

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

*Klavír v soudobé albánské hudbě*

*The Piano in Contemporary Albanian Music*

Egli Prifti

Vedoucí práce: Prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Studijní program: *Pedagogika*

Studijní obor: *Hudební teorie a pedagogika*

2015

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Klavír v soudobé albánské hudbě* vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

podpis

Děkuji vedoucímu mé disertační práce Prof. PaedDr. Michalu Nedělkovi, Dr., za vedení, cenné rady, věcné připomínky, vstřícnost při konzultacích a vypracování disertační práce.

## **ABSTRAKT**

Disertační práce se zabývá komplexní analýzou soudobých albánských klavírních skladeb. Pro tyto účely jsou přirozeně vybrány skladby, které mají odpovídající umělecké i pedagogické hodnoty a které zároveň reprezentují žánry pro tuto hudbu aktuální. Pojem žánr je zde zvláště důležitý, protože je pro tuto práci důležitější než hledisko stylu. Stylový rozsah je naopak v této tvorbě značně omezen, a to nikoli z podnětů kulturních, nýbrž pod vlivem ideologických zásahů minulých let. Klavírní hudba je zasazena do širších historických kontextů, které umožňují akcentovat zvláštnosti albánské hudební řeči, a tím ozřejmit jedinečnost a hodnotu vybraných skladeb jak pro potřeby instrumentální výchovy, tak pro poslech.

### Klíčová slova

Klavír; album; folklor; neoklasicismus; analytická interpretace; pedagogická interpretace

## **ABSTRACT**

This dissertation deals with comprehensive analysis of contemporary Albanian piano pieces. There have been selected compositions with artistic and educational value for these purposes. The pieces also represent different genres of Albanian piano music. Genres are exceptionally important in this view; the stylish range was reduced, in recent past. The reason was based not on cultural field, but on strict ideological rules. Piano music is embedded in a broader historical context that allows to stress the peculiarities of the Albanian musical language and thereby to clarify the uniqueness and value of selected compositions for the educational needs.

### Keywords

Piano; album, folk-music; neoclassical style; analysis; pedagogical interpretation

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	9
Uvedení do problematiky.....	9
Cíle a metodologie práce .....	10
Charakteristika stěžejní literatury a pramenů .....	11
<b>I VÝZNAMNÉ OKAMŽIKY V DĚJINÁCH ALBÁNSKÉ HUDBY</b> .....	15
I. 1 Antika .....	15
I. 2 Středověk .....	16
I. 3 Turecká nadvláda .....	18
I. 4 Národní obrození .....	19
I. 4. 1 Společnost .....	19
I. 4. 2 Hudba .....	20
I. 4. 3 Další společenské a kulturní změny .....	22
I. 4. 4 Albánská hudba na cestě k nezávislosti .....	23
I. 5 Nezávislá Albánie a království .....	24
I. 6 Druhá světová válka .....	27
I. 7 Hudba v komunistické Albánii.....	29
I. 7. 1 Kořeny komunistického hnutí .....	29
I. 7. 2 Vůdčí osobnost.....	29
I. 7. 3 Země za vlády komunistické strany .....	30
I. 7. 4 Kultura.....	31
I. 7. 5 Hudba .....	31
I. 8 Demokratický systém .....	46
I. 8. 1 Klavírní tvorba období.....	46
I. 8. 2 Situace umění.....	47
<b>II KLAVÍRNÍ ALBA</b> .....	49
II. 1 24 pjesë për piano, për shkollat filllore (24 klavírních kusů pro základní školy).....	50
II. 1. 1 Marsh (Pochod) – Çesk Zadeja .....	51
II. 1. 2 Nina-Nana (Ukolébavka) – Feim Ibrahimi .....	52
II. 1. 3 Marsh (Pochod) – Feim Ibrahimi.....	53
II. 1. 4 Valle e fatosave (Tanec odvážných) – Feim Ibrahimi .....	54

II. 1. 5 Tregim mbi heronë (Příběh o hrdinovi) – Çesk Zadeja.....	55
II. 1. 6 Bje tromba e tamburi (Hraje trubka a bubínek) – Çesk Zadeja.....	56
II. 1. 7 Loja (Hra) – Aleksandër Peçi.....	58
II. 1. 8 Këngë (Píseň) – Kozma Lara .....	60
II. 1. 9 Këngë Labe (Píseň Labe) – Çesk Zadeja.....	60
II. 1. 10 Kombajnat (Kombajny) – Çesk Zadeja.....	61
II. 1. 11 Prelud (Preludium) – Feim Ibrahimí .....	63
II. 1. 12 Valle (Tanec) – Feim Ibrahimí.....	64
II. 1. 13 Lepurushi (Zajíček) – Feim Ibrahimí .....	65
II. 1. 14 Valle (Tanec) – Çesk Zadeja .....	66
II. 1. 15 Në aksion (Na brigádě) – Çesk Zadeja .....	68
II. 1. 16 Duet – Tonin Harapi .....	68
II. 1. 17 Preludium č. 2 – Kozma Lara .....	69
II. 1. 18 Preludium – Kozma Lara.....	70
II. 1. 19 Valle (Tanec) – Kozma Lara .....	71
II. 1. 20 Marsh (Pochod) – Tonin Harapi .....	72
II. 1. 21 Preludium č. 4 – Kozma Lara .....	73
II. 1. 22 Këngë (Píseň) – Tonin Harapi .....	74
II. 1. 23 Marsh (Pochod) – Kozma Lara .....	75
II. 1. 24 Valle (Tanec) – Kozma Lara .....	76
II. 2 „Agoj“ Album pianistik mbi motive popullore mbarë shqiptare për fëmijët e shkollave 9-vjeçare (Klavírní album s albánskými motivy pro žáky základních uměleckých škol) – Vasil Tole .....	78
II. 2. 1 Kosovare (podle písně Si dukat i vogël je – Jako malý dukát).....	78
II. 2. 2 Kolonjare (podle písně Thotë pranvera – Jaro promlouvá) .....	79
II. 2. 3 Elbasanase (podle písně Çu gremise moj lëjthate – Ztratila jsi hlavu, ty bláznivá).....	80
II. 2. 4 Shkodrane (podle písně Nusja në rrugë – Nevěsta na cestě).....	81
II. 2. 5 Korçare (podle písně O llokumja me sheqer – Hle, sladký lokum).....	82
II. 2. 6 Përmetare (podle As aman moj lule – Ó, štíhlá květino) .....	83
II. 2. 7 Labe (podle Jam fatos nga Labëria – Jsem odvážný muž z Laberie).....	84
II. 2. 8 Beratase (podle Bije shi po bije mjegull – Prší a přichází mlha).....	86
II. 2. 9 Dropullite (podle ukolébavky řecké minority v jihovýchodní části Albánie).....	86
II. 3 Pjesë instrumentale (Instrumentální skladby) .....	88

II. 3. 1 Tri pjesë për duar të vogla (Tři skladby pro malé ruce) – Feim Ibrahimimi .....	88
II. 3. 2 Album për fëmijë (Album pro děti) – Feim Ibrahimimi .....	91
<b>III VÝZNAMNÉ HUDEBNÍ FORMY V TVORBĚ ALBÁNSKÝCH AUTORŮ .....</b>	<b>98</b>
III. 1 Balady .....	98
III. 1. 1 Kozma Lara: Balada č. 4 a moll .....	99
III. 1. 2 Çesk Zadeja: Balada c moll .....	100
III. 2 Tokáty .....	103
III. 2. 1 Feim Ibrahimimi: Toccata pro klavír C dur .....	103
III. 3 Klavírní cykly .....	106
III. 3. 1 Tonin Harapi: Pesë pjesë për piano (Pět klavírních kusů) .....	106
III. 3. 2 Çesk Zadeja: Katër pjesë për piano (Čtyři klavírní kusy) .....	112
III. 4 Tance .....	120
III. 4. 1 Tonin Harapi: Valle (Tanec) .....	120
III. 4. 2 Tonin Harapi: Valle skerco (Taneční scherzo) .....	121
III. 5 Nokturna a romance .....	123
III. 5. 1 Tonin Harapi: Këngë mbrëmje (Večerní píseň) .....	123
III. 5. 2 Tonin Harapi: Romance .....	124
III. 6 Valčky .....	126
III. 6. 1 Çesk Zadeja: Tempo di valzer .....	126
III. 6. 2 Tonin Harapi: Vals mbi një temë popullore (Valčík na lidové téma) .....	127
III. 7 Sonátový cyklus a rondo .....	128
III. 7. 1 Tonin Harapi: Rondo e vogël (Malé rondo) .....	129
III. 7. 2 Sonatina – Tonin Harapi .....	132
III. 8 Skladby pro klavír a orchestr .....	136
III. 8. 1 Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll – Tonin Harapi .....	137
III. 8. 2 Çesk Zadeja: Klavírní koncert č. 1 Es dur .....	140
<b>ZÁVĚRY .....</b>	<b>148</b>
<b>Literatura a prameny .....</b>	<b>151</b>
Literatura .....	151
Prameny .....	153

# ÚVOD

## Uvedení do problematiky

Albánie prošla ve srovnání s ostatními evropskými zvláštním vývojem. Dějiny této země jsou dějinami neustálých výbojů cizích vlivů, které albánský národ a jeho kulturu formovaly jednou v evropském duchu, jindy v duchu asijském. Tím pozoruhodnější však je, že albánský národ nezanikl, že si uchoval jazyk, který se sice řadí do indoevropské skupiny, ale s jinými jazyky má až na některá přejatá slova pramálo společného. To, co platí o albánském jazyce, platí v podstatě i o albánské hudbě. I ona některé prostředky přejímala z hudby okolních národů, četné svébytné rysy si však uchovala. Složité dějinné podmínky pak způsobily, že albánská hudební kultura byla podobně jako kultura této země vůbec daleko skromnější než kultura jiných částí Evropy. V hudbě byl po staletí patrný zejména lidový živel, který se jen zvolna probouzel v příznivějších v obdobích k umělecké tvorbě autorské. Na druhé straně však toto zakořenění v lidovém prostředí způsobilo, že lidová hudba je v Albánii dodnes považována za cosi samozřejmého, že je spjata se skutečným životem. A tím spíše se výrazové prostředky, které jsou jí vlastní, promítají do umělecké tvorby. Jestliže nalézají uplatnění zde, pak přirozeně nemohou chybět ani při výchově mladé generace. Vždyť národní hudba je jednou z entit, které vytvářejí domov, vlast, a podobně jako zásluhou mateřštiny získává člověk od dětství i díky národní hudbě jistotu v tom, kam patří. Hudba s národními rysy tedy na jedné straně podporuje tuto jistotu, na druhé straně se stává dobrým a potřebným zázemím k poznávání hudby další. Nesmí proto chybět ani při přípravě mladých hudebníků, pěvců, instrumentalistů.

V této práci se zaměřuji na hudbu, která takovou úlohu plní v přípravě albánských klavíristů. Je to téma zasahující poměrně krátký časový úsek, neboť klavír představuje pevnou součást albánské hudební kultury teprve jedno necelé století. O to rychleji zde však zdomácněl a těší se neobvykle vysoké oblibě. Hra na něj je populární dovedností, již lze a dokonce je nutno získávat v kontextu ostatní albánské hudební kultury, takže průprava se zde odehrává podobně jako v jiných zemích na základě hudby, jež je mladým hudebníkům blízká – na základě hudby s výrazně národními motivy. Zatímco však klavírní školy některých jiných evropských národů mají hluboké a bohaté tradice, albánská literatura takové skladby získala až ve 20. století. O to zajímavější je pak sledování jejich hudební řeči, která v krátkém čase spojila rysy národní

s rysy soudobé hudby, přičemž byla vystavena politickým a ideologickým zásahům, které její utváření ztěžovaly a modifikovaly, izolovaly od okolního světa či povolovaly jen uplatnění některých, takzvaně nezávadných prostředků. To vše vedlo ke vzniku instruktivních skladeb, které navzdory složité situaci rozhodně nepostrádají originalitu, vypovídají mnohé o osobnostech svých tvůrců,

o jejich vztahu k národu a ke všemu krásnému, co národní kultura přináší, i o vztahu k soudobým inspiračním zdrojům. Vypovídají však mnohé i o záměrech, s nimiž skladatelé svá díla komponovali, aby totiž mladí klavíristé mohli takové skladby považovat za něco důvěrně známého, aby přitom získávali stále nové interpretační dovednosti a aby obojí bylo zdrojem potěšení z hudby a z nástroje, který má v evropské hudbě pevné a nevyvratitelné místo.

## **Cíle a metodologie práce**

Cíl této práce spočívá v analytickém postižení klíčových rysů albánské instruktivní klavírní tvorby a v postižení významu těchto rysů pro potřeby výuky nástrojové hry i pro širší hudebně pedagogické využití. Snad v celé Evropě je zvykem využívat instruktivní literaturu k výchově interpreta, přitom ale mnohé skladby představují cenná hudební díla, jež mají neoddiskutovatelné estetické kvality v rozsahově přiměřených strukturách, takže mohou dobře sloužit i jako skladby poslechové k cílenému poznávání hudebního výraziva a k pedagogické práci s ním. Když tedy skladby analyzuji, mám na zřeteli oba účely a z rozborů vyvozují poznatky pro obě oblasti jejich využití. Taková strohá rozlišení však ve svých analýzách přímo nevymezují. Vyplývají totiž ze samé podstaty věci a předpokládají dostatečně hudebně i pedagogicky kvalifikovaného čtenáře, který by byl schopen tyto poznatky uvést v případě potřeby do praxe.

Skladby nazírám vždy z komplexně analytického pohledu, což však neznamená schematický či mechanický postup. Naopak: takový pohled dovoluje vyzdvihovat stěžejní momenty, které mají pro pochopení skladeb a pro pedagogickou práci s nimi význam. Jinak řečeno: mohu se koncentrovat především na jevy, které v kategoriích obecného a zvláštního představují právě to zvláštní. Komplexní pohled také předpokládá postižení výše uvedených rysů v dostatečně širokých historicko-spoločenských kontextech. Analýzy jsem proto zasadil do souvislostí, jaké charakteristiku albánské instruktivní literatury i z tohoto hlediska umožňují. Také z tohoto důvodu

jsem práci rozčlenil do 3 kapitol. V 1. kapitole se věnuji vývoji albánské hudby, 2. kapitola sestává z analýz skladeb určených pedagogickým záměrům. Kritérium výběru představovaly skladby v albech, jež mají zajišťovat dostatek literatury pro výchovu mladých pianistů. Ve 3. kapitole představuji skladby, které neplní jen úlohu instruktivní, ale též koncertní. Jsou to skladby, které již prověřilo několik desetiletí a které stále osvědčují své estetické kvality v pedagogických službách. Pedagogické hledisko se ovšem do analýz promítá ještě v pohledu interpretačním, a to tam, kde spatřuji za účelné uvést význam skladby pro výchovu klavíristy, pro získání určité dovednosti, tam, kde sazba podtrhuje vyznění díla, nebo tam, kde kompoziční postup přispívá k efektnímu vyznění skladby.

Ať už jde o skladby jakéhokoliv určení a vyznění, vždy jsou v nich nápadné názvuky albánské hudby lidové. Neznamena to však, že by bylo třeba podávat zde komplexní pojednání o albánském hudebním folkloru, neboť tato díla čerpají skutečně jen z jednotlivostí, jež jsou pro albánský folklor typické. Proto se těchto elementů dotýkám právě jen tam, kde se folklorní názvuky objevují a mají úzkou souvislost s analyzovanými skladbami.

Samotný výběr skladeb byl ovlivněn jejich počtem – v poměrně krátkém období vzniklo omezené množství děl; řídil jsem se ovšem i skutečností, kterou jsem uvedl výše – životaschopností skladeb, jež prověřil čas a jež stále prokazují své kvality.

## **Charakteristika stěžejní literatury a pramenů**

Zpracování tématu naráželo od samého počátku na zásadní problém – na nedostatek literatury a pramenů. Albánská klavírní tvorba dosud není analyticky ani pedagogicky zpracována, poměrně krátké období existence tohoto žánru ostatně této situaci nahrává. Dosavadní bádání zahrnuje jen několik prací, k nimž se na prvním místě řadí *Historia e muzikës shqiptare* (Dějiny albánské hudby, analýza skladeb).<sup>1</sup> Hlavním problémem tohoto textu je skutečnost, že vznikl ještě v komunistickém režimu a je ideologicky zatížen. Vzhledem k tomu také obsahuje informace, které se hudby vůbec netýkají. Podobně vyznívá i práce Nestora Kraji *Muzika instrumentale shqiptare* (Albánská instrumentální hudba).<sup>2</sup> Shrnuje výsledky autorova bádání v dokumentech o dějinách albánské

---

<sup>1</sup> *Historia e muzikës shqiptare*. Tirana : Instituti i lartë i arteve, fakulteti i muzikës, 1984. 272 s.

<sup>2</sup> KRAJA, N. *Muzika instrumentale shqiptare*. Tirana : Tirana, 2005. 158 s.

hudby, obsahuje mnoho zajímavých informací, ale na druhé straně se nezabývá detaily a přidržuje se obecných závěrů, které nejsou doloženy příklady. Jako další zdroj jsem využil dizertační práci americké klavíristky Kirsten Renee Johnson *A survey on Albanian piano literature* (Přehled albánské klavírní literatury).<sup>3</sup> Tato práce je přínosná zejména jako přehled informací o albánské klavírní tvorbě do roku 1995, kdy autorka absolvovala výzkumný pobyt přímo v Albánii. Problémem však je, že se věnuje převážně albánským dějinám a folkloru. Mnoho informací je zkreslených, což může být dáno i nedostatkem a nedostupností literatury a pramenů v době vzniku textu. Také údaje o skladbách jsou popisné a stručné. Jako příklady jsou většinou uvedeny jejich začátky. To vše je ale pochopitelné, uvážíme-li, že takto v terénu pracovala cizinka bez znalosti albánštiny. A proto také nejcennější část této práce spočívá v příloze se seznamem albánské klavírní literatury do období, kdy text vznikl. O osobnostech významných pro albánskou hudbu existují i monografie, jež však jsou pojaty biograficky, takže se nezaměřují na podstatu skladatelské umělecké řeči, a pro mou práci tedy nebyly směrodatné. Mohl jsem spíše využít hudebněhistorické pojednání June Emersona, který uvádí přesná fakta z dějin albánské hudby,<sup>4</sup> ale vzhledem k analytickému zaměření své práce jsem se dále spolehl na osvědčené tituly především z české hudební teorie a analýzy.

Teoretická východiska pro analýzy jsem našel v literatuře zaměřené na metodologii komplexní analýzy uměleckého díla, zejména v publikaci J. Kulky a kolektivu.<sup>5</sup> V přípravách analýz jsem postupoval podle návrhů představených v publikaci, příklady rozborů mi pak umožnily zaměřit se na rozhodující znaky zpracovávaných skladeb. Inspirací mi byla rovněž studie M. Zenkla,<sup>6</sup> a to především v požadavku na komplexnost a přiměřenou hloubku rozboru, podmíněnou jeho účelem a cílovou skupinou. Oporu při zkoumání a klasifikaci struktur mi poskytly práce C. Kohoutka a K. Janečka. Z Kohoutkovy *Hudební kompozice*<sup>7</sup> jsem čerpal charakteristiky evropské modalitu, jež mi umožnily nahlížet obdobným způsobem modalitu hudby albánské a vzájemné poměry, rozdíly a podobnosti mezi mody albánské hudby a ostatní hudby evropské. Podobně jsem se mohl opřít o Kohoutkovu charakteristiku rozšířené tonality, jež je pro současnou albánskou hudbu

---

<sup>3</sup> JOHNSON, K. R. *A survey on Albanian piano literature*. Kansas City (Missouri, USA) : University of Missouri, 1997. 422 s.

<sup>4</sup> EMERSON, J. *The music of Albania*. Ampleforth : Emerson Editions, 1994. 72 s. ISBN 0950620939.

<sup>5</sup> KULKA, J. aj. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988. 93 s.

<sup>6</sup> ZENKL, M. Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb. In: *Živá hudba, VIII*. Praha : AMU, 1983, s. 341–390.

<sup>7</sup> KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989. 519 s.

příznačná. Systematický přehled modality v jejích vývojových fázích od církevní po současnou evropskou jsem našel ve studii Vladimíra Tichého.<sup>8</sup> Pohledy na stavbu melodie jsem opíral o Janečkovu *Melodiku*,<sup>9</sup> zejména o první kapitolu nazvanou *Soustava praktické melodiky*. Zde se totiž autor dostává ke klasifikaci melodie podle stupně samostatnosti či závislosti na složce harmonické. Jistý nadhled mi v tomtéž okruhu problémů poskytl ruský teoretik L. Mazel',<sup>10</sup> a to v komplexním pohledu na melodickou stavbu, směr pohybu, tvar melodie či na postižení vrcholu. Při zkoumání harmonické složky jsem našel oporu v Janečkových *Základech moderní harmonie*,<sup>11</sup> zejména tam, kde autor popisuje plochy bez jasně tonální příslušnosti, přičemž však určité centrum je přesto zřetelné. S oporou o tyto teze jsem přistupoval k četným místům v analyzovaných skladbách, kde jsem však nakonec tonální centra odhalil.

Úlohu hudby v konkrétních formách jsem odhaloval na základě Janečkovy *Tektoniky*.<sup>12</sup> V analyzovaných skladbách tyto celky navíc byly většinou tektonicky jednoznačné, v obvyklých vztazích, jak se jimi zabývá ve své studii M. Zenkl,<sup>13</sup> když připomíná, že základní tektonický princip kontrastu, na jehož základě lze analyzovat hudbu minulých století i hudbu soudobou, zůstává v hudbě stále patrný, protože je nevyhnutelný.

Přestože hudba, kterou jsem analyzoval, nebyla dosud takovým způsobem zpracována, mohl jsem se inspirovat díly zaměřenými rovněž analyticky, třebaže na jiné soudobé žánry. Jistý vzor jsem spatřoval v pracích M. Nedělky, který se zabýval vybranou tvorbou nestora českého neoklasicismu – Pavla Bořkovce<sup>14</sup> a jeho skladatelskou školou.<sup>15</sup> Inspirovala mě zde zejména struktura analýz. Analytické podněty jsem čerpal také z monografie Daniela Skály a Jiřího Kusáka, neboť autoři zpracovali látku, jež je zcela nová a počínali si právě tak, že ve skladbách akcentovali vždy jejich zvláštní, jedinečné rysy, aniž by pominuli celek.<sup>16</sup> Analytické spektrum dokreslila

---

<sup>8</sup> TICHÝ, V. Modalita. In: *Živá hudba VIII*, Praha : AMU, 1983, s. 117–191.

<sup>9</sup> JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 203 s.

<sup>10</sup> MAZEL', L. *O melodii*. 1. vyd. Moskva : Gosudarstvennoje muzykaľnoje izdatel'stvo, 1952. 300 s.

<sup>11</sup> JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha, ČSAV 1965. 383 s.

<sup>12</sup> JANEČEK, K. *Tektonika*. 1. vyd. Praha – Bratislava : Supraphon, 1968. 244 s.

<sup>13</sup> ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In: *Živá hudba, IX*. Praha : AMU, 1986, s. 143–148.

<sup>14</sup> NEDĚLKA, M. Pavel Bořkovec – kompoziční řád a pedagogická tolerance. In: *Česká hudba 2004*. Praha : Divadelní ústav, 2004, s. 70–77. ISBN 80-7008-176-7.

<sup>15</sup> NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova V Praze, Pedagogická fakulta, 2001. 121 s. ISBN: 80-7290-041-2.

<sup>16</sup> SKÁLA, D., KUSÁK, J. Hudebněanalytická a interpretační sonda do české artificiální hudby pro cimbál v období 1945–1989. Ostrava : Ostravská univerzita, 2014. 112 s. ISBN 978-80-7464-665-2.

*Opera pro děti* Ivany Ašenbrennerové,<sup>17</sup> a to v komplexnosti pohledu na posluchačsky poměrně náročné skladby, jež mají sloužit při výuce hudební výchovy.

Prameny představovaly v kontextu mé práce noty – analyzované skladby. Vzhledem k omezeným vydavatelským možnostem uplynulých let jsem pracoval s materiálem sice vydaným, avšak obsahujícím kopie autorských rukopisů. Taková vydání jsou leckdy obtížně čitelná, neprošla redakčními úpravami, a proto jim chybí tradiční systematická redakční výbava – prstoklady, výrazová označení. Leckteré party tak připomínají spíše urtexty, čímž na druhé straně ponechávají prostor samostatnému, tvořivému pojetí. To však, pokud má být podřízeno logice výstavby, vyžaduje hluboký vhled nejen do struktury skladeb, ale do všech jejich parametrů včetně paralel s jinými díly světové klavírní literatury, byť třeba zase instruktivní.

---

<sup>17</sup> AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. 1. vyd. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X.

# I VÝZNAMNÉ OKAMŽIKY V DĚJINÁCH ALBÁNSKÉ HUDBY

## I. 1 Antika

Počátky albánské hudby jsou úzce spojeny s hudbou antického Řecka a Říma podobně jako celá albánská kultura. Svědčí o tom archeologické výzkumy i záznamy v řecké a římské literatuře. Albánská kultura se vyvíjela v těsném svazku s kulturou Ilyrů, v albánských městech tak lze nalézt zbytky staveb sloužících kulturním účelům, například pozůstatky amfiteátrů ve městech *Butrint*<sup>18</sup> či *Apollonia*.<sup>19</sup>

Hudba byla v Ilýrii pěstována na vysoké úrovni. Římský řečník, republikánský politik, filosof a spisovatel *Cicero*<sup>20</sup> psal o hudebnících z Drače,<sup>21</sup> kteří hudbou bavili dokonce samotné římské panovníky. A protože s hudbou kráčí ruku v ruce tanec, můžeme na základě dobových zobrazení usuzovat, že Ilyrové pěstovali nejrůznější tance, například: *njëshe* (sám), *dyshe* (dvojice), *treshe* (trojice) a *kolektive* (spolu). Již tyto názvy napovídají, že se tančilo v řadách, tedy nikoli v dnes obvyklém objetí tanečnicka s tanečnicí. Tanečníci se podřizovali vedoucímu, který udával metrum a tempo. Pro metrum se užívalo označení *këmbë* (v doslovném překladu *noha*). Má se za to, že takové označení vyplývalo z dupání, z něhož tento parametr byl patrný. Podle řeckého dějepisce Athenea (2. století n. l.), se v Albánii vyskytovaly čtyři hlavní druhy metra: *daktylské*, *jambické*, *molos* a *këmba poene* (poenská noha). Tato metra jsou nakonec v albánském folkloru běžná i dnes. Velmi oblíbené je dosud například pětiosminové metrum *këmba poene*, jambické metrum je pak typické pro polyfonii zvanou *Labe*.<sup>22</sup>

Tance byly úzce spjaty se zpěvem, a tak bylo i pro ně podobně jako pro písně příznačné tematické vymezení: události, citové stavy apod. Písně, a tedy i tance, byly nejspíše věnovány i oslavě hrdinů.<sup>23</sup>

Tančilo se buď při zpěvu, nebo za nástrojového doprovodu,<sup>24</sup> případně při obojím. Ilyrové používali dechové nástroje jako například nástroj *bobla* (ze zvířecího rohu nebo mořské lastury)

---

<sup>18</sup> Původně Buthortum, založeno ve 12. století př. n. l.

<sup>19</sup> Založeno v 6. století př. n. l.

<sup>20</sup> Římský řečník, republikánský politik, filosof a spisovatel 2. století př. n. l.

<sup>21</sup> Dnes *Durrës*, důležitý albánský přístav již v antice, založený v 7. století př. n. l.

<sup>22</sup> Název podle regionu *Labëria* v jižní Albánii.

<sup>23</sup> Podobným způsobem jako v dnešním albánském folkloru.

<sup>24</sup> Podle obrazů v různých nalezených nádobách.

a kovovou trubku *boria*. Tyto nástroje se uplatňovaly také jako instrumenty signální pro zahájení představení, ale také například v boji. Důležitou skupinu představovaly flétny (albánský *fyell*), které měly 2 – 12 otvorů. Významné byly i nástroje strunné. Podle různých obrazů na ilyrských mincích byla nejpoužívanější *ilyrská lyra*, která měla několik různých podob. Dalšími nástroji byly například bicí *sistrum*, *këmbore*<sup>25</sup> či *def*.<sup>26</sup>

## I. 2 Středověk

Když se v roce 395 n.l. Římská říše rozdělila na část východní a západní, oblast dnešní Albánie se stala součástí Byzantské říše. Ilýrie trpěla pod útoky Vizigótů, Hunů a Ostrogótů, poté obsadily severní oblast Balkánu slovanské kmeny a téměř splynuly s původním obyvatelstvem. Neasimilovaná však zůstala dnešní Albánie. Ta také setrvala pod byzantskou a později pod bulharskou nadvládou, a to až do rozšíření Osmanské říše.

Oficiálně pěstovanou hudbu držela v rukou podobně jako jinde ve středověku církev. Albánské území spadalo do byzantského vlivu a právě Byzanc sem vnesla své typické hudebně výrazové prostředky, např. prodlevu zvanou *ison*, či jednoduchý trojhlas. Svou pozici však získala i církev katolická, a to tam, kam až sahal vliv Benátské republiky.<sup>27</sup> Katolická hudba ovšem neměla význam pro utváření albánského folkloru, byla poslechově i interpretačně náročnější, vyžadovala systematické školení. Téměř všichni katoličtí kněží studovali v zahraničí a odtamtud přinášeli do země západní vlivy, zatímco domácí kulturu nijak dále nerozvíjeli.

Důležitou postavou katolického prostředí byl Nicetas Dardani (cca. 335–414). Proslavil se tvorbou hymnů, například *Te Deum*.

---

<sup>25</sup> Malé zvonky, které ženy nosily na krku, aby zněly při tanci a pomáhaly držet rytmus.

<sup>26</sup> Malý tympán.

<sup>27</sup> I město Skadar patřilo Benátkám až do turecké okupace.



Nicetas Dardani (asi 335–414), freska z římskokatolického kostela ve Scadaru

Vůdčí osobností pravoslavné hudby byl Jan Kukuzeli<sup>28</sup> (asi 1280–1360). Narodil se v Drači, kde také získal základní hudební znalosti. Proslul krásným hlasem (dostal přezdívku *Angelofonos*, andělský hlas) a stal se uznávaným pěvcem. Díky tomu mohl také studovat v Konstantinopoli a stal se významným pravoslavným skladatelem, zpěvákem, teoretikem a reformátorem východní pravoslavné církevní hudby. Jeho jméno dodnes připomíná notace, již sestavil, a také umělecké lyceum v Drači.



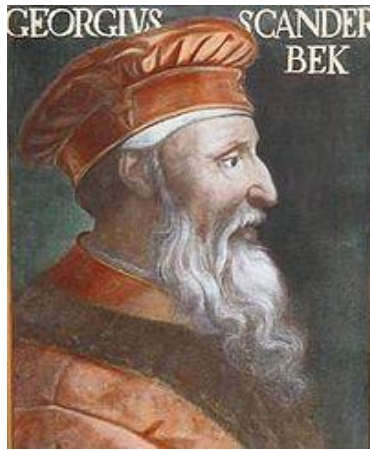
Jan Kukuzeli (asi 1280–1360), freska z kláštera v albánské Ardenice

---

<sup>28</sup> Řecky *Ioannis Koukouzelis*. Narodil se v Drači, studoval v Konstantinopoli, kde i se stal vůdčí hudební postavou. V bulharské literatuře je Kukuzeli označen jako bulharský hudebník, kvůli původu jeho matky.

### I. 3 Turecká nadvláda

Počátkem 14. století rozšiřovali Turci svou říši od Malé Asie až po Balkán, a podmanili si tedy i Albánii. Odpor proti turecké nadvládě vedl sice albánský vojevůdce Gjergj Kastrioti (1405–1468) zvaný Skanderbeg (turecky *Arnavutlu İskender*, což znamená *Alexander Albánský*)<sup>29</sup> a doufal v podporu katolické Evropy a zejména papeže Pia II., papež však zemřel a rozhodující boj se nikdy neuskutečnil. Tím více však sílila touha po Evropě, a to nejen po evropském způsobu života, ale také po umění.



