

Ak sa to dá popisovať, čo prežívate pri hre na cello?

Ideální stav je, když se odosobním a dívám se na sál, sebe i posluchače jakoby shora. To není často.

Do akej miery Váš hra fyzicky alebo psychicky vyčerpáva?

Po koncertě, který se vydaří, tj.dám ze sebe vše fyzicky i psychicky se druhý den cítím jako po dlouhém vyčerpávajícím běhu.

Máte určité zásady pri cvičení?

Snažím se často cvičit p-o-m-a-l-u. Vše, i pomalé části.

Myslíte si, že je dôležité, v akom prostredí interpret cvičí a kde sa učí?

Do jisté míry ano, ale já jsem často nejvíc práce udělal zavřený v malém pokojíčku bez jakékoliv výbavy a zařízení. Dovedu si představit, že klášter by mohl být tím ideálním místem na cvičení.

Aké máte zásady ako pedagóg? (pri majstrovských kurzoch)

Povzbudit, dodat sebedůvěru, více přemýšlet. Vlastně nemám vyslovené „zásady“.

Ktorí z Vašich žiakov boli-sú najvýraznejší? Prečo?

Tomáš Jamník, Petr Nouzovský, Jakub Tylman bezesporu. I když Tomáše jsem jen opakovně učil na kurzech. Byli to všichni už v dětském věku výrazné osobnosti s „něčím navíc“.

Je pre cellistu prospešné štúdium u viacerých učiteľov?

Může to být velice nebezpečné. Většinou bych doporučoval jednoho výrazného a tomu bezmezně důvěřovat. Do určitého věku, pak je dobré sbírat zkušenosti.

S ktorou svojou interpretáciou ste najviac spokojný? Prečo?

Těžko říct, myslím že Bachovská. Někdy. Zabývám se jím dlouho a téměř nepřetržitě a snad je to i znát.

Ktorá interpretácia iného cellistu Vám príde najlepšia?

Ve staré hudbě asi Anner Bylsma, ale jinak každý z velkých cellistů má něco čím přispívá k interpretační historii.

Poznáte slávnú interpretáciu diela, s ktorou nesúhlasíte?

Nepoznám, nejsem až tak nekompromisně odmítavý.

Do akej miery je výzor interpreta a jeho viditeľné maniere pri hre dôležitý?

Myslím, že osobitá interpretace a manýry jsou něco dost odlišného, na manýry jsem dost alergický.

Je podľa Váš výrazný rozdiel v interpretácii cellistov a cellistiek?

Neuvědomuji si to.

Čo je pre Váš dôležité pri interpretácii týchto diel? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov? Ako chápete toto dielo ako celok, príp. menšie významné úseky?

a) **A. Dvořák: Kocert h moll:** Intenzita, barevnost, lyrika, dramatičnost, symfoničnost i komorní stránka díla. To vše podřízené celku.

b) **J.S. Bach: Suity pre sólo cello:** Stylovost, tanečnost, hloubka, skrytá intenzita.

c) **Z. Kodály: Sonáta pre sólo cello:** viz Dvořák a Bach.

S akými problémami ste sa stretli pri naštudovaní Offenbachovho koncertu pre cello?

Virtuozní obtížnost violoncellového partu typu Paganiniho, mimořádná délka koncertu.

V čom sa najviac líši interpretácia baroknej hudby od novšej a aký máte pohľad na „historickú vernosť“ a autenticitu jej interpretácie?

Sám hraji většinou starou hudbu na střevové struny barokním smyčcem, obdivuji autentické hráče, inspiruji se jimi, ale nedělám z toho dogma.

Myslíte, že je škodlivé interpretovat' baroknú hudbu na moderné cello, alebo je lepšie ak má interpret možnosť hrať ju na barokne upravené?

Lepší je hrát na autentický nástroj, mám více svobody, nejsem spoutaný představou „jak by to asi mělo znít“.

Prečo je pre Vás důležité štúdium súčasnej hudby?

Je to pro mě naprosto přirozené součást hudebního života.

Ktoré z historických slohov interpretujete najradšej? Prečo?

Staré hudby se nikdy nepřesytím. Ale jinak mě vyhovuje více poloh, různorodost.

Aký máte názor na cello v súčasnej populárnej hudbe?

Možná narážíte na Apocalypticu, dělají to hoši dobře.

Je podľa Vás prospěšné venovat' sa sólovej a súčasne komornej hre?

Nedělám velký rozdíl mezi sólovým a komorním hraním. Oboje jsou důležité součásti hudebního vyjádření.

Máte negativne zážitky zo spolupráce v komornom súbore alebo zo spolupráce s určitým dirigentom a orchestrom ako sólista?

Samozřejmě by se něco našlo.

Prečo sa venujete práve cellu?

Mám rád hlavně hudbu a to že hraji právě na cello je víceméně náhoda. Spíše mám tendenci závidět houslistům a pianistům jejich repertoár.

V čom vidíte špecifičnost' tohoto nástroja?

Určitě je mimořádné svým rozsahem, svým ténbrem ve střední poloze, ale i schopností vyjádřit mnoho nálad, od těch brutálních až k nejjemnějším pianissmům.

Ako ste sa dostali ku svojmu cellu Gagliano 1785? Splňa naplno Vaše požiadavky pre hru a zvuk?

Víceméně náhodně, je to dar. Člověk vždy touží po něčem ještě dokonalejším, ale zvykli jsme si na sebe a snad nám to i spolu dobře hraje.

Do akej miery je důležité kvalita nástroja pri interpretácii?

Nejdůležitější jsou určitě ruce, hlava a srdce interpreta. Stejně nástroje znějí v rukách jiných interpretů úplně jinak.

Mal by mať cellista špecifické predpoklady, aby sa stal naozajstným umelcom?

Talent, talent a ještě jednou talent, pak mnoho píle, vytrvalost a zdraví.

Je podľa Vás dostatok violoncellovej literatúry?

Moderní určitě, v té klasicko romantické je to bída. Ti největší skladatelé té doby k nám byli v koncertním repertoáru bohužel skoupí. Díky Haydnovi za dva krásné koncerty.

Hráte úpravy a transkripcie diel pre iné nástroje? Myslíte, že sú potrebné?

Hrají spíše příležitostně a myslím, že mají své místo v koncertním provozu. Nesmí se však brát příliš vážně.

Aké rozdiely vidíte v českých a zahraničních interpretech, příp. spôsoboch výučby hry na cello?

Více vědomého uvolňování při cvičení, myslím, že francouzská metodika výuky má obrovskou tradici a je to znát. Ovlivnila celou Evropu i Rusko, potažmo Spojené státy. Asiatické pak vše dotáhli do dokonalosti i když možná někdy bezduché.

Ako vnímate súťaže v hre na cello? Aké vidíte klady a zápory?

Může to být velká motivace, povzbuzení, ale také dost velké zklamání a možný základ pozdějších psychických problémů hráče či hráčky. Je to složitá otázka. Soutěže se nesmí přeceňovat. Ani úspěch ani neúspěch.

Aké hľadiská presadzujete ako porotca?

Málokdy se zúčastním nějaké poroty.

Máte negatívne zážitky zo súťaží ako porotca alebo súťažiaci?

Sám jsem dvakrát „vypadl“ v prvním kole soutěže Pražského jara. Nevím jak dalece to byl negativní zážitek ve smyslu pozdějšího muzikantského života, ale určitě mi to v začátku moc nepomohlo.

Rozhovor – Michaela Fukačová

23. 02. 2009, písomný (Email)

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadite pri hre?

Nechám se řídit jasnou představou ideálu, který slyším v duchu – a kterému hrou dávám formu....

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii? Ako?

Každý přispěl jistě svým přínosem k tomu, aby vykrystalizovala má vlastní představa. Posledním učitelem byl Sláva Rostropovič, ten mě velice inspiroval v hledání co nejprostšího a co nejčistšího výrazu. Díky jeho přirozenému silnému vlivu se mi podařilo oprostít se od přílišného zahledění do detailu a navodit tak rovnováhu vůči celkové architektonice díla.

Máte aj negatívne skúsenosti s učiteľmi?

Říká se, není špatný učitel jen špatný žák... ☺ Od každého se můžeme naučit, i špatné příklady mohou posloužit na cestě za vlastní pravdou...

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl? (příp. môžete uviesť Vaše „vzory“)

Můj obdiv patří tolika hudebníkům, že se mi těžko jmenují jednotlivci, pokusím se tedy alespoň zmínit několik jedinců z oblasti mého nástroje... V době mých studií v CS – byla nabídka u nás poměrně omezena, většinou se k nám dostali jen snímky sovětských violoncellistů. Naštěstí šlo často o nádherné nahrávky. Jedním z mých prvních velkých idolů byl Daniil Šafran, který mě uchvátil svojí naprosto nekonvenční intenzivní hrou. Moc ráda jsem také poslouchala krásnou hru svého pozdějšího profesora Saši Večtomova, silným zážitkem mi bylo setkání s Heinrichem Shiffem na našich pódiích. Později jsem se seznámila s Jacquilin de Pre – a konečně s Rostropovičem... Všichni mně jistě svým způsobem dočasně ovlivnili a inspirovali, ale člověk se ztotožňuje v zásadě jen s tím, co je mu vlastní. Takže bych řekla, že mi všichni jmenovaní i nejmenovaní pomohli na mé cestě za odkrýváním a realizaci ideálu.

Ovplyvnili Vás Vaši rodičia ako hudobní vedci alebo viac ako hudobníci?

Pres hudebně vědecká pojednání by se těžko vycítila živá krása hudby... Tak jako ani nejlepší recept nám nedá pocítit lahodnost pokrmu... Ovlivnilo mně zajisté prostředí, ve kterém láska k hudbě byla přirozeností. Od malička jsem měla možnost poslouchat klasickou hudbu a pocítovat její krásu. Jít na koncert nebo do opery bylo největším zážitkem.. S tím že budu jednou sama stávat – vlastně sedávat ☺ na pódiích – tehdy nikdo nijak zvlášť nepočítal – vyplynulo to z přirozeného toku událostí...

Je Vaša interpretácia založená vyslovene na intuícii alebo aj na racionálnych úvahách a analýzach?

Jistě je třeba uvažovat tzv. racionálně a analyticky při řešení konkrétních úkolů, ale nakonec je to zase jen královna Intuice, která si svobodně vybere z nabízených alternativ....

Aký máte spôsob zápisu ktorý pomáha fixovať vlastné interpretačné nápady? (od smykov, prstokladu, až po výraz a celkové poňatie).

Při studování nového díla si občas své nápady z oblasti prstokladu a smyku zaznamenám do not jako výchozí možnost, ale není to pravidlem. Celkové pojetí se zapsat nedá... To je něco, co zraje v nás spolu s tím, jak dílo poznáváme. A výraz ... ani ten se nedá zaznamenat, je to naše osobitá barva, náš hlas, který to bezhlasé tiché pojetí tlumočí zvukově...

Do akej miery improvizujete v interpretácii na koncertoch?

Podle toho, co je myšleno slovem improvizace... V klasickém slova smyslu si nemohu dovést něco takového, jako změnu zápisu, nanejvýš nějakou ozdobu u klasického koncertu, případně variace v rámci tempa a dynamiky. Takže z jedné strany je situace přesně daná respektováním notového zápisu i vlastní cílené představy, jak má dílo vyzníti. Z druhé strany se však pokaždé jedná o svobodný improvizací proces, který je vždy znovu rozený – a bez záruky, jak bude vypadat ... ☺

Mala by byť interpretácia podriadená nástroju a jeho technickému vybaveniu, alebo dielu?

Cílem je syntéza všeho Nástroj je sice jen „nástrojem“ pro co nejdokonalejší vyjádření díla, ale i na něj je třeba brát jistý ohled, protože bez něj by dílo nezaznělo... ☺ Důležité je, aby vůdčí byla Ideální představa díla – tedy aby nebyla podřízena technickým nedostatkům, automatickým čili nevědomým návykům a zlovykům. Technická a nástrojová stránka věci musí být natolik poznaná a podrobena, že se stane spolehlivým a radostným sluhou ...

Ako dôkladne dodrżujete notový zápis? Robíte v ňom úpravy?

Úpravy notového zápisu si mohu v zásadě dovést jen po konzultaci se skladatelem... Nebojím se ovšem úprav co se týče navržených frázování, tempa a dynamiky, smyku... Volím poté, co jsem důsledně zvážila nejlépe znějící alternativu...

Aký rozdiel vidíte v hre v štúdiu a na koncertnom pódiu (technická dokonalosť, miera improvizácie a pod.)? Je pre Vás dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnať s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Hezká otázka... Máte pravdu, aniž by jste to řekla nahlas ☺, spojení energií, mě, publika a hudby v jedno - je krásným fenoménem... Nádherná alchymie, která se těžko popisuje, ale našťastí lehce zažívá...

Snažíte sa meniť interpretáciu jednotlivých diel alebo ich hrať vždy rovnako?

Nesnažím se plánovitě ani o jedno ani o druhé. Nechávám se vést situací, symbiózou čerstvého okamžiku a zkušeností...

Do akej miery môže existovať osobitosť interpretačného štýlu? (môže byť podobná skladateľskej osobitosti?)

Každý máme svoji osobitou vůni a barvu, a čím lépe známe sami sebe, tím autentičtější se nám daří vyjádřit to, co je nám přes všechny rozlišnosti společné – v tomhle případě bych to nazvala Ideál krásy...

Ak sa to dá popisovať, čo prežívate pri hre na cello?

To opravdu nevim.... Nic zvláštního neprožívám ani nedělám – a přesto ... Prožívám plně hudbu kterou právě hraji, jak každou jednotlivou notu, tak její význam v celkovém kontextu. Prožívám záhadu, že nevím jak se to děje, ale zároveň vím... Že jsem jak hráč, tak posluchač – i hudba sama... A že chvějící zvuk který můj nástroj vydává má v sobě náboj, informaci, která se dotýká nejen smyslových orgánů – uší – ale hlavně srdce... Takže co prožívám? Zázrak... ☺

Do akej miery Vás hra fyzicky alebo psychicky vyčerpáva?

Bohužel, někdy mi mé svaly, šlachy, nervy dávají pocítit svoje fyzická omezení... Učím se brát na ně vědomě větší ohledy...

Máte určité zásady pri cvičení?

Nemam, jsem bezzásadová. ☺ Ale vážně... Zásadou se dá jediné nazvat snaha vykresat ze zápisu maximum možností, jak notami promlouvat.

Myslíte si, že je důležité, v akom prostredí interpret cvičí a kde sa učí?

Potřebuji jen dostatečný prostor a ne příliš rušné prostředí. Další podmínky nemám.

Je podľa Vás výrazný rozdiel v interpretácii cellistov a cellistiek?

V zásadě není.... Když dojde k vyvážení obou pólů a citovost i racionalita jsou harmonicky vyvážené, můžeme těžko hledat rozdíly jiné, než čistě individuálního vyjádření, takové, které jsou i mezi všemi mužskými i všemi ženskými interprety...

Čo je pre Vás důležité pri interpretácii Dvořákovho violoncellového koncertu a Bachových suít pre sólové violoncello? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov?

V čem se liším od jiných nejsem schopna zodpovědně posoudit, tolik cellistů jsem zase neslyšela ☺ – a navíc svoji interpretaci neberu jako vytýčení nebo odlišnost vůči jiné interpretaci. I moje vlastní pojetí Dvořáka prochází velkými změnami... jen pohled na časovou stopáž mého Dvořáka kdysi a dnes – je rozdíl několik minut! ☺

Hudba Dvořáka i Bacha jsou si příbuzné v tom, že jsou to koncerty čistě nadčasové krásy, jejich díla jsou velmi jasná, jednoduchá a prostá i přes svoji plnost a bohatost. V té hudbě je všechno co je třeba aby dílo mohlo splnit svůj účel a dotknout se publika – na nás interpretech je procítit a najít význam, krásu v každé frázi, každé notě – a předat ji posluchači.