Gjergj Kastrioti Skanderbeg (1405–1468), portrét z galerie Uffizi ve Florencii

S tureckou nadvládou se v zemi začal šířit islám. Křesťané neměli práva srovnatelná s muslimy, a pokud zůstali u původní víry, museli platit vysoké daně. Turci Albánii ovládali další stovky let a islamizace ovlivnila všechny stránky albánského života. V 16. století tak islám a s ním související kultura v albánské společnosti zřetelně zakořenily, což se projevilo i v hudbě. Vzrůstala obliba hudebních nástrojů a hlavně souborů, význam získávaly soubory zvané *bejtexhij*; jejich členy byli básníci, kteří své texty zpívali za instrumentálního doprovodu. Tyto soubory byly rozšířeny po celé Albánii a hlavně v 18. století si vysloužily velkou oblibu zejména ve městech. Důležitý styl začal představovat *aheng* (turecký výraz pro *harmonii*). Znamená doprovázenou melodii, ať již zpívanou, nebo hranou. Tonalita využívá svébytných modů vyrůstajících z východních tradic. Charakteristickým znakem této hudby je improvizací ráz. Lidoví hudebníci se na počátku hry zpravidla drží daného modu, vedoucí souborů se však tomuto prostoru postupně

---

<sup>29</sup> Antonio Vivaldi mu věnoval operu *Scanderbeg*. Měla premiéru roku 1718 v *Teatro della Pergola* ve Florencii.

vzdalují, a tím z něho vyvádějí i své spoluhráče. Typické mody mají následující složení; ve většině z nich je patrný význam jedenapůltónového kroku, příznačného pro hudbu Východu:

dyqah (A B Cis D E F G A),

zyli (D Es Fis G A B C D),

gjysa (D E F Gis A H C D),

raasi (B C Des Es F G A),

sergjahi (H C D E Fis Gis A),

huzami (Fis G A B Cis D E).<sup>30</sup>

Lidová hudba nepředstavovala jediný pěstovaný druh – na přelomu 18. a 19. století se dostávala ke slovu i tvorba autorská. Souvisela s rozvojem hudebního vzdělávání, teorie, notopisu, s vlivy okolního světa. Významnou postavu této doby představuje Kristant Maditi.<sup>31</sup> Byl autorem teoretických textů, zasloužil se o zakládání sborů, hudebních škol. Největší Maditihovo význam spočívá v tom, že v hudebněteoretických textech využil albánského jazyka místo jazyka řeckého.

## I. 4 Národní obrození

### I. 4. 1 Společnost

Ve 30. letech 19. století vzniklo *Lëvizja kombëtare shqiptare* (Albánské národní hnutí). Ovlivnilo nejen politické, ale i kulturní snahy o albánské národní určení. Albánští umělci a významné osobnosti (převážně žijící v zahraničí) vytvářeli díla, jež svými znaky odkazovala k původu svých autorů, a byla to právě hudba, která dokázala v lidech probudit vlastenecké city.

Prvním manifestem *Albánského národního hnutí* byl v roce 1846 otevřený dopis Nauma Veqilharxhiho (1767–1846) jako provolání adresované turecké vládě, po niž Veqilharxhi požadoval výuku v albánském jazyce (do té doby zakázaném), rozšíření výuky psaní a zpěvu do všech vrstev společnosti a posílení národní albánské kultury.<sup>32</sup> Sám napsal první albánskou

<sup>30</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor. Monodia shqiptare*. Tirana : SH.B.L.U, 2002, s. 95–96.

<sup>31</sup> Působil v *Elbasanu*, kde byla později založena pedagogická škola.

<sup>32</sup> Kolektiv autorů *Historia e popullit shqiptar*. Tirana : Instituti i lartë i arteve, fakulteti i muzikës, 1984, s. 16.

*Abecedu*, kterou vydal v roce 1844. Snažil se také o vytvoření metody výuky albánského jazyka a také o čistotu albánského jazyka – o náhradu cizích slov albánskými. *Veqilharxhi* věřil, že kulturní a vzdělanostní osvěta přinese i osvobození politické. Není proto divu, že hned po zveřejnění požadavků byl *Veqilharxhi* v Istanbulu zavražděn. Turecká vláda doufala, že tím národní hnutí zastaví, ale efekt byl zcela opačný. *Veqilharxhiho* myšlenky se šířily v dílech dalších vlasteneckých spisovatelů jako Zefa Jubaniho, Pashka Vasy, Abdyla a Sama Frashëriových, Jeronima De Rady a mnohých jiných. Ti své požadavky formulovali výstižněji a radikálněji, proklamovali nejen nutnost svobody kulturní, ale také politické.

#### I. 4. 2 Hudba

Význam v boji proti turecké nadvládě mělo katolické náboženství a s ním spojená hudba převážně na severu Albánie. Katolické kostely byly jakýmsi výspami západoevropské civilizace, byly ideově spjaty s Itálií a s Rakouskem, kde studovalo mnoho albánských kněží. Když začala být činná skadarská katedrála, začala narůstat potřeba odpovídající církevní hudební tvorby, ale katedrála se také stala místem pro pořádání koncertů komorní nebo sborové tvorby. Velice aktivní byl v této souvislosti italský hudebník Giovanni Canale,<sup>33</sup> který se stal hlavním organizátorem uměleckého života při katedrále. Vyučoval také klavír a skladbu a studovalo u něj mnoho albánských umělců. Canale založil také několik sdružení, kde se pěstovala převážně italská hudba.

V této situaci, ostatně jako vždy za podobných okolností, získávala na významu hudba vokální. Vlastenecké myšlenky sdělovala srozumitelně, melodie s takovými texty se vrývaly do paměti a snadno se reprodukovaly dále. Oblibu tak získaly zejména písně doprovodem klavíru, jehož popularita postupně rostla zvláště v dobře situovaných rodinách. Právě tam žilo mnoho vlasteneckých intelektuálů, kteří tak stáli u zrodu propagace západoevropské klasické hudby.<sup>34</sup>

V roce 1878 byl ve Skadaru<sup>35</sup> z iniciativy Giovanniho Canala založen první soubor dechových nástrojů s 31 členy.<sup>36</sup> Soubor byl určen k provozování hudby ve skadarské katedrále,

---

<sup>33</sup> O hudebníkovi jsou k dispozici jen obecné informace v archivu *Qendra e studimeve albanologjike* (Centrum albanologických studií). Nikde není uvedeno datum narození a úmrtí.

<sup>34</sup> Dosud se hrála téměř výhradně folklorní hudba nebo výhodní.

<sup>35</sup> Největší město severní Albánie.

<sup>36</sup> I před založením skadarského souboru sice existovala na albánském území jiná podobná tělesa, ta ale nebyla oficiální, takže mohla hudbu provozovat jen v uzavřené společnosti. A samozřejmě nebyla ani tak početná.

ale měl velký význam i pro rozvoj hudby necírkevní – kromě národních písní představoval publiku také úpravy slavných evropských melodií. Orchestr vystupoval každou neděli a vstupné se neplatilo. Albánští umělci tak lidu přibližovali západní kulturu jako protipól kultury východní, spjaté s Tureckem.

V roce 1880 do čela tohoto orchestru nastoupil významný albánský skladatel a pedagog Palok Kurti (1860–1920), nejlepší žák Giovanniho Canala. Upravoval slavné albánské písně, které přitahovaly široké publikum. Palok Kurti ovšem skládal také vlastní hudbu, která se držela tradičních forem, melodicky a rytmicky však nezapřela svůj původ a inspirace. Kurti napsal v albánštině jako vůbec první autor knihu o hudební nauce *Abetarja e Muzikës* (Abeceda hudby).<sup>37</sup> Vlastenecké postoje přinesly Kurtimu podobně jako dalším představitelům albánské inteligence internaci v tureckém Diabertiru. Když se však po 2 letech vrátil, hned pokračoval v práci s dechovým orchestrem a s jeho propagací na veřejnosti. To přineslo roku 1900 tureckou odvetu v podobě zrušení orchestru, Kurti ovšem založil orchestr nový, ještě početnější (padesátičlenný) a vysloužil si postupně další věznění. Stal se tak příkladem vlastenecky zaníceného skladatele, organizátora a buditele.



Palok Kurti (1860–1920) s komorním dechovým orchestrem

Další důležitou osobou tohoto období je Frano Ndoja (1860–1925). Skládal a upravoval písně pro dechový orchestr a pro klavír, význam měl i jako hudební pedagog. V klavírním cyklu

---

<sup>37</sup> Jedná se o základy harmonie a kontrapunktu.

*Album për piano*<sup>38</sup> použil prostředky příznačné pro albánskou lidovou hudbu: proměnlivé metrum, mody apod. V roce 1917 se stal prvním albánským oficiálním učitelem hudby v *Shkolla normale* ve Skadaru. Tam připravoval budoucí učitele hudby – učil hudební teorii, hru na klavír a na housle.



Dechový orchestr při Skadarské katedrále (fotografie z roku 1898), uprostřed Frano Ndoja jako kapelník souboru

### I. 4. 3 Další společenské a kulturní změny

Obrození v umění přecházelo postupně v obrození politické. V Prizrenu (v dnešním Kosovu) se zformovala tzv. *Prizrenská liga* jako opozice proti rozhodnutí Berlínského kongresu (13. července 1878), kdy mírová smlouva, jež měla ukončit rusko-tureckou válku, rozdělila téměř celou Albánii mezi Srbsko, Černou horou a Řecko. Liga toto rozhodnutí opakovaně napadala a vyvíjela tlak na tureckou vládu, aby vyvinula úsilí o revizi smlouvy. Tlak vedl k ústupkům turecké strany, která umožnila otevření první školy s albánštinou v úloze vyučovacího jazyka. Stalo se tak 7. března 1887 v Korçë. V tomto období se začal rozvíjet i tisk a propagace myšlenek tzv. albanismu.<sup>39</sup> Většina vlasteneckých časopisů jako například *Drita* (Světlo), *Koha* (Čas), *Dielli* (Slunce) a *Flamur i Arbërit* (Vlajka Arbërie)<sup>40</sup> ovšem vycházela v cizině a do Albánie se dostávala tajně.

<sup>38</sup> V jeho rukopisu není uveden rok dokončení tohoto alba.

<sup>39</sup> Motto: „Neobracej se na církev a mešitu, albánské náboženství je Albánie!“ – Vaso Pasha.

<sup>40</sup> Arbëria byl oficiální název pro Albánii ve středověku.

Rozvoj zaznamenalo také albánské divadlo. Vzniklo mnoho her, i když ještě menšího rozsahu a obsazení. Nejslavnější hrou tohoto období byla *Besa* od S. Frashëriho. Premiéru měla v Istanbulu v roce 1875. Velmi slavnou se stala také komedie *14 vjeç dhëndër* (Čtrnáctiletý ženich).<sup>41</sup>

#### I. 4. 4 Albánská hudba na cestě k nezávislosti

Albánské národní obrození je rozhodující pro vznik profesionálně formované albánské hudební kultury. Přineslo obecně nové náměty a prostředky, nové kvality. Divadelní představení v albánštině a koncerty hudby s albánskými rysy zvýšily zájem obecnstva o národní kulturu, byly zakládány umělecké školy, zvýšil se podíl hudebních předmětů v obecných školách. Do vlasti se vraceli umělci, kteří studovali v cizině, aby pomohli národní kultuře, na počátku 20. století vznikaly v Albánii kulturní kluby s vlastními orchestry, hrajícími vedle albánské hudby i hudbu evropskou. Naplňovala se tak snaha o propagaci národní hudby v souvislosti se západním hudebním vzděláním. Aktivita kulturních klubů byla velmi důležitá i pro podporu vlasteneckého hnutí, jež vyústilo ve vyhlášení nezávislosti v roce 1912.

Důležitou osobností tohoto období byl Martin Gjoka (1890–1940), hlavní postava předválečné albánské hudební tvorby. Studoval na františkánském gymnáziu ve Skadaru, kde se naučil hrát na klavír, housle a flétnu u Paloka Kurtiho a Frana Ndoji. Zde se také poprvé setkal s tvorbou světových mistrů. Později studoval hudbu v Salzburgu, kde složil svoje první skladby (většinou malé instrumentální kusy). K jeho nejslavnějším skladbám tehdy patřily klavírní pochody *Liria* (Svoboda), *Atdhe dhe gjuhë shqiptare* (Albánský národ a jazyk) a další. Ve své klavírní tvorbě používal prostředky příznačné pro albánskou lidovou hudbu, a následoval tak příkladu svých prvních učitelů. Věnoval se vedení orchestrů ve *Skadaru*, pro ně vytvořil velmi oblíbenou *Albánskou rapsodii*, zkomponoval také první albánskou symfonii s názvem *Dy lule mbi vorr të Skënderbeut* (Dva květy na Skanderbegově hrobě), která je patrně nejlepší skladbou pro symfonický orchestr tohoto období. V roce 1917 napsal velkou dramatickou skladbu pro zpěv a klavír *Juda Makabe* se silně vlasteneckým obsahem. Klavír zde zastává úlohu orchestru a skladatel také skutečně doufal, že skladba bude později aranžována pro zpěv a symfonický

---

<sup>41</sup> Hra byla později přepracována ve velmi úspěšnou filmovou verzi.

orchestr. Významný je rovněž klavírní cyklus *Prelude*. Najdeme zde i dvou až čtyřhlasé fugy, které skladatel později přepsal pro sbor. Martin Gjoka nepoužíval klavír jenom jako doprovodný nástroj národních písní, ale jako sólový koncertní nástroj, který sám dokáže vyjádřit typické vlastnosti albánské hudby. Proto také věnoval klavíru valčíky, pochody, preludia pro 2 klavíry. Na klavír lze rovněž hrát cyklus *Preludium për harmonium*. V komorní hudbě se Gjoka zaměřil na kombinaci dechových nástrojů se smyčcovými (převážně flétny a housle). Martin Gjoka je považován za prvního skutečně profesionálního albánského skladatele. Jeho tvorba představuje most mezi poloprofesionální tvorbou Paloka Kurtiho a Frana Ndoji a tvorbou profesionální reprezentovanou umělci dalších generací.

## I. 5 Nezávislá Albánie a království

28. 11. 1912 Albánie vyhlásila nezávislost a prvním premiérem Albánské republiky se stal diplomat Ismail Qemali (1844–1919). Vláda Qemaliho však rezignovala o rok později na protest proti výsledku Londýnské konference. Tam byla 29. července 1913 podepsána mírová smlouva, která Albánii stanovila definitivně jako autonomní, suverénní a dědičné knížectví.<sup>42</sup> Mírová smlouva v Londýně sice uznala nezávislost Albánie, ale zároveň ponechala za hranicemi nového albánského státu významnou albánskou komunitu. Tato komunita se začlenila do dalších států – do Řecka, Srbska, Makedonie a Černé Hory. Dále se rozhodlo, že Albánii musí vládnout kníže jiné národnosti než albánské. Nejúspěšnějším kandidátem na albánský knížecí trůn byl Wilhelm von Wied (1876–1945),<sup>43</sup> v důsledku několika povstání a hlavně začátkem I. světové války však musel Wied Albánii opustit. Během I. světové války se země stala místem bojů mezi různými státy, například sever Albánie okupovalo Rakousko, jižní Albánii Itálie a zbytek Srbsko a Černá Hora, později se přidala i francouzská armáda. V roce 1918 bylo podepsáno příměří a následně musela Itálie, Francie a další země uznat albánskou nezávislost. Po válce ovšem zůstala země ve velmi bídném stavu.

Situace v poválečné Albánii se postupně stabilizovala, instrumentální hudba se rozvíjela podle evropského vzoru a kráčela ve stopách italského, francouzského i rakouského romantismu

---

<sup>42</sup> KORKUTI, M., THENGJILLI, P., SHPUZA, G., RAMA, F., GJEÇOVI, XH., SADIKAJ, D., LALAJ, A. *Historia e popullit shqiptar*. Tirana : Tirana, 2002, s. 172.

<sup>43</sup> Celým jménem *Wilhelm Friedrich Heinrich*, měl německý původ. Jedním z rozhodujících faktorů bylo i jeho protestantské vyznání. Byl tím nejvíc přijatelný pro všechny, katolíky, pravoslavné a muslimy.

(v souladu s politickými a ekonomickými kontakty). Klasická hudba ovšem sloužila i jako nástroj propagace západní kultury a k potlačení vlivu kultury východní. Největšími propagátory klasické hudby tohoto období byli například: zpěvačky Tefta Tashko (1910–1947), Marie Kraja (1910–1999), Mihal Ciko (1900–1986), klavíristé Tonin Guraziu (1908–1999), Lola Gjoka (1910–1985) a další. Kromě skladeb cizích autorů vešla ve známost i díla autorů albánských jako Paloka Kurtiho (1860–1920), Frana Ndojia (1860–1925), Martina Gjoky (1890–1940) a dalších. Na programech koncertů se objevovaly i úpravy albánských lidových písní pro různé obsazení. Albánští umělci se též snažili propagovat albánskou hudbu i v cizině, např. zpěvačka Marie Kraja v roce 1934 ve Vídni v rámci *Večera národů* představila albánskou hudbu. V roce 1937 hostovala v rámci *Fiera del Levante*<sup>44</sup> v Bari (Itálie) a v roce 1938 v mnichovské *Deutsche Akademie*.

Dalším propagátorem albánské hudby v zahraničí byl klavírista Tonin Guraziu. Klavír studoval s velkým úspěchem na boloňské konzervatoři a po čtených koncertech v cizině se vrátil do Albánie, kde se snažil propagovat klasickou hudbu i novou hudební tvorbu albánskou. Tonin Guraziu neztratil vliv ani v období komunistické éry, premiéroval klavírní koncerty a věnoval se výuce klavíru na uměleckém lyceu v Tiraně.

Velký význam měla *Shkolla normale e Elbasanit* (Pedagogická škola v Elbasanu založená v roce 1909), a to zvláště po vyhlášení albánské nezávislosti. Její úloha nespočívala jen v přípravě budoucích učitelů, ale také v šíření hudební gramotnosti po celé zemi. Školní orchestr koncertoval ve velkých městech, kde členové orchestru přednášeli o hudbě. Na repertoáru měl vedle jiné hudby i albánské skladby a orchestrální úpravy písní.

Mezi lety 1922 a 1939 se vůdčí albánskou postavou stal *Ahmet Zogu* (1895–1961), který byl nejdříve ministrem vnitra a později se stal prvním prezidentem Albánie (1925–1928). A. Zogu odvozoval svůj původ od hrdinného Skanderbega (proto si dokonce upravil i svůj rodokmen). V roce 1928 vyhlásil Zog referendum, na jehož základě se stal albánským králem a nazval se Zogem I. Tak se Albánie stala parlamentní monarchií, která začala uskutečňovat mnohé reformy – usilovala o rozvoj průmyslu, investovala do školství a do emancipace žen. Zog I. vydal zákon,

---

<sup>44</sup> Viz např. *Fiera del levante*. Dostupné na: <http://www.fieradellevalente.it/index.php/en/history-a-mission>. Cit. 20. 04. 2015.

který zakázal nelegální držení zbraní. Dalším důležitým zákonem byl zákaz zakrývání tváří žen a rozšíření jejich práv. Zog I. založil samostatnou albánskou pravoslavnou církev, i když sám byl muslim a jeho manželka, hraběnka Géraldine Margit Virginia Olga Mária Apponyi de Nagy-Appony (1915–2002), vyznávala katolickou víru.



Albánský král Zog I. (1895–1961)

Během Zogovy vlády se znatelně rozvíjely vzdělání a kultura, a to především pod vlivem Itálie, kde studovala velká část albánských umělců. Tyto vlivy se projeví i v hudbě – sílil význam klavíru jako nástroje doprovodného i sólového, rostla obliba hudebních večerů, kde se scházela vyšší albánská společnost a kde zněly skladby Martina Gjoky, Lece Kurtiho či Tonina Guraziu a dalších.

Činná byla řada kulturních spolků, které propagovaly uměleckou tvorbu, organizovaly představení i výuku čtení a psaní not. Většina z nich byla závislá na podpoře bohatších rodin, protože státní podpora byla v důsledku státních převratů nesoustavná. Kulturními centry tohoto období se stala města jako Skadar, Korça, Drač, Elbasan. Zde vznikaly orchestry, vyučovaly se základy hudební nauky, zpěv a podle možností i hra na dostupné nástroje jak housle, klavír, flétnu, klarinet. Pro tyto nástroje vznikaly transkripce albánské lidové hudby, ale projevovaly se i snahy

o zakládání souborů albánských národních nástrojů a případně o jejich kombinace s nástroji klasického orchestru.

Velký význam mělo založení dívčí střední pedagogické školy *Instituti Femëror Nëna Mbretëreshë*<sup>45</sup> (Dívčí institut královny Matky) v roce 1933. V institutu studovalo mnoho dívek, z nichž se v pozdějších letech staly významné pedagožky například uměleckého lycea v Tiraně založeného v roce 1946. V roce 1934 byl založen také *Instituti mbretnor për muzikën* (Královský hudební institut), který otevřel studijní obory kompozice, dirigování, hra na nástroj (klavír, housle, cello, oboj, flétna atd.), zpěv. Přijímacího řízení se tehdy zúčastnilo 426 uchazečů, z nichž komise vybrala 26. Škola disponovala 8 interními učiteli, z nichž 4 byli Italové. Vzhledem k obtížné materiální situaci žáků a k jejich omezenému počtu poskytoval institut studentům studijní materiály i nástroje. Oba instituty byly zavřeny, když královská rodina opustila po italské invazi Albánii.

## I. 6 Druhá světová válka

Od roku 1939 si Itálie činila nároky na stále větší kontrolu svých investic v Albánii, poté se měla Albánie stát dokonce italskou vojenskou základnou, jež by umožňovala útoky na jiné země, zejména na Řecko. To král Zog I. odmítal, ale 7. 4. 1939 se nakonec nevyhnul okupaci fašistickými italskými vojsky. Titul albánského krále si přisvojil Viktor Emanuel III. a Zog I. musel zemi s celou rodinou opustit.

Albánie se stala součástí vznikající italské říše, s čímž souviselo silné poitalšřování všech sfér života včetně útlaku jazykového. Situace zde byla podobná situaci jiných zemí, ať už byly okupovány německou či italskou armádou, albánský jazyk a živel byl však z oficiálního života zcela vytlačen. Ve školách se smělo učit pouze italsky, tisk byl vydáván jen v italštině a na veřejnosti se uplatňovala pouze italská hudba. Důležitý nástroj italianizace představovaly instituce jako *Radio Tirana* založené v roce 1938, *Obecné ředitelství tisku, propagandy a turismu*, *Albánská fašistická strana*, spolky *Dopolavoro* (Po práci), zájmové a sportovní kluby, kurzy italského jazyka. Oficiální kultura se rozvíjela rovněž v tomto duchu, byly oblíbeny žánry typické pro italskou hudbu – romance, kanconeta. Když v roce 1942 vznikl *Symfonický orchestr*

---

<sup>45</sup> Na jeho zahájení bylo 388 žáků, a jeho řízení bylo podle vzoru amerického pedagogického systému.

*Tiranského rozhlasu*, působila v něm také řada italských hudebníků. Členem byl však také známý albánský houslista Ludovik Naraçi (1903–1999). Housle studoval na Pražské konzervatoři u Otakara Ševčíka a do Albánie přinesl jeho houslovou školu, jež je zde živá dodnes. Orchestrální hráči prosazovali také požadavek, aby hudební vzdělávání nebylo jen výsadou Itálie, ale aby se v rámci možností uskutečňovalo přímo v Albánii. Připravovali proto založení uměleckého institutu, který se otevření dočkal ovšem až po válce v podobě *Liceu artistik Jordan Misja* (Umělecké lyceum Jordana Misji) v roce 1946. Tam začali titíž hudebníci pedagogicky působit.

Potlačování albánské kultury vyvolávalo samozřejmě reakce. Například skladatel Pjetër Dingu (1908–1989), žák Martina Gjoky, sbíral lidové písně a dokázal je i publikovat v tehdejších časopisech. Sbíрка se jmenovala *Lyra shqiptare* a byla vydána dokonce v Itálii v roce 1940<sup>46</sup> s italským překladem textů. V roce 1942 založil v Radiu Tírana nahrávací studio, které rovněž pořizovalo záznamy albánského folkloru (později i jiné albánské hudby). Znamenalo to zároveň první záznamy albánské hudby vůbec. A třebaže vše podléhalo přísné cenzuře, i tyto skutečnosti přispěly k udržení albánské hudby v čase nesvobody. Gramofonové desky s nahrávkami z tiranského rozhlasového studia se prodávaly ve Francii i v Itálii a studio mohlo po válce ve své činnosti pokračovat.

Přední postavou albánské klasické hudby se stal skladatel Kristo Kono (1907–1991), který působil ve městě Korčë. Kono studoval klarinet v Paříži a na konzervatoři v Miláně. Po studiích se vrátil do Albánie, kde učil hudební teorii a klarinet ve francouzském lyceu ve Korčë. Už ve 30. letech napsal řadu slavných písní a v roce 1939 složil *Rapsodia korale nr. 1* (Chorální rapsodie č. 1). Chtěl tak dokázat, že i bez italské pomoci lze vytvářet umělecky hodnotnou albánskou hudbu. A skutečně také jeho skladby (*Rapsodie, Balada, Albánský tanec*) vypovídají svým hudebním obsahem i názvy o národních kořenech. Po válce se Kono stal členem nově založené komise pro rozvoj umění, v letech 1948–1952 působil jako skladatel v Moskvě, což později ovlivnilo jeho tvorbu, a po návratu do Albánie se stal ředitelem *Shtëpia e kulturës* (Domu kultury) v Korčë. V roce 1954 složil první albánskou operetu *Agimi* (Východ slunce), která se úspěšně hrála sedmaosmdesátkrát po celé Albánii.<sup>47</sup> Zajímavé jsou však také *Miniatúra për klarinet dhe piano* (Miniatury pro klarinet a klavír), *Fantazi për klarinet, piano dhe orkestër* (Fantazie pro klarinet,

---

<sup>46</sup> Vydalo ji slavné vydavatelství De Agostini.

<sup>47</sup> KRAJA, N. *Muzika instrumentale shqiptare*. Tirana : Universiteti i Arteve, 2005. 158 s.

klavír a orchestr), *Rapsodia shqiptare* (Albánské rapsodie).<sup>48</sup> Tento autor již také znamená významný spojovací můstek mezi dobou válečnou a poválečnou.

Když dnes se značným časovým odstupem hodnotíme uvedené období objektivně, nelze v podřízení albánské hudby italským vlivům spatřovat jen negativa. Tato okolnost jistě nebyla příznivá pro národní a kulturní sebeurčení, na druhé straně však znamenala jisté obohacení o zahraniční vlivy i péči o kvalitní interpretaci. Zajímavá je úloha Radia Tirana. Za války sloužilo k propagaci oficiální kultury a ideologie vůbec a toto poslání mu nakonec zůstalo i v nové, poválečné éře, třebaže založené na jiné ideologii prosazující jiné hodnoty.

## **I. 7 Hudba v komunistické Albánii**

### **I. 7. 1 Kořeny komunistického hnutí**

Komunistický systém se v Albánii udržel téměř půl století, a to převážně pod diktátem jedné vůdčí osobnosti – Envera Hoxhy (vedl zemi až do své smrti v roce 1985). 8. listopadu 1941 byla založena ve městě Korčë Albánská komunistická strana. O rok později, v září 1942, proběhla v albánském městečku Pezë konference členů této strany, na které došlo k oficiálnímu založení *Fronti shqiptar çirimitar kombëtar* (Osvobozenecké fronty albánské). Jejím cílem bylo sjednocení obyvatelstva v odporu proti italským fašistům.

### **I. 7. 2 Vůdčí osobnost**

V březnu roku 1943 byl na prvním *Kuvendi kombëtar i Frontit shqiptar çlirimtar kombëtar* (Národním shromáždění Osvobozenecké albánské fronty) formálně zvolen vrchním předsedou strany Enver Hoxha.<sup>49</sup> 10. července 1943 byly Albánské odbojové milice přetransformovány

---

<sup>48</sup> Celkem jich napsal šest.

<sup>49</sup> Enver Hoxha (1908–1985). Narodil se ve městě Gjirokastrë. Studoval ve francouzském lyceu v Korčë. Univerzitní vzdělání získal ve 30. letech ve Francii, kde se zajímal hlavně o marxismus-leninismus. Po návratu do Albánie učil albánštinu na státním gymnáziu v Tiraně, během války dostal výpověď pro nesouhlas s fašismem a po založení albánské komunistické strany byl jejím vůdcem do konce svého života.

v regulérní armádu, která se jmenovala *Ushtria nacional çlirimtare shqiptare* (Albánské vojsko národního osvobození). Vrchním velitelem se stal rovněž E. Hoxha.

### I. 7. 3 Země za vlády komunistické strany

V prosinci roku 1945 byly vyhlášeny volby,<sup>50</sup> které vyhrála Albánská komunistická strana. Na základě výsledků referenda zrušila nová vláda v lednu 1946 monarchii a Albánie se stala lidovou republikou. Státní zřízení se ustavilo podle vzoru Sovětského svazu s centrálním řízením veškerých sfér společnosti. Podnikání spadalo pod kontrolu státních orgánů, agrární reforma zkonfiskovala veškerý majetek bohatých venkovských obyvatel. V roce 1948 se pak *Albánská komunistická strana* přejmenovala na *Partia e Punës e Shqipërisë* (Albánská strana práce, dále ASP).

Navzdory negativům, která se promítla do daleké budoucnosti, je však třeba uvést i úspěšné řešení některých problémů. Jedním z nich byla vysoká negramotnost zasahující téměř 83% populace. Problém odstranila povinná školní docházka. Komunistický režim se také snažil o šíření čistě albánské kultury. V roce 1946 byl v Tiraně otevřen *Instituti i lartë pedagogjik* (Vysoký pedagogický institut), který měl připravovat učitele pro budoucí povolání. Učitelé byli posíláni do odlehlých horských oblastí, aby šířili základní vzdělání, a téměř v každém městě i v mnoha vesnicích byly zakládány domy kultury.<sup>51</sup> Na druhé straně byly od počátku komunistické diktatury potírány jakékoliv projevy nesouhlasu s vládní ideologií. V poválečných letech rozvíjela Albánie vztahy především se Sovětským svazem a jeho satelity včetně Jugoslávie. V roce 1949 se stala členem Rady vzájemné hospodářské pomoci, v roce 1955 vstoupila do *Varšavské smlouvy a Organizace spojených národů*.<sup>52</sup> Toto zapojení znamenalo pro malou a v mnohém zaostalou zemi technickou pomoc, takže agrární Albánie se začala měnit v zemi agrárně-průmyslovou, rozvíjenou ovšem na svérázných principech nové diktatury. Ta postupně pronikala všemi sférami života a přinášela vedle některých pozitiv i četná negativa. Od roku 1947 začalo být funkční sociální

---

<sup>50</sup> V těchto volbách byla komunistická strana jedinou organizovanou politickou stranou. Ale vítězství s 93% bylo velmi záhadné. Kvůli vysoké negramotnosti většina voličů nevěděla, koho zvolila. Pravděpodobně se mnoho kandidátů zvolilo tím, že bylo voličům ukázáno, koho volit, bez ohledu na to, koho zvolit chtěli.

<sup>51</sup> Jsou funkční dodnes.

<sup>52</sup> KORKUTI, M., THENGJILLI, P., SHPUZA, G., RAMA, F., GJEÇOVI, XH., SADIKAJ, D., LALAJ, A. *Historia e popullit shqiptar*. Tirana : Tirana, 2002, s. 304.

zabezpečení, zdravotní péče začala být poskytována zdarma, léky byly k dispozici za velmi nízké ceny. Vzrůstala průmyslová výroba, byly stavěny silnice, jež propojovaly města s venkovem. V roce 1966 Albánská strana práce schválila zákoník práce, který zaručoval právo na práci všem občanům po 15. roce života. Byla stanovena osmihodinová pracovní doba a šestidenní pracovní týden, placená dovolená, pracovní ochrana a sociální zabezpečení. Budovaly se sociální objekty a parky a zrušily se přímé daně a povinné dávky od obyvatel. Postupně se vyrovnávala životní úroveň ve městech a na venkově, což ovšem rozhodně neznamenalo blahobyť.

Na druhé straně nesměli občané vlastnit motorová vozidla, výjimkou byly pouze malé motocykly. Do konce 60. let téměř přestal existovat soukromý sektor v řemeslné výrobě. Vládnoucí režim neměl zájem na tom, aby obyvatelé poznávali život za albánskými hranicemi, izolované obyvatelstvo bylo možné snáze udržovat v poslušnosti a dokonce i v přesvědčení, že politika státu je správná a jedině možná.