Vraj interpretujete všetky hudobné slohy rada, no najviac inklinujete k romantizmu a novšej hudbe. Prečo je tomu tak?

Myslím, že tento pocit z mého působení vzniká hlavně tím, že většina sólového repertoáru pro violoncello je právě z oblasti romantiky a novější hudby... Ani Mozart, ani Beethoven (kromě nádherného Trojkoncertu, který s oblibou hrávám) nás neobdařili koncertem. Hrávám však velmi často – a ráda – koncerty Haydna, Myslivečka, Vivaldiho, Stamitze, Vranického (poslední je natočen pro CS Radio s Brněskou filharmonií).

Chcela by ste v budúcnosti učiť?

Zatím k trvalejšímu učení nebyla příslušná puda. [...] Považuji učení za velmi krásnou činnost , spíš než učení by se dalo říct pomoc při odbourávání bloků, které stojí v cestě tomu, aby každý žák objevil svoji vlastní potencionální dokonalost vyjádření.

Ako ste spokojná so svojim cellom Carlo Tononi?

Mám jej velmi ráda, jsme spolu za léta samozřejmě srostlí. Má své velké výhody , např. ychlou a zřetelnou artikulaci – a také pár nevýhod, které je nutno kompenzovat. Ale tak je to se vším... ☺

Rozhovor – Michal Kaňka

28.11.2009, písomný (Email)

Aké sú Vaše zásady pri interpretácii? Čím sa riadite pri hre?

Na prvom mieste uprímnosť. Uprímnosť v prístupe, príprave a posleze i v samotnej interpretácii. Profesor Moučka mi jednou řekl: „Každý hraje jak vypadá“. Na tom je mnoho pravdivého. Pokud muzikant napodobuje někoho jiného nebo si hraje na něco co mu není přirozené, vždy se to lehce pozná a vede to často k negativnímu výkonu.

Při hře se snažím o co možná nejčistší provedení po stránce technické, intonační, zvukové i stylové. Výkon usměrňuji neustálou sluchovou i vizuální kontrolou.

Ktorý z Vašich učiteľov Vás najviac ovplyvnil/posunul vo Vašej interpretácii?

Máte aj negatívne skúsenosti s učiteľmi?

Musím jmenovat 3 pedagogy, kteří mě jako cellistu formovali. Jeden doplnil druhého a já jsem se snažil vzít si ze všech to nejužitečnější. Mirko Škampa mi dal naprosto jasný návod jak ovládat cello manuálně - s akcentem na levou ruku. Viktor Moučka mě vedl ke kvalitnímu tvoření tónu a přemýšlivému přístupu k hudbě. Josef Chuchro mě zformoval sólisticky a rozšířil mi repertoárový rozhled. Negativní zážitek mám bohužel z kurzu jednoho z nejslavnějších cellistů 20. století A. Navarry, který místo aby mi v krátkém čase předal alespoň některé konstruktivní rady, měl spíše zájem bavit v sále přítomné posluchače a dělat si vlastní reklamu...

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov Vás ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl? (príp. môžete uviesť Vaše „vzory“)

V průběhu let jsem obdivoval vždy nějakou špičku ve svém oboru. Ještě za studií to byl M. Rostropovič, později L. Harrell. V současné době si nesmírně vážím umění Yo-Yo My a T. Morka. Nikdy jsem ale nechtěl nikoho kopírovat a nebo se nechat někým ovlivnit – spíše jen poučit.

Aká príprava u Vás predchádza uvedeniu diela (od naštudovania, cvičenia a technickej prípravy, pochopeniu diela až po koncertné vystúpenie príp. štúdiovú nahrávku).

Profesor Moučka mi kdysi na Konzervatoři řekl „snaž se připravit jakoukoliv skladbu jako pod mikrofón“ – tedy dokonale jako pro natáčení. Samozřejmě repertoárové skladby vyžadují relativně kratší dobu na „oprášení“. Snažím se ale vždy kriticky zhodnotit, zda moje minulá interpretace byla opravdu správná.

S novými díly začínám obvykle s poslechem nějaké nahrávky abych měl rámcový přehled o skladbě, následuje elementární poznávání – prstoklady, smyky, rozvržení temp.....po ovládnutí svého partu přichází na řadu spolupráce většinou s klavíristou, kde je třeba sjednotit společné frázování a vyrovnanost hlasů. Často ale dochází k úplnému pochopení

díla až po několikerém veřejném provedení, na což není někdy čas. Stalo se mi mnohokrát, že jsem skladbu připravil, natočil na CD a nikdy koncertně neprovedl.

Ako je to s Vašou nervozitou pred koncertom?

Zdravá míra nervozity nebo trémy patří ke každému výkonu. Pro mě je to spíše dobrý motivační prvek nežli nějaký stresující faktor.

Je Vaša interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Moje interpretace je založena jednoznačně na racionálním myšlení. Mám vše jasně připraveno předem, nic nenechávám náhodnému výsledku nebo čekání na momentální inspiraci. Na pódiu se snažím jen situaci vědomě kontrolovat a usměrňovat.

Aký máte spôsob zápisu ktorý pomáha fixovať vlastné interpretačné nápady? (od smykov, prstokladu, až po výraz a celkové poňatie).

Nemám žádný speciální způsob zápisu pomocný k interpretaci. Smyky a prstoklady, stejně tak dynamika nebo některá výrazová znaménka musí být poznamenány, ale celkový výraz si osvojuji a vstřebávám během studia skladby přímo do hlavy.

Do akej miery improvizujete v interpretácii na koncertoch?

Málokdy měním na pódiu připravenou a nazkoušenou interpretaci. Připouštím, že spontánní improvizace může mít svoje kouzlo, ale těžko může předčit dlouhodobou, promyšlenou domácí přípravu.

Mala by byť interpretácia podriadená nástroju a jeho technickému vybaveniu, alebo dielu?

V každém případě má být interpretace podřízena dílu a tedy záměru skladatele. Jen zřídka se setkám s místy, která prostě nejdou na cello zahrát. Potom záleží na každém z interpretů jak se s problémem vypořádá. Takový nejznámější příklad – i když pro celek skladby naprosto nepodstatný – je poslední dvojhmat v závěru 2. věty Dvořákova koncertu. Nikdo neví a už se ani nedozví, které noty měl Dvořák vlastně na mysli.....

Ako dôkladne dodrżujete notový zápis? Robíte v ňom úpravy?

Notový zápis se snažím dodržovat co nejpřesněji – k tomu mě nabádá i dlouholetá kvartetní praxe, kde je tento faktor považován za velmi zásadní. Snažím se vycházet z dnes tak populárních „Urtextů“, které jsou ovšem v přesném výrazovém zápisu často nedostatečné – mám na mysli hlavně barokní a klasickou hudbu. Tam je na místě a dokonce i žádoucí skladbu dopracovat podle individuálního vkusu a znalostí.

Aký rozdiel vidíte v hre v štúdiu a na koncertnom pódiu (technická dokonalosť, miera improvizácie a pod.)? Je pre Vás dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnať s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Atmosféra na koncertě je s prací ve studiu naprosto nesouměřitelná. Netýká se to samozřejmě připravenosti skladeb – ta musí být dokonalá pro obě situace, ale jde o atmosféru, která je při koncertě jedinečná a neopakovatelná. To se týká i té „nervozity“ popisované v otázce 5. Ve studiu probíhá natáčení v klidné náladě s vědomím, že se případný nezdar dá lehce vymazat a nahradit dobrým snímkem. Studiové nahrávky jsou odrazem technické dokonalosti naší doby a jsou z 99% dokonalejší než jakýkoliv live koncert. Byť jsou však sebedokonalejší, jsou to hudební „konzervy“, které postrádají tu tolik potřebnou koncertní náladu.

Snažíte sa meniť interpretáciu jednotlivých diel alebo ich hrať vždy rovnako?

Již jsem se zmínil, že kdykoliv se vrátím k některé repertoárové skladbě, vždy čtu pozorně její notový zápis a snažím se znovu o skladbě přemýšlet tak jako bych ji viděl

poprvé. Většinou se ale vracím k minulé interpretaci pouze s některými detailními změnami jako jsou prstoklady a podobně.

Do akej miery môže existovať osobitosť interpretačného štýlu? (môže byť podobná skladateľskej osobitosti?)

Nemyslím si, že by osobitosť interpreta mohla byť tak výrazná až odlišná jako je tomu u skladatelů. Přesto si někteří umělci vytvořili svůj jedinečný styl hry, že jsou na první poslech poznatelní. Za houslisty mohou jmenovat J. Heifetze, A. S. Mutter nebo J. Suka. Za cellisty D. Shafrana.

Ak sa to dá popísať, čo prežívate pri hre na cello?

Nejkrásněji mi je vždy při koncertě za doprovodu Symfonického orchestru. Plný zvuk symfonického tělesa a přítomnost početného publika zvyšuje můj adrenalin a umocňuje emocionální prožití tohoto okamžiku. Recitál s klavírem je vždy spojen s velkým fyzickým vypětím, kdy dochází k nerovnému „souboji“ dvou velmi odlišných nástrojů. Kvartetní koncerty jsou spojeny s kontrolním a analytickým myšlením, protože člověk musí víc ošetřovat harmonický souzvuk a bezchybnou souhru čtyř nástrojů než se zabývat nosnou melodií, která je z převážné části svěřena prvním houslím.

Do akej miery Vás hra fyzicky alebo psychicky vyčerpáva?

Fyzické vyčerpání zažívám při recitálech (viz otázka 14). Je to ovšem příjemné vyčerpání spojené s vnitřním pocitem uspokojení po dobře vykonané práci. Psychické vyčerpání tolik nepociťuji snad jen v situacích, kdy jsou špatné koncertní podmínky a hra se z objektivních důvodů nedaří tak jak bych si představoval.

Máte určité zásady pri cvičení?

Již od studia na AMU v Praze jsem se vyhýbal povinnému cvičení stupnic, akordů a dvojhmatů. Nebylo to z lenosti, ale z pocitu nepotřebnosti se trápit nad cvičením, které v praxi nepoužiji. Namísto toho jsem si vybíral stupnicové, akordické a dvojhmatové pasáže z konkrétních skladeb a koncertů. I nyní si myslím, že takový nějaký rozumný výběr by měl být zařazen do učebního plánu. Etudy jsem samozřejmě za studií hrál, ale vždy jsem k nim přistupoval jako ke koncertním skladbám a nikoliv jako k technickému drilu. Dnes cvičím pouze skladby, které mám v blízké budoucnosti na programech koncertů a nebo které připravuji k natáčení. A to vždy bez nějakého speciálního rozehrávání.

Myslíte si, že je dôležité, v akom prostredí interpret cvičí a kde sa učí?

Prostředí velmi přispívá k inspiraci i ke kultivovanosti toho co vytváříme. Jsem vděčen, že jsem měl možnost studovat v historické budově pražské Konzervatoře, kde jsem měl třídu s výhledem na pražský Hrad nebo později v sousedním Rudolfinu (kde tehdy sídlila AMU). Před časem mi ukazovali v USA dokonale odhlučněné třídy, kde se studenti vzájemně neruší a mohou cvičit i v noci. Přes tyto výhody na mě třídy působily spíše jako vězeňské cely než prostor, kde by měl hudebník pěstovat svou fantazii.

Chceli by ste byť v budúcnosti pedagógom?

Učení bych přivítal – nejraději asi na pražské Akademii múzických umění. Převážně ze zahraničí mám zkušenost s krátkodobými kurzy a to jak komořiny tak i sólového cella a vždy mě tato aktivita velice zajímala a bavila. Je to činnost kreativní a oboustranně obohacující.

Je pre cellistu prospešné štúdium u viacerých učiteľov?

Jsem přesvědčen, že ano. Každý upřímný pedagog může žáka něčím obohatit. Je to ovšem záležitost individuální. Já osobně jsem po ukončení studia ve 24 letech neměl vůbec potřebu brát nějaké další konzultační hodiny.

Ktoré dielo violoncellovej literatúry hráte najradšej? Prečo?

Myslím, že každý violoncellista řekne Dvořák h moll. Je to objektivně nejkrásnější a nejucelenější skladba, která byla cellu věnována. Je to jedna z mála děl u které mi při hraní na koncertě stále ještě v určitých místech běhá „mráz po zádech“. Tento koncert je výjimečný již Dvořákovou koncepcí díla, kdy jej autor zamýšlel spíše jako symfonii-koncert a myslím, že pochopení této koncepce velmi napomůže celkovému dojmu z díla. Ale abych nebyl nespravedlivý musím jmenovat ještě další skladby, které hrají také velice rád. Jsou to například oba koncerty B. Martinů, ze sonátové tvorby zcela jistě rozsáhlá Sonáta S. Rachmaninova nebo z kvartetní tvorby 1. smyčcový kvartet B. Smetany. Ve všech zmíněných případech to jsou zcela osobní výpovědi hudebních skladatelů.

S ktorou svojou interpretáciou ste najviac spokojný? Prečo?

Nemohu hodnotit svoje výkony ani se nechci vracet k nahrávkám – studiově sestříhaným....., ale spíše podle ohlasu muzikantů nebo i vyjádření pana dirigenta V. Válka mohu doporučit k poslechu svojí Live nahrávku z koncertu v Rudolfinu.

A je to opět koncert A. Dvořáka h moll (se Symfonickým orchestrem českého rozhlasu mám již 3 Live nahrávky Dvořáka, ta nejzdařilejší mi připadá z roku 2000). Zde interpretace plyne zcela přirozeně a uvolněně a posluchač se může zaposlouchat spíše do krásy Dvořákovy hudby, než sledovat obtíže a případné zdary nebo nezdary hráčů. Dále mohu propagovat i svou interpretaci koncertů B. Martinů.

Koncert číslo 2 vyšel jako Live nahrávka na CD u společnosti Radioservis a číslo 1 existuje opět jako Live snímek v Českém rozhlasu.

Ktorá interpretácia iného cellistu Vám pripadá najlepšia?

Velmi obdivuji jak hrají cellisté Yoyo Ma nebo Truls Mork. Historické nahrávky E. Foermanna jsou také fascinující. Na internetu jsou s ním dvě krátké videa – Dvořákovo Rondo a Popperův Kolovrátek – jsou i po tolika letech naprosto fascinující.

Poznáte slávnu interpretáciu diela, s ktorou nesúhlasíte?

Opět jsem u provádění našeho Dvořákova koncertu. Nebylo by kolegiální kohokoliv jmenovat, protože každý je jistě přesvědčen o správnosti své interpretace.

Dvořákova hudba je prostá, hudebně jasná, průzračně čistá až dalo by se říci „klasická“. Podle mého názoru do ní nepatří jakékoliv vymyšlené nebo rafinované prvky. Bohužel až příliš často – a to i u renomovaných umělců – slýchám interpretaci silně poznamenanou individuální pečeti cellisty. V tomto díle, asi více než kdekoliv jinde, by měl interpret sloužit myšlence skladatele a ctít charakter skladby nežli ji zneužívat pro svůj prospěch.

Do akej miery je výzor interpreta a jeho viditeľné maniere pri hre dôležitý?

Každý profesionální hráč má svůj přirozený styl hudebního vyjadřování. Podpořit a podtrhnout tyto individuální výrazové vlastnosti je naprosto správné a žádoucí.