#### **I. 7. 4 Kultura**

V roce 1945 byl založen *Lidhja e shkrimtarëve* (Svaz spisovatelů) a v roce 1952 *Lidhja e artistëve shqiptarë* (Svaz albánských umělců). Následně v roce 1956 se tyto organizace spojily a založily *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve shqiptarë* (Svaz albánských spisovatelů a umělců, dále SASU). Umělci měli možnost trávit v zaměstnání o 2–4 hodiny méně, aby se mohli věnovat tvorbě. Bylo jim umožněno se na určitou dobu (v trvání měsíce až roku) věnovat pouze umělecké tvorbě. Hudebníkům byl poskytnut klavír, některým umělcům dokonce byt s pracovním. Za to byla vyžadována díla ideologicky vhodná. Pokud díla nebyla v souladu s komunistickým ideálem a neměla požadované obsahy, neprošla cenzurou a autoři byli postihováni odesláním do pracovních táborů.

#### **I. 7. 5 Hudba**

Hudba tohoto období nesla podobné stopy jako hudba v jiných zemích s obdobným režimem – musela oslavovat socialistické vlastenectví, život rolníků, dělníků, boj za vlast, krásy života v socialistické vlasti, krásy vlasti spravované vládnoucí stranou. Veškerou hudbu

schvalovala komise složená z představitelů pracujících a inteligence, ovšem nehudebníků, takže posuzování bylo neodborné, založené na ideologických kontextech, umělecké hodnoty byly druhotné. I přesto se však na veřejnost dostala řada hudebně hodnotných skladeb.

#### I. 7. 5. 1 Umělecké lyceum Jordana Misji

Důležitým okamžikem pro vývoj poválečné albánské hudby je založení instituce *Liceu artistik Jordan Misja* (Umělecké lyceum Jordana Misji)<sup>53</sup> v Tiraně v roce 1946. Na počátku své činnosti škola využívala pedagogický systém převzatý od italských umělců, kteří po válce v Albánii zůstali. Později se ovšem přeorientovala na školu ruskou. Prvním ředitelem byl Konstantin Trako<sup>54</sup> (1919–1986), který od začátku trval na tom, aby se kromě oboru hra na nástroj pěstovaly i obory skladba a dirigování, a to v souladu s potřebami praxe. Na začátku se tato škola potýkala s problémy v podobě nekvalifikovaných učitelů, neúplné knihovny, absence fonotéky apod., tyto problémy se však do určité míry zmírnily v padesátých letech, kdy zdroje byly doplněny o odbornou literaturu ze Sovětského svazu a kdy umělci začali být vysíláni na studium do zahraničí, hlavně do Sovětského svazu a do Československa. Za dočasné nepřítomnosti byli nahrazováni hostujícími pedagogy ze zemí východního bloku.<sup>55</sup> Lyceum poskytovalo osmileté základní umělecké vzdělání a čtyřletý střední stupeň. Absolvent získal diplom opravňující ho k užívání titulu *střední technik*, takže mohl působit v základním uměleckém školství nebo se mohl stát hráčem v orchestru či v jiném tělese. Při lyceu byla otevřena i večerní škola umožňující studium hudby při zaměstnání.

Jedním z prvních učitelů klavíru v této instituci se stal Tonin Guraziu (1908–1999). Studoval klavír v italském Bari), kde žil s rodinou, a v roce 1932 studium ukončil na boloňské konzervatoři. Hudbu učil na státním gymnáziu v Tiraně, klavír vyučoval soukromě. V roce 1941 spolu se zpěvačkou Teftou Tashko natočil v Miláně několik albánských skladeb, během války koncertoval živě v Radiu Tirana. Po válce uskutečnil spolu s dalšími umělci koncertní turné po Jugoslávii a Bulharsku a v Albánii premiéroval mnoho světových klavírních koncertů. Na konci

---

<sup>53</sup> Jordan Misja byl učitelem a malířem. Za fašismu byl popraven za propagaci albánského umění a za to, že se postavil fašistické okupaci.

<sup>54</sup> Vystudoval skladbu a dirigování na Královské akademie múzičeských umění v Bukurešti v roce 1941.

<sup>55</sup> Například ruští pedagogové Boris Skoblov (cello), Jurij Utkin ( housle) a Tamara Nizniková (zpěv). Později působil v Albánii 2 roky i český klavírista Vladimír Topinka.

50. let bylo jeho snahou vytvořit klavírní školu, která by vycházela z albánských hudebních tradic – vznikla jeho *Metoda e pianos* (Klavírní metoda), podle níž se měli učit mladí klavíristé celé Albánie. V roce 1962 se stal prvním pedagogem klavíru na tiranské konzervatoři a do roku 1963 byl i koncertním mistrem *Teatri kombëtar i operas dhe i baletit* (Národního divadla opery a baletu). Kamenem úrazu na této dráze byl však jeho původ v zámožné rodině; tento fakt byl zdůrazňován tím hlasitěji, čím více posiloval komunistický režim své represivní tendence. Od roku 1963 nemohl Guraziu vykonávat povolání a dostal se dokonce do vězení. Po propuštění se sice mohl vrátit k pedagogické práci a k veřejnému vystupování, ale svobodně se cítit nemohl.

Další významnou postavou je klavíristka Lola Gjoka (1910–1985). Narodila se v Sovětském svazu a studovala klavír na Moskevské konzervatoři. Do Albánie se přestěhovala s rodinou v roce 1932, ale v letech 1933–1936 studovala na aténské konzervatoři. Po návratu do Albánie se věnovala koncertnímu životu a od roku 1946 učila na nově založeném uměleckém lyceu v Tiraně. Od roku 1962 vyučovala na nově založené tiranské konzervatoři (viz dále) a zároveň pracovala jako korepetitorka v Národním divadle opery a baletu. Jako členka této instituce měla možnost vystoupit na řadě koncertů v Číně, Sovětském svazu, Jugoslávii, Bulharsku, Rumunsku, Československu atd. Sama také pro klavír upravovala albánské písně a tyto úpravy se dostávaly na program jejích koncertů. Všechny představila na svém posledním koncertě v roce 1978 na *Koncertet e majit* (Květnových koncertech) v Tiraně.

#### I. 7. 5. 2 *Albánská filharmonie a Národní divadlo opery a baletu*

Po válce existovaly v Albánii tři hlavní profesionální soubory: *Teatri popullor* (Lidové divadlo), *Kori shtetëror* (Státní sbor) a *Kori i ushtrisë popullore* (Sbor lidové armády). K nim přibyl *Orkestra simfonike shqiptare* (Albánský symfonický orchestr), v jehož čele stál Mustafa Krantja (1921–2002),<sup>56</sup> a později byl pod vedením Panajot Kanaçi (\*1924) založen *Trupa e baletit shqiptar* (Albánský baletní soubor). Všechny tyto soubory se posléze spojily, a vytvořily tak *Filharmonia shqiptare* (Albánskou filharmonii), která oficiálně zahájila svou činnost v roce 1949. Pořádala představení po celé Albánii, a to i na vesnicích a v továrnách, vše v rámci programu pro

---

<sup>56</sup> Studoval housle ve *Shkolla normale* v Elbasanu, byl členem symfonického orchestru Radia Tirana. Od roku 1947 studoval dirigování na pražské konzervatoři u Václava Talicha. Po návratu do Albánie se stal šéfdirigentem nově založené *Albánské filharmonie*. V roce 1975 dostal v Praze Cenu Antonína Dvořáka.

kulturní vzdělávání národa. Filharmonie se vyvinula v těleso, které dokázalo provádět jak albánská, tak významná světová díla včetně baletů a operet.

Byly to právě inscenace operet a baletů, které vedly k založení *Teatri kombëtar i operas dhe baletit* (Národního divadla opery a baletu), kde se filharmonie stala stálým orchestrem. První uvedenou operou byla *Rusalka* A. S. Dargomyžského v roce 1953. Divadlo se spolu s filharmonií postupně rozrůstalo, nadaným hudebníkům byla přidělována stipendia pro studium v zahraničí, schopnosti orchestru a sólistů se zdokonalovaly a to všechno zase ovlivňovalo tvorbu pro tyto umělce určenou. První byla v roce 1958 albánská opera *Mrika*<sup>57</sup> s hudbou Prenkë Jakovy (1917–1969) a libretem Llazara Siliqiho (1924–2001). V roce 1963 měl pak premiéru první albánský balet *Halili dhe Hajria Tishe Daiji* (\*1926) a slavný balet *Delina* od Çeska Zadeji (1927–1997).<sup>58</sup>

### I. 7. 5. 3 Šedesátá léta

60. léta znamenají počátek albánské izolace od Evropy, a to i od zemí komunistického bloku.

Po roce 1961 se vztahy mezi Albánií a Sovětským svazem výrazně zhoršily. Důvodem bylo upuštění od kultu osobnosti v Sovětském svazu, tedy od principu, jehož se albánští představitelé nehodlali vzdát, a to i z důvodu vyostření albánsko-jugoslávských vztahů.<sup>59</sup> Albánie vystupovala z uskupení, kde rozhodující slovo měl Sovětský svaz. Na protest proti okupaci Československa v roce 1968 vystoupila z Varšavské smlouvy, čímž na druhé straně vzrostl strach z okupace sovětskými vojsky a země začala být nepřiměřeně militarizována. Byla posílena orientace na komunistické země Asie, především na Čínskou lidovou republiku, dobré vztahy udržovala Albánie se Severní Koreou, s Kambodžou, Severním Vietnamem a Laosem. Omezené

---

<sup>57</sup> Opera je poplatná době, je to příběh brigádnice, která chce pracovat na stavbě hydrocentrály v severní Albánii.

Nalezneme zde pochopitelně i motivy lásky, boje za rovnoprávnost mužů a žen: hlavní postava, dívka Mrika, bojuje proti společenským předsudkům a proti vůli rodiny si vezme muže, kterého milovala, místo ženicha, kterého vybrala rodina. Národní ráz albánské hudby skladatel vystihl užitím modů a typických rytmů, formy jsou však tradiční evropské.

<sup>58</sup> Některé části tohoto baletu jsou přepsány pro sólový klavír a dlouho byly povinnou součástí klavírního programu v uměleckých lyceích.

<sup>59</sup> V tomto období ASP vyznačovala J. B. Tita za zrádce marxismu-leninismu.

hospodářské styky udržovala s Francií, Itálií a Rakouskem, koncem 60. let také s Jugoslávií, zejména s Kosovem, jež do Jugoslávie patřilo.

Značná politická izolace se projevila i v hudbě. Vládnoucí komunisté prosazovali heslo naprosté soběstačnosti ve všech oblastech, tedy i v oblasti kulturní a hudební, ke slovu se dostávaly skladby sborové a orchestrální, oblíbené byly útvary, které mohly snadno a srozumitelně těmto tendencím vyhovět a opěvovaly národ, zemi, její směřování, vedení – vokální a instrumentální suity, kantáty, oratoria a rapsodie. Byly pořádány hudební festivaly, kde zněla nová domácí hudba jako důkaz, že Albánie cizí vlivy nepotřebuje. Nejdůležitějším festivalem byly *Koncertet e majit* (Květnové koncerty) v Tiraně (podle vzoru *Pražského jara*), spojené s interpretační i skladatelskou soutěží a s finanční odměnou vítězům. Po ukončení festivalu bývala navíc vydávána kniha kritik, která o vystoupeních referovala z tohoto zorného pole.

Tendenci k izolovanosti potvrdil rok 1965, kde na zasedání vlády zaznělo: „Umění se musí poddat autoritě komunistické strany, je nutno zeslabit západní vlivy, v umění nelze tolerovat experimentování, vládnout musí princip kulturního centralizmu, umělci by měli vejít do užšího kontaktu s lidem.“<sup>60</sup> (Překlad autora.) Tak začala tzv. Albánská kulturní revoluce. Inteligence byla nucena pracovat na venkově, nebo alespoň pro venkov, čímž měly být odstraněny rozdíly mezi městem a vesnicí a měly být mazány sociální rozdíly. V lednu roku 1966 podepsalo 91 umělců prohlášení<sup>61</sup> s požadavkem, aby mohli pracovat na venkově, protože jedině tam mohou nalézt „skutečnou inspiraci“.<sup>62</sup> Taková aktivita umělců byla samozřejmě pevně řízena *Ministerstvem kultury a výchovy* a SASU a vyplývala z hrozby, již totalitní režim uplatňoval, zároveň však i z vidiny určitého prospěchu, neboť umělci, kteří se podvolili, byli finančně zajištěni. Strana a vláda proklamovaly tzv. nepřerušenou revoluci, umění ve službách lidu, kritice podrobily dokonce folklorismus, který byl prohlášen za zpátečnický. Některé lidové a populární písně, jejichž obsah se pro dané účely nehodil, byly dokonce zakázány.<sup>63</sup> Komise složené z obyčejných

---

<sup>60</sup> KORKUTI, M., THENGJILLI, P., SHPUZA, G., RAMA, F., GJECOVI, XH., SADIKAJ, D., LALAJ, A. *Historia e popullit shqiptar*. Tirana: Tirana, 2002, s. 302.

<sup>61</sup> Prohlášení bylo podepsáno sice dobrovolně, ale ti kdo nepodepsali, nedostali pracovní místo. Vyjádřit nesouhlas s komunistickou ideologií mohlo znamenat konec kariéry.

<sup>62</sup> Podle nařízení z roku 1972 museli všichni žáci střední školy absolvovat jeden rok manuální praxe, teprve poté mohli jít studovat vysokou školu. Všichni žáci museli být v kontaktu s dělníky a s výrobou v továrnách již od dětství. Studenti vysokých škol byli před dokončením studia nasazeni na 9 měsíců do výroby a na 3 měsíce na vojenskou přípravu umělce nevyjímaje. Stát jim zato přidělil různá stipendia, jídlo, ubytování a oblečení zdarma.

<sup>63</sup> To byly písně, které propagovaly komunistický režim a úspěchy albánské komunistické strany. Většinou měly folklorní charakter, ale později i modernější podobu.

lidí měly posuzovat, zda umělecká tvorba je nebo není přípustná, zda odpovídá národním zájmům, přičemž ovšem tyto závěry nebyly pro vládu bezpodmínečně závazné. Na to, co nakonec smělo být představováno publiku, tak měla vliv i celá řada dalších skutečností.

#### I. 7. 5. 4 Státní konzervatoř v Tiraně

Důležitým okamžikem v dějinách albánské hudby se stalo založení *Konservatori shtetëror i Tiranës* (Tiranské státní konzervatoře) v roce 1962. Podle sovětského vzoru měla status vysoké školy a vzhledem k tomu, že režim nedovoloval studium v jiných zemích, umožňovala dokončení studia i těm, kdo se museli ze zahraničních studií vrátit do vlasti.<sup>64</sup> Konzervatoř ovšem také musela zajistit pokračování studia absolventům lyceí, neboť na uměleckých školách směli působit pouze absolventi konzervatoře.

V prvních letech po otevření zde vyučovalo několik cizinců, například čínský klavírista Cen Pi Gan, maďarská klavíristka Marie Rafail a další. Později zde učili i albánští umělci, kteří studovali na konzervatořích v Moskvě, Praze, Budapešti, Paříži, Milaně atd. Prvním ředitelem konzervatoře byl skladatel a muzikolog Albert Papparisto (\*1925), který spolu s hudebním teoretikem Vathem Çangu (\*1932) a skladatelem Çeskem Zadejou (1927–1997) připravil teoretickou část studia.<sup>65</sup> Studium zde bylo čtyřleté.

V roce 1966 se *Státní konzervatoř* spojila s *Shkolla e lartë për aktorë Aleksandër Moisiu* (Vysokou divadelní školou Aleksandëra Moisiu) a se *Shkolla e arteve figurative* (Školou výtvarných umění) a vznikl *Instituti i lartë i arteve* (Vysoký institut umění). Až s novou školskou reformou v roce 1992 se z institutu stala *Akademia e arteve të bukura* (Akademie múzických umění) a od roku 2008 *Universiteti i arteve* (Univerzita umění).

---

<sup>64</sup> V cizině bylo tenkrát více než 3000 studentů.

<sup>65</sup> Všichni tři studovali na moskevské konzervatoři.

### I. 7. 5. 5 Instrumentální hudba

V roce 1962 vznikl též *Orkestra simfonike e Radiotelevizionit shqiptar* (Symfonický orchestr Albánského rozhlasu). Vedl ho dirigent a skladatel Simon Gjoni (1926–1991).<sup>66</sup> Poté vznikl i *Orkestra simfonike e konservatorit shtetëror* (Symfonický orchestr Státní konzervatoře). V tomto období byly také složeny první albánské koncerty, jež tak našly v nových tělesech uplatnění.

Klavír byl až do otevření tiranské konzervatoře většinou chápán jako doprovodný nástroj. Až v 60. letech se takový náhled na tento nástroj začal měnit a zájem o klavír jako o sólový nástroj se výrazně zvětšil. Velkou oblibu sólového klavíru přineslo otevření katedry klavíru na konzervatoři. Jednou z prvních absolventek třídy čínského profesora Cen Ping Gang byla klavíristka Margarita Kristidhi (\*1937). Své schopnosti předvedla na festivalu *Koncertet e majit* (Květnové koncerty), kde vyhrála několikrát první cenu. Později se stala profesorkou hry na klavír na *Instituti i lartë i arteve* (Vysokém institutu umění) v Tiraně. Po založení symfonického orchestru státní konzervatoře provedla s tímto orchestrem mnoho klavírních koncertů nejen světových, ale i albánských autorů. V roce 1973 byla poslána na krátkodobý pobyt do Paříže, kde studovala u Vlada Perlemutera. Později koncertovala ve Francii, Polsku, Československu, Německu, Rumunsku, Bulharsku a v dalších zemích.

Albánsští skladatelé se přirozeně zaměřili na dvě oblasti: na tvorbu instruktivní a na skladby koncertantní.

V instruktivní tvorbě řešili výchovu mladých interpretů pomocí prostředků, které byly mladým hudebníkům blízké – melodiemi s postupy příznačnými pro albánskou hudbu a také stylizacemi, které připomínaly lidové nástroje. V tom duchu vznikla alba Tonina Harapiho či Feima Ibrahimihho (viz druhou kapitolu).

Koncertantní tvorba se zaměřila na tzv. absolutní hudbu. Formy byly uspořádáním klasické, hudební řeč svědčila o vlivech neoklasicistních. I zde však cítíme albánské elementy, jako jsou typické mody a lichá metra příznačná pro albánské tance. Vzorem stylizace, jež má

---

<sup>66</sup> Narodil se ve Skadaru, kde studoval u Prenkë Jakovy. Od roku 1952 studoval dirigování na pražské konzervatoři a o rok později na pražské HAMU, a to až do roku 1958. Po návratu do Albánie byl během svého života pedagogem na tiranské konzervatoři, šéfdirigentem orchestru albánského rozhlasu a ředitelem uměleckého lycea *Jordana Misji* v Tiraně. V klavírní tvorbě se zaměřil na komorní hudbu.

připomínat lidové nástroje, jsou například *Toccata* Feima Ibrahimiho, *Humoreska*, *Toccata* a *Balada* Çeska Zadeji, *Toccata* Simona Gjonih, *Rapsodie* Tonina Harapiho. Najdeme v nich i místa, jež připomínají improvizovaný projev, což je pro albánský folklor rovněž typické.

60. léta znamenala i příklon k rozsáhlejším, například cyklickým formám. Právě zde vzrostla úloha klavíru jako nástroje s tradičně žánrově bohatým repertoárem. Tak vzniklo několik klavírních sonát jako například *Sonáta pro klavír č. 1* Tonina Harapiho, *Sonáty č. 1, č. 2* Kozmy Lary a další. Sonáty mají spíše instruktivní charakter, jejich cílem bylo do určité míry nahradit cizí sonáty a sonatiny, což však nemohly splnit beze zbytku. Témata zde byla většinou inspirována národními písněmi nebo tanci, a tak měly význam především pro skladatele jako určitý odrazový můstek pro další tvorbu a otevřely cestu prvním velkým sonátám a klavírním koncertům.

Vývoj nezaznamenávala jenom hudba pro sólové nástroje, ale také hudba komorní. Vzniklo mnoho skladeb pro různá nástrojová uskupení, jež měla napodobit zvuk lidových nástrojů. Vznikly tak *Kvartet* Tishe Daiji i *Kvartet* Tonina Harapiho.

Navzdory snahám o svébytnost albánské tvorby nebylo možné pominout vlivy zahraniční. Vždyť skladatelé studovali v Rusku, Československu, Francii, Itálii, Rumunsku, Maďarsku atd. V Albánii také koncertovali zahraniční umělci a albánští umělci vystupovali v zahraničí. Národní divadlo opery a baletu hostilo umělce ze Sovětského svazu, Itálie, Francie atd. Sám Mustafa Krantja (šéfdirigent tohoto divadla) vystoupil například v Bukurešti nebo v Brně. I během totální izolace od okolního světa přicházeli na Vysoký institut umění zahraniční profesori jako hostující pedagogové. To, co bylo pro evropský hudební život běžné v praxi, bylo však v rámci albánského společenského systému jedinečné. V repertoáru albánských klavíristů převažovali hlavně skladatelé od doby baroka do období impresionismu. A co se týče hudby 20. století, byli hráni hlavně skladatelé jako S. Prokofjev (D. Šostakovič i I. Stravinskij byli zakázáni),<sup>67</sup> B. Bartók, B. Britten a začínala se hrát i díla albánských skladatelů.

Ne všechny albánské skladby vyšly tiskem, možnosti tisku byly totiž v 60. letech velmi omezené. Teprve po založení polygrafického kombinátu v Tiraně se začaly vydávat i albánské skladby, a to pod záštitou *Shtëpia qëndrore e krijimtarisë popullore* (Centra pro národní tvorbu).

---

<sup>67</sup> Souvisí to s tím, že tvořili po Stalinově smrti, takže jejich díla podle albánských představitelů již nebyla věrná pravému marxisticko-leninskému učení.

Většinou si ale žáci museli noty opisovat ručně, a to kvůli malému počtu vydaných kusů. Na konzervatoři byli dokonce speciální pracovníci, kteří se opisem not zabývali (kvalita tohoto rukopisu byla velmi vysoká). I noty zahraničních skladatelů bývaly většinou půjčovány samotnými učiteli a ručně opisovány.

#### I. 7. 5. 6 Klavírní tvorba

Vůdčí osobnosti tohoto období představují Çesk Zadeja a Tonin Harapi. Çesk Zadeja (1927–1997), původem ze Skadaru, se od raného věku učil hudbu u Martina Gjoky a Prenkë Jakovy, později studoval na *Akademii svaté Cecílie* v Římě a na moskevské konzervatoři. Po návratu do Albánie se stal ředitelem hudebního oddělení v *Radiu Shkodra* (Skadarský rozhlas). Po založení tiranské konzervatoře se tam stal profesorem skladby. V letech 1966–1972 a 1973–1979 byl uměleckým ředitelem *Národního divadla opery a baletu*, od roku 1979 se věnoval pouze skladbě. V roce 1968 napsal první albánský *Klavírní koncert č. 1 Es dur*, který je dodnes nejhranějším albánským klavírním koncertem. Zadejovy skladby zasahují nejrůznější žánry od hudby pro amatéry až po scénickou tvorbu. Jeho klavírní skladby jsou trvalou součástí repertoáru albánských klavíristů, a to zcela oprávněně. Jsou psány se smyslem pro klavírní sazbu, pro rozvíjení a uplatnění instrumentálních dovedností působí efektně. Zadeja je autorem klavírních cyklů a alb jako například *Album me pjesë për piano për shkollat artistike* (Album klavírních kusů pro umělecké školy) a *Album për fëmijë* (Album pro děti). Velmi populární jsou jeho toccaty, balady, valčíky, klavírní koncert, suita z baletu *Delina* a další. Zadejův styl zahrnuje vlivy od romantismu až po neoklasicismus, v závěru života se nevyhnul ani experimentům.

Tonin Harapi (1928–1992) se narodil ve Skadaru, kde studoval hudbu u Prenkë Jakovy a Martina Gjoky. V roce 1946 studoval klavír na lyceu Jordana Misji v Tiraně a od roku 1959 studoval skladbu na moskevské konzervatoři ve třídě Michaila Čulakiho. Po zhoršení vztahů se Sovětským svazem se musel v roce 1961 vrátit a studium dokončil v roce 1964 na Státní konzervatoři v Tiraně u Çeska Zadeji. Zde se také hned po ukončení studia stal profesorem skladby a hudební analýzy. Věnoval se intenzivně instruktivní literatuře a je autorem několika alb: *Album me pjesë të vogla për piano* (Album malých klavírních skladeb), které zahrnuje 15 miniatur pro začátečníky, *Ditë në shkollë* (Den ve škole) s 12 skladbami, *10 pjesë për piano për shkollën*

*e muzikës* (10 klavírních klusů pro hudební školy) a další. Tonin Harapi se stal jedním z nejvýznamnějších albánských skladatelů vůbec a k tomuto věhlasu velkou měrou přispěla právě klavírní tvorba, které zahrnuje vedle instruktivní literatury i několik dalších klavírních cyklů, sonát, koncertů a rapsodií.

#### I. 7. 5. 7 Sedmdesátá léta

70. léta jsou obdobím nové skladatelské generace jako Feima Ibrahimiho, Limose Dizdariho, Aleksandëra Peçiho, Kozmy Lary a dalších. Již v závěru 60. let hledali cesty k novému výrazu, ke kompozičnímu novátorství, třebaže v zasetí daných a nepříliš širokých možnostech.<sup>68</sup>

#### *První polovina sedmdesátých let*

Toto období bylo ve znamení debat a hledání. Navzdory ideologickým hranicím a omezením bylo zřejmé, že dosavadní způsob kompozice se již vyžil a že je třeba postupovat dále. Jednou z možností, jak vnést do hudby něco nového, bylo užívání dosud málo rozšířených forem. Vznikly tak *Variace* Česka Zadeji nebo Tonina Harapiho, *Balady* Kozmy Lary nebo Česka Zadeji, *Preludia* Kozmy Lary, *Toccaty* Feima Ibrahimiho, repertoár klavíristů obohatily koncertní rondo, koncertní poema, koncertní rapsodie apod. Jinou možnost představovala programní hudba, která dávala autorovi jistou naději, že při správně zvoleném názvu se dílo dočká provedení. Jestliže dílo neslo například název *Sonáta májové revoluce*, bylo velmi pravděpodobné, že vyhoví ideologickým požadavkům a zazní na koncertním pódiu. Z toho je také patrné, že toto období nijak nepolevilo v tvrdé diktatuře.<sup>69</sup>

Přesto měla SASU v roce 1970 490 členů, z nichž už většina nebyla členy komunistické strany. Umělci si často stěžovali na nesvobodu a na nesmyslná pravidla, např. když moderní

---

<sup>68</sup> Tzv. *inovace* byly režimem kladně přijímány. Toho zneužívali pseudoskladatelé kopírující díla S. Prokofjeva, B. Bartóka či I. Stravinského, kteří byli považováni za méně nebezpečné než skladatelé západní. Samozřejmě i tyto postupy přinesly nakonec jisté obohacení, neboť mnoho skladatelů, kteří takto neuměle začínali, dospívalo pozvolna k vlastním výrazovým možnostem.

<sup>69</sup> V roce 1973 sílila perzekuce intelektuálů, mnoho z nich bylo posláno do pracovních táborů nebo na práci v zemědělství. Inteligenci se ze strany vlády nedostávalo důvěry, hlavně pokud šlo o věrnost straně. Ideologie komunistické strany byla v podstatě sama proti sobě, neboť jediné intelligence mohla podpořit další vývoj země.

výrazové prostředky byly zakazovány komisí pro „umění ve službách lidu“.<sup>70</sup> (Překlad autor.) V roce 1970 byly podobné komise činné po celé Albánii a měly za úkol aktivity umělců kontrolovat.

V těchto letech se ale velmi zlepšila situace v oblasti notových materiálů. Tisk not sledoval dva cíle: hudbu pro děti a mládež a koncertantní tvorbu. Kromě albánských skladeb vyšly v této době tiskem i skladby světových autorů; většinou to byly kopie ruských vydání. Vydávala se i různá alba s výběrem klavírních kusů pro děti a mládež, metodická alba se skladbami doporučenými k přípravě na základních uměleckých školách nebo lyceích. U většiny těchto not není známo, v jakých původních edicích vyšly, protože autorská práva nebyla v Albánii brána v potaz. Některé opisy jsou zajímavé i tím, že připomínají spíše urtexty, občas v nich však najdeme prstoklady převzaté nejspíše z ruských nebo českých vydání. Noty nebyly vždy kvalitně vytištěny, počet výtisků byl stále limitován.

Podmínky v uměleckém lyceu a hlavně na tiranské konzervatoři se také zlepšily. Zvýšení zájmu o klavír přinášelo i potřebu vhodného studijního zázemí. Nákupem nových klavírů v polovině sedmdesátých let získali studenti lycea a Vysokého institutu umění možnosti cvičení, i když klavíry nebyly příliš kvalitní. Stát totiž kupoval vzhledem k ekonomické situaci<sup>71</sup> levnější nástroje.

Vývoj zaznamenala i komorní hudba, která nebyla dosud velmi oblíbená. Vniklo mnoho skladeb pro nástroj s doprovodem klavíru nebo také klavírní tria jako například *Këngët e tokës* (Píseň země) Limose Dizdariho, která se těšila velkého úspěchu. Pokrok byl patrný i v hudební kritice, která až do této doby byla nepočítaná a zůstávala odkázána na periodika, jež se hudbě cíleně nevěnovala. V těchto letech vznikl časopis *Nëntori* (Listopad) zaměřený na kritiku v umění, a tedy i na kritiku v hudbě.

---

<sup>70</sup> Komunistická strana tvrdila, že není proti cizím vlivům v umění, ale že je třeba tyto vlivy kontrolovat.

<sup>71</sup> Klavíry nakoupené pro Státní konzervatoř byly většinou značky *Petrol*, měly bohužel kovový zvuk, malý dynamický rozsah a nekvalitní mechaniku. Starší klavíry *Petrol* a *Foester* pořízené již dříve byly mnohem kvalitnější.

## *Klavírní tvorba období*

Kozma Lara (\*1930) pochází z Drače. Od roku 1947 studoval klavír na *Lyceu Jordana Misji* v Tiraně, později pracoval jako koncertní mistr, skladatel a korepetitor u *Ansambli i ushtrisë* (Vojenského ansámblu). Od roku 1959 studoval skladbu na moskevské konzervatoři, odkud se jako řada dalších osobností musel v roce 1961 vrátit. Studium dokončil na *Státní konzervatoři* v Tiraně u Česka Zadeji a stal se vedoucím hudebního oddělení na ministerstvu školství a kultury. Od roku 1969 působil jako profesor hudební teorie a skladby na tiranské konzervatoři. Jeho klavírní tvorba je velmi bohatá a zahrnuje například klavírní cyklus pro děti *Ditë të gëzuara* (Veselé dny). Obsahuje 12 miniaturních skladeb s programními názvy jako *Dhuratë për mësuesen* (Dárek pro učitelku), *Në punë* (V práci), *Luajmë* (Hrajeme), ale i skladby označené žánrově, např. *Preludium*, *Tanec*, *Pochod*, *Moment musical* atd. Již ve skladbách pro děti používá skladatel rozměrnější formy, které žáky uvádějí do světa podobných forem světových skladatelů. Z tvorby Kozmy Lary je dále známo 5 klavírních koncertů, 4 rapsodie pro klavír a orchestr, 6 klavírních sonát, 4 balady, 4 alba klavírních skladeb, variace, preludia a další.

Další osobností, která významně ovlivnila albánskou klavírní tvorbu, je Feim Ibrahimí<sup>72</sup> (1935–1997). Pochází z Gjirokastëru, od roku 1962 studoval skladbu u T. Daiji na nově založené státní konzervatoři v Tiraně. Po skončení vyučoval zde skladbu až do roku 1977, kdy se stal tajemníkem hudební sekce *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve të Shqipërisë* (Svazu albánských spisovatelů a umělců). Díky této pozici mohl cestovat do ciziny, kde se dostával do styku se soudobou hudbou. Sám obdivoval atonalitu a další soudobé směry, ale právě jeho pozice v Albánii mu bránila tyto směry veřejně přijmout. V tajnosti ovšem s těmito výrazovými možnostmi experimentoval, což dokazuje jeho violoncellová sonáta z roku 1975 vydaná až v roce 1990 nebo jeho *Tragická symfonie* nesoucí inspirační stopy hudby Alfreda Schnittkeho. Důkazem postbartókovského experimentu se zvukem jsou pak jeho klavírní koncerty. Umělecký život vlastní země se snažil obohatit alespoň tak, že soudobé světové skladatele zval do své vlasti. Albánii tak navštívili Iannis Xenakis (1922–2001) nebo Gerhard Stäbler (\*1949). V jeho klavírních albech pro děti však samozřejmě tendenci k experimentu nenajdeme, nalezneme v nich spíše názvuky albánské hudby ve spojení s klasicko-romantickým a neoklasickým výrazem,

---

<sup>72</sup> Feim Ibrahimí byl podle komunistické strany příliš moderní. Využitím lidových melodií se zachránil před ztrátou pozice ve Svazu albánských spisovatelů a umělců a před trestem v podobě pracovních táborů.

a to opět při programních názvech: *Nina-nana* (Ukolébavka), *Dy keca* (Dva kozlíci), *Përralla e gjyshes* (Babiččina pohádka), *Këngë labe* (Labská píseň), *Valle* (Tanec), *Lepurushi* (Zajíc) atd. Ibrahimiova tvorba pro dospělé zahrnuje několik klavírních koncertů, rapsodií a dalších hudebních forem. V roce 1989 byl Ibrahimiovi udělen titul *Artist i popullit* (Národní umělec), v roce 1991 se stal prvním prezidentem *Komisioni muzikor kombëtar* (Národní hudební komise), která se stala členem *Mezinárodní hudební komise* při UNESCO, o rok později založil festival soudobé hudby a v roce 1994 společnost *Pentaton*, která dnes nese název *Fondacioni kulturor "Feim Ibrahimio"* (Kulturní nadace Feima Ibrahimiova). V roce 1995 navštívil Salzburg, kde se věnoval studiu elektroakustické hudby a kde také složil *De profundis*, dílo, které zvítězilo ve skladatelské soutěži v Bourges. Feim Ibrahimiovi zemřel v roce 1997 v Turíně, kde žil se svou rodinou.

### *Druhá polovina sedmdesátých let*

V roce 1976 se přijetím nové ústavy dostal komunistický režim do nové fáze. Albánie změnila název na *Republika popullore socialiste e Shqipërisë* (Albánskou socialistickou lidovou republiku, dále ASLR) a podle nově přijaté ústavy byla státem založeným na diktatuře proletariátu. Hospodářství bylo socialistické s pouze dvěma druhy vlastnictví – družstevním a státním. Nejvyššími státními orgány byly *Kuvendi popullor* (Lidové shromáždění), *Prezidiumi i kuvendit popullor* (Prezidium Lidového shromáždění), *Këshilli i ministrave* (Rada ministrů) a *Këshilli popullor* (Lidové rady). Rada ministrů a Lidové rady sloužily jako místní orgány státní moci a místní samosprávy. Předseda Prezidia Lidového shromáždění (prezident) byl nejvyšším státním představitelem.

V roce 1978 však došlo ke zhoršení vztahů s Čínou. Hlavním důvodem byla skutečnost, že Čínskou lidovou republiku navštívil americký prezident Richard Nixon. Dalším důvodem pak bylo také přijetí předsedy Svazu komunistů Jugoslávie a prezidenta Socialistické federativní republiky Jugoslávie Josipe Broze Tita. Na tuto situaci reagoval E. Hoxha ve své knize *Imperializmi dhe revolucioni* (Imperialismus a revoluce),<sup>73</sup> kde kritizoval USA i Čínu, a Čína v reakci na to zastavila hospodářskou pomoc Albánii, odvolala ze země své odborníky a Albánie

---

<sup>73</sup> E. Hoxha v předmluvě své knihy vydané v Tiraně v roce 1978 psal o zradě titovských, sovětských, čínských a jiných revizionistů a tvrdil, že americký imperialismus a jeho agentury, sovětský sociálimperialismus, čínský sociálimperialismus, velkoburžoazie a reakce znovu sílí a bojují proti marxismu-leninismu.

stáhla své studenty z čínských vysokých škol. Tehdy Albánie udržovala hospodářské styky jen s některými socialistickými státy, např. s Československem, které bylo ochotno normalizovat a rozvíjet mezinárodní vztahy na základě rovnoprávnosti, vzájemné výhodnosti a nevměšování.<sup>74</sup>

Politické změny částečně přinesly i nové umělecké tendence, i když většinou na neoficiální úrovni. Jestliže skladatel experimentoval například s dodekafonií a tento čin vešel ve známost, mohl mít velké problémy. Proto také stále vznikala díla poplatná režimu, přičemž nechyběly tendenční názvy jako *Rini e lumtur* (Veselá mládež), *Rini entuziaste* (Nadšená mládež), *Nëna jonë PPSH* (Naše matka ASR) apod.

Znovu také byla vyžadována folklorní orientace, tedy to, co bylo v 60. letech kritizováno. Bylo uskutečněno mnoho studií lidové hudby, experimentovalo se složením orchestru, do něhož se zapojovaly lidové nástroje. E. Hoxha tvrdil, že úkolem umělců je popularizovat boj národního osvobození, propagovat vlastenectví a přispívat k budování socialismu. Umění mělo mít kořeny v albánské tradici, v jazyce, v dějinách, ve folkloru, umělci se měli soustředit na obrazy nových hrdinů – dělníků, rolníků a vojáků. Podle ASR měl rozvoj folkloru přispět ke zvýšení národní morálky a identity, a proto se rozhodla silně podporovat zakládání folklorních souborů. Umělci byli ve své tvorbě stále omezováni, jelikož jejich tvorba byla posuzována komisemi poplatnými režimu.

#### I. 7. 5. 8 Osmdesátá léta

Důsledky politických a kulturních událostí druhé poloviny 70. let se projeví hlavně v letech osmdesátých, a to v prudkém hospodářském poklesu. Bez zahraniční podpory se země dostávala do krize, již prohlubovala totální izolace. S tím byla spojena ztráta dřívějších alespoň skromných existenčních jistot a propad morálky i mizivá podpora umění. Izolace se odrazila i v hudbě, která postrádala osvěžení invencí i stylů, zájem publika klesl na minimum. Autoři jako Tonin Harapi a Kozma Lara se snažili psát klavírní alba s didaktickým zaměřením, ale alba se netěšila velké oblibě. Většina skladatelů se jinak zaměřila na velké formy, které nebyly dosud

---

<sup>74</sup> V 80. letech byl do Albánie např. dodán velký počet diesel-elektrických lokomotiv a nákladních aut, z nichž většina funguje dodnes.

příliš frekventovány, například na opery, balety nebo symfonie. Vzniklo sice mnoho skladeb, ale prostředky pro jejich provádění nebyly k dispozici.

### *Klavírní tvorba období*

Navzdory uvedeným problémům přišlo několik mladších skladatelů s novými a zajímavými klavírními skladbami. Patřil k nim i Aleksandër Peçi (\*1951). Studoval skladbu a hudební teorii na tiranském Uměleckém lyceu Jordana Misji. Pokračoval na tiranské konzervatoři u Česka Zadeji a roce 1977 se stal skladatelem tiranské státní estrády. Zároveň byl uměleckým ředitelem Domu kultury v Përmetu a později vedl také Státního ansámblu písní a tanců. Od roku 1986 byl skladatelem na volné noze, a to až do roku 1991, kdy začal vyučovat skladbu na tiranské Akademii múzických umění. Psal hudbu rozmanitých žánrů, ale proslavila ho zejména hudba filmová. Za komunistického režimu byly známy jeho skladby *Pesë skica për piano dhe orkestër* (Pět skic pro klavír a orchestr) z roku 1974, *Suitë për piano dhe orkestër* (Suita pro klavír a orchestr) z roku 1978 a *Klavírní koncert* z roku 1980. Mnoho dalších skladeb se dostalo do širšího povědomí veřejnosti až po pádu komunistického režimu, protože pro komunistické hudební komise byly příliš moderní. A skutečně také Peçiho hudební řeč osciluje mezi neoklasicismem a dodekafonií. Nejslavnější album pro sólový klavír je jistě *Remodelage* napsaná ve Francii v roce 1998. K dalším dílům patří *Duke ndjekur ritmet e dites* (*Sledování rytmu dne*) z roku 1998, *Gjeneral gramafoni* (hudba k filmu se stejným titulem) či slavný *Dubël valle* (Dvojitý tanec) z roku 1996. Populární jsou alba *Cartesius Cantus* a *Folkdance*, kde základ představují známé albánské lidové melodie, ovšem v osobitých stylizacích. Jeho hudba je nahrávána např. v New Yorku, Amsterdamu a v Paříži a je stále žádána a objednávána.

### *Druhá polovina osmdesátých let*

Enver Hoxha zemřel 11. dubna 1985 v Tiraně a jeho nástupcem se stal Ramiz Alia (1925–2011),<sup>75</sup> který měl zemi vyvést z těžké krize. Alia změnil některé zákony, dal propustit velký počet

---

<sup>75</sup> Během studií v Institutu marxismu-leninismu se stal oblíbencem N. Hoxhové, byl velkým zastáncem Hoxhových idejí.

politických vězňů a zmírnil cenzuru. Nová vláda se snažila navázat kontakty s vnějším světem a v roce 1990 otevřela hranice.<sup>76</sup> Několik hudebních souborů dostalo povolení pro koncertní zájezdy po Balkáně a folklorní soubory mohly vystupovat i v kapitalistických státech.

## I. 8 Demokratický systém

Po dlouhotrvajících studentských protestech se v roce 1990 ustavil pluralitní systém a vznikla *Partia demokratike* (Demokratická strana). Konaly se první svobodné volby, které ovšem vyhrála *Partia socialiste* (Socialistická strana, jak sama sebe pojmenovala bývalá komunistická strana). V roce 1992 po silných protestech požádala Demokratická strana o předčasné volby, které se konaly téhož roku. Tentokrát vyhrála Demokratická strana a začala realizovat důležité reformy.

### I. 8. 1 Klavírní tvorba období

Uvolněné poměry znamenaly pro většinu skladatelů hledání nových kompozičních cest a technik. Mnoho z nich již upadlo v zapomnění, a nabízí se tedy otázka, proč tomu tak je. Postrádá tato hudba kvality? Nenapomohly snad k její chvilkové slávě jiné než čistě umělecké faktory? V každém případě se ukazuje, že přežívají skladby, které již prověřil čas. Například Aleksandër Peçi se z Amsterdamu a Paříže vrátil do Albánie, kde stále pracuje. Jeho hudba zní na světových pódiiích a především albánští pianisté hrají jeho klavírní skladby *Remodelage*, *Cartesius Cantus*, *Kecat dhe ujku* (Kůzlata a vlk) a nově i *Album për fëmijë* (Album pro mládež).

Klavíru se nadále věnuje také Vasil Tole (\*1963). Studoval hudbu v Korçë, od roku 1984 studoval skladbu na tiranské konzervatoři u Kozmy Lary. Od roku 1991 se intenzivně zabýval albánským folklorem a vyučoval ho i na tiranské AMU. V 90. letech se zúčastnil několika skladatelských kurzů v Německu, Řecku atd. V roce 1997 se stal ředitelem Albánského Národního divadla opery a baletu, o 2 roky později však místo opustil a začal se věnovat pouze výuce na tiranské AMU a skladbě. Jeho význam tkví i v propagaci soudobé albánské hudby, je například spoluzakladatelem společnosti *Muzika e re shqiptare* (Nová albánská hudba). V roce 2001 vyhrál

---

<sup>76</sup> Otevření hranic vedlo k první masivní emigraci do Itálie a do Řecka.

mezinárodní soutěž Dimitrise Mitropoulose s operou *Eumenides*. Díky tomu zazněla opera během OH v Řecku v roce 2004. Tole se věnuje rozmanité stylové výrazovosti, komponuje i atonálně a nalézá velkou zálibu v tvorbě komorní. V tomto žánru se proslavil *Epitaf dhe britmë* (Epitaf a výkřik) pro flétnu, klarinet, fagot, smyčcový kvartet a klavír. Mezi skladbami pro klavír vynikají *Symbolický portrét* (1992), *Age of Cage* (1993), *R. I. P* (1997), *Pět klavírních kusů* atd. Pro děti pak napsal Tole klavírní album *Agoj*, které bylo vydáno za podpory UNESCO v roce 2010.

Po pádu komunistického systému odešli někteří skladatelé do ciziny, kde se také proslavili. Paří k nim Thoma Simaku (1958), který studoval skladbu na Vysokém institutu umění (dnes již výše uvedená Univerzita umění) v Tiraně. Po roce 1990 se přestěhoval do Anglie, kde získal doktorát na hudební fakultě Univerzity v Yorku. V současnosti tam působí jako pedagog skladby. Je vítězem soutěží *Lutoslawski International Competition* (2013), *BASCA (British Composer Award, 2009)*, *Serocki International Competition* (2004), *Lutoslawski Award* (2004). Jeho tvorba je převážně instrumentální a obsahuje mj. *Concerto for orchestra* (první cena v *Lutoslawski International Competition*), *Soliloquy IV* pro basklarinet (*British Composer Award*), *L'Aria Distante* pro hoboj a komorní soubor a *Réflexions de la Croix I*. Klavír se objevuje v jeho komorní hudbě, např. ve skladbě *Ed e'subito sera – Feim Ibrahimi in Memoriam* pro cello a klavír, *Four Wedding Songs & Dance* (Čtyři svatební písně a tanec) pro klarinet a klavír, *Six Albanian folk songs* pro lesní roh a klavír a v četných jiných skladbách.

## I. 8. 2 Situace umění

Od pádu komunistického systému učinila Albánie důležité kroky k tomu, aby se stala právoplatným členem evropského společenství. V roce 2009 dosáhla například členství v NATO a je oficiálním kandidátem na vstup do EU. Je však třeba přiznat, že investice do umění jsou zatím velmi nízké, a to dokonce i v porovnání s komunistickým systémem. Mnoho umělců právě z tohoto důvodu zemi opustilo a hrozí, že i mladá umělecká generace bude raději hledat uplatnění v zahraničí. Situace se sice pomalu zlepšuje, ale získat či udržet albánské umělce pro soustavnou činnost v této zemi je stále složité. Podobná je situace v oblasti literatury. Získat například albánskou koncertní klavírní literaturu je i v dnešní době stále obtížné. Notové materiály je možno

si hlavně půjčovat v archivu Tiranské akademie múzických umění, v archivu Albánského rozhlasu či v archivu Národního divadla opery a baletu.

Svou úlohu v situaci albánské kultury hraje i vkus obyvatelstva. Současné albánské publikum preferuje nejvíce romantismus či pozdní klasicismus a do kontaktu s dalšími směry se dostává díky festivalům soudobé hudby. Větší návštěvnosti se těší představení komorních souborů a klavírní, houslové nebo cellové recitály. Klavír patří v současnosti mezi nejoblíbenější nástroje, možná i díky zvýšenému zájmu amatérů o tento nástroj.

V Albánii existuje nyní mnoho hudebních festivalů klasické hudby. K nejvýznamnějším patří *Koncertet e vjeshtës* (Podzimní koncerty konané pod záštitou Albánské národní opery a baletu), koncertní sezóna tiranské AMU, koncertní sezóna Symfonického orchestru albánského rozhlasu, *Allegretto Albania* (pod záštitou italského velvyslanectví a italského ministerstva kultury), koncertní sezóna Tiranské Cammeraty, koncertní sezóna *Klasik – Tirana*. Na soudobou hudbu je zaměřen festival *Vjeshta e Tiranës* (Tiranský podzim).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Tento festival založil v roce 1994 prof. Sokol Shupo.

## II KLAVÍRNÍ ALBA

Z předchozí kapitoly je zřejmé, že klavír nemá v albánské hudbě, a tedy ani v klavírní pedagogice, dlouhou tradici. Zásadní význam měla pro rozvoj klavírní hry 60. léta, která tak přinesla i originální skladby sloužící k účelům instruktivním i koncertním. Důležitý mezník představovala v tomto směru institucionalizace přípravy ke klavírní interpretaci – založení katedry klavírní hry na tiranské konzervatoři v roce 1962. Ruku v ruce s touto skutečností pak kráčela potřeba národní instruktivní literatury pro výchovu mladých pianistů. Požadavky na uměleckou úroveň takových skladeb, na posloupnost v řešení interpretačních problémů si dále vyžádaly potřebu výběru z nových skladeb, které byly soustřeďovány v albech. Albánie tak v podstatě následovala proces obvyklý v jiných evropských zemích, kde nástrojová příprava již byla ukotvena.

*Album* znamená obecně, a tedy i v albánské hudební teorii, sbírku skladeb od různých autorů. Alba sledují jistý cíl a mají svůj účel, v našem případě obsahují skladby sebrané pro pedagogické účely, a to pro potřeby instruktivní i pro zajištění repertoáru. Zajímavé ovšem je, že interpretační praxe přenesla řadu instruktivních skladeb na koncertní pódium. Jako příklad lze uvést *24 pjesë për piano, për shkollat fillore*<sup>78</sup> (24 klavírních kusů pro základní školy), *Album me pjesë për piano: Për shkollën 8 – vjeçare të muzikës*<sup>79</sup> (Album s klavírními skladbami: pro osmileté hudební školy) a další.

*Album* je ovšem také alternativou výrazu *řada*. V takovém případě obsahuje skladby určené jednomu nástroji a pochází z dílny jednoho autora. Jako příklad lze uvést album pro děti *Ditë në shkollë* (Den ve škole) Tonina Harapiho, *Ditë të gëzuarra* (Veselé dny) Kozmy Lary, *Agoj* (Úsvit) Vasila Toleho aj. Technicky náročnější skladby nabízejí *Album me pjesë për piano për shkollat artistike* (Album s klavírními kusy pro umělecké školy) Çeska Zadeji, *10 pjesë për piano për shkollën e muzikës* (10 klavírních kusů pro hudební školy) Tonina Harapiho aj. V Albánii znějí tyto skladby i na koncertních pódíích.

---

<sup>78</sup> *24 Pjesë pianistike për shkollën fillore*. Tirana : Shtëpia qëndrore a krijimtarisë popullore, 1970. 34 s.

<sup>79</sup> KOMNINO, A. *Album me pjesë për piano: Për shkollën 8 – vjeçare të muzikës*. Tirana : SHBLSH, 1984. 103 s.

Uvedené znaky albánských alb jsou totožné s alby vydávanými v jiných evropských zemích. Odlišnosti zde však přece jen existují. Při sestavování takových výběrů totiž v některých případech převládá hledisko pedagogické nad výhradním určením jedinému nástroji, takže v Albánii najdeme řadu alb se skladbami pro několik různých nástrojů, jako například housle, cello, klarinet, klavír apod. Společným jmenovatelem je jejich instruktivní, metodické zaměření. Jako příklad uveďme album *Repertori pedagogjik i autorëve tanë*<sup>80</sup> (Pedagogický repertoár našich autorů), *Pjesë instrumentale* (Instrumentální skladby)<sup>81</sup> apod.

Další rozdíl lze spatřovat v oblasti žánru. Na rozdíl od českých či světových klavírních škol v Albánii nenajdeme ani jedno klavírní album vyhrazené pouze etudám. Existuje však album podobné, nazvané *Klavírní metoda* (1958).<sup>82</sup> Vytvořil je albánský klavírista a pedagog Tonin Guraziu, který působil na uměleckém lyceu v Tiraně a později na tiranské konzervatoři. Autor sem sice vedle etud zařadil i jiné skladby pro děti, celek však vyznívá převážně instruktivně, neboť pracuje s problémy typickými pro albánskou hudbu skutečně ve smyslu výchovy interpreta. Zvládnutí problémů tak má připravit mladého klavíristu právě na interpretaci albánských skladeb, kde se ve zvýšené míře vyskytují například složená metra apod. Navzdory vytčenému a zcela pochopitelnému cíli se však toto album neseťkalo s větší odezvou. Jednak proto, že pedagogové se raději drželi již osvědčené a praxí ověřené světové klavírní literatury, avšak i proto, že skladby v tomto albu nedosahují instruktivní ani umělecké úrovně, s níž se setkáváme v pozdějších dílech albánských skladatelů.

## **II. 1 24 pjesë për piano, për shkollat fillore (24 klavírních kusů pro základní školy)**

Album bylo vydáno v roce 1970 a bylo inspirováno sovětskými vzory. Obsahuje tedy skladby vysloveně instruktivní, ale též přednesové. Názvy i hudební náplň jsou samozřejmě poplatné době vzniku alba i předchozím desetiletím, kdy se skladby zrodily. Ideologický tlak byl tehdy neúprosný a naději na vydání měla pouze dílka utvrzující žáka ve správnosti

---

<sup>80</sup> DIZDARI, A., ADAMI, T. *Repertori pedagogjik i autorëve tanë*. Tirana : SHBLSH, 1975. 124 s.

<sup>81</sup> PAPRISTO, A., RADOJA, R. *Pjesë instrumentale*. Tirana : Artes, 2004. 60 s.

<sup>82</sup> GURAZIU, F. *Tonin Guraziu, një jetë në piano*. Tirana : Flesh, 2007. 152 s.

a opodstatněnosti komunistického režimu. Mnoho skladeb tak připomíná sovětské písně a jejich názvy se váží k ideologicky přísně vymezeným oblastem – k pracovnímu prostředí, obraně vlasti: *Kombajn, Tanec odvážných* apod. Tyto momenty ovšem skladbám nemohou upřít ryze hudební kvality – zdařilou kompoziční techniku, nápaditou melodiku ani spojení s albánskou hudební tradicí. A jestliže skladby nesměly vybočit z ideologického rámce názvem ani žánrem, pak mu musely odpovídat i stylově. Kompozice proto nesou stopy neoklasicismu slohu, který tehdy v sovětské hudbě vládl. Neoklasicistní elementy splňovaly nároky na jistou výrazovou novost (zejména v oblasti harmonie) ve spojení s dostatečnou mírou melodické srozumitelnosti. A právě srozumitelnost byla nezbytnou vlastností tehdejší umělecké tvorby.

## **II. 1. 1 Marsh (Pochod) – Česk Zadeja**

Při prvním pohledu do partitury okamžitě zaujme jeden prostý fakt – absence tempového i výrazového pokynu. Takovou absenci lze ovšem chápat jako přednost: autor nechává prostor tvořivé interpretaci, aniž by předpokládal dramatické zkruslení svého záměru. Předpokládá tedy jistě tvůrčí rozhovor učitele a žáka o výrazových možnostech v interpretovaném žánru, možná předpokládá i srovnání s jinými pochody a jejich typy. Vede ovšem interpreta také k samostatnému posouzení charakteru skladby. Sám žák nakonec může vyzkoušet různé způsoby hry doprovodné figury v levé ruce i artikulaci melodie. Podobnou rozvahu lze provést nad dynamickou stavbou. I zde má žák prostor vybrat si ze široké palety dynamických možností. Přitom však nejde o bezbřehou volnost. Skladba má dynamicky a zcela logicky spět k těm místům, kde autor dynamiku závazně stanovil. Výrazově i formově je pochod snadno identifikovatelný, což je vzhledem k primárnímu účelu skladby nezbytné. Třídílná forma s reprízou nevyniká velkými kontrasty, což na poměrně malých plochách ani není žádoucí. Tonálním centrem je vždy C, z čehož vyplývá absence tradičně pojatého tria. Žánrovou příslušnost skladby lze od jejího počátku jasně rozpoznat – již první díl zřetelně navozuje atmosféru pochodu mimo jiné tečkovaným rytmem, který se objevuje postupně v doprovodu i v melodii (1. příklad).

# <sup>1</sup> MARSH

Q. ŽADJEJA



## 1. Charakteristické tečkované útvary

Druhý díl pracuje s tečkovaným rytmem jiným způsobem. Zatímco v předchozím dílu se tečkované útvary vyskytovaly v úsečně pojatých liniích, zde je melodická linka zjemněna dlouhými frázemi a legatem. Stále však zůstávají ve hře 2 hlasy a právě setrvání u téže faktury způsobuje, že kontrast mezi jednotlivými díly není velký. I z tohoto důvodu lze zamítnout případný návrh, že by nový díl bylo možno označit za trio; navíc postrádá jasné členění na polověty.

I z dvojhlasé faktury lze spolehlivě vyčíst harmonickou charakteristiku skladby. Typické jsou mollová subdominanta, snížený šestý stupeň a mimotonální dominanty. Uvedené prostředky jsou pro albánskou hudbu charakteristické, autor však navíc využívá rozšířené tonality, která ke zvolenému stylu patří, třebaže s ní zachází velmi umírněně (například ve 22–23. taktu).



## 2. Snížený sedmý i šestý stupeň (*b, as*) a neúplná mimotonální dominantanta (*d-fis-a-c*) k dominantě

### II. 1. 2 Nina-Nana (Ukolébavka) – Feim Ibrahimi

Skladba je v souladu se svým určením lyrická. Jakékoli napětí je zde omezeno na minimum. Je to dáno zejména aiolským modem, tedy absencí citlivého tónu, i absencí ostrých disonancí. Klidný ráz umocňuje pravidelná třídobá pulsace vyjádřená ve dvojhlasém kontrapunktu komplementárním rytmem jako cosi až uhrančivě neměnného.

Navzdory kontrapunktu však posluchače upoutává bohatěji strukturovaná vrchní melodie – taková zvlněnost by lehce mohla změnit charakter skladby, nebýt spodního hlasu kráčejícího stupňovitě a spolehlivě mírnícího tato vzednutí (3. příklad).

## NINA-NANA



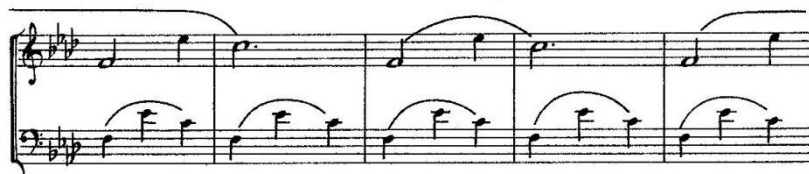
3. Skok ve vrchní melodii a jeho kompenzace kontrapunktujícím spodním hlasem

Do klidné atmosféry však nakonec přece jen vstupují alespoň drobné momenty překvapení. Tak působí například frygický kvintakord v 15. taktu, zvláště když jej nenásleduje očekávaná dominanta, nýbrž subdominanta (4. příklad).



4. Frygický akord v 5. taktu příkladu

Další důležitou vlastnost představuje vedle převládajícího klidu silná motivická soudržnost. Ta je dána důsledným využitím hudebních nápadů pro hlavní tektonické funkce i pro funkce vedlejší: například když se v kodě objevuje figura postavená z diminuované, původně melodicky nosné linie (5. příklad).



5. Doprovodná figura vzniklá dimínucí motivu z pravé ruky, přičemž v pravé ruce je původní tvar zachován

### II. 1. 3 Marsh (Pochod) – Feim Ibrahim

Ve vztahu k typickým vlastnostem daného žánru vyznívá tento pochod poněkud nejistě. Postrádá totiž příznačnou dvoudobou figuru, již nahrazuje nejprve příznávka na lehkých dobách prvního taktu a posléze jiné, ovšem rovněž netypické postupy (například dvojhlasé postupy v taktech následujících). Přitom doprovodný dvojhlas si počíná leckdy až bezohledně a domáhá se



Úvodní exotický charakter introdukce a kody je vyvolán použitím zvýšeného čtvrtého stupně *dis*.

### VALLE E FATOSAVE



8. Introdukce s příznačným motivem v oktávě



9. Tentýž motiv v prvním dílu

## II. 1. 5 Tregim mbi heronë (Příběh o hrdinovi) – Çesk Zadeja

Skladba s označením *moderato eroico* má trojdílnou formu a svou melodikou evokuje albánské rapsodie pro jednostrunný smyčcový nástroj *lahuta* připomínající violoncello. Zde vytváří tato stylizace charakteristickou baladickou náladu a do jisté míry připomíná tenorové lyrické pasáže například některých Lisztových klavírních skladeb. Nabízí se proto možnost využít tento kus jako průpravu ke hře podobně vyznívajících lyrických kusů, s nimiž se pianista může setkávat.

V celé skladbě autor používá rytmické ostinato, které je identifikovatelné za všech okolností, a představuje tak jednotící faktor celé skladby.

Úvodní melodie skladby, kompozičně řešená jako unisono v oktávách, působí díky tomuto zdvojení výrazně a zvukově sytě (10. příklad).

## TREGIM MBI HERONË

*Mod. eroico*

Q. ŽADEJA



10. Úvodní melodie zdvojená v oktávách

Druhý díl připomíná vokální tříhlas rozjasněný v paralelní As dur. Polyfonní fakturu obohacují imitace (26.–29. takt, 11. příklad).

11. Ukázka imitace (od 3. taktu příkladu)

Třetí díl přináší reprízu dílu prvního – baladický zpěv se odehrává v rámci formy odpovídající vokálnímu projevu.

### II. 1. 6 Bje tromba e tamburi (Hraje trubka a bubínek) – Çesk Zadeja

Názvy skladeb obvykle spočívají ve jmenných označeních, zde však autor využil odlišného způsobu – pojmenování děje. Takový posun jistě není samoučelný ani náhodný – ve skladbě jde skutečně o vyjádření akce. Nasvědčuje tomu i další zvláštnost – označení pochodového žánru v úloze tempového či přednesového pokynu: *marsh*. Oba výše uvedené momenty zřetelně nasvědčují snaze skladatele o dostatečně temperamentní provádění skladbičky v duchu osvědčených pochodových tradic. Bubínek je stylizován do pregnantního rytmického motivu na repetovaném tónu *d*. Z funkčního hlediska představuje dominantu, která zaznívá již na samém





14. Souhra obou linií s důrazem na rytmickou stránku

Trio, zpracované formou kánonu, představuje druhý velký díl situovaný podle očekávání do subdominantní tóniny.<sup>83</sup> Tonální nejistota, jež v předchozích dílech pozorného posluchače poněkud provokovala, je nyní jasně rozhodnuta ve prospěch tóniny C dur. Příklon k formové tradici pak vede k návratu předvětí prvního dílu, tentokrát však s rozvedením do tóniky G ve tvaru sextakordu.

## II. 1. 7 Loja (Hra) – Aleksandër Peçi

Dětské hry bývají na činnosti velmi bohaté, pestré a proměnlivé. Paralelou k této mnohotvárnosti mohou být ve výrazivu skladby zahuštěné souzvuky (samozřejmě rozprostřené do klavírní faktury), které celkem spolehlivě oslabují funkční jednoznačnost terciových souzvuků. Vztah ke hře lze vypočítat i z dalších jevů, z opakujících se sekund v doprovodu. Vyvolávají dojem hravosti až žertovnosti, to vše v prostoru rozšířené tonality in D a za pomoci zahuštěných akordů (15. příklad).



15. Zahuštěné akordy vytvářejí vhodný tón pro vyjádření bezstarostné hravosti

<sup>83</sup> Nápadná vzájemná podoba z předcházející skladbou *Příběh o hrdinovi* vzbuzuje dojem, že inspirací pro obě skladby byla jedna píseň, pravděpodobně lidového původu.

A podobně jako se proměňuje dětská hra, mění své podoby i doprovod: z původní figury se stává tvar nový, rytmicky i melodicky bohatší, který však nezapírá své východisko (16. příklad).



16. Nový tvar doprovodné figury

Jiný charakter získává doprovod v mezivěť uvozující střední díl. Spočívá v paralelních terciích, jejichž sestup se vzdává původní hravosti a působí jako zastavení s napjatým očekáváním. To je poté uspokojeno lyrickým výrazem nového dílu v a moll.



17. Mezivěť s klesajícími paralelními terciemi v doprovodu jako přechod k lyrickému výrazu

Další zajímavostí je mezihra, v níž autor používá dva pozoruhodné postupy: doprovodný motiv zní v diminuci, zatímco melodie je exponována v lokrickém modu Cis (18. příklad).



18. Mezivěť s melodií nápadně situovanou do lokrického modu

Repríza spočívá v zájmu stručného vyznění už jen ve zkrácené verzi prvního dílu. Skladba působí neobyčejně kompaktně; za toto vyznění vděčí zejména promyšlené motivické práci, jež jí poskytuje odpovídající jednotu.