Ale znovu musím opakovat, že největší umění je najít správnou míru – jakékoliv očividné napodobování, kopírování, přehánění, zveličování je škodlivé a lehce poznatelné a často interpretaci velmi oslabí.

Je podľa Vás výrazný rozdiel v interpretácii cellistov a cellistiek?

Žádný výrazný rozdíl rozhodně nevidím. U studentů se snad může projevit rozdíl ve více romantickém pojetí u dívek a techničtějším hraní chlapců, ale v koncertní praxi se postupem času tyto tendence zcela vytrácejí.

Čo je pre Vás dôležité pri interpretácii týchto diel? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov? Ako chápete toto dielo ako celok, príp. menšie významné úseky?

a) A. Dvořák: Kocert h moll

Postupem let nacházím v tomto díle stále více jednoduchosti. Ovšem ne ve smyslu interpretačně technickém, ale ve smyslu přirozené kompoziční stavby frází, prosté a krásné melodičnosti, jasných a přehledných pasáží a nevyumělkovaného efektu. Znovu se vracím k výrazu „upřímnosti“ v umělecké tvorbě. Sám se snažím interpretovat tento koncert v tomto duchu. Vyzdvihuji prostou nepřeromantizovanou melodiku. Na mnoha místech je třeba dbát až na komorní spolupráci s orchestrem, někde dokonce nechat orchestru jeho dominantní úlohu. Dvořák nám ve svém vrcholném skladatelském období předkládá naprosto dokonalou kompozici a interpret by ji měl s úctou a pokorou „pouze“ zprostředkovat svým uměním posluchačům. Zde není na místě jakýkoliv zásah do Dvořákovy partitury, jakákoliv snaha o „vylepšování“ díla, vnášení přeromantizujících manýr, které se dají využít v hudbě jiných skladatelů. Je to Dvořákova velice osobní zpověď a tak je třeba k dílu přistupovat.

b) J. S. Bach: Suity pro sólo cello

6 suit J. S. Bacha pro sólové violoncello jsou bezesporu mezníkem v historii cellové literatury ale je to zcela jiná hudební záležitost – hlavně v tom smyslu, že zde je naprosto namísto vložit do interpretace osobnost interpreta. Z nahrávek vím, že co cellista to více či méně jiná, někdy až výrazně odlišná interpretace. Naskytne se otázka kdo má „pravdu“? Pravděpodobně asi všichni trochu! Bachova hudba je tak geniálně univerzální, že snese odlišnou interpretaci. A to nejen na cello. Znam nahrávky Bachových cellových suit prováděné na flétnu, kytaru, kontrabas..... nejsou vůbec špatné a co je hlavní – Bachově hudbě nijak neuškodí. Snad právě ta možnost rozmanitosti v interpretaci může být důvod, proč jsem sám stále ještě nenašel „odvahu“ k nahrání suit na CD.

c) Kodály: Sonáta pro sólo cello

Sólová sonáta Z. Kodályho je opět úplně jiný svět hudby a vyžaduje zcela jiný přístup hudebníka. Zde je třeba ukázat celou škálu umu a schopností cellisty „pouze jen“ k zvládnutí všech technických nástrah a obtížností. Potom teprve když ještě síly stačí, předvede cellista svoji hudební představu a své pochopení Kodályho folklórního výrazu.

Sú iné diela, ku ktorým by ste sa chceli viac vyjadriť?

Snad jen poznámka ke Koncertu č. 1 B. Martinů. Tuto nádhernou skladbu chápou – opět jako u Dvořákovy koncertu – v první řadě jako skladatelovu osobní výpověď maximální pravdivosti. Prostřední pomalá věta je pro můj cit jen těsně v závěsu za nedostížitou volnou větou Dvořákovou. Zde se opět nabízí pravidlo „v jednoduchosti je krása“. Vždyť hlavní myšlenka této věty je založena na 3 tónech. Proto i interpretace tohoto koncertu i přes technickou vysokou náročnost a často hustou instrumentaci by měla být v duchu jednoduchosti a prostoty.

Sú diela, ktoré ste uviedli alebo nahráli ako jeden z mála cellistov na svete? Aké ste mali ťažkosti pri ich štúdiu?

Nahrál jsem na CD (nyní na SACD) několik desítek hodin hudby. (Mám asi 30 CD sólových, 50 kvartetních a nejméně 10 dalších, kde figuruji jako host.) V tomto množství si člověk nevystačí jen se zaběhnutým repertoárem. (I přesto, že jsem třeba Beethovenovy Sonáty, Frankovu Sonátu nebo Schubertovu Arpeggione nahrál již třikrát.) Dostávám naštěstí více objednávek k nahrávání, než jsem schopen realizovat.

Nyní se samozřejmě objevují čím dál více skladby, které nejsou repertoárové, ale rozhodně stojí za nastudování a tím tak rozšíří a obohatí „Menu“ interpreta. Ze skladeb, které jsem připravil pouze k natáčení a nikdy neprovedl koncertně mohu jmenovat: Sonáty L. Boělmanna, E. v Dohnanyiho, A. Borodina, N. Miaskovského, A. Rubinsteina, M. Weinberga. Nahrál jsem také 2 CD se sonátami L. Boccherini a světovou premiéru

nahrávky 6 Sonát J. Myslivečka. Z koncertů, které jsem zahrál veřejně jen párkrát mohu uvést koncerty A. Honeggera, K. Husy, J. Felda nebo Z. Šestáka. Z koncertů pro více hráčů – Haydnovu Symfonii concertante pro hoboj, fagot, housle a cello, Schulhoffovo Concertino pro smyčcové kvarteto a dechy nebo trojkonzert pro klavírní trio a orchestr L. Ferrera.

Studium pro mě nových skladeb mi dělá radost – je to práce „dobrodružná“, kde mohu zcela zapojit svoji fantazii i do jisté míry experimentovat.

V čom sa najviac líši interpretácia baroknej hudby od novej a aký máte pohľad na „historickú vernosť“ a autenticitu jej interpretácie?

Nejsem zastáncem té „ortodoxní“ tzv. autentické interpretace starých skladeb. Uznávám to jako zajímavý počín rekonstrukce napodobení dobového stylu hry, zvuku a interpretace, ale myslím si že vkus a uši posluchačů se vyvíjí stejně tak jako interpretace nebo neustálé zdokonalování hudebních nástrojů. Bylo tomu tak i před 100 nebo 200 nebo 300 lety. Haydn i jeho předchůdci byli bezpochyby plnokrevní muzikanti, kteří byli bohužel omezeni dobovou vybaveností nástrojů a dobovými zvyky. Stali se nadčasovými díky své individuální genialitě. Na rozdíl od jejich hudby bylo a je třeba hudební nástroje nebo interpretaci nebo styl a vkus neustále zdokonalovat. Jsem přesvědčen, že by kupříkladu Mozart byl zcela nadšen mohutným a barevným zvukem velkého symfonického orchestru nebo Beethoven koncertním křídlem Steinway. Dobové dechové nástroje neměly možnost čistého ladění, znamená to snad, že by současní dechaři měli hrát barokní hudbu falešně? Také často diskutovaná otázka míry vibráto je myslím do značné míry jen teoretická. Přirozeností zpěváka bylo vždy vibráto s širší či užší amplitudou. I barokní varhany byly vybaveny rejstříkem s vibrátem – a to dosti výrazným.

Myslíte, že je škodlivé interpretovat baroknú hudbu na moderné cello, alebo je lepšie ak má interpret možnosť hrať ju na barokne upravené?

Vůbec si nemyslím, že by bylo na škodu interpretovat starou hudbu na moderní cello.

Moderně upravený nástroj pomůže hudbu prezentovat srozumitelněji, čitelněji, s větší škálou rejstříků. Záleží pouze na každém interpretovi jak s provedením skladby naloží. Sám jsem na moderně upravený nástroj mnohokrát hrál i nahrál Bachovy hudby, Boccheriniho Sonáty, Haydnovy Koncerty, Beethovenův Trojkonzert nebo jeho Sonáty a Variace, nemluvě o klasické i předklasické hudbě komorní. Ve velké většině se má „současná“ interpretace setkala s velkým ohlasem nejen u posluchačů ale i u hudebních kritiků.

Je pre Vás dôležité štúdium súčasnej hudby? Prečo?

Studium soudobé hudby je pro interpreta jakousi morální povinností. Nejen vůči skladatelům nebo posluchačům, ale i vůči budoucím interpretům. Nová skladba musí nejprve zaznít aby se dalo posoudit zda-li je životaschopná, zda-li se zařadí do repertoáru nebo bude zapomenuta. Neexistuje autor, který by nenapsal špatnou skladbu. Někteří je dokonce sebekriticky ničily. Osobně se vůbec nebráním studiu soudobé hudby. Provedl jsem několik soudobých světových premiér i skladeb, které byly připsány přímo mně. Vždy mám radost, když je skladba dobrá a má ambice obohatit a rozšířit celkový cellový repertoár. Bráním se pouze provádět kompozice, které nemají očividně s hudbou nic společného. Které jsou pouze zvukovými experimenty a mají v úmyslu posluchače převážně šokovat nebo děsit. Hudba má poskytovat posluchači příjemné prožitky a uspokojení. Měla by vždy obsahovat své tři základní stavební kameny – melodii, harmonii a rytmus. Hluků, šramotů, pazvuků a stresujících situací zažíváme v životě

neustále dost a právě vážná hudba je jeden z mála prostředků jak se opět dostat do duševního i fyzického klidu.

Ktoré z historických slohov interpretujete najradšej? Prečo?

Jako profesionální muzikant musím provádět repertoár napsaný přibližně za posledních 300 let. Samozřejmě některé skladby jsou mi bližší a dávám je na programy koncertů častěji. Nemohu říci jednoznačně, že některý z hudebních slohů je mi bližší než ostatní, ale rád provádím i prosazuji hudbu 20. století. Jsou to skladby blízké mému temperamentu. 20. století využívá všech možností cello jako nástroje a posouvá ho na repertoárovou úroveň srovnatelnou s repertoárem houslovým.

Aký máte názor na cello v súčasnej populárnej hudbe?

Je to logické využití violoncella v současné době. Zapojení cello do populární hudby ukazuje univerzálnost tohoto nástroje a zároveň napomáhá k jeho popularizaci u jiného typu publika.

Je podľa Vás prospěšné venovať sa sólovej a súčasne komornej hre?

Kombinace sólové hry a komořiny - speciálně oboru smyčcové kvarteto je jednoznačně prospěšná. Jsou to 2 obory, které jsou dost odlišné, ale zároveň se vzájemně doplňují a obohacují. Sólista bez komorní praxe je o mnoho ochuzen. Netýká se to jen šíře literatury nebo speciální barevnosti komorního zvuku, ale vůbec práce a způsobu života v komorním souboru. Předpokladem pro komplexní zkušenost je ovšem dlouholetá intenzivní spolupráce ansámbly. Sólista naopak přináší do komořiny prvky virtuozity, samozřejmosti a jistého tónového lesku.

Máte negativné zážitky zo spolupráce v komorných súboroch alebo zo spolupráce s určitým dirigentom a orchestrom ako sólista?

Hudebníci jsou jen lidé a setkají-li se některé vyhraněné osobnosti nemusí pokaždé dojít k ideálnímu souladu. V mé koncertní praxi bylo jen málo tak odlišných charakterů se kterými byla obtížná spolupráce a se kterými nechci a naštěstí ani nemusím spolupracovat. Vedle několika komorních partnerů si vzpomínám na dva významné zahraniční dirigenty – jeden měl představu, že mě bude jen pár hodin před provedením 1. Koncertu B. Martinů zásadně předělávat moji nastudovanou interpretaci a druhý mě „povzbudil“ svým komentářem před první zkouškou na Elgarův koncert slovy, že se mu Elgarova hudba nelíbí a proč vůbec hráji jeho koncert. Odpověď nebyla samozřejmě nutná, ale naší následné spolupráci to nikterak neprospělo.

Veľa významných cellistov sa venovalo taktiež dirigentskej činnosti. Neláka Vás tiež?

V roce 1984 jsem si při úrazu zlomil nešťastně obě zápěstí a nebylo vůbec jasné zda se budu moci dále věnovat cellové dráze. Ještě s jednou rukou v sádře jsem dělal přijímací zkoušky na AMU v Praze, kam mě přijali a kde jsem také nastoupil k dirigentským studiím. Nescházelo mnoho a stal se ze mě asi opravdu dirigent. Naštěstí se zápěstí daly dohromady a já jsem studium z důvodu znovu započaté koncertní činnosti přerušil. V současné době mě dirigování neláká a pokud budu moci zůstanu co nejdéle u violoncella.

Prečo sa venujete práve cello?

Cello mi bylo vybráno mým otcem, když mi bylo 7 let. Můj otec byl houslista, který působil více než padesát let v orchestru Smetanova divadla (nyní Státní opera Praha). Mám o málo starší dva bratry, kteří se začali učit v dětství na housle a klavír. K doplnění klavírního tria zbývalo tedy pouze violoncello.... S naším rodinným triem jsme

koncertovali až do konce studií na vysoké škole, kdy se dráhy a aktivity mé a mých bratrů rozdělili.

V čom vidíte specifičnosť tohoto nástroja?

Pominu-li negativní faktory spojené s cellem – velikost, váha, potíže spojené s cestováním... – zbývají jen samé klady a radosti. Hlavní předností je jeho znělost, sytost a akustická barevnost. Cellový zvuk se pohybuje většinou v kmitočtech, které jsou lidskému uchu příjemné, lahodné a uklidňující. Mnoho posluchačů i amatérských cellistů se mi svěřilo s názorem, že právě při poslechu cello mohou nejlépe relaxovat. Cello se také s oblibou využívá pro nahrávky meditační hudby.

Výjimečnost tohoto nástroje spočívá v neposlední řadě také v tom, že má mezi smyčcovými nástroji největší tónový rozsah.

Aké má podľa Vás postavenie pri iných nástrojoch?

Cello vždy zůstane ve stínu houslí. To je dáno charakterem nástroje i jeho technickými možnostmi. Ovšem jeho místo mezi ostatními nástroji je zcela nezastupitelné a nepostradatelné již od dob jeho vzniku.

Ste plne spokojný so svojim celom Christian Bayon, 2006? Aké má zvukové a iné možnosti?

Po letech hledání a zkoušení desítek nástrojů jsem našel ideální cello, které zcela uspokojuje mé představy zvuku „univerzálního“ nástroje. Zvuk je dostatečně průrazný, nosný a barevný pro hru ve velkých sálech i za doprovodu orchestru. Zároveň vhodný pro svůj charakter a bohatost basových tónů ke hře jakékoliv komořiny. Je to nástroj zdravý s lehkým ozevem a navíc esteticky nádherně vypracovaný.

Do akej miery je dôležitý nástroj pri interpretácii? (jeho kvalita, vek, a pod.)

Říká se, že nástroj je polovina úspěchu muzikanta. Čím lepší nástroj tím více zvukových i barevných možností. Měl jsem možnost koncertovat na nástroje nejrůznějšího věku, kvality i místa vzniku. Nedá se v žádném případě kategorizovat nástroje podle těchto kritérií. Každý hudební nástroj je zcela originální ve své kvalitě, síle i barvě tónu. Zrovna tak jako u lidí nenajdete dva stejné jedince. Nástroj musí navíc „pasovat“ k interpretovi a k jeho povahovým vlastnostem.

Jsem velmi rád, že vlastním cello postavené Christianem Bayonem, zcela mi vyhovuje a je to bezesporu špičkový nástroj s jakým se člověk setká jen párkrát za život.