## II. 1. 8 Këngë (Píseň) – Kozma Lara

Skladba je evidentně inspirována jihoalbánským folklorem – písněmi s polyfonickou fakturou, s pentatonickou tónovou zásobou a v jambickém metru. Pentatoniku také autor v melodii využívá: nejdříve od *d*, posléze od *f* a nevzdává se jí ani dále. Jambické metrum je příznačné pro celou skladbu (19. příklad) jakožto typická vlastnost písní z regionu Labëria.<sup>84</sup>

19. Jambické metrum a vícehlasá faktura jako prostředky nasvědčující inspiraci jihoalbánskou hudbou

## II. 1. 9 Këngë Labe (Píseň Labe) – Çesk Zadeja

Výše uvedené charakteristiky jihoalbánského vícehlasu vytvářejí komplex znaků typických pro tzv. polyfonii Labe (viz též oddíl II. 2. 7): je založena na pentatonické melodice s jambickým metrem. A právě tyto znaky nalezneme ve skladbě *Këngë Labe*. Je inspirována folklorem, ale neobsahuje přitom folklorní citace, jak bychom snad mohli usoudit z názvu. Jambické metrum sice dokládá úzkou souvislost s lidovou hudbou (20. příklad), hlasy zde ovšem nejsou zdaleka tak statické jako v hudbě lidové – v basu se objevuje, třebaže omezeně, chromatika. Instruktivní záměr se projevuje zejména v dělbě melodie mezi obě ruce, což bývá alespoň pro začínajícího klavíristu úkol poměrně nesnadný. Rovněž postupné rozšíření dvojhlasu do čtyř linií je úkol důležitý pro rozvíjení nástrojových dovedností, zvláště když v předivu hlasů vyžaduje zřetelné zdůraznění lyrické melodie. Ta zní v pravé ruce až pod prodlevou nazývanou *iso*<sup>85</sup> (21. příklad).

<sup>84</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor, iso – polifonia*. TIRANA : Uegen, 2007. 561 s. ISBN 978-99943-39-53-2.

<sup>85</sup> Z byzantské hudby *ison*. Prodleva, která se v albánské polyfonii zpívá na vokál *e*.

## KËNGË LABE

*Mod. e sempre marcato* Ç. ZADEJA

20. Jambické metrum, příznačné i pro tuto skladbu, dokládá inspiraci v jihoalbánském folkloru

21. Melodie krytá v pravé ruce prodlevou *iso*, zatímco levé ruce je svěřena rytmicky monotónní figura

### II. 1. 10 Kombajnat (Kombajny) – Çesk Zadeja

Skladby, které zvukomalebně přibližují svět soudobé techniky, nalézají v dětském repertoáru zákonitě své místo. Názorná stylizace hudebního výraziva je pro dětského posluchače i interpreta atraktivní, srozumitelná. Vzpomeňme v této souvislosti například na Ebenovu skladbičku *Na traktoru*, či na klavírní cyklus Jitky Snížkové *Letiště*. Ani Zadejova skladba se tomuto rázu kompozic nevymyká, je snad jen značnou měrou poplatná tehdejší státní ideologii – i pro dítě měl být zcela samozřejmým svět práce pro vlast, pro státní zřízení. A právě kolektivizované zemědělství prezentované jako jediná správná forma hospodaření a základ státní péče o občana poskytovalo pro podobné skladby náměty. Jakýsi rozjezd strojů představuje introdukce založená na sekundových postupech a souzvucích. Od centra F se odvíjejí malé a velké sekundy, postupné rozvírání intervalu jako by zvyšovalo masu hluku či strojů (22. příklad).

# KOMBAJNAT



22. Nárůst vzdáleností v sekundách jako rozšiřování zvukomalebného prostoru

Rovněž vlastní melodii založil autor na půltónových postupech, přičemž pravé ruce svěříl motoricky pulsující doprovod. Vznikají tak četné disonance založené na melodických tónech hybné basové linie. A třebaže znějí jen v řádu okamžiků, vytvářejí plochu zvukomalebně přesvědčující o svém významu a o mimohudební inspiraci (23. příklad).



23. Souzvuky různých kvalit v úloze zvukomalebného prostředku

I tato poměrně úderná skladba ovšem obsahuje lyrické pasáže. Sekundové postupy v melodii jsou vystřídány terciovými souzvuky z akordických tónů, a tím i jasnější harmonií (24. příklad). Trojzvuky se mění z pouhých zvukomalebných elementů v konkrétní akordy. Skladba je zvukově dostatečně plná, tříhlas se slévá do unisona pouze v závěru.



24. Harmonicky čitelné lyrické pasáže

Naopak tam, kde jde skladateli o napětí, transponuje akordy vzestupně po půltónech výš a mění jejich tónorody (například E dur, f moll, Fis dur, g moll atd., 25. příklad).



25. Transpozice souzvuků spolu s odlišným tónorodem jako gradační prostředek

Podobně si autor počíná i v závěru skladby, kde melodie končí vzestupným chromatickým postupem (26. příklad).



26. Závěrečný chromatický vzestup

## II. 1. 11 Prelud (Preludium) – Feim Ibrahimí

Faktura preludia jakožto útvaru založeného na akordických rozkladech je pro daný žánr jednou z nejtýpčtějších. Vlastní hudební obsah včetně hierarchie výraziva se samozřejmě v průběhu staletí měnil v závislosti na vládnoucím způsobu hudebního myšlení a je tomu tak i v tomto případě. Preludium je tu založeno na sestupných rozkladech septakordů různého složení a v různých obratech, přičemž vrchní tón je zadržován, aby vyzníval jako melodický hlas. Jakmile rozklad přebírá levá ruka, melodie se ocitá ve větší vzdálenosti od svého doprovodu, jako by se vždy na okamžik osamostatnila, ale s původní materií zůstává stále těsně spojena – kráčí totiž výhradně po akordických tónech, takže nedosahuje plynulého rozklenutí (27. příklad).



27. Melodie stroze čerpající z akordických tónů

Skladba sice nemá předznamenání a na jejím počátku také nelze tóninu s jistotou určit. Septakordy ovšem směřují do rozvodných trojzvuků, z nichž stále zřetelněji cítíme, že zastupují tóniku e moll (28. příklad). Ta se však definitivně potvrzuje až v samém závěru.



28. Septakordy zůstávají buď nerozvedeny, nebo jsou rozváděny částečně

## II. 1. 12 Valle (Tanec) – Feim Ibrahimi

Na rozdíl od předchozích skladeb je tato inspirována severoalbánskou lidovou tvorbou s četnými tanečními znaky. Skladba *Valle* byla inspirována instrumentální hudbou; nástroje se těší oblibě právě v oblasti severní Albánie. A podobně jako se specifickými vlastnostmi liší česká a moravská lidová píseň, nalézáme rozdíly mezi hudebním folklorem jihu a severu Albánie. Severoalbánská hudba má, na rozdíl od svého protipólu, spíše instrumentální charakter umožňující použití složeného metra 7/8 (3+2+2) a melodickou stavbou připomíná hru na dechový nástroj flétnového typu nazývaný *fyell*.

Ve skladbě jsou osobitými stylizacemi zastoupeny dva nástroje: v samém úvodu skladby slyšíme doprovodnou rytmizovanou prodlevu, která imituje bicí nástroj nazývaný *lodra*, pravá ruka přednáší melodii představující právě *fyell*. To vše v příznačném sedmiosminovém metru (29. příklad).

## VALLE

*Allegro*



29. Spojení dvou lidových nástrojů v klavírní stylizaci

Inspirace folklorem ovšem nespočívá jen v uvedených stylizacích. Projevuje se i v tom, jakých cest užívá skladatel k dosažení kontrastu. Podobně jako v lidové hudbě střídá dvě faktury: figuru s dvojhlasým doprovodem nebo s rytmizovanou prodlevou a figuru v unisonu (30. příklad).



30. Figura v unisonu jako protipól ke svému uvedení s doprovodem

Zvláště působí tonální plán. Skladba postrádá pevný tonální rámec, neboť moduluje z výchozí g moll do b moll, posléze se do g moll vrací, ale končí na dominantním tónu *d*.

### II. 1. 13 Lepurushi (Zajíček) – Feim Ibrahimí

Charakteristickým rysem této skladby jsou změny faktury, jež zde spočívá ve dvou typech: první z nich je tvořen doprovodnou figurou z akordických tónů a melodií ve vrchním hlasu (31. příklad), druhý typ představuje melodie synkopicky doprovázená terciovým souzvukem (32. příklad). Ve srovnání s ostatními skladbami je zde melodická i doprovodná vrstva bližší klasické stylizaci, jejich vzájemný vztah pak je blízký klasické faktuře: mezi oběma vrstvami je

dostatečný prostor působící dojmem vzdušnosti, doprovod sám je dostatečně hybný, melodie probíhá v pravidelném rytmu.

## LEPURUSHI



31. Klasická faktura

S uvedenou fakturou koresponduje rozšířená tonalita (32. příklad).



32. Rozšířená tonalita patrná z partu levé ruky

### II. 1. 14 Valle (Tanec) – Çesk Zadeja


Rovněž tento tanec je inspirován hudbou severní Albánie a je zaznamenán v tomtéž metru v kombinaci s pentatonikou. Tonální centrum ovšem není jasně definováno. Možná i proto, že melodie se střídají v různých polohách. Ačkoliv za centrum skladby lze považovat tón *h*, není tím popřena předcházející myšlenka týkající se neurčitosti tonálního centra. Frekventovaný tón *h* totiž může být jak součástí tóniky, tak dominanty.

Podobně jako ve skladbě *Këngë Labe* téhož autora si melodii i v tomto kusu předávají obě ruce. I zde sleduje tento způsob kompozice instruktivní cíl – dovednost plynulého vedení melodie, ať už ji přednáší pravá, nebo levá ruka (33. příklad).

**VALLE**

С. РАДЕЖА

*Allegro*



33. Melodie dělená mezi obě ruce

Poté následuje úsek, v němž se autor řídil podobným instruktivním záměrem – party obou rukou převrátil (34. příklad).



34. Převrat melodie a doprovodu

Ačkoli skladba je napsána v třídílné formě s reprízou, jež je pro taneční útvary příznačná, obsahuje přece jen zvláštní formový element. Koda je totiž zpracována na způsob montáže, v níž se bezprostředně po sobě rekapitulují (či reprízuji) již dříve využitě motivy (35. příklad).



35. Mozaiková repríza motivů pocházejících z různých dílů skladby

## II. 1. 15 NĚ aksion (Na brigádě) – Česk Zadeja

Mimohudební motivace a souvislosti této skladby jsou podobné těm, které charakterizují skladbu *Kombajnat*. Opět je tu vyzdvížena práce občana pro stát, je podávána jako radost a čest a tomu také odpovídá charakter hudby. Pro doprovod je příznačná motorická ostinátní figura se střídajícím se 5. a 6. stupněm (*d-e*). Takový doprovod působí lehce, bezstarostně, zvlášť když sama melodie připomíná dětský popěvek pohybující se v pentatonickém prostoru (36. příklad).



36. Ostinato se střídáním 5. a 6. stupně a melodie připomínající dětský popěvek

Doprovod ovšem nesetrvává u ostinátní figury dlouho. Jakmile se melodie rozklene do delších hodnot, doprovodná vrstva ji od 10. taktu začne kontrapunkticky podporovat (37. příklad).



37. Spodní kontrapunktický hlas vyšel z ostinátní figury (od 4. taktu)

## II. 1. 16 Duet – Tonin Harapi

V kontextu celého cyklu je tato skladba ojedinělá tím, že z formálního hlediska jde o kánon (38. příklad) zapojující do sebe fugový princip – transpozici nového uvedení kánonu do dominantní tóniny (39. příklad). Půdorys skladby pak lze určit jako malou trojdílnou formu s reprízou.

## DUET

All<sup>o</sup> con moto

T. HARAPI



38. Kánonicky nastupující hlasy



39. Díl transponovaný do dominantní C dur

### II. 1. 17 Preludium č. 2 – Kozma Lara

Preludium nezapře inspiraci Schumannovou *První ztrátou z Alba pro mládež op. 68*. I v prvním dílu této skladby nalézáme kontrapunkticky vedené hlasy, jež zároveň vyjadřují příslušné harmonické vztahy (40. příklad).



40. Faktura a rytmická struktura napovídá inspiraci Robertem Schumannem

Další díl směřuje k větší samostatnosti jednotlivých linií: levá ruka dostává díky staccatovým motivům úsečnější náboj, který vhodně doplňuje vzrušenou melodii (41. příklad).



41. Nový ráz druhého dílu s úsečnými staccaty v levé ruce

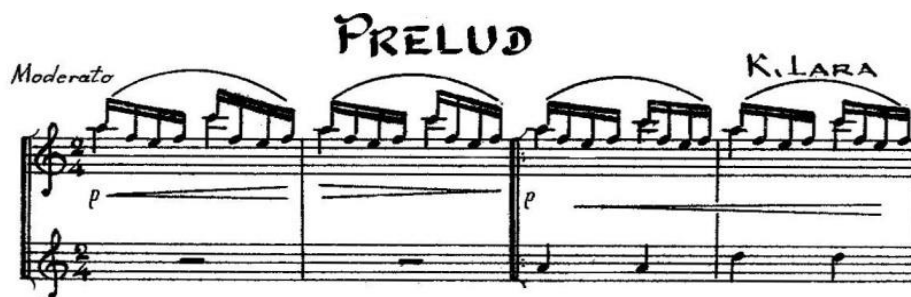
Vliv albánského folkloru se zde projevuje ve více ohledech: v příznačné mollové dominantě, v kombinaci dvoudobého metra s metrem třídobým a v melodii připomínající hru flétny (42. příklad).



42. Kombinace dvoudobého a třídobého metra

## II. 1. 18 Preludium – Kozma Lara

Figura, na níž je skladba založena, připomíná obdobný motiv Bachova preludia c moll z cyklu *Temperovaný klavír*, BWV 847. Zde ovšem na rozdíl od Bachovy skladby vystupuje takový útvar pouze v úloze ostinata (43. příklad).



43. Ostinato připomínající motiv z Bachova preludia

Změny, které autor provedl ve druhém dílu, nejsou zásadní z hlediska změn třídílné formy, za to však jsou sluchově dobře identifikovatelné. Tak například použití rozšířené tonality způsobilo, že druhý díl zní ve srovnání s dílem prvním poněkud ostře. Ostinátní figura se vlastně výrazněji nezměnila, jen z pravé ruky přešla do levé. Z didaktického hlediska je to pro žáka výhodné, protože se nadále může soustředit na znění již poněkud složitěji strukturované melodie (44. příklad).

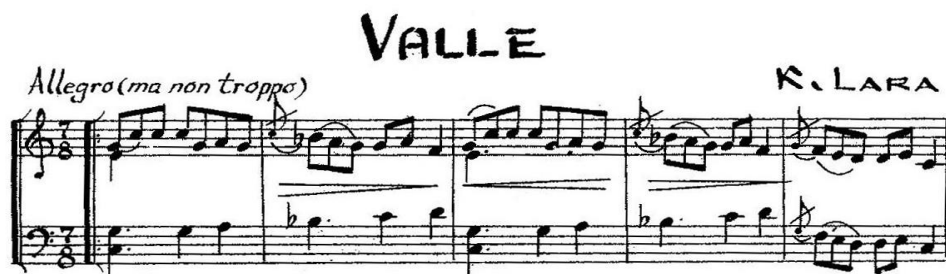


44. Ostinato spolehlivě vyplňuje prostor pod rytmicky důraznou melodií

V třetím dílu se úlohy hlasů vzájemně vyměňují (tedy pravá ruka hraje přesně to, co hraje levá v prvním dílu) a do původní polohy se pravá a levá ruka vrátí až v kodě.

## II. 1. 19 Valle (Tanec) – Kozma Lara

Název skladby napovídá, že opět bude inspiračně čerpat z lidové hudby. Svědčí o tom třídílná forma s reprízou, liché metrum (7/8), přírazy, střídání hry unisono s doprovázenou melodií či mixolydický modus (45. příklad).



45. Liché metrum, přírazy a mixolydická C jako hlavní znaky folklorních inspirací

Modální terén zasahuje celou skladbu. Zatímco první díl se pohybuje v prostoru mixolydické C, moduluje nakonec přes lydický kvintakord *h-d-fis* do cikánské D se sníženým sedmým stupněm. Odlišnost dalšího dílu ovšem nespočívá jen v nové tónině, ale také ve výrazně

melodické nivelizaci všech hlasů. Rovněž střídání 1. a 7. stupně v doprovodu připomíná folklor, a to jmenovitě útvar *aheng* (46. příklad).<sup>86</sup>



46. Vedení hlasů na způsob *aheng* a modulace do cikánské D v posledním taktu příkladu

Převládající dvojhlas fakturu nijak nepřetěžuje a ponechává dostatek prostoru i k tomu, aby se žák mohl soustředit na zvládnutí interpretačních problémů, například přírazu či kultivovaného zvuku v oktávovém zdvojení.

## II. 1. 20 Marsh (Pochod) – Tonin Harapi

Pochod v Harapiho pojetí je i přes celkem malý rozměr (třídílnou formu se zkrácenou reprízou) vysoce stylizovaný, a to při využití polyfonních elementů. Při současné harmonické prostotě se tak mladý klavírista může soustředit na zvládnutí zvukové vyrovnanosti obou hlasů, které spolu chvílemi vedou jakýsi dialog.



47. Pochod rezignoval na tradiční příznávkový doprovod; doprovodná linie je mnohem samostatnější

Tradiční princip pochodu dále popírá i tónina tria (od 22. taktu). Je to totiž proti očekávání terciově příbuzná e moll. To je také nejznatelnější rozdíl mezi oběma částmi, neboť trio jinak

<sup>86</sup> Výraz *aheng* pochází z turečtiny, kde znamená totéž co harmonie. Význam je ovšem oproti hudebněteoretickému pojetí poněkud posunut, neboť zde tento pojem označuje melodii (většinou modální) s doprovodem. Aheng provádějí lidoví hudebníci tak, že během hry stále volněji a volněji improvizují (viz též oddíl I. 3).

zachovává v podstatě též výraz vtělený do tečkovaného rytmu. A jestliže odlišnost tria spočívá zejména v tónině, pak pro ni mluví v jeho závěru též modulace pomocí přilnutí septakordů: *h-dis-fis-a/g-h-d-f* (48. příklad).

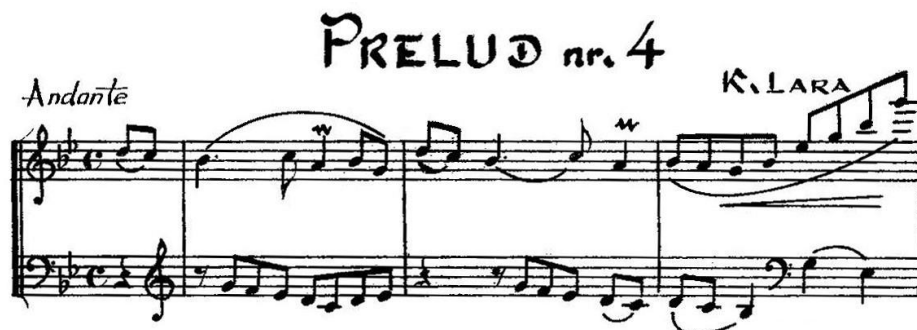
The image shows a musical score for a Trio, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff contains a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include 'cresc.' in both staves. The second system also has a treble clef on top and a bass clef on bottom. The top staff continues the melodic line with dynamics 'ten', 'sf', and 'sf'. The bottom staff has dynamics 'molto' and 'f'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

48. Trio v zásadě málo odlišné od předchozího dílu se vyznačuje zejména tóninou e moll a chromatickým spojením septakordů (6. takt příkladu)

Repríza pak přináší mírnou obměnu prvního dílu s melodií o oktávu výš.

## II. 1. 21 Preludium č. 4 – Kozma Lara

Na první pohled je tato skladba, označená jako preludium, zařazena nelogicky mimo ostatní preludia. Důvodem pro to je ovšem její interpretační náročnost. Metrum zde neodpovídá taktu – melodická fráze jasně dokládá pětidobost, zatímco takt je pouze čtyřdobý. První doba taktu nepředstavuje tedy vždy těžkou dobu fráze. Ani hra nátrylu není zcela snadná, zvláště pokud má být zachován lyrický ráz kusu. Snaha o přesnou artikulaci ozdoby nad pravidelně krácejícím spodním hlasem totiž může lehce sklouznout ke zvukově hrubšímu a artikulačně neobratnému provedení (49. příklad).



49. Takt v tomto případě neodpovídá metru, pětidobost je zakomponována do čtyř taktových dob

## II. 1. 22 Këngë (Píseň) – Tonin Harapi

Stěžejní melodii této skladby představuje píseň ze severu Albánie, a vyznačuje se tedy opět lichým metrem. K písni nás ovšem autor přivádí pomalou oklikou přes čtyřtaktovou předehtu, která s písni motivicky nesouvisí.

**KËNGË**

T. HARAPI

*Andante*

50. Předehtu

Následuje však ještě jedna předehtu, která je písni poněkud blíže, sleduje totiž harmonický průběh jejího doprovodu. Poté (od 13. taktu) přichází vlastní písňová melodie, plynoucí v plavné lyričnosti nad akordickým podkladem – s využitím frygického kvintakordu (51. příklad), s malou frekvencí dominanty, zato však s větším počtem vedlejších akordů, které vzbuzují očekávání vybočení. To však nenastává.



51. Doprovod s využitím frygického kvintakordu (1. takt příkladu)

## II. 1. 23 Marsh (Pochod) – Kozma Lara

Již zběžný pohled na skladbu prozradí, že skladba je interpretačně náročná – obsahuje mnoho rytmických změn, vyžaduje pohotovou hru akordů. Forma však v podstatě odpovídá pochodu, zachovává totiž reprízu, či alespoň její náznak, třebaže v rámci dvoudílné formy.

Sytý pochodový zvuk zajišťuje od počátku hustá faktura, která ovšem hybnější pasáže nechává nejprve znít pouze v jednom z hlasů. Od čtvrtého taktu však i tyto motivy znějí odhodlaněji v plné akordické sazbě (52. příklad).

**MARSH**

**K. LARA**

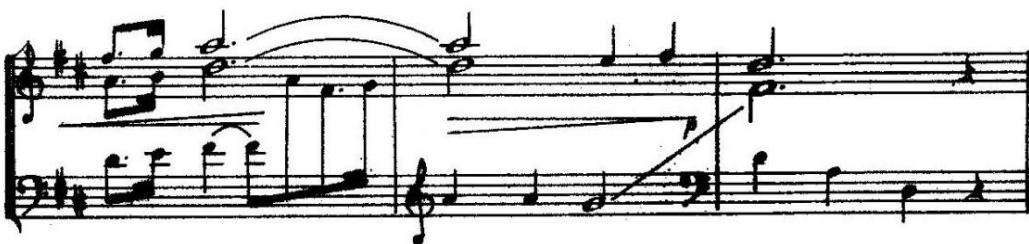
52. Zahušťování faktury nápadně zejména v hybnějších motivech

Druhý díl přichází v dominantní tónině po spojce, která reprizuje stěžejní motiv na dominantě. Je třítaktová, neperiodická, což samo o sobě vzbuzuje neklidné očekávání další hudby (53. příklad). Hudbu spojky ovšem uslyšíme i v předvěti 2. dílu, takže celek je motivicky neobyčejně kompaktní.



53. Spojka na dominantě

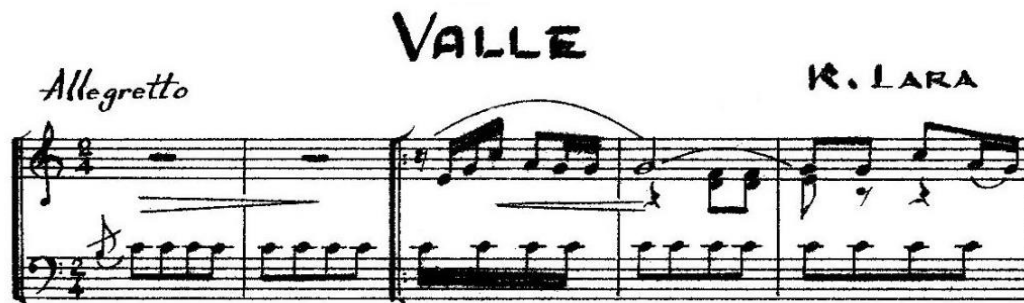
Závětí druhého dílu naznačuje reprízu – počáteční motiv však nyní vystupuje z basu do sopránu, přičemž faktura je zřetelně polyfonická. Nejde tedy rozhodně o mechanické opakování, nýbrž o vrchol, k němuž skladba zásluhou polyfonických okamžiků v předchozím průběhu inklinovala (54. příklad).



54. Polyfonní faktura závěru

## II. 1. 24 Valle (Tanec) – Kozma Lara

Tento tanec je v analyzovaném albu první kompozicí ve velké dvoudílné formě. Ta je navíc zajímavě řešena – i ve druhém velkém dílu se objevuje hudba již dříve exponovaná. První velký díl (A) představuje sám o sobě malou třídílnou formu s reprízou (*a b a*). Příznačná je zde prodleva jako jeden z folklorních názvuků (55. příklad).



55. Prodleva jako připomínka folklorní inspirace

Druhý velký díl (*B*) disponuje novou hudbou jen na začátku (*c*), zatímco pak znovu uvádí obměněnou hudbu prvního dílu (*a'*, *a''*). Melodické těžiště nové hudby (*c*) přitom spočívá v levé ruce, zatímco pravé ruce zůstává ostinátní doprovod (56. příklad).



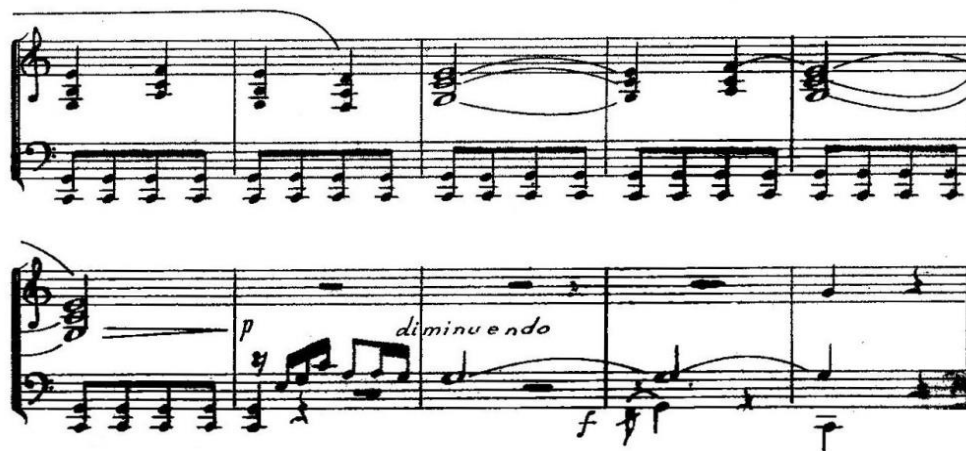
56. Ostinátní doprovod ve vrchním hlase

Pozměněná repríza prvního dílu (*a'*) je ovšem syntetická, neboť do ní autor zakomponoval i hudbu dílu *c* (57. příklad).



57. Syntéza motivů v repríze

Skladbu uzavírá koda, která rovněž znovu uvádí motivy prvního dílu (58. příklad).



58. Motivická koda

## **II. 2 „Agoj“ Album pianistik mbi motive popullore mbarë shqiptare për fëmijët e shkollave 9-vjeçare (Klavírní album s albánskými motivy pro žáky základních uměleckých škol) – Vasil Tole**

Album *Agoj* neboli *Klavírní album s albánskými motivy pro žáky základních uměleckých škol*<sup>87</sup> bylo vydáno v roce 2010 s podporou albánského Ministerstva turismu, kultury, mládeže a sportů v rámci *Mezinárodních dnů pro kulturní rozmanitost*, které organizovalo UNESCO.<sup>88</sup> Je to první album vydané v nových politických poměrech a vytvořené pro potřeby albánských základních uměleckých škol. Je koncipováno jako exkurze do devíti albánských regionů, které posloužily jako inspirace pro každou skladbu alba. Vedle názvů, které pocházejí z konkrétních regionů, nalezneme ilustrační fotografie slavných folklorních souborů. Rovněž sám autor definuje výběr jako „hudební cestu po hlavních albánských regionech patřících do mezinárodního hudebního dědictví pod ochranou UNESCO“.<sup>89</sup>

Předlohou pro každou skladbu byla píseň, jejíž nápěv je u každé skladby zachycen. Identifikace kompozičního využití je tím snazší. Zajímavé také je, že skladatel úzkostlivě dbal na to, aby posluchače či pianistu nezahltil přemírou písňových motivů. Pokud tedy skladba začíná předehtou, motivy písní v ní nenajdeme.

### **II. 2. 1 Kosovare (podle písně Si dukat i vogël je – Jako malý dukát)**

Melodii předlohy nepřevzal autor doslovně, ale ve skladbě využil i jiné tóny nebo také druhý hlas v terciích. Doprovod je pro hráče poměrně náročný, obsahuje mimo jiné držený tón v basu – upoutání prstu je však zároveň instruktivním záměrem.

Skladba působí sice prostě, ale tuto jednoduchost ozvláštňují neočekávané doprovodné souzvuky. Například hned v prvním taktu namísto očekávané dominanty levá ruka setrvává na tónice (59. příklad). Podobně v dalších taktech skladatel porušuje tradiční akordické sledy.

---

<sup>87</sup> Překlad autora práce.

<sup>88</sup> TOLE, V. „Agoj“ „Album pianistik mbi motive popullore mbrëshqiptare për fëmijët e shkollave 9-vjeçare. Tirana : Createspace, 2010, s. 2.

<sup>89</sup> TOLE, V. „Agoj“ „Album pianistik mbi motive popullore mbrëshqiptare për fëmijët e shkollave 9-vjeçare. Tirana : Createspace, 2010, s. 3. (překl. aut.)

## 1. "Kosovare"

Andante ♩ = 76

The musical score for 'Kosovare' is in G major and common time (C). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

59. Tónika tvrdošíjně setrvávající v celém prvním taktu namísto očekávané dominanty

## II. 2. 2 Kolonjare (podle písně Thotě pranvera – Jaro promlouvá)

Podobu této skladby zásadním způsobem ovlivnila klavírní stylizace. Předloha zní tanečně, skladba však získala klidnější a lyrický výraz. Doprovodná figura dokonce budí pocit velké stability, jelikož je neměnná. A to je částečně v rozporu s původní podobou písně, která je rychlá (*allegro*) a hraje se s živým doprovodem. Zamýšlenému kontrastnímu výrazu ve srovnání s předlohou odpovídá rovněž metrum: původní píseň je zapsána ve čtyřdobém taktu, zatímco skladba je v taktu dvoudobém. Členění na drobnější celky má smysl právě v případě pomalejšího tempa a lyrického výrazu s akcenty na detaily ve stavbě krátkých úseků (60. příklad).

## 2. "Kolonjare"

Moderato ♩ ~ 112

The musical score for 'Kolonjare' is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 112 beats per minute. The score includes a repeat sign and a first ending bracket. The word 'Ped.' is written below the first measure of the bass staff.

60. Lyrická skladba členěná do dvoudobých taktů s důrazem na detaily frází

## II. 2. 3 Elbasanase (podle písně Çu gremise moj lëjthate – Ztratila jsi hlavu, ty bláznivá)

Původní píseň je zapsána v pětičtvrtovém taktu, zatímco klavírní kus v taktu dvoučtvrtovém. Znamená to ovšem, že do dvoudobého metra vložil autor původní pětidobou frázi. Z pohledu dětského interpreta je skladba poměrně náročná v několika směrech: ve frázování, v doprovodu, kde se mění složení souzvuků a hýbe se vrchní hlas, i v polyfonickém vedení hlasů. Cikánská moll je pak výsledkem východních vlivů (zejména tureckého).

Skladba představuje variační sled (třebaže krátký, sestávající jen ze 2 variací) rozvíjený v tradičním duchu. Nejprve zazní téma s jednoduchým doprovodem, který nechává vyniknout kvality melodické linie (61. příklad).

**3. "Elbasanase"**

Adagio ♩ = 70



61. Téma variací

V první variaci je doprovod bohatší a faktura hustší (62. příklad).



62. První variace

Druhá variace je jakousi syntézou tématu a první variace, spojuje doprovodnou figuru v levé ruce s bohatším vedením hlasů v ruce pravé. Po kompoziční stránce inklinuje k volným variacím (63. příklad).



63. Druhá variace

## II. 2. 4 Shkodrane (podle písne Nusja në rrugë – Nevěsta na cestě)

Polyfonní faktura předpokládá, že interpret disponuje nezávislostí prstů a je schopen vázání několika hlasů v partu jedné ruky (64. příklad).

### 4. "Shkodrane"



64. Polyfonní faktura

Také tato skladba je variační, založená ovšem na obměnách doprovodu, nikoli melodie (65. příklad).



65. Melodie zůstává beze změn, zatímco doprovod je obměňován

Také ve druhé variaci se uplatňuje tentýž princip, polyfonie je tu však složitější (66. příklad).



66. Druhá variace

## II. 2. 5 Korçare (podle písně O Ilokumja me sheqer – Hle, sladký lokum)

Předloha této písně je ze slavné sbírky albánských lidových písní *Lyra shqiptare* Pjetëra Dunga. Vyšla v Itálii ještě před druhou světovou válkou (viz oddíl I. 5). Ačkoliv autor zachoval původní sedmiosminové metrum, změnil podstatným způsobem charakter písně. Akordická faktura propůjčuje skladbě chorální ráz, který si logicky vyžádal i změnu tempového označení (*andante quasi corale* namísto původního pokynu *allegretto*).

Melodii tu doprovázejí další dva hlasy, dotvářející tak paralelní kvintakordy. Bas leží na prodlevě, zatímco tenor zdvojuje soprán (67. příklad).

### 5. "Korçare"

Andante quasi corale ♩ ~ 78

67. Paralelní postupy a zdvojená melodie – vokální stylizace

Tonalitu skladatel adekvátně rozšiřuje modálním směrem, takže například akord fis moll se ve 14. taktu ocitá k dominantě v takovém vztahu jako 3. stupeň k tónice, zatímco na konci skladby je lydickým akordem před tónikou G (68. příklad).



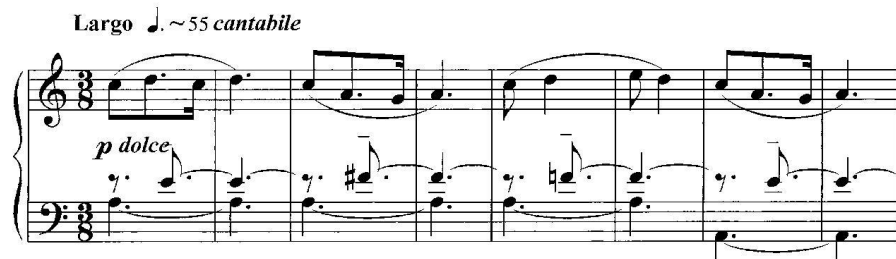
68. Akord fis moll jako lydický souzvuk před závěrečnou tónikou

Výše charakterizovaná sytá faktura staví před interpreta úkol zhodnotit se hry paralelních akordů s oktávově zdvojeným tónem a neopustit přitom stavbu melodické klenby.

## II. 2. 6 Përmetare (podle As aman moj lule – Ó, štíhlá květino)

Původní podoba písně byla homofonní s doprovodem a byla prováděna v kombinaci klasických a folklorních nástrojů.<sup>90</sup> Autor alba i zde změnil fakturu na polyfonní. Prodleva v úvodu připomíná *iso* a také jambické metrum vyjádřené melodií připomíná folklorní kořeny skladby.

### 6. "Permetare"



69. Prostředky připomínající folklorní východiska skladby: prodleva a jambické metrum

<sup>90</sup> Předloha skladby byla v repertoáru nejslavnější albánské kapely, která proslula interpretací stylu *saze* (taneční hudby pro malé instrumentální uskupení). V čele této kapely byl slavný klarinetista Laver Bariu. Za zmínku stojí fakt, že píseň nahrála i Tefta Tashko Koço, legenda albánského lyrického zpěvu.

Poněkud složitější je od 9. taktu kánon (70. příklad).



70. Kánon

## II. 2. 7 Labe (podle Jam fatos nga Labëria – Jsem odvážný muž z Laberie)

V případě této kompozice autor zvolil pětidobé taneční metrum zvané *këmba poene* (poenská noha). Původní verzi písně pro dvojhlasý dětský sbor autor přepracoval do čtyřhlasu.

Skladba se vyznačuje znatelnými kontrasty, které ji také člení na 4 díly. Předvětí prvního dílu začíná čistou melodií, závětí se rozšiřuje do čtyřhlasu podle pravidel albánské vokální polyfonie: první hlas přednáší hlavní melodii, druhý tvoří melodicky statický doprovod, třetí hlas vytváří kontrapunkt k vrchní melodické lince a čtvrtý hlas zastává úlohu melodicky statického doprovodu, často v septimě k hlasu druhému. Finální souzvuk obsahuje vždy neterciový tón (71. příklad).

### 7. "Labe"



71. Vzrůstající počet hlasů po vzoru polyfonie *Labe*

Druhý díl je od začátku zvukově sytější – začíná hned dvojhlasem a toutéž melodií jako díl předchozí. A opět se rozrůstá do čtyřhlasu (72. příklad).



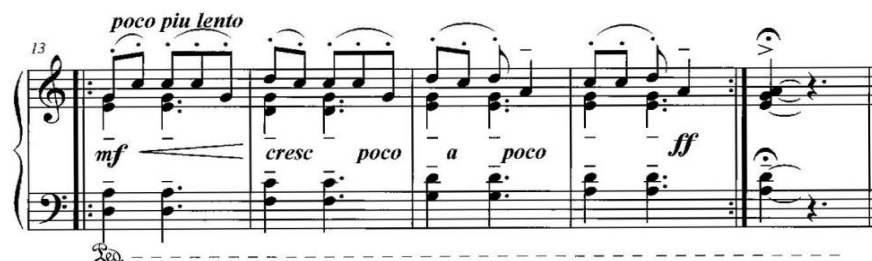
72. Druhý díl s postupným nárůstem počtu hlasů

Třetí díl začíná rovnou v plném počtu hlasů, přičemž střední linie napovídají ve střídání osmin a delších hodnot taneční stylizaci (73. příklad).



73. Taneční rytmus skrytý ve středních hlasech

Čtvrtý díl je výrazně homofonní, oproti předchozí hudbě pomalejší. Nyní je také příležitost všimnout si znovu finálního souzvuku. Je ze všech zakončení ve srovnání s předchozími díly skladby nejbohatší a je stylizován tak, aby připomínal vokál *e*, na němž lidoví zpěváci přednášejí závěrečný akord (74. příklad).



74. Homofonní faktura a závěrečný neterciově stavěný souzvuk

## II. 2. 8 Beratase (podle Bije shi po bije mjegull – Prší a přichází mlha)

Skladba se vyznačuje hustým pohybem hlasů v různém počtu a to je také nejdůležitější znak pro její rozdělení do trojice bloků. V každém případě však je to také výrazný interpretační problém nastolený zde s pedagogickým záměrem. Polyfonní faktura je nápadná na začátku (75. příklad), pohyb v akordických blocích pak skladbu majestátně uzavírá (76. příklad).

### 8. "Beratase"

Larghetto ♩ = 65

The musical score shows the beginning of the piece in 2/4 time. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 65 beats. The music is in C major. The right hand starts with a melody of eighth notes, while the left hand has a simple accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and *pp*. The piece ends with a fermata over a chord.

75. Zvukově skromný začátek

The musical score shows the end of the piece, starting at measure 14. The right hand features a complex, polyphonic texture with many notes. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include piano (*p*), *pp*, and *ff*. The piece ends with a fermata over a chord.

76. Majestátní závěr skladby

## II. 2. 9 Dropullite (podle ukolébavky řecké minority v jihovýchodní části Albánie)

Dvojdílná ukolébavka se vyznačuje několika zajímavostmi. Ačkoli je v C dur, pozornost na sebe strhává frekventovaný tón *d*. Liché metrum je i pro tuto skladbu příznačné jako pro mnohé jiné.

Gradace dosahuje skladatel osvědčeným postupem – transpozicí melodie. Po své expozici v levé ruce (77. příklad) se melodie dostává o kvartu výš, kde zní nad jednoduchým, ale o poznání sytější prodelevovým doprovodem (78. příklad).

## 9. "Dropullite"

Larghetto ♩ = 65

*quasi ad libitum*  
*p*

77. Expozice ukolébavkové melodie

6 *tempo libero*  
*p* *mf* *pp*

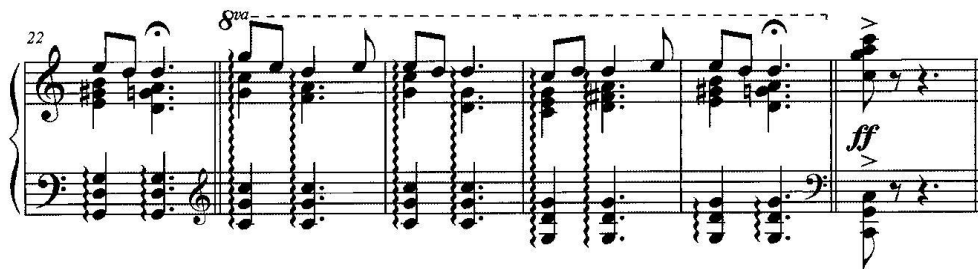
78. Transpozice melodie nad prodlevou

Prodleva je ovšem pouze přípravou pro další zmnožení hlasů, nyní polyfonicky vedených. Pozornost tu poutá zejména kontrapunkt krajních hlasů, zatímco střední hlasy se chovají skutečně vokálně – udržují statictější pozice (79. příklad).

11 *mf* *pp*

79. Vokální ráz klavírního čtyřhlasu

Vyústění ovšem náleží zcela homofonní hudbě – klidným arpeggiům zjemňujícím doprovod již známé melodie (80. příklad).



80. Melodie s arpeggiovými akordy

## II. 3 Pjesë instrumentale (Instrumentální skladby)

Již v předchozí kapitole jsem uvedl, že v 70. letech se základní stupeň hudebního vzdělávání v Albánii začal prudce rozvíjet. To si vyžádalo větší počet tištěných notových materiálů, vyvstala potřeba větší koordinace a institucionální spolupráce, ale bylo též třeba zajistit dostatek vhodné domácí tvorby. Tak vznikla *Shtëpia qëndrore e krijimtarisë popullore* (Centrum pro národní tvorbu). Do alb, které centrum vydávalo, byly podobně jako v jiných zemích vybírány skladby, které splňovaly odpovídající pedagogické nároky. Takový výběr byl nezbytný pro to, aby všechny kompozice jednoho alba měly srovnatelnou úroveň výše jmenovaných hledisek. Z produkce tohoto vydavatelství jsem vybral album *Pjesë instrumentale* z roku 1976. Vedle jednotlivých skladeb pro různé nástroje nalezneme zde i *Tre pjesë për duar të vogla* (Tři skladby pro malé ruce) a také malé album nazvané *Album për fëmijë* (Album pro děti), obojí od Feima Ibrahimiho.

### II. 3. 1 Tri pjesë për duar të vogla (Tři skladby pro malé ruce) – Feim Ibrahim

Tyto skladby vznikly jako didaktický materiál pro základní umělecké školy. Feim Ibrahim si na základě vlastní zkušenosti uvědomoval naléhavou potřebu vhodného didaktického materiálu, sám totiž začal hrát na klavír jako samouk. Věnoval se pak této problematice velice detailně a prostřednictvím vlastní tvorby pro děti se snažil toto bílé místo v albánské klavírní tvorbě vyplnit. V době, kdy byl tajemníkem hudební sekce *Svazu albánských spisovatelů a umělců*, se snažil vlastním příkladem motivovat albánské skladatele k tvorbě instruktivní literatury a didaktických materiálů.

### II. 3. 1. 1 Valle

Zápis skladby je vlastně jakýmsi urtextem – postrádá prstoklad stejně jako interpretační pokyny. To však poskytuje učiteli velkou metodickou svobodu a dává možnosti interpretace podle typu žáka, podle jeho schopností i vkusu. Ten je samozřejmě nutno pěstovat a rozvíjet. Žákovi tak lze předehrávat různé možnosti provedení, zdůvodňovat a vysvětlovat je, vybírat z nich a výběr opět vysvětlovat. Zcela odpovídající je tónový rozsah vhodný pro malou dětskou ruku a také absence skoků.

Sepětí s albánským hudebním prostředím je tu dáno opět několika výraznými parametry: mixolydickým modem (B), sedmiosminovým metrem a zastaveními obou rukou na delších hodnotách jako v albánské taneční hudbě (81. příklad).



81. Postupy příznačné pro albánskou hudbu: mixolydický modus, metrum a zastavení na delších hodnotách

### II. 3. 1. 2 Pjesě lirike (Lyrický kus)

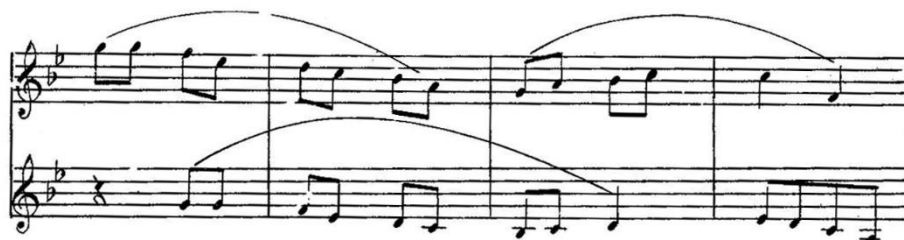
Skladby, které zachovávají v některém hlase pulsaci, jsou pro děti zvláště vhodné. Odpadá starost s dodržением dlouhých hodnot, s udržení tempa. K takovým kusům patří i tato skladba.

Úvod skladby patří krátké, ale velmi expresivní předešře. Ta začíná na dominantě a střídá se v ní pátý a šestý stupeň s chybějící tercií. Těžko tak můžeme určit, zda je dominanta durová, či mollová, zato se zde však nabízí průprava k dělení melodie mezi obě ruce (82. příklad).



82. Dominanta s chybějící tercií v předešře

Skladba samotná se odehrává v aiolském modu G a vyznívá jako kánonické duo – opět se tu jako v mnohých již dříve analyzovaných skladbách uplatňuje dvojice rovnoprávných hlasů (83. příklad).



83. Dvojhlas v aiolském modu

### II. 3. 1. 3 Marsh (Pochod)

Na této skladbě je pozoruhodné formální řešení – každý z dílů velké dvojdílné formy (*A B*) je tvořen dvěma díly malými. Díla *A* tedy obsahuje díly *a b*, díl *B* pak *c b*, takže druhá polovina druhého dílu plní zároveň funkci reprízy. Doprovod připomíná bicí nástroj a nechybí ani příznačný tečkovaný rytmus v pravé ruce (84. příklad). V celé skladbě autor využívá terciově příbuzných tónin (diatonicky i chromaticky); je to jeden z charakteristických rysů tohoto pochodu.



84. Imitace bicího nástroje a příznačný tečkovaný rytmus v melodii

Malý díl *a* tak začíná v C dur, ale díl *b* již pokračuje v paralelní a moll. Následující díl *c* je v As dur.

V pochodu najdeme i náznak tria – kontrastně utvářenou melodii, již tečkovaný rytmus chybí (85. příklad).



85. Trio bez tečkovaného rytmu

Terciová příbuznost je využita až do úplného konce – přestože skladba začala v C dur, ústí do a moll.

### II. 3. 2 Album për fëmijë (Album pro děti) – Feim Ibrahim

Album není publikováno v původní podobě, pro pedagogické účely z něj byly vybrány jen kusy, které plní záměr alba *Pjesë instrumentale*. Autor tyto kusy zkomponoval v roce 1968, kdy se inspiroval klavírním cyklem *Mikrokosmos*<sup>91</sup> Bély Bartóka. Je odtud patrná snaha odlišit se od albánských současníků s přesvědčením, že tvorbu pro děti nelze omezit na hudbu nedostatečných kvalit či na zbytečně jednoduché, málo nápadité, eklektické skladby. Jedinečnost Ibrahimihho přístupu spočívá v originalitě harmonie, melodiky a zejména v samotné invenci. Skladby dostávají též vhodné názvy – probouzejí dětskou obrazotvornost a chuť takové obrazy interpretačně naplnit. Vztah k lidové hudbě neznamená pro Ibrahimihho citace, nýbrž podobně jako pro Bartóka nalezení samé podstaty lidového hudebního jazyka, jímž pak autor vládne zcela svobodně.

#### II. 3. 2. 1 Bariu i vogël (Malý pastýř)

Impresionistický hudební obraz zachycuje pastýře a jeho stádo uprostřed horské scenérie. Ozývá se odtud flétnová melodie se sestupnou malou tercií, tolik známou i z dětských popěveků jiných národů. Zde je tento interval zasazen do pentatoniky, potvrzující folklorní inspirace. Prostředí pak blíže charakterizuje ozvěna vracející se z okolních hor, a to při opakování

<sup>91</sup> Inspiraci tímto skladatelem nalezneme i v Ibrahimihho klavírních koncertech.

dvoutaktového motivu v mírné obměně, jako by se některý z tónů skutečně ztratil kdesi v povětří (86. příklad).

Moderato F. IBRAHIMI

86. Dvoutaktový motiv v ozvěně ztrácí alespoň zlomek své původní podoby

Když motiv ve druhém dílu obohacují nové tóny, zdá se, jako by se kdesi v horách odrazil z více stran (87. příklad).

87. Motiv obohacený o další tóny

V závěru kompozice autor používá augmentaci a slabou dynamiku, jako by melodie mizela kdesi v horských dálkách.

### II. 3. 2. 2 *Ně lulishte (Na zahradě)*

Hudební pohyb zpodobuje zde dětský pohyb reálný – hry se švihadlem, hru na honěnou (88. příklad). Tento charakter skladby autor podtrhl výrazovým označením *scherzoso*, s čímž koresponduje i rozšířená tonalita.



88. Pohyb jako dominující výrazový prostředek ve skladbě zpodobující dětské hry

Na jednom místě dokonce stupnice v rámci rozšířené tonality připomíná druhý Messiaenův modus 2:1 (89. příklad).



89. Stupnice ve 3. taktu příkladu připomíná v pravé ruce Messiaenův modus

### II. 3. 2. 3 *Këngë pa fjalë (Píseň beze slov)*

Skladba vybízí k úvahám, zda u jejího zrodu nestála inspirace Chopinovým *Preludiem e moll*, op. 28, č. 4. I zde je totiž melodický pohyb velmi umírněný a doprovodné souzvuky dosahují nových podob drobnými kroky (90. příklad).



90. Omezený pohyb melodie a velmi pozvolné změny akordů dávají tušit inspiraci Chopinovým preludiem

Skladba je ovšem jasně rozdělena do dvou period, přičemž druhá perioda přináší výrazné oživení doprovodu. Ten zde ztrácí ráz Chopinova preludia a vyznívá spíše jako obdobně vystavěný doprovod v jedné z Prokofjevových *Prchavých vidin*. Sazba nabývá na průzračnosti, výraz je ještě jemnější (91. příklad).



91. Změna doprovodu přináší zjemnění výrazu.

Skladba je dobrým příkladem neoklasicistního propojení jednoduché melodie a posluchačsky náročnějšího doprovodu. Poměr snáze a obtížněji srozumitelných elementů je tak vyrovnán, sdělnost skladby je v podstatě zajištěna, a přitom nehrozí otřelé výrazové obraty.

### II. 3. 2. 4 *Marsh partizan (Pochod partyzánů)*

Skladba byla inspirována známou albánskou partyzánskou písní *Bashkohuni shokë me ne në çetë* (Pojďte s naší četou) a je podobně jako píseň dvoudílná. První díl celou píseň exponuje, ale přece jen ji neponechává ve zcela tradiční podobě. Přiznávky jsou totiž vytvořeny oproti běžně užívanému tvaru obráceně – souzvuk zní na těžké době, zatímco basový tón na době lehké (92. příklad).



92. Obrácené příznávky ve stylizaci partyzánské písně

Tradičně skladatel pojal příznávky až v dalším větěném dílu, který skutečně vyznívá jako úderný pochod.

### II. 3. 2. 5 Čast muzikor (Moment musical)

Skladba je v duchu žánrového označení jakousi zapsanou improvizací, jež neklade na provedení vysoké nároky. Je to dílko určené k nenáročnému poslechu, jasně členěné na dvě periody, se zpěvnou melodií, již doprovod synkopicky přizvukuje (93. příklad). Nejznatelnější proměnu představuje výměna úlohy obou rukou.



93. Přehledná struktura výraziva charakteristická pro daný žánr

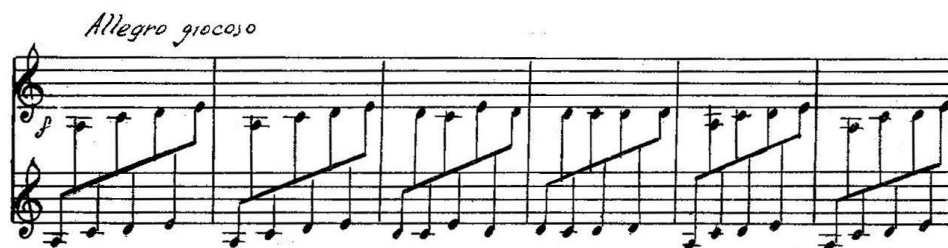
Synkopický doprovod jako nejznatelnější společný jmenovatel skladby setrvává i v kodě a získává až na tón *des* v předposledním taktu ráz ostinata utvrzujícího tóniku F.



94. Doprovod v kodě utvrzuje svou neměnností tóniku

### II. 3. 2. 6 Toccatina

Typický tokátový obrat – repetované tóny nejsou příznačné jen pro tento žánr. V albánské lidové hudbě se totiž podobným způsobem hraje na dvoustrunný nástroj zvaný *çiftelia*. Pravidelnosti v tomto střídání není snadné docílit, skladba malého rozsahu je však k tomuto způsobu hry dobrou přípravou (95. příklad).



95. Tokátový pohyb jako imitace lidového nástroje a jako průprava ke hře obdobných pasáží v rozměrnějších skladbách

### II. 3. 2. 7 *Në oborin e shkollës (Na školním dvoře)*

Tuto skladbu bychom mohli charakterizovat jako kus v protikladech, jako „durovou skladbu v moll“: předznamenání i centrum svědčí o tónině C dur, avšak ve skutečnosti zde durová zůstává právě jen tónika. Převahu mají jinak tóny převzaté ze stejnojmenné tóniny mollové. Tón *des* dokonce dodává další, temnější, frygický odstín. Naopak kombinace osminy a dvou šestnáctin jako by se snažila melodii vyzdvihnout k taneční až polkové náladě, třebaže rytmicky statický doprovod takovému odpoutání brání.

Předností tohoto výrazově pozoruhodného kusu je srozumitelná třídílná forma s reprízou a snadná hratelnost, vhodnost i pro menší dětskou ruku (96. příklad).



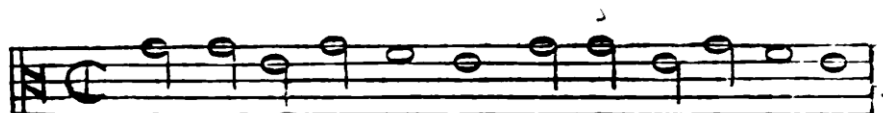
96. Souhra protikladů – taneční charakter melodie a statický ráz jejího doprovodu

### II. 3. 2. 8 Këngë populllore (Lidová píseň)

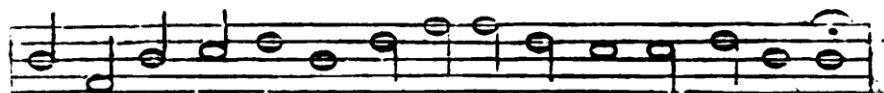
Sestupná malá tercie, typický interval dětských popěvků (a popěvků pro děti) provází podobné skladbičky odnepaměti. Takovými melodiemi uspávaly matky děti již za dob J. Á. Komenského, jak to dokládá jeho *Informatorium školy mateřské* (97. příklad), velice podobně pak vyznívá i ukolébavka Ibrahimihó.

58

#### *Inform. školy mateřské.*



**Spi mé mi - lé poupě, spi ma - lé holoubě,  
An - gel Bo - ží z nebe, o - pa - trujž mi tebe,**



**spi mi do - brou chvíli, hodinu, tři, čtyry, dětátke.  
a - by či - stě spalo, ve zdraví zas vstalo, dětátke.**

97. Ukolébavka v Komenského *Informatoriu* s příznačnou malou tercií v uspávkové melodii<sup>92</sup>

O náhodnosti či záměrnosti této podoby lze spekulovat, nic z toho však nebrání vyznění této trojdílné durové skladbičky, již oživuje mollová subdominanta v houpavém figurovaném doprovodu (98. příklad).



98. Melodie ukolébavky nápadně podobná ukolébavce Komenského, zde však obohacená doprovodnými figurami zabíhajícími na subdominantě do mollové tóniny

<sup>92</sup> KOMENSKÝ, J. A. *Informatorium školy mateřské*. Praha : Museum království Českého, 1858, s. 58.

### III VÝZNAMNÉ HUDEBNÍ FORMY V TVORBĚ ALBÁNSKÝCH AUTORŮ

Zatímco předchozí kapitolu jsem věnoval klavírním albům, v této kapitole se zabývám úlohou, vývojem a výskytem hudebních forem a žánrů (např. balady, sonáty, tokáty apod.). Tyto faktory se od kontextů charakteristických pro českou či evropskou hudbu poněkud liší. Hlavní rozdíl je především dobový: albánská klavírní literatura je mladá – její vznik sahá do 60. let 20. století. Tyto skladby se nejprve nápadně podobaly osvědčeným dílům uznávaných mistrů, teprve později skladatelé zkusili experimentovat s využitím albánského folklóru. A s těmito pokusy kráčely ruku v ruce také inovace forem, jež mají v určitých typech albánské lidové hudby specifická pravidla (například jihoalbánská polyfonie *iso*). Již v první kapitole jsem uvedl, že největší rozmach zaznamenala instrumentální hudba v období počínajícím 60. léty. Do této doby byli skladatelé většinou samouci. V 60. letech se však dostala ke slovu skupina skladatelů i výkonných umělců, kteří získali vzdělání na konzervatořích východního bloku (například na Moskevské konzervatoři, na konzervatoři v Praze apod.). Od roku 1962 se pak hudebníci mohli vzdělávat přímo na tiránské konzervatoři, která zemi přinesla další generace umělců. Vzdělání spjaté s evropskými tradicemi a zároveň inspirující k využití tradic místních přinášelo postupně ovoce v podobě forem, jež byly pro albánskou hudbu nové, a v povýšení folkloru do sféry významného inspiračního zdroje. Vznikla řada skladeb, které již prověřil čas, takže mnohé upadly v zapomnění. Zůstala však díla, která i po desetiletích osvědčují své estetické kvality a spojují uměleckou úroveň s nároky pedagogickými.

#### III. 1 Balady

V albánském folkloru představují balady podobně jako balady jiných národů epické písně. Líčí také příběhy hrdinů, války či legendární události. Typický je však jejich doprovod jednostrunným smyčcovým nástrojem nazývaným *lahuta*.<sup>93</sup> Albánské klavírní balady mají proto jinou podobu než tradiční balady Chopinovy či Lisztovy. Pro většinu albánských balad je příznačná velká trojdílná forma s reprízou (*A B A* či *A B A*'), přičemž této jednoduché struktuře odpovídají rozměry skladeb – nejsou zdaleka tak rozměrné jako v období známých romantiků.

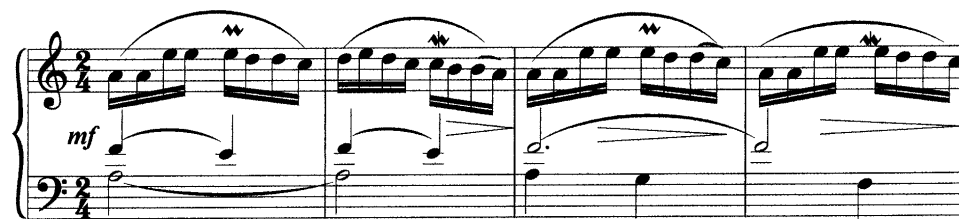
---

<sup>93</sup> Lahutu používají ovšem také jihoslovanské národy.

Na začátku albánských klavírních balad skladatel většinou představí jednohlasou melodií přednášenou jakoby *lahutou*, poté již s ní zachází v duchu rapsodií. Příkladem může být *Balada č. 4* s přídomkem *Pastorální*, již napsal Kozma Lara, nebo *Balady C dur* a *c moll* Česka Zadeji.

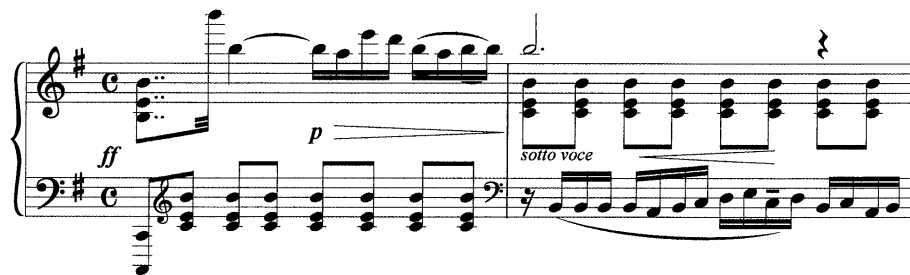
### III. 1. 1 Kozma Lara: Balada č. 4 a moll

Balada č. 4 se řadí k nejznámějším albánským baladám pro sólový klavír. Pro téma v prvním dílu je příznačná lidová melodika; má pětitónový rozsah a působí tradičně až klasicky – skok je kompenzován pozvolným melodickým sestupem, přesně tak, jak to očekáváme v lidové písni. Tento charakter potvrzují i nátryly a mordenty, jež jsou pro baladický lidový zpěv v Albánii typické. Doprovod imituje souznění jedné *lahuty* s jiným tímto nástrojem (99. příklad).



99. Stylizované prostředky albánského folkloru: vokálně pojatá vrchní linie a doprovodné hlasy imitující lahutu

Střední díl se ovšem ve stylovém pojetí rapidně proměňuje: rozehrává před námi jakýsi impresionistický obraz rozměňující své tvary v septakordech a glissandech. Tato proměna však nepůsobí nelogicky – melodie stále čerpá z předchozího dílu, a to jak ve vrchním hlasu, tak v případě, kdy se ve 40. taktu ponoří do basu a invertuje v něm svůj tvar z 2. taktu skladby (100. příklad). Důležitý jednotící moment představuje v celé skladbě též komplementární rytmus – skladatel neponechává žádný takt bez pulzace šestnáctin, a propůjčuje tak baladě výpravny pohyb.



100. Stylová proměna a sepětí s předchozí hudbou jako výraz jednoty a výrazové různosti

I když skladba není technicky náročná, působí velmi efektně. Pro albánského posluchače představuje hudbu v mnoha ohledech známou, avšak svébytně stylizovanou, pro jiné publikum je spíše skladbou neobvyklých melodických a stylistických obrátů, opřených však o nepopiratelné evropské tradice.

### III. 1. 2 Česk Zadeja: Balada c moll

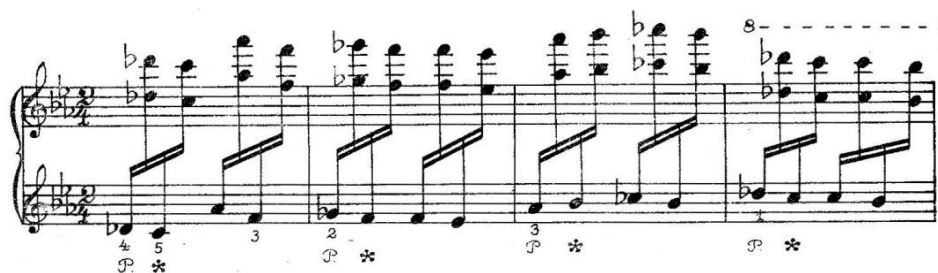
Skladba začíná heroickou introdukcí situovanou do frygické C (101. příklad), která ve svém závěru připravuje modulační přechod k novému centru Es, a to pomocí dvou souzvuků: *des-f-as-c* (na 2. stupni) a třetího stupně *es-ges-b* zahuštěného sekundou *f* (5.–6. takt).