Mal by mať cellista špecifické predpoklady, aby sa stal naozajstným umelcom?

Nemyslím, že by cellisté museli mít nějaké zvláštní předpoklady nebo umělecké vlastnosti oproti jiným hráčům na smyčcové nástroje nebo muzikantům vůbec. Napadají mě snad jen fyzické předpoklady které mohou zjednodušit hru na cello:

vyšší postava, dlouhé prsty... ale tím není úspěch violoncellisty v žádném případě zaručen. Všiml jsem si také, že většina cellistů má vstřícnou přátelskou povahu.

Je to asi dáno právě charakterem nástroje a zvukem, který na cellistu každodenně působí. Vzpomínám si, že již na Konzervatoři nebo na AMU vládly mezi cellisty (na rozdíl od ostatních skupin hudebníků) velmi dobré a srdečné vztahy a to jak mezi studenty tak i mezi pedagogy.

Je podľa Vás dostatok violoncellovej literatúry?

Dostatek cellové literatury je výraz relativní – srovnáme-li jej s repertoárem například orchestru a nebo naopak třeba pikoly. V každém případě si myslím, že je ho více než dostatek a těžko se dá za život zcela obsáhnout a nastudovat. Problém je asi v tom, že cellisté opakují často stejné skladby nebo zavedené, prověřené repertoár.

Málokdy vidím na programech koncertů něco originálního nebo novátorského. To je asi skutečnost, že se náš cellový repertoár může jevit jako málo rozsáhlý.

Hráte úpravy a transkripcie děl pro jiné nástroje? Myslíte, že sú potřebné?

Hrál jsem několik transkripcí – tedy skladeb, které nebyly původně psány pro violoncello. Snad takovou nejčastěji uváděnou skladbou je houslová sonáta C. Francka. Ta ovšem v mnoha ohledech vyzní plněji a barevněji na cello. Několikrát jsem provedl i dosti odvážnou a technicky náročnou transkripci Mozartovy Sinfonia Concertante (pro housle, violu a orchestr), kde jsem hrál violový part. Zde má cello opět oproti viole některé zvukové výhody, protože se převážnou většinou pohybuje na znělé A struně, která je koncertantnější a jasnější než střední struny violy. V poslední době se s oblibou na cello provádí některé Caprice N. Paganiniho – osobně si myslím, že toto není šťastná volba....Brahmsova vlastní transkripce houslové sonaty G dur do cellové verze v D dur je mnohem užitečnější. Také úprava violové sonáty D. Šostakoviče je pro cellisty repertoárově obohacující. Ještě se musím zmínit, že jsem kdysi několikrát provedl svéráznou transkripci Mussorgského Kartínek pro cello a klavír. Nemyslím si, že to byla šťastná úprava (i když jsem Kartínky slyšel vedle slavné orchestrální verze M. Ravela ještě v dalších úpravách - třeba pro varhany nebo elektronický synthesizer), ale spíše zajímavý experiment. Nedokáži posoudit do jaké míry jsou transkripce potřebné, protože jak jsem se dříve zmínil, myslím že pro cello existuje dostatek původního repertoáru. Ovšem třeba zrovna v případě Francka by byla velká škoda nezařazovat jeho Sonátu na programy cellových koncertů.

Aké rozdiely ste spozorovali pri interpretácii v zahraničí v porovnaní s ČR – čo sa týka publika, spolupráce s orchestrami a dirigentmi.

Publikum je na světě značně rozdílné – týká se to pravděpodobně mentality lidí nebo snad i výchovou posluchačů. Vedle umírněnějšího skandinávského nebo velmi vychovaného německého publika stojí temperamentní Italové nebo Španělé, kde jen málokdy nezazní nějaké hlučné verbální ovace. V USA nebo Kanadě jsem se setkal se srdečným publikem, které někdy překvapí evropského hudebníka specifickým chováním (příchod i odchod ze sálu během koncertu, neadekvátní oblečení pro večerní představení.) Japonci si šetří hlavní ovace až na samý závěr večera, České publikum má od každého trochu, ale spíše se jeví zdrženlivě, jako by se obávalo otevřeně prezentovat své pocity. Orchestry v zahraničí jsou vesměs velmi disciplinované a profesionální. Hráči si jsou vědomi svých povinností a je vidět, že si svého místa velmi váží.

Aké rozdiely vidíte v českých a zahraničních interpretech, příp. způsoboch výučby hry na cello?

Nevidím velké rozdíly ve výuce techniky obou rukou nebo tvorby tónu a frázování u nás a v zahraničí. Viditelnější rozdíly shledávám v typické interpretaci, kdy například Rusové inklinují k značné romantizaci skladeb, Holanďané mají sklon spíše k „puritánské“ interpretaci, Francouzi k melancholii, Američané k „show“. Ovšem jasná přednost interpretů od nás směrem na západ je v pohotovosti hráčů v rychlém studiu a ve hře z listu.

Aké metodiky hry na cello uznávate, a aké nie? Myslíte, že by sa mal učiteľ presne držať jednej metodiky?

Osobně jsou mi všechny předpisy a jakékoliv direktivní nařízení protivná a to jak v životě tak i v hudbě. Určitá metodika k ovládnutí hry na nástroj je samozřejmě nutná. Ale po zvládnutí základních principů techniky hry by učitel měl vést žáka podle jeho charakteru osobnosti a zamýšlené životní dráhy. Každý člověk je jedinečný a potřebuje individuální

přístup. Naroubovat jednu metodiku na všechny je podle mého názoru nesprávné a může být i pro žáka škodlivé.

Ako vnímate súťaže v hre na cello? Aké vidíte klady a zápory?

Celý život je v jistém smyslu soutěž a je dobré se na to připravovat již od mládí. Prošel jsem během doby mých studií 32 národními a mezinárodními soutěžemi jako sólista nebo komorní hráč. Byla to obrovská škola i životní zkušenost. Někdy i pro studenta velmi slušný příjem. Klady jsou jednoznačné: 1, nutnost donutit se nastudovat k určitému termínu často velmi rozsáhlý repertoár na 100%, 2, rozšíření vlastního repertoáru na základě předepsaných skladeb, 3, dobrá příležitost seznámit se s úrovní hry vrstevníků, 4, v případě úspěchu finanční odměna spojená s koncertními příležitostmi, 5. v neposlední řadě na sebe soutěžící může upozornit a navázat zajímavé kontakty. Zápory soutěží se mohou projevit při neúspěchu a to v psychickém dopadu na soutěžícího. Já jsem se snažil na významných soutěžích vyslechnout vždy co možná nejvíc soutěžících a udělat si vlastní hodnocení účastníků. K mému uspokojení se mé hodnocení často z velké většiny shodovalo s posouzením poroty.

Zúčastnil ste sa súťaží ako porotca? Aké hľadiská by mali byť pri hodnotení určujúce?

Jako porotce mám zatím jen malé zkušenosti, protože koncertní vytížení mi nedovoluje trávit delší čas v porotách. Posuzování hudebních výkonů může být velmi relativní. Protože to není exaktně změřitelná disciplína, vychází porotce ze svého subjektivního názoru. V porotě je důležité se zaměřit nejprve na objektivně srovnatelné hlediska – jako je intonační pečlivost a technická stránka hry. To jsou také základní „stavební kameny“ interpretace. Teprve poté se dá hodnotit „nadstavba“ – což je výraz, dynamika, pojetí a osobnost hráče. Vše dohromady dává výsledek, který musí porotce co nejpoctivěji posoudit.

Máte negativné zážitky zo súťaží ako porotca alebo súťažiaci?

Mnoho mých kolegů má ze soutěží negativní zážitky a špatné vzpomínky. Každá soutěž je událost, která s sebou nese vzrušující, napínavou, ale i stresující atmosféru. Ovšem všechny tyto faktory k hudbě nesporně patří, protože hudba by měla v sobě zahrnovat celou škálu emocionálních prvků. Já si osobně nevzpomínám na nějaké zvláštní negativní zážitky z mého soutěžení, ale naopak to pro mě byla veliká škola zkušeností do budoucna. Proto všem studentům tuto zkušenost vřele doporučuji.

Sú súťaže, na ktoré spomínate rád?

Rád vzpomínám na ty největší soutěže. Snad proto, že mi přinesli také největší úspěchy a uspokojení. Mimo kvartetních soutěží, kde jsme s Havlákovým kvartetem získali vždy nejhůře 2. cenu (Evian, Portsmouth, Praha, Firenze, München) mám nejhezčí vzpomínky na mezinárodní cellovou soutěž v Moskvě 1982, kde jsem získal titul laureáta, Pražskojarní soutěž 1983, kde jsem vyhrál 1. cenu a rozhlasovou soutěž ARD v Mnichově, kde jsem také zvítězil.

Rozhovor – Petr Nouzovský

07. 10. 2008, Bruntál

Aké sú tvoje zásady pri interpretácii? Čím sa riadiš pri hre?

Pro mně osobně je nejpodstatnější to, abych já si našel nějaký vztah k té skladbě. [...] Pro mě je důležité, abych byl ztotožněn s tím, co dělám. [...] Já si myslím, že hrozně

důležité je, aby člověka hudba bavila, protože pokud ho to přestane bavit, tak to nemá smysl.

Ktorý z tvojich učiteľov ťa najviac ovplyvnil/posunul v tvojej interpretácii?

To je těžké takhle posoudit, protože já sem měl spoustu kantorů v rámci denního studia i spoustu kantorů na mistrovských kurzech. [...] Musím říct, že každý z mých kantorů mi něco dal, něco pro mě hrozně důležitého. [...] Rád bych zmínil profesora Stanislava Apolína, u kterého jsem nestudoval na denním studiu ani na mistrovských kurzech, ale studoval jsem u něj soukromně a ten mi vlastně odpověděl na všechny moje otázky co se týče cella, a odpověděl mi na ně úplně skvěle.

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov ťa ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl? Máš umelecké či „cellové vzory“?

Cellové vzory už nemám. Měl jsem dlouhé roky cellové vzory, ale člověk čím je starší a čím víc cvičí a hraje koncertů, tak tím vlastně přichází na svoji vlastní cestu.

Hrozně důležité je, s kým člověk hraje. Pokud budu brát komorní spolupráci, tak jsem měl celkem velké štěstí na velké osobnosti. [...] Měl jsem v poslední době možnost spolupracovat třeba s Mariánem Lapšanským, což pro mě byla veliká hudební škola, s Jiřím Hlaváčem, což je přední český klarinetista, s Martinem Kasíkem byly krásné koncerty – každý z těch umělců, se kterými hraji, mi něco dá.

Aká príprava u teba predchádza uvedeniu diela (od nastudovania, cvičenia a technickej prípravy, pochopeniu diela až po koncertné vystúpenie príp. štúdióvu nahrávku)?

Záleží na tom, jestli jsem tu skladbu už někdy hrál nebo ne. Pokud to je úplná premiéra, tak je pro mě optimální, když mám noty s partiturou, pokud to je koncert nebo sonáta. Pokud existuje nahrávka, tak jsem šťastný za nahrávku – ne proto, abych kopíroval, ale proto, abych se co nejrychleji seznámil s tím, co už někdo vymyslel a abych to třeba posunul někam dál. Pak samozřejmě musím cvičit, zkoušet, a pokud to je nahrávání, tak si to před tím i nahrávám, abych věděl, co tam dělám za blbosti nebo ne.

A ako je to tesne pred koncertom..?

Mám rád, když nějakých pět minut před koncertem můžu být sám – chci být sám, chci mít klid a chci se sám nabudit k co nejlepšímu výkonu. [...] Člověk musí ke každé skladbě, která je trochu těžší, přistupovat s pokorou. A nejenom tou skladatelskou – to snad ani tak důležitý není, to snad souvisí s nějakou přirozenou hudební inteligencí člověka, ale spíš s pokorou takovou, že si člověk nikdy nesmí říct – to jsem hrál stokrát, to bude dobrý – protože ono ti to pak ten nástroj vrátí.

Ako cvičíš?

Samozřejmě mám spoustu systémů, jakými cvičím. [...] Snažím se to hrát pomalu, snažím se to hrát v pianu, ve forte, snažím se to hrát v rytmech atd., tak jak nás to učili. Důležitý je metronom, když hraješ třeba s orchestrem, ale i pokud hraješ s klavírem, tak je dobrý vycházet z toho základního metra a pak teprve se domlouvat s partnerem na tom, jak to tempo bude vypadat.

Je podľa teba prospešné venovať sa sólovej a súčasne komornej hre?

Myslím si, že se to velmi doplňuje a že mě komořina hrozně obohacuje, a sólo taky. Myslím si, že by měli jít ruku v ruce.

Ako je to s tvou nervozitou pred koncertom?

Záleží na tom, co hraji. Samozřejmě nemám už takové stavy, jaké sem míval jako malý, že bych třeba nespal. V současné době se nacházím v takovém stádiu, že pokud na mě klepe nějaká nervozita před koncertem, nebo když je v sále někdo hrozně důležitý, tak si

říkám několik věcí: udělal jsi pro to maximum, a je hrozný nesmysl jít na pódium s tím, že tam něco zkazíš. [...]

Ako je pre teba dôležitá kounikácia s publikom?

Velmi.

Ako pociťuješ rozdiel v nahrávaní v štúdiu a živými koncertmi?

Já znám názory lidí, který říkají, že studio je hrozně suchá záležitost. Já s tím úplně nesouhlasím a myslím si, že pokud má člověk určitou představu, tak svým způsobem je vždycky zavřen do toho svého světa hudby. Buď tam sedí sám, nebo tam sedí s někým a vždycky je zavřen na stejném naladění na stejné vlně. Podle mě se dá udělat lepší atmosféra ve studiu než na pódiu a samozřejmě naopak. Takže to není tak, že koncert je pro mě víc, protože je spontánní – já můžu udělat spontánní věci i na mikrofon.

Ktoré z historických slohov interpretuješ najradšej? Prečo?

Jsem jako ryba ve vodě při dvacátém století, protože co se týče čistoty stylu při klasicizmu – baroku mi takové problémy nedělá, ale klasicizmus a ta čistota stylu, ta mi není blízká.

Aký máš vzťah k Bachovým suitám pre sólo cello?

To je hrozně nevypočitatelná věc, která tě vždycky nechá na holičkách, protože jsi na pódiu vždycky sama. Já si vždycky zvažuji, kterou z těch suit na pódiu zahraji, protože Brahmovu sonátu zahraješ ze dne na den, ale Bachovu suitu – má-li to být na velký pódium a pro velký publikum – tak to je velmi složitá záležitost a na to potřebuji spoustu času, aby to uzrálo. Takže já Bacha samozřejmě mám rád, ale vysloveně jeho interpretaci nevyhledávám.

Aký máš vzťah k Dvořákovmu violoncellovému koncertu h moll?

To je samozřejmě vrchol violoncellové literatury, je to vlastně symfonie s violoncellem. Je to nádherný koncert a mám ho moc rád. Často ho hraji, rád ho hraji, ale bylo toho o něm řečeno tolik, že nevím, co bych řekl víc.

S ktorými spôsobmi interpretácie nesúhlasíš?

Nejsem úplně ztotožněný s klasickým ruským stylem interpretace, který je dotažen do absolutní dokonalosti, co se týče pravé ruky, ale občas u neúplně ortodoxních Rusů, čili u těch lidí, kteří třeba studovali v Rusku, a kteří třeba nejsou odkojeni Ruskem, tak u těch je cítit, že ta dokonalost je tam prostě plánovitá – že on prostě přesně ví, jak tu výměnu udělá v pravé ruce a levé ruce jenom proto, že to takhle bude dokonalý, ale přijde mi, že to nejde z něj. Takže nejsem zastáncem druhé ligy ruských hráčů, pak nejsem zastáncem dřevěného stylu hry.

Je tvoja interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Dřív jsem to měl tak, že jsem hrál více-méně jenom podle intuice, že jsem se nechal inspirovat na pódiu, ale vím, že to je absolutní nesmysl, protože každý ten styl má určité zákonitosti, které se musejí dodržovat, a není to tak, že když do té hudby vložíš řád, tak ta hudba je míň kvalitní nebo míň poutavá – je to naopak. [...] Vždy se snažím dávat víc na odív ne povrchnost, ale nadhled, než řád.

Mala by byť interpretácia podriadená nástroju a jeho technickému vybaveniu alebo dielu?

Samozřejmě dílu. Dá se zahrát stejná pasáž dvěma prstoklady a vyzní to jako úplně jiná hudba, což je hrozně důležité, takže v první řadě bych podřizoval prstoklad dílu, ale samozřejmě jsou sekundárně u každého cellisty slabší partie – někdo nerad hraje všechno palcem, někdo naopak hraje všechno palcem, takže potom, u určitých technických pasáží

podřizují, pokud to je technicky těžké, ten prstoklad tomu, aby to bylo co nejzřetelnější a samozřejmě co nejjednodušší, protože to pódium potom umí udělat své.

Máš negativní zážitky ze spolupráce v komornom súbore?

Člověk si vybírá lidi, se kterými chce hrát, a já bych nikdy nehrál s člověkem, se kterým bych musel vést sáhodlouhý debaty o tom, jakým způsobem dělat smyk, protože je to ztráta času a je to úplně zbytečné. Čili já jsem měl spíš vždy štěstí na komorní partnery, že jsme se vždy dohodli.

Je podľa teba dostatok violoncellovej literatúry?

Je jí dost, ale jsme rozmazleni a snažíme se přebírat skladby jiných nástrojů, snažíme se dělat transkripce houslových věcí, ale myslím si, že pokud by se měl člověk detailně zabývat všemi skladbami, co byly napsané pro cello, tak mu na to celý život stačit nebude. Takže skladeb je hodně, spíš jsme asi rozmazlení, že se nám nechce zabývat úplně vším, a taky dost dáme na to, co si myslí publikum. Taky se třeba se spousta skladeb nehraje jenom proto, že kdosi řek, tahle skladba není kvalitní, a už se na ní zapomnělo. Myslím si, že skladeb je hodně, jenom člověk nesmí být líný a hledat.

Ako vnímaš súťaže v hre na cello? Aké vidíš klady a zápory?

Zápory na soutěžích v žádném případě nejsou. Určitě je soutěž kladná záležitost už jenom z toho důvodu, že se člověk musí připravit a musí podat co nejlepší výkon, co ho samo o sobě posune. Pak další věc – pokud vyhraješ opravdu velkou soutěž, tak máš na několik let postaráno o tu nejlepší agenturu a o ty nejlepší koncerty po celém světě, což tě nastartuje a může ti to zajistit fungování po celý další život.

Co se týče soutěží jako takových a mého soutěžení, nemám rád soutěže. Vždycky jsem byl porotou – což nedávám za vinu porotě, ale sobě – vyhodnocen jako člověk, který tam na té soutěži ani nemá co dělat, že vlastně s takovým stylem hry na soutěž nemá člověk ani chodit. Je to styl, který vybočuje, a který je těžko zařaditelný. [...] Soutěže mnohdy plodí umělce, kteří nikoho neurazí, což není vůbec můj styl hry, ani moje priorita k tomu, k čemu bych chtěl směřovat. [...] Dám přednost člověku, který má charisma před člověkem, který zahraje stupnici na jeden smyk tam a na druhý dolů, obrazně řečeno.

Aké rozdiely vidíš v zahraničnom publiku?

Musím říct, že samozřejmě jsou rozdíly mezi národy, co se týče publika, třeba Amerika je hrozně neupřímná a hrozně „keep smiling“, což není úplně můj styl, Japonsko je „keep smiling“ když jim někdo řekne – tak teďka se musíte smát, protože to bylo skvělé. Já si myslím, že velmi důležité je třeba publikum v Německu nebo Anglii anebo v Holandsku. Tam si myslím, že jsou lidi, kteří mají přirozený hudební vzdělání, a kteří dají na tu nejvyšší kvalitu, protože se dostanou k těm nejlepším nahrávkám, chodí na ty nejlepší koncerty, protože na to mají peníze samozřejmě – to si myslím, že je asi nejlepší publikum.

Aké sú tvoje plány do budúcnosti?

[...] Můj největší cíl je ten, abych hrál co nejlíp na cello, abych se pořád zdokonaloval, abych nezapadl do skupiny lidí, kteří hrají jenom kvůli tomu, že mají nějaký jméno. Nemyslím si, že jsem tam teďka, ale třeba se tam jednou dostanu, a to bych v žádném případě nechtěl, aby na mě lidi chodili jako na ikonu člověka, který má jméno, ale už třeba nehraje dobře. To radši budu prostě člověk, který nebude mít velký jméno, ale bude dávat pořád lepší a lepší výkony.

Rozhovor – Jakub Tylman

03. 08. 2009, písomný (Email)

Aké sú tvoje zásady pri interpretácii? Čím sa riadite pri hre?

Notový zápis, prípadne dobrý postfreh kolegy či pedagoga.

Ktorý z tvojich učiteľov ťa najviac ovplyvnil v tvojej interpretácii?

Máš aj negatívne skúsenosti s učiteľmi?

- Negatívni zkušenosti žiadne, jen z doslechu.

- Boris Pergamenschikow – ačkoli jsem u něj stihnul studovat pouze jediný semestr, změnil můj život. Jak po stránce profesní, tak po stránce lidské. Člověk, kterého si přeje potkat každý z nás, aniž by o tom třeba sám vědel.

Ktorý z cellistov príp. iných umelcov ťa ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl?

- Boris Pergamenschikow – pozitívni přístup, verzatilitnost, mnohostylovost, flexibilita, dokonalé technické know-how.

- Wolfram Brandl – 1. houslista Scharoun Ensemble Berlin

- Pieter Wispelwey – byl první, kdo rozbil veškeré mé negativní předsudky vůči staré hudbě.

- Christian Brunnert – 1. solocellista Beethoven Orchesteru Bonn – rozšíření barevného spektra

- všichni moji zbývající profesori – Škampa, Petráš, Bárta, Kočí, Helmersen.

Aká príprava u teba predchádza uvedeniu diela (od naštudovania, cvičenia a technickej prípravy, pochopeniu diela až po koncertné vystúpenie príp. štúdiovú nahrávku).

Poznání partu, poznání partitury, vytvoření si jasného názoru, pochopit co se hudebně děje, po delší době možné srovnání s nahrávkami jiných interpretů. Technická příprava na konkrétní skladby pro mě neexistuje, své technické „fitness“ řeším systémem stupnic a etud.

Ako je to s tvojou nervozitou pred koncertom?

Jak kdy. Člověk se s ní musí naučit hrát, takže je asi jedno, zdali se dostaví, či ne.

Je tvoja interpretácia založená viac na intuícii alebo racionálnych úvahách a analýzach?

Má intuice je založena na racionálních úvahách a analýzách. Vždy vím přesně, proč hraji věci tak, jak hraji. Snažím se verbalizovat, co přesně se mi na té či oné interpretaci líbí.

Aký máš spôsob zápisu ktorý pomáha fixovať vlastné interpretačné nápady? (od smykov, prstokladu, až po výraz a celkové poňatie).

Do not pokud možno vůbec nepíšu. Z nepočmáraných not mám pocit lepšího kontaktu se samotným zápisem. Kromě toho se prstoklady, smyky i interpretace u každého vyvíjí spolu s osobností, technickou zdatností a hudební zkušeností.

Do akej miery improvizuješ v interpretácii na koncertoch?

Do takové míry, aby mě to bavilo. „Improvizovat v interpretaci“ je ale termín, který slyším poprvé. Je přece samozřejmé, že člověk ve hře vždy odráží mnoho faktorů. Hrát vše vždy stejně, držet se z domova nacvičeného výrazu, to je snad dost nezábavné. Člověk necvičí, aby zahrál hudebně jako doma, ale aby zahrál zábavně a uvolněně jako doma.

Mala by byť interpretácia podriadená nástroju a jeho technickému vybaveniu, alebo dielu?

Dílu.

Ako dôkladne dodržiuješ notový zápis? Robíte v ňom úpravy?

Ne. Pouze jedná-li se o prokazatelnou chybu tisku :o) Notový zápis dodržuji. Každý mu rozumí jinak, a proto se nedomnívám, že hrát podle informací z partu by byla nuda nebo stereotyp.

Aký rozdiel vidíš v hre v štúdiu a na koncertnom pódiu (technická dokonalosť, miera improvizácie a pod.)? Je pre teba dôležitá okamžitá reakcia publika a „výmena energie“ na živom koncerte, alebo by sa to dalo zrovnať s oneskorenou reakciou pri nahrávaní?

Výměna energie je docela trefný pojem. Na koncertech je pro mě moc důležitý pocit komunikace s publikem. Pocit, že jsem schopen hranou hudbou ovládat druhy ticha, které v publiku „zní“. Proto se mi možná hraje mnohem lépe na koncertech, kde je plno lidí a kontakt s „davem“ je proto intenzivnější. Na špatně navštívených koncertech a přehrávkách se mi vždy hrálo hůř.

Snažíš sa meniť interpretáciu jednotlivých diel alebo ich hrať vždy rovnako?

Nesnažím. Člověk se vůbec snažit nemusí. Je snad zcela jasné, že každá skladba je jiná, má jiné vlastnosti a kvality. Jako herec také nebudete hrát všechny role stejně. Díky bohu za možnost kontrastů.

Do akej miery môže existovať osobitosť interpretačného štýlu? (môže byť podobná skladateľskej osobitosti?)

Do velké míry. A není to muzikant, co to posoudí, ale je to posluchač.

Ak sa to dá popísať, čo prežívaš pri hre na cello?

Radost z činnosti, jež mě baví. Radost z objevování nového. Radost a vyrovnanost...

Do akej miery ťa hra fyzicky alebo psychicky vyčerpáva?

Občas víc, občas míň. Záleží na mém aktuálním rozpoložení. Pocit absolutní psychické vyčerpanosti jsem ještě nezažil (vždyť hraní je relax). Fyzická vyčerpanost se u mě párkrát projevila tím, že jsem cítil únavu v prstech a nechotu šlach pokračovat ve stejných pohybech. Obvykle při prvním náznaku svalové únavy přestanu cvičit.

Máš určité zásady pri cvičení?

Nenutit se ke cvičení. Nikdy nehrát tak, aby mě to nebavilo. Pracovat soustředěný. Vždy se pozorně poslouchat a vždy umět pojmenovat co se děje.

Myslíš si, že je dôležité, v akom prostredí interpret cvičí a kde sa učí?

Jsem si tím jistý. V příjemném prostředí se každému pracuje mnohem lépe.

Je pre cellistu prospešné štúdium u viacerých učiteľov?

Nevím. Je to určitě individuální. Za sebe mohu říci že ano.

Ktoré dielo violoncellovej literatúry hráte najradšej? Prečo?

Dvořák op. 104... Překvapivě :o) Protože mě emočně hrozně moc oslovuje (není pro mě problém uronit slzu dojetí i při vlastním cvičení – ne kvůli vlastní barvě, ale kvůli síle té hudby). Mám s ním spjaté rané zážitky a vzpomínky z dětství, vyvolá ve mě zvláštní hrdost a touhu po domově. Pročistí duši... Zároveň je to koncert, který mě zachovává v ideální formě, pokud na něm zrovna pracuji.

Těch děl je ale samozřejmě mnoho...

S ktorou svojou interpretáciou si najviac spokojný? Prečo?

Jestli se mi někde povedl koncert tak, že jsem si řekl „Dnes to bylo obzvlášť dobré“? To ne... Jsem spokojený s každou svou interpretací, která mě baví. Na spokojenost s interpretací je třeba ptát se posluchačů, ne mě.

Poznáš slávnú interpretáciu diela, s ktorou nesúhlasíš?

Těch je mnoho. Naučil jsem se ale strašně důležitou věc: Nehledat své názory v interpretacích ostatních muzikantů, ale pronikat do jejich světa a nahlížet tím na známý

hudební kus z jiných perspektiv. Má to pouze výhody: Koncerty a poslechy nahrávek si člověk více užije a učí se z nich jiné, podstatnější věci, než kritický posluchač, co kroutí hlavou na důkaz svého přehledu a o mnohé přichází, aniž by to věděl.

Do akej miery je výzor interpreta a jeho viditeľné maniere pri hre dôležitý?

Není důležitý, dokud neodvádí mou pozornost, nebo mě nedráždí :o)

Je podľa teba výrazný rozdiel v interpretácii cellistov a cellistiek?

Ne. Výrazný určitě ne. Pak bychom se museli bavit o konkrétních příkladech...

Čo je pre teba dôležité pri interpretácii týchto diel? V čom sa líši Vaše poňatie od iných cellistov?

a) A. Dvořák: Kocert h moll

Nekomplikovanost, jednoduchost, upřímnost – nejtěžší výzvy. Jedno z nejkrásnějších Dvořákových děl, velmi komplexní, plné kontrastů. Mé provedení se asi ničím výrazným lišit nebude – všichni se přece snažíme o totéž. Otázka spíše na milovníky srovnávání interpretací, mezi které se já neřadím.

b) J.S. Bach: Suity pre sólo cello

Hudba, Tanec, Zábava... Harmonické cítění frází, zprůhlednění kontrapunktu. Hrát Bacha je pro mě vždy svátkem blaženosti, jazzu, tance, pulsu, dialogů sekvencí, a skryté touhy. Při své interpretaci vycházím z lehčího, „francouzsky tanečnějšího“ pojetí. Šetřím moderním vibrátem, snažím se hodně mluvit z pravé ruky.

c) Z. Kodály: Sonáta pre sólo cello

Meditace, fantazie, architektura vět, barevné orgie... Pro tuto sonátu je mi důležitá vypravěčská schopnost interpreta a také cit pro rytmus formu. Skordatura nabízí cello nové barvy, se kterými se hráč může libovolně mazlit, ale pokud se vytratí směr a formální přehlednost, může skladba mnohé ztratit a být degradována na plochou technickou exhibici. Zejména práce s dlouhými notami a jejich napětím je tu jedním z nejtěžších úkolů. Velmi krásný je pak pocit vývoje od prvního kontaktu s notami: „Tohle nikdy nedám...to se nedá zahrát...to neuhmátnu...to zní hrozně...“ do závěrečného „Cha chaa, a pak že to nepůjde... a dost jsem se na tom naučil.“

Sú iné diela, ku ktorým by si sa chcel viac vyjadriť?

Teď ne... Psát o hudbě je nuda.

V čom sa najviac líši interpretácia baroknej hudby od novšej a aký máš pohľad na „historickú vernosť“ a autenticitu jej interpretácie?

Nejsem expert, pouze fanda. Byl jsem na kurzech u Annera Bylsmys, Pietera Wispelweye a jiných barokních zapálenců, kde jsem získal kusé informace o různých pravidlech. Ta se samozřejmě liší pro hudbu italskou, francouzskou, holandskou, německou... A kupodivu je ohromně zábavné je dodržovat. Mámrád dýchavost staré hudby a její kinetickou energii. Každé použití hemiol, inegalité, atd. je zpestření, které často postrádám u „nepoučené hry“, která se často pokouší zpívat bel canto, kde by raději měla jednoduše mluvit...