101. Introdukce připravující ve svých posledních takttech modulaci z C do Es

Především faktura předurčuje vnímání této skladby z hlediska makrostruktury nikoli v rámci formových dílů, ale v rámci bloků hudby.<sup>94</sup> Jednotlivé typy faktury určují také způsob interpretace jednotlivých bloků.

První blok (A, 7.–15. takt) má výrazně tokátový charakter a připomíná etudu, například pasáže typické pro F. Liszta. Tokátový způsob hry připomíná ovšem také albánský lidový nástroj zvaný *çiftelia* (102. příklad).

<sup>94</sup> JANEČEK, K. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. 1. vyd. Praha : Supraphon, Praha – Bratislava, 1968, s. 95–138.



102. Tokátové pasáže připomínající pasáže z virtuózních skladeb či znění albánského lidového nástroje *çiftelia*

Následuje rozsáhlejší mezivěta složená ze dvou typů hudby: nejprve čerpá z introdukce (16.–22. takt), poté přichází s novou, epizodickou hudbou, která přináší stylizovaný zpěv *lahuty* – nad tříhlasou prodlevou vynikají nátryly, které zdobí sice jednotvárnou, avšak přesto dostatečně výraznou melodií<sup>95</sup> (103. příklad).



103. Kombinace melodie *lahuty* s obnovovanou prodlevou

Ve druhém bloku (*B*, 31.–47. takt) krouží melodie v tokátovém pohybu těsně okolo prodlevového tónu *c'*. A opět zde můžeme spatřovat inspiraci nástrojem *çiftelia* (104. příklad).



104. Tokátový pohyb na způsob *çiftelie*

<sup>95</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor, monodia shqiptare*. TIRANA : SHBLU, 2002, s. 94.





107. První koda s tokátovou fakturou



108. Druhá koda připomínající fakturu druhého a třetího bloku

## III. 2 Tokáty

Do většiny albánských klavírních skladeb se promítá snaha čerpat z folkloru a někde najdeme dokonce imitace lidových nástrojů. Takovým případem jsou i tokáty, v nichž jako bychom slyšeli nástroj zvaný *çiftelia*.<sup>97</sup> Některé skladby tokátového rázu dokonce jejich autor po tomto nástroji nazval, například Albert Paparisto. Ovšem i bez takového jasného odkazu k folkloru jsou pro tokáty příznačné folklorní výrazové prostředky jako např. liché metrum, střídání rytmiů (7/8, 7+5/8) atd. Typickým příkladem tohoto žánru je *Toccata pro klavír* skladatele Feima Ibrahimiho.

### III. 2. 1 Feim Ibrahim: Toccata pro klavír C dur

Tato tokáta patří vůbec k nejhranějším, a to právě zásluhou folklorních názvuků – metra složeného a střídavého, dělením hodnot na skupiny o lichém a sudém počtu not, chromatikou inspirovanou lidovou hudbou<sup>98</sup> či melodických ozdob. Forma je samozřejmě rozsáhlejší než běžné

<sup>97</sup> *Çiftelia* je dvoustrunný nástroj. Na vrchní struně se hraje melodie a spodní struna, naladěná o kvartu níž, se nechává znít. Často se používá hra tremolo.

<sup>98</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor, monodia shqiptare*. TIRANA : SHBLU, 2002, s. 97

folklorní kusy, ale podobně jako ony se vyznačuje reprízovostí, zde ve velké třídlílné formě *A B A'*. Díly se liší tóninami, fakturou i inspiračními zdroji.

První díl svědčí o inspiraci severoalbánskými tanci: typické je sedmiosminové metrum, zachovává centrum G příznačné pro tzv. *aheng*, pravděpodobně kvůli ladění nástrojů, téma představuje skutečnou, živou taneční melodii. Obsahuje tóny stupnice *sergjahi*, jež je v podstatě frygickým modem, ovšem se sníženým osmým stupněm (109. příklad). Příznačné je též dynamické uspořádání celého dílu – využívá převážně terasovou dynamiku, typickou právě pro lidovou instrumentální hudbu – úderně artikulované pasáže znějí jednou ve forte, podruhé v naprostém pianu.

### TOKATĚ PĚR PIANO

FEİM İBRAHİMİ



109. Spodní hlas inspirovaný modem sergjahi

K rytmickým zvláštnostem patří i desetišminový takt obsahující skupiny 3+3+4 (110. příklad), které jsou pro taneční hudbu rovněž typické. Střídání rytmu bývá v lidové hudbě nepravidelné, podřízené improvizacím hudebníků, a proto vyžaduje neustálou pozornost tanečníků.<sup>99</sup>

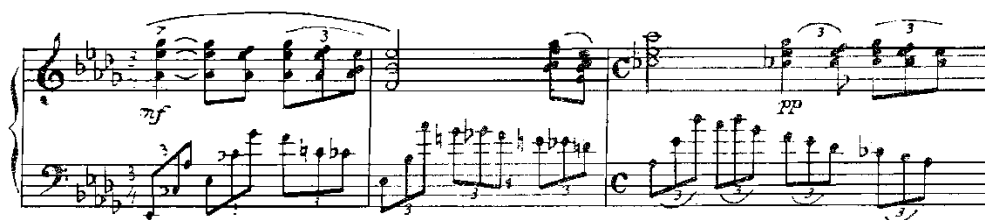


110. Desetišminové metrum inspirované folklorní instrumentální improvizací

<sup>99</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor, monodia shqiptare*. TIRANA : SHBLU, 2002, s. 97.

Charakter tohoto rozsáhlého dílu (1.–88. takt) určují dva tokátově utvářené bloky, mezi něž vstupuje zhruba v polovině zpěvná, kontrastní mezivěta (60.–65. takt). Její centrum spočívá na E a oproti předchozí hudbě navozuje tísnivější atmosféru příklonem k frygické modalitě.

Druhý díl *B* v *es moll* nese kontrastní výrazové označení *andante espressivo* – inspiračním zdrojem jeho melodie je severoalbánská píseň, kterou zpívají ženy.<sup>100</sup> Klid podporuje neměnný tříčtvrťový takt i vzácný výskyt dominanty, a tedy nízké harmonické napětí. To však částečně vyrovnává ojediněle rozšířená tonalita, zahuštěná tónika a septakordy na nedominantních stupních (111. příklad).



111. Lyrická melodie podložená nedominantními rozloženými septakordy

Návrat prvního dílu přináší zajímavé změny: paralelismy – nejprve kvintakordy k původní melodii (112. příklad), posléze paralelní septimy i paralelní kvinty v reprízované mezivětě. A nakonec oktávová zdvojení hlasů ve znovu uvedeném tématu. Odtud nakonec vyplývá Ibrahimiho způsob reprízové práce – rozšiřování počtu paralelních hlasů při zachování původní melodie.



112. Paralelní kvintakordy obohacující původně strohou fakturu tématu

<sup>100</sup> V severoalbánské lidové hudbě se rozlišují písně určené mužskému či ženskému zpěvu, a to podle obsahu textu. Srov. JOHNSON, J., *A survey on Albanian piano literature*. Kansas City (Missouri, USA): University of Missouri, 1997, s. 133.

### III. 3 Klavírní cykly

Přelom 80. a 90. let přinesl v albánské hudbě změnu skladatelských zájmů – odklon od sólové instrumentální tvorby a příklon ke skladbám pro větší nástrojová obsazení. Byla to přirozená tendence k uspokojení poptávky vyvolané zakládáním četných instrumentálních souborů (viz pododdíl I. 7. 5. 7). Pro klavírní literaturu znamenalo toto období spíše výběry z dosavadních titulů a jejich pořádání do alb podle příslušných pedagogických hledisek. Z již dříve publikovaných skladeb tak vznikla alba jako například *Piano, Repertori pedagogjik I, II* (Klavír, pedagogický repertoár I, II), *Album me pjesë për piano* (Album s klavírními kusy) apod. Za zvláštní zmínku stojí například klavírní cykly *Pesë pjesë për piano* (Pět klavírních kusů) Tonina Harapiho anebo *Katër pjesë për piano* (Čtyři klavírní kusy) Çeska Zadeji.

#### III. 3. 1 Tonin Harapi: *Pesë pjesë për piano* (Pět klavírních kusů)

Cyklus představuje v Albánii jeden z nejúspěšnějších. Tvoří tzv. řadu, žáci tedy hrají jednotlivé skladby a není nutno cyklus studovat a provádět vcelku.

##### III. 3. 1. 1 *Ja gëzimi kthen përsëri* (A tak se radost vrátí)

Tato skladba stojí sice nyní na začátku cyklu, ale vždy tomu tak nebylo. Předcházel jí totiž pomalý mollový kus nazvaný *Një dhimbje e vogël* (Malá bolest). Nyní rozebíraný kus nazvaný *Ja gëzimi kthen përsëri* měl v takovém pořadí opodstatnění – durové rozjasnění (F dur) v klasické vzdušné faktuře s odpovídajícím charakterem ostatních parametrů hudební řeči, mimo jiné též s figurami v levé ruce a se srozumitelnou třídílnou formou (*a b a*).

Srozumitelnost je vůbec prvořadým rysem této skladby. Melodie prvního dílu připomíná dětskou píseň, tečkovaný rytmus spolu s pravidelně pulzujícími doprovodnými figurami podporuje taneční, avšak klidné vyznění (113. příklad).

JA GÉZIMI KÉTHEN PERSERI  
T. HARAPI

*All<sup>o</sup> grazioso*  
*mp*

113. První díl jako obdoba písni pro děti

Ani střední díl se tomuto rázu nevzdaluje, kontrast tu spočívá ve změně tóniny – nyní v dominantní C dur. Návrat prvního dílu pak obohacuje krátká coda.

### III. 3. 1. 2 *Moll e kuqe top sheqere* (Sladké červené jablíčko)

Sedmiosminové téma této skladby představuje známou stejnojmennou píseň ze Skadaru. Zpívala a nahrála ji nejlepší albánská sopranistka první poloviny 20. století Marie Kraja. Skladbu tak vlastně vyplňuje píseň (jakoby 1 sloka) s předehrou a dohrou, přičemž tyto díly se podobají introdukci a kodě, jež zněly při interpretaci písně Marií Krajou.

Předehra exponuje písňové motivy a zároveň připomíná prostředky skadarského městského folkloru: sekundově stoupající bas (114. příklad) a aiolskou tóninu, jež s sebou přirozeně nese mollovou dominantu.

MOLL' E KUQË TOP SHEQËRE  
T. HARAPI

*Andante appassionato*  
*mf*  
*legato*  
*p*

114. Znak městského folkloru – sekundově postupující bas

Téma začíná v devátém taktu a doprovázejí ho paralelní tercie, které si podržují jistou dávku harmonické autonomie, takže vynívají jako legitimní protimelodie (115. příklad). Tento postup od homofonie k vícehlasu znamená důležitý moment na cestě od folklorní podoby k podobě stylizované nefolklorně.



115. Paralelní tercie v doprovodné vrstvě

Faktura se ovšem v zájmu zvukové gradace dále zahušťuje, takže od 15. taktu vytvářejí soprán s basem kontrapunkt, přičemž střední hlasy dále připomínají již dříve znějící tercie (116. příklad).



116. Houstnoucí faktura jako spolehlivý prostředek gradace

### III. 3. 1. 3 *Nji dhimbje e vogël* (Malá bolest)

Skladba má ráz romance v malé třídílné formě *a b a'*. Jak již bylo řečeno výše, je pro tento kus charakteristický mollový tónorod (v aiolské či frygické F). Původně předcházela durové skladbě, která nyní celý cyklus otevírá. Této souvislosti odpovídá proto podoba melodie prvního dílu s melodií skladby *Ja gëzimi kthen përsëri*. Vážnosti dodává celé skladbě také polyfonní faktura, v níž levá ruka důsledně sleduje linii protihlasu k vrchní melodii (117. příklad).

## NJI DHIMBJE E VOGËL

T. HARAPI

*Andante con moto - lamenčoso*



117. Mollová verze melodie první části cyklu, zde v aiolské F a s kontrapunktujícím spodním hlasem

Druhému dílu dodává tísnivější, jakoby temnější charakter stejnojmenný modus, tentokrát frygický (118. příklad), a tohoto modu se nezavazuje ani zúžená, a tedy oproti původní podobě ztemnělá repríza prvního dílu.



118. Střední díl ve frygickém modu

### III. 3. 1. 4 Valle (Tanec)

Skladba je stylizovaným tancem v mírném tempu a obvyklé třídlínné formě s předehrou a malou kodou. Již sama předehra je taneční díky příznávkám, kde nás upoutává sestupující bas, oblíbený element severoalbánského městského folkloru (119. příklad).

## VALLE

119. Taneční předehra se sestupujícím basem

Autor šetří výraznější gradací – v předehře zcela absentovala dominanta a v prvním dílu je pouze naznačena ve své mollové podobě. To dává skladateli možnost stavět gradační plochu velmi zvolna a udržovat posluchače ve stálém napětí a očekávání (120. příklad).

120. Převažující expozice jiných než dominantních souzvuků ve stavbě plynule gradující plochy

Druhý díl je tempově živější, výraznější i v hustotě faktury, která mu propůjčuje sytý, rigorózní zvuk, nyní s centrem Es (121. příklad).

121. Hustší faktura druhého dílu s novým centrem Es

Repríza nepřináší výrazné změny, zajímavá je však koda. I dvojice jejích motivů je sice určitou reprízou, reminiscencí téhož hudebního nápadu z prvního dílu, původní útvar však nyní nelze úplně snadno rozeznat. Je rozdělen na dva úsečné motivy, které na samém konci skladby působí v tempu *presto* velice překvapivě (122. příklad).



122. Úsečné motivy, jež mají původ v prvním dílu skladby

### III. 3. 1. 5 Romance

Tato lyrická skladba nezapře inspirace ruskou instruktivní tvorbou.<sup>101</sup> Pro melodii je příznačná zpěvnost a na albánskou hudbu nezvyklá, emocionálně působící širokocodečnost (123. příklad).



123. Výrazně rozklenutá, lyrická melodie

Ke konstantnímu lyrickému výrazu přispívá samozřejmě harmonie, zvláště užití tónické tercie nad dominantou. Třebaže je to ve své podstatě opuštěný průtah, právě tato opuštěnost dodává celému souzvuku a postupu příděch roztouženosti, melancholie (124. příklad).



124. Tónická tercie nad dominantou – tón c'' nad dominantním septakordem e-gis-h-d s přímým postupem k tónickému a ve 2. a 3. taktu příkladu

<sup>101</sup> Podobnost lze vysledovat např. v kusu *Pohádka* z cyklu Dmitrije Kabalevského *30 kusů pro děti*, op. 27.

K lyrice romanci odkazuje i synkopický doprovod příznačný pro podobně laděné romantické kusy (125. příklad).<sup>102</sup>



125. Synkopický doprovod jako připomínka romantických lyrických kusů

### III. 3. 2 Česk Zadeja: Katër pjesë për piano (Čtyři klavírní kusy)

*Čtyři klavírní kusy* se řadí k nejznámějším albánským klavírním cyklům. I když tyto skladby se hrají samostatně, autorovou snahou bylo vytvořit cyklus vnitřně soudržný. V době, kdy skladby psal, totiž albánská instruktivní literatura nedisponovala úzce soudržnými cykly typu sonatin (ve skladbě *Improvizim* dokonce nalézáme náznak sonátové formy). Celý cyklus vyšel tiskem v roce 1966, ale skladby z něj se ocitaly později i v různých jiných albech: *Humoreska* v klavírní suitě z baletu *Delina* (1971) nebo *Improvizim* (1989) v *Klavírním albu pro umělecké školy*. Přesto však skladatel předpokládal, že tyto skladby se budou hrát spolu, a proto dbal na jejich vzájemný kontrast.

#### III. 3. 2. 1 *Improvizim*

Samotný název by mohl napovídat, že půjde o skladbu volné formy, o jakousi obdobu fantazie či preludia. Úvod nás v tomto přesvědčení ještě může utvrzovat, je totiž melismatický a připomíná téměř jakýsi improvizovaný vokální projev (je zde patrná inspirace jihoalbánskou vokální iso-polyfonií). Další průběh skladby však přece jen směřuje ke zdatelné formové rozvaze, jež se projevuje vedle jasnější strukturace také jakýmsi náznakem provedení. První díl kombinuje vícehlasé vrstvy na způsob iso-polyfonie: spodní hlasy leží, jejich příležitostný pohyb je velmi

<sup>102</sup> Srov. například skladbu *U krbu* z cyklu *Dětské scény* Roberta Schumanna.

úsporný, zpravidla v dlouhých hodnotách, přičemž svírají rozmanité, posléze i disonantní intervaly. Vrchní vrstva je melismatická (126. příklad) a připojuje se k ní ještě nižší hlas, který ji komplementárně doplňuje.

G. ZADEJA

Andante (♩ = 63)

126. Melismatický vrchní hlas a ison

Od 12. taktu se přidává další vrchní hlas, který přebírá úlohu svého předchůdce. Toto zacházení s hlasy znovu připomíná utváření jihoalbánské iso-polyfonie (127. příklad).

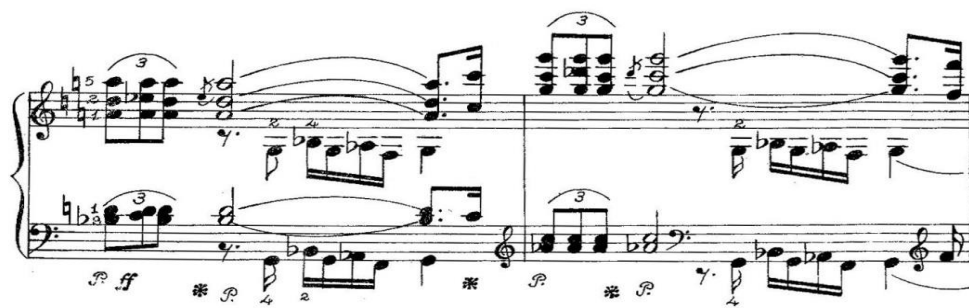
127. Práce s hlasy na způsob iso-polyfonie

Později se hlasy větví do bohatší a hutnější faktury v syrytmicky kráčejících souzvucích, které hudbu zbavují dosavadního vokálního rázu (128. příklad).

*poco poco mosso*

128. Hutší, akordická faktura od 4. taktu příkladu

Druhý díl je v několika směrech kontrastní. Především je vystavěn na dominantním centru G, uchovává si instrumentální charakter, k němuž ve svém závěru přešel již předchozí díl. Faktura tu zcela jasně vypovídá o určení pro klavír – doprovod je zdvojen v oktávách, vyšší hlasy představují plné akordy. Do toho vstupují motivy představené již v prvním dílu, takže hudba nyní navozuje atmosféru jakéhosi provedení, v němž staré myšlenky bojují s myšlenkami nově uváděnými (129. příklad).



129. Náznak provedení ve druhém dílu – motivy odvolávající se na melismatickou melodii prvního dílu se střetávají s nově exponovanými akordy

Právě tento díl spěje ve svém závěru k vrcholu skladby (130. příklad), a zkrácená repríza prvního dílu tak vyvolává téměř překvapení.



130. Vrchol druhého dílu je i vrcholem celé skladby

Svou formovou stavbou působí skladba podobně jako rané sonáty, např. sonáty D. Scarlattioho, zde ovšem zcela samozřejmě v rámci jiného stylu a výraziva.

### III. 3. 2. 2 Humoreska

*Humoreska* byla původně součástí suity z baletu *Delina*, představená transkripce je dílem samotného autora. V Albánii je velmi oblíbená, a to díky poměrně interpretační nenáročnosti

i efektnímu vyznění s četnými folklorními reminiscencemi. Forma je srozumitelná, s variací prvního dílu (*a a' b a*).

Inspirace albánským folklorem jsou patrné hned v úvodu, kde první dvojice doprovodných osmin připomíná bicí nástroj *lodra* (obdobu velkého bubnu).

První díl (*a*) představuje severoalbánský tanec, který v Zadejově baletu tančí muži (131. příklad).

The image shows a musical score for piano, labeled 'Allg (quasi in uno)'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a series of eighth notes. The second system starts with a measure number '6' and shows a more complex rhythmic pattern with chords and eighth notes in both staves. The score is marked with 'sf' (sforzando).

131. Rytmická nápodoba lodry v prvních 4 taktech, dále mužský tanec, jak jej představuje skladatel v baletu *Delina*

Variační podoba prvního dílu představuje tentýž tanec, nyní však ztvárněný ženami – melodie odvíjející se původně od 5. stupně přechází v transpozici ke stupni prvnímu, doprovod ztrácí bicí údernost a získává naopak plavnost flétnového zvuku (132. příklad).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with chords. The second system has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with chords. The score is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano).

132. Tanec žen, od čtvrtého taktu příkladu, s transponovanou melodií a jemným figurativním doprovodem odvozeným z flétnového partu originální podoby baletu

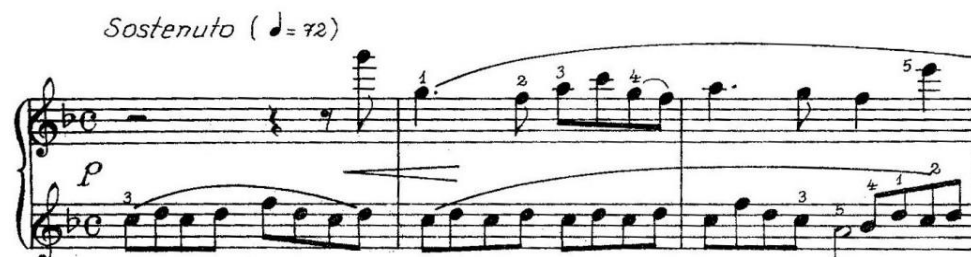
Střední díl (*b*) má podobu krátkého valčíku (ve 2 periodách) s příznačnými chromatickými postupy basu (133. příklad).



133. Valčík s chromaticky krácejícím basem na prvních dobách

### III. 3. 2. 3 Preludium

*Preludium* je skladbou mimořádně soudržnou, a to zásluhou motivické úspornosti – party obou rukou vycházejí z téhož materiálu, nejrůzněji zpracovávaného. V melodii i doprovodu je tentýž materiál uváděn především v jiném okamžiku a také v jiných rytmických hodnotách v intencích soudobého kontrapunktu odvíjejícího se od centra F a využívajícího střídavé tóny. Právě jejich monotónní střídání vyvolává pocit jednotvárnosti, klidu (134. příklad).



134. Monotónní doprovod i melodie vyrůstají z téhož motivického materiálu

Bohatství technik, jichž autor využívá, dokumentuje například račí postup doprovodu od 8. taktu. Ruce si při tom vyměňují úlohy (135. příklad).



135. Rak v doprovodu

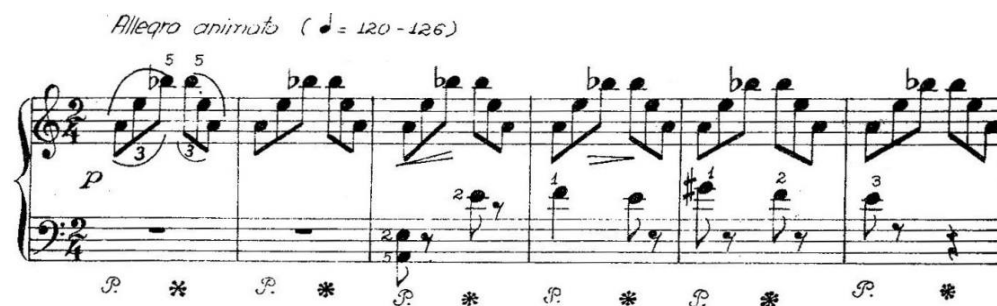
Předchozí račí postup doprovodu se stal dobrým východiskem pro následující přechod k polyfonní faktuře spojené s vybočením do Ges dur, tedy do tóniny ve frygickém poměru k původnímu centru. Je to osvědčený způsob ozvláštňení, zatraktivnění jinak třeba monotónní hudby (136. příklad).



136. Polyfonní faktura s vybočením do Ges dur

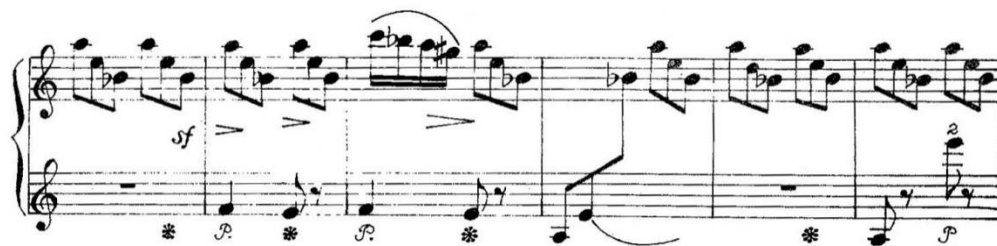
### III. 3. 2. 4 Toccata – Allegro animato

Tokáta je věrná svému označení, exponuje virtuózní figury, které dokládají technické možnosti klávesového nástroje. Je to však i skladba kontrastu, když se střední díl rozezpívá neobarokním způsobem v recitativních liniích. Figury ovšem nejsou útvary, které by měly poutat rozhodující posluchačovu pozornost. Třebaže jsou výrazné už svým rozpětím a rychlostí pohybu, pulsuje pod nimi groteskně vyznívající melodie (137. příklad).



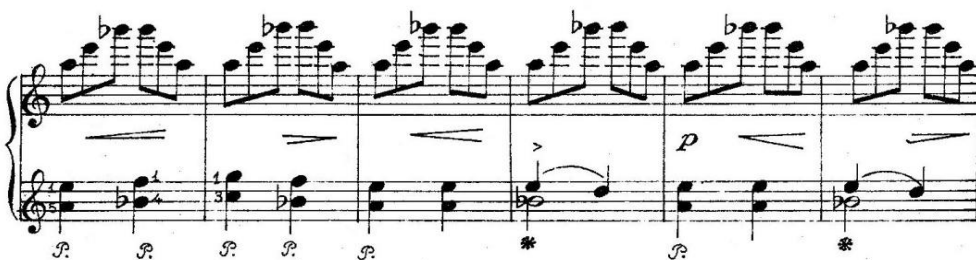
137. Groteskní melodie pod triolově vířícími figurami

Figury ovšem neopisují mechanicky stále týž pohyb, ale své tvary dále zjednodušují na sestupné rozklady, nyní v rámci septimy (na rozdíl od původní nóny, 138. příklad).



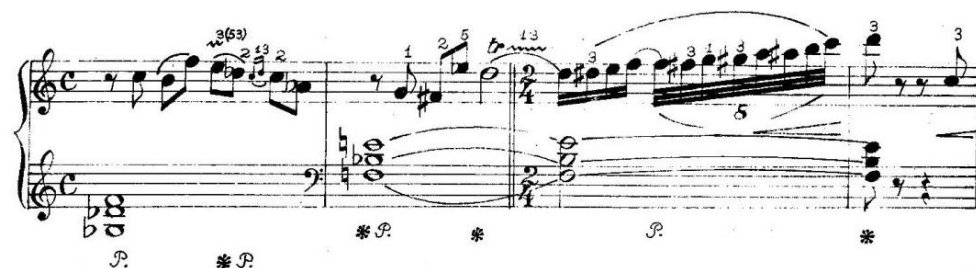
138. Figura redukovaná na sestupnou trojici tónů, ovšem s obdobným zvukovým účinkem jako útvar původní

Jestliže autor výše obměňoval doprovod, nyní podobně zachází s melodií. Nijak ji ovšem neredukuje, nýbrž naopak obohacuje o další hlas v paralelních kvintách (139. příklad).



139. Obohacení melodie o kvintové paralelismy

Zcela kontrastní hudbu přináší střední díl rámcově popsany výše. Melodie je recitativní, připomíná flétnu či píšťalku, a tedy inspirační zdroj – melismatické pastýřské melodie. Tento díl ovšem vzdáleně připomíná také ráz některých skladeb B. Bartóka<sup>103</sup> nebo i C. Debussyho<sup>104</sup> (140. příklad).



140. Melismatická pastýřská melodie

<sup>103</sup> Například z cyklu *Tři lidové písně*.

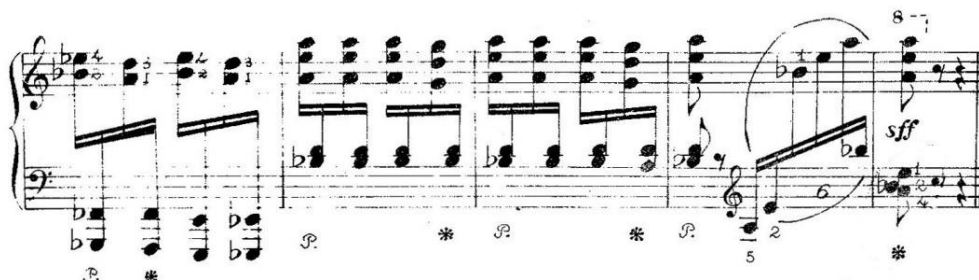
<sup>104</sup> Například z cyklu *Dětský koutek*.

Když se poté vrací hudba prvního dílu, nepřináší již výrazné změny, je spíše potvrzením cykličnosti této formy. Oživení však přinášejí dvě kody. První se vyznačuje vzdušnou, avšak zvukově plnou fakturou – melodie a rozhodující tóny doprovodu přicházejí z krajních poloh klaviatury, zatímco ostatní doprovodné souzvuky vyplňují polohu střední. Tento způsob práce najdeme například v četných skladbách F. Liszta<sup>105</sup> (141. příklad).



141. Faktura první kody na způsob skladeb vrcholného romantismu, hudební náplň je však odlišná

Druhá koda je výrazně tokátová a graduje až do finále, kde skladba končí na zahuštěném akordu A, ovšem s chybějící tercií. Vystává tu tedy otázka po tónorodu závěrečného akordu. Odpověď snad naznačuje tón *b*. Připomíná frygickou sekundu (a tedy i stejnojmenný modus s mollovým tónorodem), i absentující tercie by proto nejspíš byla mollová (142. příklad).



142. Druhá koda tokátového charakteru

Tokáta představuje skladbu interpretačně náročnou, avšak posluchačsky vděčnou. Je to dáno až agresivní pohyblivostí propojenou s groteskností, ale i kontrastem zpěvného dílu. Jistě patří na koncertní pódium, lze ji ovšem stále považovat také za skladbu vysoké instruktivní hodnoty: její zvládnutí přináší pianistovi bohatý vklad pro zvládnutí podobných forem a žánrů jiných stylů, mimochodem i skladeb Bachových.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Například *Transcendentální Etuda č. 4 Mazeppa*.

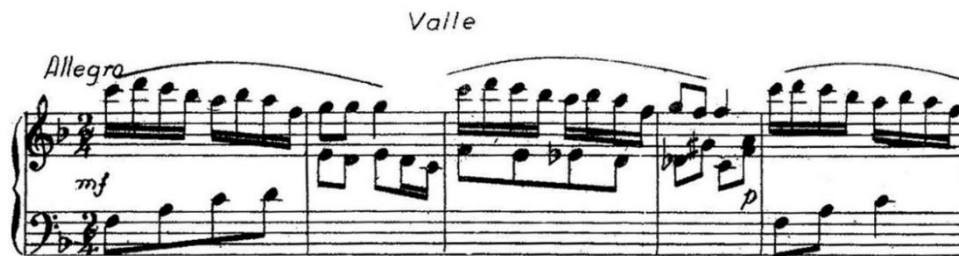
<sup>106</sup> Viz např. *Gigue z Partity B dur*, BWV 825.

### III. 4 Tance

Stylizované tance jsou v albánské hudbě velmi oblíbeným žánrem. Odkazují totiž k folklorní tradici, která je v Albánii stále velmi živá. Do stylizovaných tanců se zde pochopitelně promítají znaky lidové hudby, která nese specifické znaky podle území, s nímž je spjata. Nejoblíbenějším inspiračním zdrojem jsou v tomto směru tance severní Albánie, bohaté na složená metra (převážně 7/8) a na rozmanitě tvořené mody. Naproti tomu v jižní Albánii jsou tance jednodušší – mají pravidelné metrum, vycházejí z menšího počtu modů. S odvoláním na tyto charakteristiky lze tedy vypožorovat i inspirace pro dále uvedené tance, a to převážně vlivy hudby severoalbánské. V instruktivním záměru to má své opodstatnění – celkově snazší osvojení metricky pravidelných skladeb. Do folklorem inspirovaných skladeb se ovšem zároveň promítá další inspirační zdroj, a to rozmanité styly umělé hudby, takže vedle tanců vznikají na tomto základě například rapsodie, tokáty apod.