Myslíš, že je škodlivé interpretovať baroknú hudbu na moderné cello, alebo je lepšie ak má interpret možnosť hrať ju na barokne upravené?

Nemám zkušenost... Ale chtěl bych to určitě zkusit.

Je pre teba dôležité štúdium súčasnej hudby?

Není pro mě obzvlášť důležité, ale je velmi zábavné a člověk se na něm hodně věcí naučí.

Ktoré z historických slohov interpretuješ najradšej? Prečo?

Nemám oblíbený sloh...

Aký máš názor na cello v súčasnej populárnej hudbe?

Že by se to často dalo dělat mnohem líp :o)

Je podľa teba prospešné venovať sa sólovej a súčasne komornej hre?

Samozřejmě!!! Co je to za otázku? :o)

Máš negatívne zážitky zo spolupráce v komornom súbore alebo zo spolupráce s určitým dirigentom a orchestrom ako sólista?

Nemám žádné negativní zážitky. Mám zajímavé zážitky, které má každý, kdo pracuje s ostatními lidmi a ne vždy se vše daří jak hudebně, tak lidsky. Nikdy nic vážného.

Ak sa to dá popísať, čo prežívate pri hre na cello?

Radost z činnosti, jež mě baví. Radost z objevování nového. Radost a vyrovnanost...

Prečo sa venuješ práve cello?

Vybral jsem si ho, když jsem byl dítě. Omylem. Jen jsem se zeptal co to je.

V čom vidíš špecifičnosť tohto nástroja?

Barevná různorodost – mužské i ženské prvky. Sexy design...

Aké má podľa teba postavenie pri iných nástrojoch?

Výsostné. Je dost módní, a cellisté se těší lepší pověsti než violisté či houslisté...

Do akej miery je dôležitý nástroj pri interpretácii?

Inspirace při hledání barev... Když víte, jakého zvuku chcete docílit a víte jak na to, tak ho s největší pravděpodobností dostanete z každého slušnějšího nástroje.

Mal by mať cellista špecifické predpoklady, aby sa stal naozajstným umelcom?

Měl by dobře slyšet a mělo by ho to bavit víc, než ostatní...

Je podľa teba dostatok violoncellovej literatúry?

Ano.

Hráš úpravy a transkripcie diel pre iné nástroje? Myslíš, že sú potrebné?

Proč ne? Franck je na cello stejně nejlepší :o)

Aké rozdiely si spozoroval pri interpretácii v zahraničí – čo sa týka publika, spolupráce s orchestrami a dirigentmi.

Měl jsem pocit, že je tam mezi muzikanty víc nadšenců. Nadšencem myslím člověka, který miluje svou práci, stále se v ní rozvíjí a nikdy ji nepřijme jako řemeslo. Nikdy nepřestane být zvědavým, a je mu ukradená jeho důležitost před ostatními kolegy.

Aké rozdiely vidíš v českých a zahraničných interpretoch, príp. spôsoboch výučby hry na cello?

Nelze paušalizovat... Příliš individuální. Za sebe ale mohu říct, že jsem byl spokojenější se vzděláním, kterého se mi dostalo v Německu. Bylo víc o hudbě...

Aké metodiky hry na cello uznávaš, a aké nie? Myslíš, že by sa mal učiteľ presne držať jednej metodiky?

Záleží na věku žáka. Já považuji metodiku za velmi důležitou, ale pedagog musí být schopen znát hru tak dobře, že žákovi neřekne jak má hrát, ale proč by mohl hrát jinak. Bez absolutního pochopení aspoň jedné metodiky je úplně jedno, co učitel žákovi vtluoká do hlavy. Od určitého věku se každý učíme sám od sebe a musíme být schopni sebeanalýzy.

Ako vnímaš súťaže v hre na cello? Aké vidíš klady a zápory?

Setkání muzikantů s rozdáním cen. Ono setkání je důležité. Poznat kolegy, poslechnout si je. Jet na soutěž a neslyšet jak hrají ti ostatní je ztráta času. Výsledky někdy potěší, jindy ne. Někdy jsou logicky vysvětlitelné, jindy ne. Proto nejsou tak důležité, jako zkušenost z poslechu, která má trvalou hodnotu.

Zúčastnil si sa súťaží ako porotca? Aké hľadiská by mali byť pri hodnotení určujúce?

Seděl jsem v porotě jednou – u každého soutěžícího jsem procentuálně ohodnotil 4 kategorie: Rytmus, Intonace, Tón a Muzikálnost. Pak jsem ke každému psal osobní dojmy a počet bodů. Při nerozhodném výsledku mi ona 4 hodnocení umožnila přímé srovnání. Připadal jsem si sice jako úředník, ale byla to jediná možnost jak být férový a mít čisté svědomí.

Máš negativně zážitky zo súťaží ako porotca alebo súťažiaci?

Vyloženě negativní ne. Každý z nás občas zažije pocit, že s ním porotci vyběhli ;o) Pak si ale uvědomí, že nehraje kvůli soutěžím, že porotci jsou také jenom lidi, a vše je v pohodě. Jako porotce jsem byl ale zklamán, že na celostátní JEDNOKOLOVÉ soutěži Prague Junior Note, kde se to účastníky a jejich ambiciózními profesory a rodiči jen hemžilo, byl sál po celou soutěž poloprázdný. Nikdo si nešel poslechnout kolegy... Dále jsem si dělal výpisky hlavně proto, abych mohl případným zájemcům popsat své dojmy z jejich hry a odůvodnit své bodování. Nikdo se zeptat nepřišel, a to mi zranilo ego :o)

Sú súťaže, na ktoré spomínaš rád?

Všude jsem zažil něco zajímavého, všude jsem potkal bezva lidi. Člověk rád vzpomíná na ty úspěšné soutěže, ale já radši vzpomínám na soutěže, kde to prostě bylo fajn a něco nového jsem poznal... ARD v roce 2001 byla pro mě veliká událost.

Chcel by si sa v budúcnosti venovať pedagogickej činnosti?

Rád bych jednoho dne učil. Myslím, že jsem měl veliké štěstí na učitele a vzdělání, kterého se mi dostalo, bych rád předal dál. Občas mi chodí hrát kolegové a kolegyně, abych jim jako kamarád dal hodinu. Nedovedu posoudit, jaký přínos je to pro ně, ale pro mě je to moc prospěšné a zábavné zároveň. Jako pedagog je třeba být dobrý analytik a diagnostik. Při přesném pojmenování problému technického, nebo hudebního rázu a následném společném hledání jeho řešení se člověk "sám od sebe" leccemus přiučí, protože je paradoxně u cizího hraní vnímavější, než u hraní svého :o) Zkráceně: Učení mi pomáhá pojmenovat problémy a jevy u vlastního hraní, a tím mi pomáhá k rozvoji. Tento názor potvrdil i Helmerson, když jsme si o tom jednou povídali. Oficiálně zatím neučím, ani to při svém věku nevidím jako žádoucí. Časem bych se ale učení rád věnoval. Pokud by to mohlo být v Čechách, bylo by to úžasné. Bohužel tomu tamní poměry nenasvědčují, a kdo jednou odjel do ciziny, bude vždy diskriminován, viz případy Talich, Steidl, Bárta...

Aké sú tvoje plány do nablížšej a neskoršej budúcnosti?

[...] Můj cíl pro toto období bude získat dobré místo, nejlépe 50% solo pozici, která mě umělecky bude naplňovat, finančně zajišťovat a poskytovat dostatek volného času pro komorní a sólové projekty, stejně jako na návštěvy vlasti...

Rozhovor – Tomáš Jamník

18. 04. 2009, Praha

Aké sú tvoje zásady pri interpretácii? Čím sa riadiš pri hre?

[...] Aby to hraní mělo nějaký vývoj a smysl, tak je potřeba ty věci - i když je třeba hraji víckrát - pokaždé nějak obnovovat a přemýšlet o nich, takže vlastně asi myslím hlavně na to, abych splnil to, co jsem si při cvičení předsevzal že udělám na pódiu.

[...] Zakládám si na tom, že se snažím rozlišovat styly i samotný autory, vždy se snažím hledat ten osobitý jazyk.

Improvizuješ v interpretácii na koncertoch?

To je v ideálním případě, když nemusím myslet primárně na technický věci, ale že už potom můžu hýbat jenom s těma „nitkami“, a to se mi daří nejlíp, když hraji z paměti. Když hraji z not, tak to mírně omezuje a nejlíp se tvoří na místě, když má člověk zavřený oči.

Ktorý z tvojich učiteľov ťa najviac ovplyvnil v tvojej interpretácii?

[...] Od pěti let mě učil pan profesor Škampa a on mě dokázal už v těch letech hodně inspirovat k přemýšlení a volnějším hraním. Nikdy jsem tam u něj necítil nějaký nepřírozený tlak. [...] Pak s Martinem Škampou to měli krásně rozdělený – u staršího pana profesora [Mirko Škampa] jsem hrál stupnice a techniku a u mladšího přednesy. [...] A potom jsem přišel na AMU k profesoru Chuchrovi a u toho jsem byl hodně spokojen, protože taky se nesnažil mě nutit do něčeho, nějak mě přetvářet. To je taky důležitý, aby ten pedagog měl taky pochopení.

Ako vnímaš súťaže v hre na cello?

Soutěže je jeden velký hnací motor. Pamatuji si, že v těch dětských letech mě to pohánělo nejvíc. [...]

Ktorý z cellistov ťa ovplyvnil a pozmenil interpretačný štýl?

[...] Když jsem byl poprvé u Jiřího Barty [na majtrovských kurzech], tak to byla taky inspirace, protože samozřejmě geniální čistý hraní, a hlavně tehdy inspirace v tom smyslu, že my jsme se sešli o prázdninách v Telči, v krásném prostředí, a pracovali jsme na těch věcech, a to je úplně jiný náhled, než když člověk přijde v deset ráno do školy.

Potom ještě větší nakopnutí bylo, když jsem se dostal k zahraničním profesorům. Určitě nejlepší „master classe“ jsem měl tři hodiny u Isserlise. S ním byla legrace, je tak vtipný, že na těch „master classech“ se lidi smějí. Pamatuji si, že z toho jsem žil asi půl roku. Stejně jako jsem byl u Schiffa na kurzech. Ten mě taky hodně ovlivnil zase v jiném smyslu. Člověk si pamatuje tak tři-čtyři věci, ale intenzivně a snaží se je dodržovat.

Pak zajímavý kurzy jsem dělal u Gustava Rivniuse v Bonnu, to bylo taky moc intenzivní. Já jsem u něj studoval německý repertoár, a to zas byl náhled na tu německou školu. Myslím, že tam jsem se rozhodnul, že bych chtěl pokračovat v Německu dál ve studiích. Nevím proč, ale tady u těch německých profesorů se opakují ty samý pozitivní věci, strašně pečlivý přístup k té věci. Věc, která mi přijde asi nejdůležitější – aby ten profesor byl opravdu velký naslouchající „ucho“ a jakoby žádná nota mu neunikne. [...] Důležité je být upřímný a taky hodně kritický. [...] Tím donutí žáka, aby se ještě víc dřel a on se vlastně naštvě. Pamatuji si, že nejlepší výkony jsem podával v naštvanosti. [...] Ve chvíli, kdy je to fakt ten dril a cíleně a pečlivě se žák „provokuje“ k lepším výkonům, tak to je strašně důležitý.

Aká je tvoja obľúbená nahrávka iného cellistu?

Já nevím, proč jsem se zamiloval do nahrávek Isserlise. On má takový speciální zvuk, protože hraje na Stradivariho se střevoými strunami, a to je úplně jiná kategorie než violoncello. [...] V těch nahrávkách je slyšet, jak on má v každé notě tisíc momentů a je to fakt úžasný hraní.

Aký máš vzťah k Bachovým suitám?

Velice intimní. [smiech] To je věc, ke které musí člověk postupně dozrát, takže já se jich dost ještě stále bojím a v podstatě kopíruji slova Casalse, který říkal, že se strašně dlouho bál s nimi vyjít na veřejnost, protože je musel nejdřív vystudovat, pochopit atd. Takže já se postupně na nich učím, co asi by to tak mělo být. Je to podle mně to nejtěžší, co může být, protože to je tisíckrát nahraný a myslím, že to je taková nejvyšší meta. Kdyby mi teď někdo nabídnul, abych nahrál Bachy, tak bych asi řekl, že opravdu ne, protože to má

opravdu smysl až ve chvíli, kdy člověk má všech těch šest suit pohromadě, vidí mezi nimi vztahy. Ono to jsou asi etudy, ale dneska už se z toho udělala naprostá modla.

Snažíš sa hrát historicky poučeně?

Jo, docela jo. Já jsem to nedělal do chvíle, než jsem byl v Německu, protože i když už jsme to chtěli dělat, tak jsem si říkal, že na to nemám moc právo, protože sám začít něco takového by bylo moc riskantní. Takže jsem se postupně nejdřív na těch kurzech a pak v tom Lipsku u Brunse a teď v Berlíně tomu začal věnovat a přemýšlet o tom. [...] Těžko říct recept, ale podle mě určitě správný krok je, aby se člověk nebál získávat informace – že můžu hrát něco naopak než by člověk řekl, že je poučeně, ale musím vědět, co to znamená poučeně, musím si to vyzkoušet, měl bych to umět, abych mohl potom říct „tak takhle ne“ a z jakých důvodů to tak nehraji. Je opravdu důležité, aby člověk znal i nepřítele a je už jedno, jestli je to ta poučená nebo nepoučená verze a na základě veškerých informací se rozhodnout.

Aký máš vztah ku Dvořákovmu koncertu h moll?

Tak to je podobný. [smiech] To byla jedna z prvních skladeb, kterou jsem poslouchal na sluchátkách jako malý, takže jako jsem si to dirigoval a tak. [smiech] Takže už od začátku absolutní strach z toho. Pak jsem to začal studovat před Pražským jarem, nebo vlastně ještě před soutěží v Paříži. [...] Chuchro mi vždy na hodinách říkal, že když hrál Dvořaka, tak to je jako kdyby se vrátil domů. To je další věc, která může být pro někoho citlivá. U jiných skladeb to tak není. K tomu přistupuji stejně opatrně jako k tomu Bachovi, protože to jsou zrovna dvě věci, které jsou šíleně těžké k pochopení a k zahrání. [...]

Poznáš nahrávku Dvořákovho koncertu v podání Sádla?

Jo, to si myslím, že je opravdu jakoby taková česká verze. Není to cellový koncert ve smyslu cello sólo, to cello musí mnohdy jakoby doprovázet orchestr. Jako je sekce houslí, violoncell a houslí, tak musí být samotná sekce, že to opravdu není sólový nástroj.

Ak sa to dá popísať, čo prežívaš pri hre na cello?

Když se to zdaří a já jsem připraven a spokojen s tím jak hraji, což se pozná po pár úvodních tónech na koncertě, tak se snažím komunikovat s lidmi. Snažím se postupně třeba i vytvářet nějaký myšlenky, protože to je taková komunikace hodně intenzivní a intimní.

Cheel by si v budúcnosti učiť?

Jsem z toho trochu nervózní, protože to je strašně těžké, a nejhorší na tom je, že když člověk vidí nějaký problém u studenta, tak není asi správný ho hned popsat a pracovat na něm. Člověk musí oklikou toho žáka globálně formovat. Třeba když je někdo smutný a má nějaký osobní problém, tak taky člověk s ním neřeší v rozhovoru úplně přesně ten problém, protože se v tom jenom rýpe, ale dá mu čokoládu [smiech], pohladí ho [...] To je podle mě úplně podobný vztah, že když se to řeší moc technicky tak to není fajn. Co se nejlepším pedagogům daří, je, že už toho člověka tak znají, že třeba se mu nedaří a on řekne jednu věc, která v tom mozku začne pracovat, dokáže ho inspirovat, a to je třeba jedno slovo. To se mi xkrát stalo, že mě třeba Škampa od těch pěti let tak dobře zná, že dokáže říct dvě slova a ihned je to jinak, ihned se mi hraje jinak. Takže to je věc, co se člověk jen tak nenaučí – to musí být i s věkem a zkušenostmi, takže já se do toho zatím moc nehrnu.

Prečo si sa v poslednej dobe venoval najmä interpretácii hudby českých autorov?

Protože nás v Suprafonu požádali, abychom natočili něco z českého repertoáru a mně vlastně ani nenapadlo udělat nic jiného, protože právě v dnešní době, která je naprosto propojená a zrychlená, nástup nových digitálních médií... Je strašně jednoduchý, že si

člověk stáhne mp3 a tím pádem je to trošku nebezpečný v tom, že mám pocit, proč by si člověk stahoval Beethovenovy sonáty s českým interpretem ve věku 23 let, když má nahrávky světových cellistů, který žijí s tím Beethovenem už několik let. Takže člověk musí být realista, v čem může být jeho parketa a v čem může být jeho přínos, což jsem si hned uvědomil, že to může být český repertoár, který není probádaný. Pár věcí, co je na těch CD není tolik nahraných. Ty věci jsou hodně kvalitní a taky zároveň se snažím třeba i o to, aby člověk začal nějak přemýšlet o nějaký návaznosti skladatelský, nebo co to je česká škola, co jsou to čeští skladatelé a sledovat ty návaznosti, aby tam nebyla nějaká díra.

Ako ťa inšpiruje publikum, keď hráš naživo?

Strašně. Já vnímám, co se v publiku děje. Opravdu se mi párkrát podaří, že chvílku jako kdybych říkal „teď mě musíte poslouchat, teď to je důležité“, a pak je tam najednou třeba pasáž, která probíhá a spojuje to dál a tam si říkám „tak teď můžete třeba kašlat“, a fakt že jo. [...] Pořád využívám toho, abych je něčím bavil, abych něco sděloval. To je strašně důležité pořád poslouchat co se tam děje. [...] Pořád přemýšlet, pro koho hraje, pro jaké publikum. Pro mladý lidi se hraje úplně jinak než třeba pro starší. Člověk si může dovolit jiný věci a je tu vždycky komunikace a člověk nemůže hrát pořád stejně - pokaždé to je rozhovor s někým jiným.

Rozhovor – Mirko Škampa

2009, písomný (list)

Na akej úrovni je podľa Vás vyspelosť českej violoncellovej školy (myslím pedagogickú aj interpretačnú činnosť) v porovnaní so zahraničím?

Česká violoncellová škola je mýtus, jde celkem o chytré křížence různých vlivů.

a) tradice německých pedagogů od Dotzauera až po Brechera (jeho žákem byl i Ladislav Zelenka. L.Z. byl však stejnou měrou ovlivněn dosud stále nedoceneným Čechem Hanušem Wihanem) a vlastně vše vyvrcholilo Prof. K. P. Sádlem a jeho pokračovateli Prof. J. Chuchrom a V. Moučkou, v Brně pak F. Švandou.

b) Vliv francouzských pedagogů od Duporta až po Bazelaireho a D. Alexaniana (jehož žákem byl Ivan Večtomov) a vášnivým obhájcem Bohušem Heranem studujícím ve Francii. Vliv B. H. je patrný na cellistech v Brně a Ostravě.

c) Ruskou (opět L. Zelenka) původní ovlivněnou německým směrem obohacený francouzskou školou vyvrcholený tzv. Sovětskou školou s tytanem M. Rostropovičem a jeho žáky roztroušenými po celém světě a jsou výborní (Gerviuges, Pergamenščikov v NSR, V. Jageinčiasko, Melmerson ve Švédsku, SRN, N. Šachovská – Špan., N. Guttman – VB...). U nás pak Alexandrev (Saša) Večtomov a částečně též Stanislav Apolín. A Večtomov je dosud český vrchol.

Smeruje vývoj violoncelového interpretačného umenia v ČR dopredu?

Myslím si, že ano. Vyspelosť současných absolventů je mnohem vyšší, než za mých studií. Projevuje se tu i vysokoškolsky vzdělaných pedagogů na nejnižších stupních. ON PRIMERNÍ JE PRAVÝ PEDAGOG, mnohé chyby se nedají již nikdy opravit. Snad i mnohé přinesla má Škola hry na violoncello (sepsaná a odevzdaná již v roce 1977, ale z politických důvodů vydaná až v roce 1990).

Čo spája spôsob interpretácie českých violoncellistov?

Čeští violoncellisté byli a stále jsou mimořádně známi jako kvartetní hráči (Antonín Kohout ze Smetanova kvarteta, ač ukončil činnost 1989 je stále celosvětově připomínán za absolutní vrchol cellisty-kvartetisty). Podobně jsou ceněni naši orchestrální hráči. Neznám Český orchestr, aby cellová sekce nepatřila k těm nejlepším.

Můžete zhrnout' zásadné přínosy najvýraznějších českých pedagogů violoncella a ich konkrétne vplyvy na ich žiakov? (napr. K.P. a Miloš Sádlo, L. Zelenka, Ivan a Saša Večtomov, S. Apolín, Josef Chuchro...).

Miloš Sádlo byl a je největším talentem mezi všemi našimi smyčcaři s darem nikdy nehrát dvakrát stejně. Vždy šlo o nový umělecký počín. Sem nejvíce ublížila okupace – doba kdy už byl srovnáván s nejlepšími (v soutěži ve Vídni vítěz spolu s A. Navarra). Podobně tomu však bylo i v učení. Vždy úžasné, nenahraditelné, ale jak to zahrát to už ne – on opravdu "nechápal", že těm dalším to dělá technické potíže.

Konečně P. Casals si Miloše Sádla tak vážil, že ho zval ke spoluúčinkování a do poroty nesoucí jeho jméno.

K. P. Sádlo byl opakem. Bystrý psycholog, nesmírný metodik vyžadující absolutní pořádek, ale i v osobním životě. Člověk úžasně pilný a k sobě až nelidsky náročný. V jednu dobu byl ředitelem České filharmonie, Sekce koncertních umělců a skladatelů, děkan AMU. Zaplatil zemi školenými cellisty a byl pro nás vzorem - vím, že jeho osobou jsem nejvíc zasažen.

Skutečnými pokračovateli jsou v Praze Prof. J. Chuchro (vynikající absolventi M. Kaňka, M. Ericson, F. Host, J. Bárta) a Prof. Viktor Moučka, v Brně s velikým vlivem skromný Ferdinand Švanda. Vrcholem domácího violoncelismu je Saša Večtomov (absolventi L. Kanta, M. Fukačová, J. Páleníček, Martin Škampa, M. Hixová, Petráš, B. Pavlas...) se svými objevenými prvky ve výuce (vliv otce I. Večtomova a L. Kozolupova).

Aké sú Vaše zásady ako pedagoga, čo sa snažíte predat' svojim žiakom?

Snažím se být odchovancem svých pedagogů - před konzervatoří K. P. Sádla, na konzervatoří B. Jaroše, I. Večtomova, B. Herana, na AMU K. P. Sádla a Miloša Sádla, ale ovlivněn svými spolužáky J. Chuchrem a více než jen přátelstvím se S. Večtomovem. Měl jsem veliké štěstí, že od samého začátku svého pedagogického působení (1956) jsem měl možnost učit na všech stupních. Nejprve při jejich zahraničních zájezdech se S. Apolínem a pak se S. Večtomovem. Později jsem vyučoval 24 let na konzervatoří a nyní již 13 let na hudebním gymnasiu v Praze. (máme společnou třídu se svým synem Martinem Škampem).

Své novoty – a jejich dost – jsou zpracovány ve Škole – Supraphon 1990 a v příložené Metodice - kde vysvětlují proč začínat v polovině hmatníku apod.

Ktorú z interpretácií Dvořákovho cellového koncertu h moll považujete za najlepšiu (českú aj zahraničnú)? Prečo? Ktorú naopak neschvaľujete?

Hudebné si nejvíc vážím nahrávku Rostropovič – Talich. Je neuvěřitelné, že jde o nahrávku ještě na střevových strunách – byl jsem toho přítomen.

b) Diskografia¹

JOSEF CHUCHRO

A/ Orchester + cello

Antonín Dvořák: Koncert pro violoncello a orchestr h-moll op. 104; Česká filharmonie, Jiří Waldhans – dirigent

Antonín Dvořák: Koncert pro violoncello a orchestr h-moll op. 104; Česká filharmonie, Václav Neumann – dirigent

Antonín Dvořák: Rondo pro violoncello a orchestr g moll op. 94; FOK, Václav Neumann – dirigent

Bohuslav Martinů: Koncert č. 1 pro violoncello a orchestr; Česká filharmonie, Zdeněk Košler – dirigent

Bohuslav Martinů: Concertino pro housle, violoncello, klavír a smyčcový orchestr; Josef Suk, Josef Chuchro, Jan Panenka, Česká filharmonie, Václav Neumann – dirigent

Camille Saint-Saens: Koncert č. 1 a-moll pro violoncello a orchestr op. 33; Česká filharmonie, Alois Klíma – dirigent

Petr Iljič Čajkovskij: Variace na rokokové téma op. 33 pro violoncello a orchestr; Česká filharmonie, Alois Klíma – dirigent

Ludwig van Beethoven: Trippelkonzert C-dur op. 56 pro klavír, housle, violoncello a orchestr; Josef Suk, Josef Chuchro, Jan Panenka, Česká filharmonie, Kurt Masur – dirigent

Jan Hanuš: Musica concertante per violoncello, piano, piatti e percussione; Josef Chuchro, Jan Panenka, Česká filharmonie, Václav Neumann – dirigent

B/ Klavír + cello

Josef Suk: Ballada op. 3 pro violoncello a klavír, Serenáda op.3 pro violoncello a klavír; Josef Hála – klavír

Ludwig van Beethoven: Sonáta F-dur op. 5 č. 1 a Sonáta g-moll op. 5 č. 2 pro klavír a violoncello; Alfred Holeček – klavír

Edward Grieg: Sonáta a-moll op. 36 pro violoncello a klavír; Josef Hála – klavír

Bohuslav Martinů: Sonáta č. 1 pro violoncello a klavír; Alfred Holeček – klavír

Bohuslav Martinů: Sonáta č. 2 pro violoncello a klavír; Josef Hála – klavír

Johann Sebastian Bach: Sonáty D-dur, G-Dur, g-moll pro violoncello a cembalo; Zuzana Růžičková – cembalo

Claude Debussy: Sonáta d moll pro violoncello a klavír; Jan Panenka – klavír

Luboš Sluka: Sonáta pro violoncello a klavír; Jan Panenka – klavír

Věroslav Neumann: Pět dramatických sekvencí pro violoncello a klavír; Josef Hála – klavír

Ludwig van Beethoven: Sonáty pro klavír a violoncello: Sonáta F-dur op. 5 č. 1, Sonáta g-moll op.5 č. 2, Sonáta A-dur op. 69, Sonáta C-dur op. 102 č. 1, Sonáta D-dur ,op. 102, č. 2; Jan Panenka – klavír

1 Diskografie nie sú vždy kompletne a nezahŕňajú nahrávky komorných súborov, v ktorých sú alebo boli interpereti členmi.

Ludwig van Beethoven: 12 variací na Haendelovo téma z oratoria Juda Makkabejsky pro violoncello a klavír, 12 variací na Mozartovo téma z opery Kouzelná flétna pro violoncello a klavír, 7 variací na Mozartovo téma z opery Kouzelná flétna pro violoncello a klavír; Jan Panenka – klavír
Bohuslav Martinů: Sonáta č. 1-3 pro violoncello a klavír, Nocturno č. 1-4 pro violoncello a klavír; Josef Hála – klavír
Luboš Fišer: Sonáta pro dvě violoncella a klavír; Jan Chuchro – violoncello, Josef Hála – klavír

MIROSLAV PETRÁŠ

A/ Orchester + cello

Nahrávky na CD:

Antonín Dvořák: Koncert h moll pro violoncello a orchestr op. 104; Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Tomáš Koutník – dirigent

Camille Saint-Saens: Koncert a moll pro violoncello a orchestr op. 33; Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Tomáš Koutník – dirigent

Otorino Respighi: Adagio con variationi pro violoncello a orchestr; Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Tomáš Koutník – dirigent

Nahrávky na LP:

Vladimír Tichý: Koncert č. 1 pro violoncello a orchestr; Česká filharmonie, Tomáš Koutník – dirigent

B/ Klavír + cello

Nahrávky na CD:

Richard Strauss: Sonáta op. 6 pro violoncello a klavír; Luděk Šabaka – klavír

Nahrávky na LP:

Bohuslav Martinů: Variace na slovenskou lidovou píseň pro violoncello a klavír; Petr Adamec – klavír

Pavel Jeřábek: Sonáta „Revoluční“ pro violoncello a klavír; Petr Adamec – klavír

Claude Debussy: Sonáta d moll pro violoncello a klavír; Petr Adamec – klavír

Nahrávky v Čs. rozhlasu:

Ludwig van Beethoven: Sonáta C dur op. 102 pro violoncello a klavír; Petr Adamec – klavír

Claude Debussy: Sonáta d moll pro violoncello a klavír; Petr Adamec – klavír

Dmitrij Šostakovič: Sonáta op. 40 pro violoncello a klavír; Věra Langerová – klavír

Anton Rubinstein: Sonáta op. 18 pro violoncello a klavír; Věra Langerová – klavír

César Franck: Sonáta A dur pro violoncello a klavír; Luděk Šabaka – klavír

C/ Cello sólo a jiné

Nahrávky na CD:

Zoltán Kodály: Sonáta op. 8 pro violoncello sólo

Nahrávky v Čs. rozhlasu:

Zoltán Kodály: Sonáta op. 8 pro sólové violoncello

G. Ch.Wagenseil: Sonáty pro tři violoncella; Ivan Měrka – violoncello, Bohuslav Pavlas – violoncello

DANIEL VEIS

Kompletné dielo pre cello:

Johannes Brahms
Robert Schumann
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Bohuslav Martinů

Ďalšie nahrávky:

Antonín Dvořák
Petr Iljič Čajkovskij
Dmitrij D.Šostakovič
Vladimír Sommer
Jan Hanuš
Miroslav Kabeláč

JIŘÍ BÁRTA

A/ Orchester + cello

Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello h moll, op. 104; Česká filharmonie, Jiří Bělohávek – dirigent
Dimitrij Šostakovič: Koncert pre violoncello č. 1 a 2; Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, Maxim Šostakovič – dirigent
Max Bruch: Kol Nidrei pre violoncello a orchester, op. 47; Pardubický komorný orchester
Antonín Dvořák: Koncert pre violoncello h moll, op. 104; Pardubický komorný orchester

B/ Klavír + cello

Vítězslav Novák: V. Sonáta pro violoncello a klavír; Jan Čech – klavír
Antonín Dvořák: Skladby pro violoncello a klavír; Jan Čech – klavír
Sergej Rachmaninov: Sonáta pre violoncello a klavír g moll, op. 19; Marián Lapšanský – klavír
Alfred Schnittke: Sonáta pre violoncello a klavír; Marián Lapšanský – klavír
Arvo Pärt: Fratres pre violoncello a klavír; Marián Lapšanský – klavír
Ignaz Moscheles: Sonata No. 2 in E major, op. 121
Johan Sebastian Bach-I. Moscheles: Melodisch-contrapunktische Studien, op. 137
Johann Nepomuk Hummel: Cello Sonata in A major, op. 104

C/ Cello sólo a iné

Frédéric Chopin: Sonáta, Grand duo concertante, Introdukce a polonéza, Klavírní trio;
Martin Kasík – klavír, Jan Talich – husle
Zoltán Kodály: Sonáta pro violoncello sólo, Sonáta pro violoncello a klavír; Jan Čech – klavír
Johan Sebastian Bach: Suity pro sólové violoncello 1-6
Reflexe: Messiaen, Pärt, Dvořák, Rachmaninov, Saint-Saëns, R. Strauss, Kopelent, Webern, Gubajdulina, Zemek-Novák; Jan Čech – klavír, Jitka Vlašánková – cello, Jaroslav Kulhan – cello, Petr Hejný – cello, Marie Hřebíčková – soprán

MICHAELA FUKAČOVÁ

A/ Orchester + cello

Bohuslav Martinů: Cello Concertos; Odense Symphony Orchestra, Peter Csaba - dirigent
Antonín Dvořák: Concerto in B minor, op. 104; Prague Symphony Orchestra, Jiří Bělohlávek – dirigent
Edward Elgar: Concerto in E minor, op. 85; Brno State Philharmonic Orchestra, Libor Pešek – dirigent
Peter Iljic Tchaikovsky: Variations on a Rococo Theme, Op. 33, Pezzo Capriccioso, op. 62; Brno State Philharmonic Orchestra, Libor Pešek – dirigent
Poul Ruders: Anima (Cello Concerto No.2); Odense Symphony Orchestra, Jan Wagner – *dirigent*
Herman D. Koppel Concertos: Concerto for Cello and Orchestra, op. 56; Odense Symphony Orchestra, Paul Mann – dirigent
Peter Lieberon: Rilke Songs The Six Realms; Odense Symphony Orchestra, Donald Palma and Justin Brown – dirigent
Josef Mysliveček: Cello Concerto; Virtuosi di Praga, Oldřich Vlček – dirigent

B/ Klavír + cello

Peter Iljic Tchaikovsky: Pezzo Capriccioso; Ivan Klánský – klavír
Antonín Dvořák: Rondo op. 94; Ivan Klánský – klavír
César Franc: Sonata A Major; Ivan Klánský – klavír
Edward Grieg: Sonata op. 36; Ivan Klánský – klavír
Johanes Brahms: 3 Sonatas For Cello And Piano; Ivan Klánský – klavír
Bohuslav Martinů: Complete Works For Cello And Piano; Ivan Klánský – klavír
Sergei Prokofiev: Sonata for Cello And Piano op. 119; Ivan Klánský – klavír
Dimitrij Shostakovich: Sonata op. 40 For Cello And Piano; Ivan Klánský – klavír
Igor Stravinsky: Suite Italienne; Ivan Klánský – klavír

C/ Cello sólo a iné

Cantos De España: Ravel, Fauré, Albeniz, Granados, Nin; Jacob Christensen – gitara
Max Reger: Suites For Cello Solo
Leoš Janáček: Complete Works For Violin, Cello And Piano; Josef Suk – husle,
Bohumila Jedličková – klavír
Puumala Minival: Chambermusic at Lake Saimaa 1988: Martinů, Chopin, Mendelssohn/
Rachmaninoff, Beethoven, Brahms, Haydn; Anatoli Melnikov – husle, Semion Balschem – klavír

MICHAL KAŇKA

A/ Orchester + cello

Ludwig van Beethoven: Triple Concerto C major, op. 56; Jiří Bělohlávek – dirigent,
Rumi Itoh – klavír, František Novotný – husle
Antonín Dvořák: Rondo G minor op. 94, Silent Woods op. 68/5; Janáček Philharmonic
Orchestra Ostrava, Tomáš Koutník – dirigent
Jiří Feld: Koncert pro violoncello a orchestr; Radio Symphony Orchestra Prague,
Vladimír Válek – dirigent
Josef Haydn: Cello concerto C major, Cello concerto D major; Prague Chamber
Orchestra
Arthur Honegger: Concert pour violoncelle; Prague Radio Symphony Orchestra, Mario
Klemens – dirigent

Sergey Prokofiev: Symphony-Concerto in E minor op. 125; Radio Symphony Orchestra Prague, Vladimír Válek – dirigent
 Bohuslav Martinů: Concerto No. 2; Radio Symphony Orchestra Prague, Vladimír Válek – dirigent
 Franz Schubert: Sonata in A minor Arpeggione; Praga Camerata, Pavel Hůla – dirigent
 Antonio Vivaldi: Cello concerti – in A minor, in B minor, in A minor, in D major, in A minor, concerto for two cellos, concerto for violin and cello in B flat major; Prague Chamber Orchestra, Aleš Bárta – organ, Václav Remeš – husle
 Jaroslav Zich: Rhapsody for cello and orchestra; Prague Radio Orchestra, Stanislav Bogunia – dirigent
B/ Klavír + cello
 Ludwig van Beethoven: Sonatas for piano and cello op. 5, Variations WoO 45/46, op. 66, Sonatas for piano and cello op. 69, 102; Ivan Klánský – klavír
 Johannes Brahms: Sonata E minor op. 38, Sonata F major op. 99, Scherzo; Ivan Klánský – klavír
 Ernő Dohnányi: Sonata B flat major op. 8; Jaromír Klepáč – klavír
 César Franck: Sonata A major; Ivan Klánský – klavír
 Camille Saint-Saëns: Sonata C minor op. 32; Ivan Klánský – klavír
 Leon Boëllmann: Sonata A minor op. 40; Ivan Klánský – klavír
 Antonín Dvořák: Slavonic Dances, Silent Woods op. 68, Rondo op. 94, Polonaise A major; Jaromír Klepáč – klavír
 Josef Suk: Ballade op.3/1, Serenade op. 3/2, Menuetto op. 21/2; Jaromír Klepáč – klavír
 Oskar Nedbal: Valse Triste, Romance op. 12/1, Romantic Piece op.18; Jaromír Klepáč – klavír
 Leoš Janáček: Fairy Tale, Presto; Jaromír Klepáč – klavír
 Frédéric Chopin: Sonata G minor op. 65; Peter Topertzer – klavír
 Frédéric Chopin: Sonata G minor op. 65, Introduction and Polonaise brillante C major op. 3; Jaromír Klepáč – klavír
 Edvard Grieg: Sonata A minor op. 36; Jaromír Klepáč – klavír
 Bohuslav Martinů: Works for cello and piano; Jaromír Klepáč – klavír
 Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sonata D major op. 58; Jaromír Klepáč – klavír
 Johannes Brahms: Sonata F major op. 99; Jaromír Klepáč – klavír
 Sergey Rachmaninov: Sonata G minor op. 19; Jaromír Klepáč – klavír
 Nikolay Myaskovsky: Sonata op. 12, Sonata op. 81; Jaromír Klepáč – klavír
 Anton Rubinstein: Sonata No. 1 op. 18, Three pieces op. 11, Sonata No. 2 op. 39; Jaromír Klepáč – klavír
 Russian music: Borodin, Stravinsky, Prokofiev; Jaromír Klepáč – klavír
 Russian works: Rubinstein, Rachmaninov, Myaskovsky, Borodin, Stravinsky, Prokofiev; Jaromír Klepáč – klavír, Ivan Klánský – klavír
 Franz Schubert: Sonata in A minor Arpeggione; Riccardo Caramella – klavír
 César Franck: Sonata in A major; Riccardo Caramella – klavír
 Franz Schubert: Sonata in A minor Arpeggione; Rumi Itoh – klavír
 Johan Nepomuk Hummel: Variations op. 54, Sonata in A minor op. 104; Rumi Itoh – piano

C/ Cello sólo a iné

Luigi Boccherini: Sonate a violoncello solo e basso; Jaroslav Tůma – organ, Petr Hejný – cello

Zoltán Kodály: Sonata solo op. 8, Duo for violin and cello op. 7, Sonata for cello and piano op. 4; Jaromír Klepáč – klavír, Pavel Hůla – husle

Josef Mysliveček: Sonatas – in C, in D, in G, in F, in D, in B; Jiří Hudec – kontrabas, Jaroslav Tůma – organ

PETR NOUZOVSKÝ

A/ Klavír + cello

Joseph Summer: Sonáta pro violoncello a klavír; Miroslav Sekera – klavír

B/ Cello sólo a iné

Johan Sebastian Bach: Viola da gamba Sonatas BWV 1027, 1028, 1029; Monika Knoblochová – cemballo

Johannes Brahms; Kateřina Soukalová Váchová – klarinet, Martin Fila – klavír

Modlitba pro Zuzanu Navarovou: Navarová, Hlaváč, Hindemith etc.; Jiří Hlaváč, Alfred Strejček, Petr Nouzovský, Stamicovo kvarteto, Barock jazz quintet

Josef Bohuslav Foerster; Olga Černá – spev, Matthias Veit – klavír, Pavel Černý – organ
Jan Vičar; Roman Patočka – husle

TOMÁŠ JAMNÍK

A/ Orchester + cello

Antonín Dvořák: Koncert pro violoncello a orchestr č. 2 h moll, op. 104; Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Charles Olivieri Munroe – dirigent (live)

B/ Klavír + cello

Bohuslav Martinů: Sonáta pro violoncello a klavír č. 2, Variace na Rossiniho téma pro violoncello a klavír, Sonáta pro violoncello a klavír č. 3, Variace na slovenskou lidovou píseň pro violoncello a klavír; Ivo Kahánek – klavír

Leoš Janáček: Pohádka pro violoncello a klavír; Ivo Kahánek – klavír

Miloslav Kabeláč: Sonáta pro violoncello a klavír op. 9; Ivo Kahánek – klavír

Petr Eben: Suita balladica pro violoncello a klavír; Ivo Kahánek – klavír

Luboš Sluka: Sonáta pro violoncello a klavír; Ivo Kahánek – klavír

c) Fotogaléria

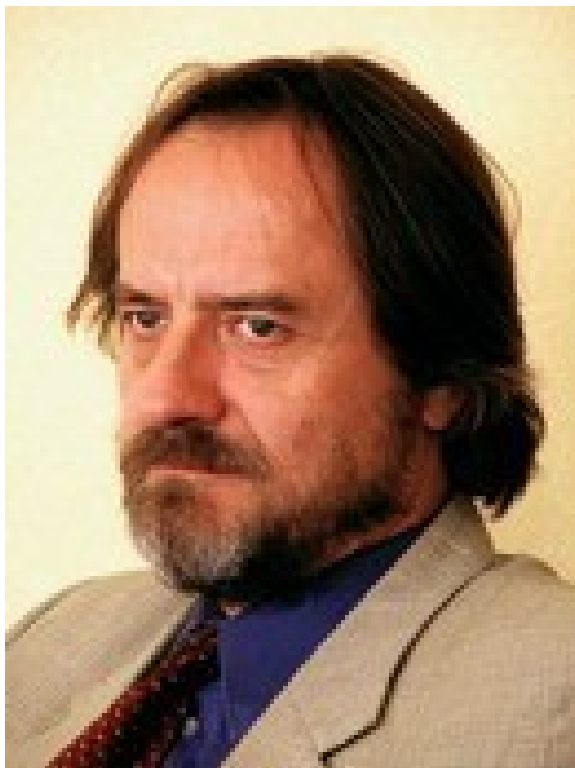
Josef Chucro



Miroslav Petráš



Daniel Veis



Jiří Bárta



Michaela Fukačová



Michal Kaňka



Petr Nouzovský



Jakub Tylman



Tomáš Jamník



d) Audio ukážky (úryvky nahrávok)

- 01 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Josef Chuchro
- 02 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Jacqueline du Pre
- 03 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Pierre Fournier
- 04 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Michaela Fukačová
- 05 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Tomáš Jarník
- 06 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Michal Kaňka
- 07 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Petr Nouzovský
- 08 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Yo-yo Ma
- 09 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Mstislav Rostropovič
- 10 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Miloš Sádlo
- 11 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 86-100
– Jakub Tylman
- 12 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Josef Chuchro
- 13 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Jacqueline du Pre
- 14 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Pierre Fournier
- 15 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Michaela Fukačová
- 16 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Tomáš Jarník
- 17 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Michal Kaňka
- 18 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Petr Nouzovský
- 19 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Yo-yo Ma
- 20 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Mstislav Rostropovič
- 21 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
– Miloš Sádlo
- 22 A. Dvořák: Koncert pre violoncello a orchester h moll, 1. veta, takty 139-157
- 23 J. S. Bach: Suita pre sólové violoncello č. 1, Preludium, takty 1-9 – Jiří Bárta
- 24 Z. Kodály: Sonáta pre sólové violoncello, op. 8, 1. veta, takty 1-14 – Jiří Bárta
- 25 Z. Kodály: Sonáta pre sólové violoncello, op. 8, 1. veta, takty 1-14 – Miroslav Petráš

ANOTÁCIA

Názov práce:	Významní českí violoncellisti súčasnosti a analýza interpretácií vybraných sólistov.
Titul a meno autora:	Bc. Eva Šuráňová
Inštitúcia:	Univerzita Palackého v Olomouci
Fakulta:	Filozofická fakulta
Obor:	Muzikológia
Vedúci práce:	PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
Počet znakov (bez príloh):	223 294
Počet strán (bez príloh):	154
Celkový počet strán:	205
Rok obhajoby:	2010
Kľúčové slová:	Violoncelista. Violoncellová škola. Interpretácia. Analýza. Charakteristika hry.
Základná charakteristika:	Práca reflektuje súčasnú situáciu violoncellovej školy v Českej republike a podrobne popisuje spôsob interpretácie vybraných sólistov. Je rozdelená do dvoch častí, z ktorej prvá predstavuje základný prehľad najvýraznejších českých violoncellistov vrátane hráčov orchestrálnych alebo členov komorných telies, a to v súvislostiach s predošlým vývinom, na ktorý nadväzuje. V druhej časti je vybraných deväť violoncellistov prevažne vystupujúcich sólovo a popisuje ich spôsoby a zásady hry. Cieľom práce je poskytnutie ucelenej predstavy o úrovni súčasnej českej violoncellovej školy, poukázanie na odlišnosť spôsobov hry jednotlivcov a priblíženie ich nemalého významu.

ABSTRACT

Title: Significant Contemporary Czech Cellists and the Analysis of Selected Soloists' Interpretations.

Author's name: Bc. Eva Šuráňová

School: University of Palacký, Olomouc

Faculty: Filozofická fakulta

Program: Musicology

Consultant: PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Number of symbols: 223 294

Number of pages: 154

Pages total: 205

Year: 2010

Key words: Cellist.
Cello school.
Interpretation.
Analysis.
Characteristics of interpretation.

Basic characteristics: The thesis reflects the current situation of the cello school in the Czech republic and describes in detail the individual interpretation of selected soloists. It is divided into two parts – the first one offering the basic overview of the most outstanding cellists including the players in orchestras and ensembles. It covers today's situation in the context of the previous development. In the second part nine selected cellists are introduced – most of them performing as soloists – and both their styles as well as the basic principles of their cello play interpretation are described. The goal of the thesis is to give a coherent picture of the remarkable position of today's czech cello school, show the difference between the individual interpretations and to point out the great significance of mentioned cellists.