#### III. 4. 1 Tonin Harapi: Valle (Tanec)

Přestože je skladba nazvána jako tanec, je její stylizace poměrně netradiční. Na tanec totiž neupomíná faktura, nýbrž pouze rytmus (dvě osminy a čtvrtka jako zemí rytus v závěru polovět). Faktura je naopak kontrapunktická, přičemž každý z dvojice hlasů je ve vzájemném dialogu dostatečně svébytný. Podobnou stylizaci nalezneme v některých suitách J. S. Bacha.<sup>107</sup> Zde ovšem výrazivo odpovídá době vzniku skladby, takže tonalita je rozšířená, a dodává tak skladbě neobarokní výraz (143. příklad).



143. Neobarokní kontrapunkt v kombinaci s tanečním rytmem v závěru polovět

<sup>107</sup> Například *Air z Francouzské suity č. 2 c moll*, BWV 813.

Ve středním dílu je taneční charakter posílen příznávkami (144. příklad).



144. Příznávky v úloze posílení taneční stylizace

Z výše uvedených příkladů je patrné, že stylizační změny jsou především dílem levé ruky – obstarává buď kontrapunktující hlas, nebo příznávkový doprovod. Fakturní změny jsou přitom časté, přicházejí i v rozmezí několika taktů, takže by se zdálo, že skladbu neúměrně tříští. Jednotící momenty tu však představují tóniny, charakteristické pro jednotlivé úseky skladby, které můžeme považovat za bloky: d moll, Es dur, a moll, h moll, fis moll.

### III. 4. 2 Tonin Harapi: Valle skerco (Taneční scherzo)

Na tomto tanci upoutává jeho značný rozsah po vzoru scherza – velká třídílná forma s obměněnou reprízou. Taneční ráz dodává skladbě od počátku rytmická figura, již bylo možné spatřit již ve skladbě předchozí – dvojice osmin a čtvrtka, zde ovšem poslední čtvrtka je vtělena do osminy a osminové pauzy v levé ruce. Taneční figuru přednáší zde navíc i ruka pravá v podobě kombinací čtvrt'ových a šestnáctinových hodnot. Rytmicky pregnantní útvar se ovšem postupně ztrácí vlivem variačního zahušťování melodického pohybu a podobné obměny se nakonec nevyhnou ani doprovodu (145. příklad).



145. Taneční figura v levé ruce je průkazná zejména ve 2. taktu příkladu, posléze ji naplňují další hodnoty a uvádějí ji do plynulejšího pohybu; v pravé ruce je figura rytmicky výrazná v 1. taktu příkladu a poté se vlévá do šestnáctinového pohybu pod vlivem variační práce

Druhý malý díl se prvotní taneční stylizace vzdává a fakturně připomíná romantické kusy se zpěvnou melodií a figurovaným, bohatě harmonicky strukturovaným doprovodem, přičemž bas vytváří s vrchní melodií kontrapunkt. Stojí tak před námi sled mimotonálních dominant a subdominant, přičemž bas chromaticky klesá. Je to mimochodem postup pro Harapiho přímo typický (146. příklad).



146. Sled mimotonálních akordů s chromaticky klesajícím basem

Další velký díl (opět složený z trojice malých dílů) se od dosavadní hudby zásadně liší. Má klidný, nokturnový ráz, kontrapunktická faktura nás přenáší do nových tónin – dórské A, lydické E. Modulace mezi nimi probíhá velmi pozvolna, v podstatě obdobně jako ve vokální polyfonii 16. šestnáctého století (tóny se postupně chromaticky posouvaly tak, aby se stávaly součástmi nových, cílových modů). Zde autor postupuje obdobně, a to od 85. taktu. Nejprve exponuje pasáž v a moll. V následujícím taktu přidává *fis* jako součást dórského modu. V 87. taktu přechází pomocí citlivého tónu do a moll melodické, v dalším taktu zvyšuje kvartu na *dis*, a naznačuje tak lydickou, již potvrzuje durovou tercií *cis* v 90. taktu (147. příklad).



147. Příklad modální modulace postupným zaváděním chromatických tónů

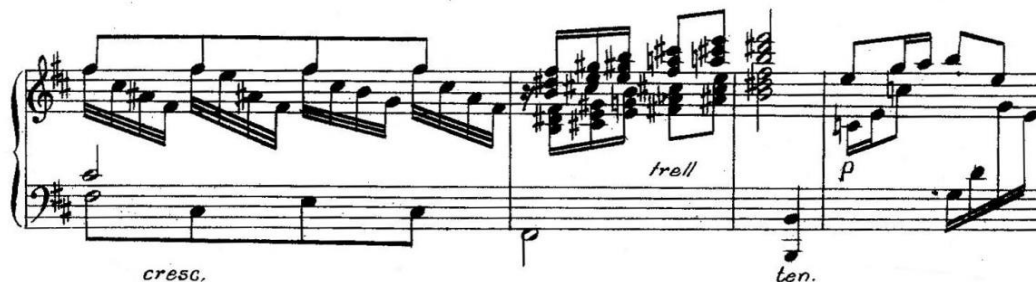
Na konci tohoto dílu užívá autor pro modulační návrat do a moll opačný postup – vrací tóny do jejich výchozí polohy. Skladbu poté rámuje pozměněná repríza, v níž skladba po všech stránkách vrcholí.

### III. 5 Nokturna a romance

Označení *nokturno* není pro albánskou hudbu typické. Pro skladby tohoto žánru se vžily názvy jiné: například *këngë mbrëmje* (večerní píseň), *serenata* či *romancë*. Důvodem pro taková pojmenování je skutečnost, že skladby tohoto rázu se v albánské hudbě již vyskytovaly a byly považovány za trvalou a výraznou součást městského folkloru. Označení *nokturno* v této souvislosti tedy ztrácelo na významu.

#### III. 5. 1 Tonin Harapi: Këngë mbrëmje (Večerní píseň)

Již název napovídá, že jde o lyrickou skladbu založenou na expresivní melodice, jež zde představuje konstantní parametr. Nový element však představuje doprovod – tvary jeho figur se postupně mění, a vnášíjí tak pod melodii různý stupeň exprese. Na variačním principu jsou založeny všechny 3 díly této velké reprízové formy. Kontrast mezi nimi tedy spočívá v nových melodických nápadech, jež ve středním dílu v souladu s ostatním výrazivem dále stupňují lyrickou atmosféru. Lyrika zde samozřejmě znamená setrvání na soudobém výrazu spočívajícím ve zvukovém bohatství septimových souzvuků či jiných akordů vznášejících se nad prodlevovými tóny. Tyto postupy nezaprou impresionistické inspirace<sup>108</sup> (148. příklad).



148. Atmosféru imprese navozují septakordy (1. a 4. takt příkladu) a prodleva s bohatým harmonickým tokem nad sebou

Druhý velký díl (*andante cantabile*) je o poznání lyričtější: přichází v subdominantní tónině, doprovod vytváří souvislou, v klidu kráčející vrstvu figur (149. příklad).

<sup>108</sup> Například v 10. taktu připomínají akordické paralelismy obdobný postup v Debussyho preludiu *Potopená katedrála*.



149. Triolové figury

Od skromných podob přerůstají figury až do rozložených septakordů, které se odrážejí od tónů melodie, a dodávají tak výrazu vedle nových harmonických kontextů též nové tóny (150. příklad).

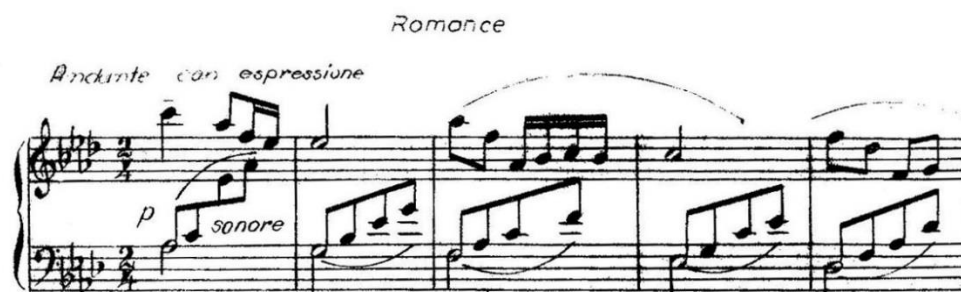


150. Figury spočívající v rozložených septakordech

### III. 5. 2 Tonin Harapi: Romance

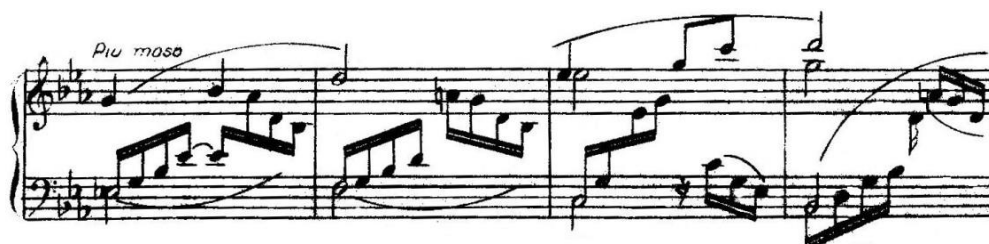
Skladba existuje ve dvou verzích, a to pro sólový klavír a pro klavír s orchestrem. Určení skladeb samotným autorem pro různé obsazení bylo v Albánii celkem běžné; když skladatelé, kteří vzhledem k mnoha dalším povinnostem nemohli dostát oficiálním požadavkům na množství skladeb, přepracovávali je pro nová obsazení. Tato romance je mezi albánskými pianisty velmi oblíbená, do značné míry také proto, že se drží celkem osvědčeného romantizujícího výrazu. Ten se promítá do akordických sledů, do průzračné faktury<sup>109</sup> s jasnou melodikou a s klasicko-romantickými harmonickými postupy – i basová linka je co nejplynulejší, a to zásluhou akordických obrátů. O příklonu k romantickému lyrickému výrazu svědčí i tónina As dur (151. příklad).

<sup>109</sup> Viz například Chopin *Nokturno cis moll*, op. posth.



151. Romantizující lyrický výraz daný tóninou, bohatě zvlněnou melodií, klasicko-romantickou harmonií a průzračnou fakturou

Vše, co bylo dosud řečeno, platilo pro první malý díl této jinak velké třídílné formy. První velký díl tedy začíná lyricky, ale už jeho druhá polovina (tedy druhý malý díl) označená *più mosso* je v souladu s tímto pokynem poněkud živější. Kontrast přináší samotná dominantní tónina *Es dur*, doprovod však také rozhýbávají šestnáctinové figury, pod něž se melodie ze zářivých výšek občas ponoří (152. příklad).



152. Druhý malý díl oživený hybnějším doprovodem a pádem melodie do polohy pod tento doprovod

Oživení přináší tomuto dílu rovněž složitější tóninový plán: modulace do terciově příbuzné *g moll* a v závěru do *h moll*, která je i tóninou druhého dílu. Ten sice tvoří v této třídílné formě střední díl, je však pouze malý. Od svého předchůdce se také podle očekávání výrazně liší fakturou i celkovým temperamentem (*allegro*), dramatickým střídáním staccatové a legatové artikulace melodie i kontrapunktem v jednom z vnitřních hlasů (153. příklad).



153. Oživený výraz druhého dílu

Repríza je variační obdobou prvního velkého dílu, přichází znovu v As dur, avšak nesetrvává v ní a ústí do kody syntetizující melodii druhého dílu a typ doprovodu velkého dílu prvního.

### III. 6 Valčíky

Valčík byl velmi populárním žánrem v albánských televizních pořadech, na zábavách i estrádách. Ujal se v populární hudbě a těšil se vždy velké oblibě u širokého publika. V klavírní literatuře se objevují dva hlavní druhy valčíku: valčík inspirovaný evropskou hudbou obecně a valčík inspirovaný hudbou lidovou.

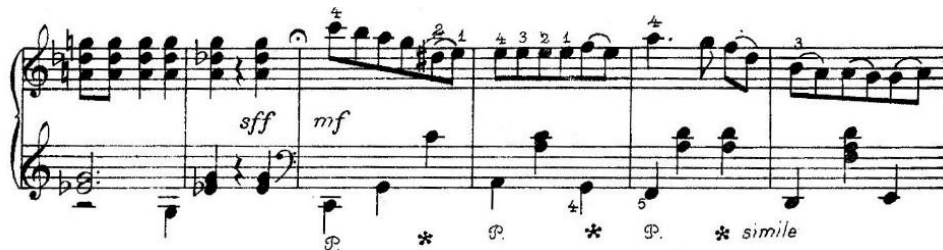
#### III. 6. 1 Česk Zadeja: Tempo di valzer

Tento valčík představuje první z uvedených typů, tedy tanec inspirovaný širším okruhem evropských valčíků. Má celkem rozměrnou introdukci ve stylu Čajkovského či Strausse – samotná předehra působí po vzoru těchto komponistů skutečně jako příprava na tanec, takže postrádá taneční figury (154. příklad).



154. Předehra prozatím s absencí příznačného doprovodu

Houpavost samotného valčíku pak vyjadřuje nejen pravidelně pulsující doprovod, ale také průtahy v melodii. Dodávají jí poněkud rozevlátý přidech (155. příklad).



155. Průtahy v melodii spolu s typickým doprovodem jako charakteristický rys valčíku

Zajímavostí tohoto tance je jeho forma. Očekávali bychom tradiční třídílnou formu, zatímco zde autor představuje rondo (*i a b a' c a d a'' k*). Vzhledem k již uvedené inspiraci této skladby ovšem rondová forma nemusí být něčím výjimečným, vždyť například Chopinův *Valčík As dur*, op. 69, č. 1 je také rondem.

### III. 6. 2 Tonin Harapi: Vals mbi një temë popullore (Valčík na lidové téma)

Základem této kompozice jsou dvě lidové písně ze Skadaru,<sup>110</sup> Harapiho rodiště. Tento valčík tedy patří k druhému typu – k valčíkům inspirovaným lidovou hudbou. Rovněž forma je zde jednodušší – třídílná s reprízou (*a B a*). Přestože má skladba hustší fakturu, není interpretačně zvláště náročná. Zní poměrně velkolepě, zvukově plně, snadno si nalézá cestu k obecnstvu, je vhodná ke koncertnímu provádění.

Úvod prvního dílu přináší nápěv lidové písně. Doprovod zde ovšem nepulsuje v tradičních příznávkách, nýbrž v náznacích protihlasů. Pozoruhodné také je, že na mnoha místech skladatel akcentuje třetí dobu, ovšem nikoli důrazem, nýbrž změnou harmonie – na prvních dvou dobách harmonie setrvává na tomtéž akordu, na třetí době přichází souzvuk jiný (156. příklad).

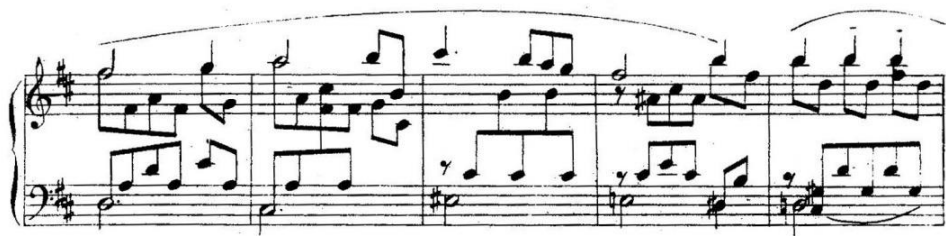
*Vals mbi një temë popullore*

156. Doprovod v prvních 2 taktech zpočátku tvoří protihlas k vrchní melodii, poté jsou příznačné změny harmonie na třetích dobách

Již jsem uvedl, že skladba byla inspirována dvěma lidovými písněmi. První z nich zazněla ve stylizované podobě v prvním dílu v tónině h moll, zatímco melodie druhé písně se objevuje v dílu následujícím, a to v paralelní D dur. Představuje se ve střední poloze a v zájmu gradace

<sup>110</sup> JOHNSON, J. A survey on Albanian piano literature. Kansas City (Missouri, USA) : University of Missouri, 1997, s. 144.

ji autor ještě transponuje o oktávu výš. Zaznívá nad figurativním doprovodem postaveným na kontrapunkticky vedené basové lince, jak to bylo obvyklé v romantické literatuře (157. příklad).



157. Melodie lidové písně nad romanticky utvářeným doprovodem

Následující malý větný díl, který spolu s dílem vytváří střední díl velký (*B*), nese motivické stopy prvního dílu, není uzavřen, a je tedy propojen s pozměněnou reprízou dílu prvního (158. příklad).



158. Připomínkou prvního dílu je obdobný melodicko-rytmický obrat ve 2.–3. taktu příkladu i změna harmonie na 3. době v taktu následujícím

### III. 7 Sonátový cyklus a rondo

V 60. letech se skladatelé neomezovali jen na menší hudební formy, ale snažili se komponovat i formy rozsáhlejší, cyklické, které dosud v albánské klavírní tvorbě chyběly. Z tohoto podnětu začaly vznikat sonátové cykly a rondo. Klavír jako sólový nástroj nabízel navíc řadu možností, jak s těmito útvary experimentovat. Sonáty obsahovaly tři věty, ale objevovaly se i výjimky, např. Shpëtim Kushta napsal jednovětou sonátu. Většina těchto skladeb vznikla s pedagogickým záměrem. Mladí klavíristé měli studovat sonáty a sonatiny na materiálu úzce spjatém s národní hudbou. Tento záměr sice nebyl zcela úspěšný, z instruktivní literatury totiž tradiční sonátové cykly nevymizely, ale jednoznačným pozitivem byl význam nových albánských cyklů pro jejich samotné autory: staly se odrazovým můstkem pro další tvorbu cyklických forem a otevřely jim cestu ke kompozici prvních klavírních koncertů. Větší rozvoj zaznamenala sonátová forma především v 70. letech, uplatňovala se v klavírních koncertech či v rapsodiích. Významu dosáhla i rondo, a to buď jako součást sonát, nebo jako skladby samostatné.

### III. 7. 1 Tonin Harapi: Rondo e vogël (Malé rondo)

Je otázkou, proč vůbec skladba nese přívlastek *malé*. Jednotlivé díly jsou totiž velké (*A B A' C A''*), složené průkazně z dílů malých. Při hledání odpovědi však můžeme vzít v potaz strukturu skladby, která představuje v podstatě základní typ ronda. Můžeme se ovšem také domnívat, že sám autor považoval tuto skladbu za méně významnou, nebo méně závažnou po stránce hudebního obsahu. Anebo mohla být motivace pro volbu přívlastku psychologická, a to ve vztahu k žákovi: přestože je skladba rozsáhlá, je osvojitelná. To, co bylo až dosud řečeno, se ovšem nevztahuje na tóninovou koncepci této skladby z hlediska její makrostruktury. Jednotlivé díly jsou situovány do tónin, které v makrostruktuře vytvářejí pozoruhodně znějící kadenci, kde prostor dostávají akordy (zde tedy plochy s příslušnými centry) se 3 citlivými tóny – frygický i lydický – a zastupují stupně hlavní: *T – F (S) – T – L (D) – T*. Tóniny tzv. kupletů (ve frygickém a lydickém vztahu k tónině tzv. refrénu) se vyznačují příkrým kontrastem k tónině základní, a přitahují tak bezděčnou pozornost posluchače podobně, jako je tomu v obdobných případech v hudbě lidové. Kromě tónin se pak jednotlivé díly liší také fakturou.

První díl v a moll se vyznačuje vzdušnou fakturou – melodii doprovázejí figury, jež občas přerůstají v kontrapunktující protihlas (159. příklad).



159. Figury měnící se ve 3. a 4. taktu v kontrapunktický hlas

Závěti tohoto dílu se přitom rozjasňuje ve vybočení do C dur, v dalším krátkém vybočení do As (přes frygický kvintakord Des). Přitom samo centrum As má zvukově k centru A lydický vztah. Prostě ta označení tónů a tónin ne kurzívou vztah. Tyto půltónové posuny tedy nabývají neobyčejného významu, jako by se zde kumulovaly odkazy na lidovou hudbu (160. příklad).



160. Půltónové vztahy v závěti od 4. taktu příkladu

Druhý díl působí oproti předchozímu těžkopádněji – doprovodné akordy se zde hrají harmonicky. Výrazový ráz navíc konkretizoval sám autor pokynem *allegro sostenuto* (161. příklad). Tónina B dur, tedy o půltón vyšší, upomíná na inspirace jihoalbánským folklorem – půltónové vzestupné transpozice jsou příznačné pro iso-polyfonii, kde takovéto posuny jsou poměrně snadno proveditelné. Ison (tedy prodlevový tón) se transponuje, ostatní hlasy se tomuto posunu přizpůsobují.



161. Akordy v delších hodnotách dodávají novému dílu na zdrženlivosti

Návrat prvního dílu přináší téma o oktávu výš s přidáním druhým hlasem a nyní také s méně pohyblivým doprovodem. Omezení pohybu ovšem přináší dvojhlas, který se postupně rozestupuje od sekundy do kvarty. Poté se původní dvojhlas mění ve figuru, která v započatých rozestupech pokračuje. Podstatným rysem je zde sekundově sestupující bas – Harapiho příznačný postup (162. příklad).



162. Zvětšující se rozestup doprovodného dvojhlasu a sekundový sestup basu jako prostředek příznačný pro T. Harapiho

Další díl přináší tóninu As dur, tedy centrum o půltón níž. Již toto bezesporu dostatečně upoutává naši pozornost, tento díl je však zajímavý ještě zásluhou dalších parametrů: kontrastní výraz je dán změnou tempa (*andante*) i fakturou, jež představuje vlastně opak druhého dílu – akordy zůstávají v pravé ruce (tedy těsně pod melodickým hlasem), zatímco levá ruka přebírá figury (163. příklad).



163. Faktura druhého kupletu jako opak fakturního uspořádání kupletu prvního

Po odeznělém *andante* skladba vrcholí v posledním návratu hlavního dílu (tzv. refrénu). Vystupňování výrazu nyní pomáhá zase převážně doprovod, působící tentokrát v rytmizovaných akordech nejuderněji. Závěr přináší navíc ještě překvapení, a to rychlou diatonickou modulací (vybočení) do As dur. Oživuje tak znovu ještě na okamžik autorovu hru s půltónovými posuny jako reminiscenci folklorních inspirací (164. příklad).



164. Půltónový posun za pomoci rychlé diatonické modulace rozvodem dominanty do mollového 6. stupně ve 3.–4. taktu příkladu

### III. 7. 2 Sonatina – Tonin Harapi

Tato sonatina je jednou z mála, které neupadly v zapomnění (viz oddíl III. 8). Dočkala se dokonce reedice. Zasloužilo se o to několik skutečností: tradiční podoba v klasickém větovém členění (3 věty v obvyklém tempovém a formovém rozvrhu), skutečně klavírní sazba (přiměřené nároky na rozpětí ruky, tradičně strukturovaný figurovaný doprovod), výrazové kontrasty (energicky pojaté hlavní téma a lyrické vedlejší, zpěvná druhá věta a scherzově hravá věta třetí). Tóninový plán vět je rovněž víceméně klasický: c moll, g moll, C dur.

Již tempové a výrazové označení první věty *allegro energico* svědčí o příslušném rázu hlavního tématu. Údernost potvrzuje počáteční unisono obou rukou i pozdější akordické rozvětvení hlasů (165. příklad).



The image displays the first system of a musical score for a sonatina, marked "Allegro energico". It consists of three staves of music. The first staff shows the beginning of the main theme with a unisono of both hands. The second and third staves show the continuation of the theme, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The music is in a minor key and features a strong, energetic character.

165. Úderné hlavní téma

Kontrast vedlejšího tématu (*poco meno cantabile*) je dán osvědčenými prostředky – terciově příbuzným tonálním centrem *As* s názvuky lydičského modu, se zpěvnou melodií a s figurovaným doprovodem (166. příklad).



166. Vedlejší téma

Zajímavý je začátek provedení ve stejnojmenné durové tónině C dur, nápadně totiž připomíná druhý díl orchestrální verze *Romance As dur pro klavír* (167. příklad).



167 a. Začátek provedení 1. věty sonatiny (od 3. taktu příkladu)



167 b. Začátek druhého dílu orchestrální verze *Romance As dur*

Zajímavý je i závěr provedení – ostře znějící dominanta se sníženou kvintou, otevírající perspektivu energické reprízy (168. příklad). Na ni navazuje koda (*maestoso*) s elementy hlavního tématu a pokračující v *presto e deciso* s elementy z vedlejšího tématu (169. příklad).



168. Ostře znějící dominanta (v podstatě alterovaná) v závěru provedení

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. It features a series of chords and melodic lines, marked with a forte dynamic (*sf*) and the tempo instruction *Presto e deciso*. The second system also consists of two staves, continuing the piece with various dynamics including *pp* (pianissimo), *legato* (smoothly), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando).

169. Koda

Zpěvná druhá věta označená *andante semplice scorevole* je situována do dominantní g moll, samozřejmě rozšířené v intencích soudobě pojaté tonality. Oproti předchozí větě má malý rozsah, což je nakonec pro sonatinu příznačné již od dob klasicismu. Ani malá třídlíná forma se tomuto pojetí nevymyká – jednotlivé díly spolu úzce souvisejí, čímž se vzdávají znatelnějšího kontrastu (170. příklad).

The image shows a single system of musical notation for piano, marked *Andante semplice scorevole* and *II*. It consists of two staves with a treble and bass clef. The music is characterized by a slow tempo and a simple, expressive style, with a dynamic marking of *p* (piano).

170 a. Začátek prvního dílu

The image shows a single system of musical notation for piano, consisting of two staves with a treble and bass clef. The music begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes a *cresc* (crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume.

170 b. Začátek druhého dílu s podobnou náplní

Třetí věta je klasicky uspořádaným rondem ( $A B A' C A''$ ) in C. Označení dílů velkými písmeny není náhodné, třebaže se může zdát pod dojmem předchozí krátké věty jako nepatřičné. Rondo zde totiž skutečně představuje rozměrnou formu (o 193 taktech), v níž každý velký díl tvoří několikadílnou formu malou. Díl A je tak složen ze 4 malých dílů ( $a b a c$ ), díl B je třídílný ( $d e d$ ) a díl C obsahuje 2 díly ( $f g$ ). Návraty hlavního dílu obohacuje stále hustší pohyb doprovodných figur (171. příklad).

III

*Alegro scherzoso*

171 a. Začátek expozice hlavního dílu

171 b. Začátek reprízy hlavního dílu s hustším pohybem doprovodu

*1 tempo Allegro scherzoso*

171 c. Začátek druhé reprízy hlavního dílu s větší hustotou pohybu doprovodných figur

Druhý díl (B) přináší novou výrazovou rovinu jakéhosi slavnostního zpěvu (*scorrevole in uno*) v subdominantní F dur. A opět se zde podobně jako ve větě první setkáváme s využitím prostředků vyskytujících se v jiných Harapiho skladbách: nyní s doprovodem stylizovaným podobně jako ve středním dílu skladby *Vals mbi një temë popullore* (viz pododíl III. 6. 2, 172. příklad).



172. Doprovod stylizovaný po vzoru valčíku *Vals mbi një temë popullore*

Druhý kuplet (C) je v chromaticko-terciově příbuzné tónině A dur. Tónina se většinou omezuje na doškálné tradiční pojetí s využitím zvýšené kvarty; je to dáno inspiračním zdrojem tohoto dílu – albánskou lidovou písní. Svědčí o tom i složený takt (173. příklad).<sup>111</sup>



173. Složený takt a melodie se zvýšenou kvartou svědčí o inspiraci lidovou hudbou

### III. 8 Skladby pro klavír a orchestr

Konec 60. a začátek 70. let znamenal rozvoj hudby pro klavír a orchestr. Nejoblíbenějšími formami se staly rapsodie a klavírní koncerty, ale vznikalo i mnoho skladeb menších rozměrů jako například romance, tance a také kratší programní skladby. Příčinou popularity tohoto obsazení bylo založení tiranské konzervatoře. Ambicí kompozičního oboru bylo prokázat schopnost psát skladby pro obsazení, které dosud v albánské hudbě chybělo. Navíc i studenti klavírní hry

<sup>111</sup> Označení taktu 2/4 + 5/8 vybízí středoevropského čtenáře k otázce, proč skladatel neoznačil metrum rovnou jako 9/8. Takovéto zjednodušení by ale mohlo vyvolat dojem, že takt lze rozdělit na trojici shodných třiosminových útvarů, a s takovým členěním se v albánské lidové hudbě nesetkáme.

vyžadovali nové, dosud nehrané skladby. Vše ovšem nakonec nebylo jen záležitostí studentů – podobné skladby začala komponovat i generace starší, neboť obliba klavíru s orchestrem stále rostla. Velkou motivací k tomu byl také festival *Dekadat e majit* (Květnové koncerty), kde klavír s orchestrem byl jednou z nejsledovanějších kategorií. Prvním klavírním a dosud nejhranějším koncertem je *Klavírní koncert č. 1* (1968) Česka Zadeji. Po něm následovalo mnoho dalších klavírních koncertů, například *Klavírní koncert č. 1* (1973) Tonina Harapiho, *Klavírní koncert č. 1* (1974) a *č. 2* (1975) Kozmy Lary, *Klavírní koncert č. 1* (1977) Limose Disdariho, *Klavírní koncert č. 1* (1968) Sokola Shupa a mnoho dalších. Velmi úspěšné byly i klavírní rapsodie, nabízely totiž větší prostor pro použití folklorních prvků, které byly přístupné posluchačům. Navíc tato forma byla publiku povědomá, existovalo totiž už mnoho rapsodií čistě orchestrálních, nebo pro nástroj a orchestr.

### **III. 8. 1 Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll – Tonin Harapi**

Rapsodie mají význam pro formování výraziva evropské hudby v sepětí s jejími národními kořeny. Můžeme vzpomenout rapsodie Ference Liszta, Johannese Brahmse, George Enesca či Antonína Dvořáka. V Albánii, v zemi se silným folklorním povědomím a zázemím, je tvorba rapsodií zcela přirozeným jevem. Na počátku byly rapsodie orchestrální, v 70. letech se vzrůstající oblibou klavíru pak vznikaly i rapsodie pro tento nástroj a těšily se velké pozornosti. Byly zajímavé také z hlediska formy, inspirací se jim totiž stala forma sonátová, již v lidové hudbě nenajdeme, jež zde ale umožňovala představit ji publiku schůdnou formou, a to právě s využitím výrazových prostředků posluchači blízkých. Jiné klavírní skladby v sonátové formě nebyly zdaleka tak úspěšné jako právě rapsodie.

Jednou z nejpopulárnějších je v Albánii *Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll* T. Harapiho. Jejím hlavním tématem je městská lidová píseň ze Skadaru, druhé téma představuje lidový tanec z téže, tedy severoalbánské oblasti.

Již introdukcce nás nenechává na pochybách o folklorních inspiracích této skladby: orchestr zde v podstatě imituje *aheng*, tedy uskupení lidových nástrojů, zatímco klavír přednáší pasáže vyvolávající dojem improvizálního projevu (174. příklad).

174. Nápodoba lidových nástrojů v introdukcce

Následuje první téma (*andante*) v hlavní tónině – píseň ze Skadaru. I tato melodie vyvolává dojem improvizálního projevu, typické jsou zejména jakoby náhodné nátryly (175. příklad). Následně si klavír s orchestrem úlohy vyměňují: téma přebírá orchestr, klavír ho doprovází.

175. Hlavní téma představuje melodii převzatou z městského folkloru s typickými rysy

Druhé téma je situováno do subdominantní tóniny h moll. Představuje energický tanec se všemi rysy severoalbánské taneční lidové hudby: odehrává se v 7/8 metru, tónina inklinuje i k cikánské dur. Orchester hraje doprovod v rytmu příznačném pro městský folklor (176. příklad).

176. Imitace městského tance ve druhém tématu

Sugestivně navozený taneční tep si uchovává i provedení (177. příklad), městský folklor v něm dále připomíná pentatonika.

177. Taneční ráz provedení

Repríza odpovídá zde ve velké míře nárokům kladeným na rozměrnější soudobé formy, zejména pak na formu sonátovou: „Rozsah reprízy bývá, zvláště v novější době, zestručňován. Zejména bylo-li provedení delší, objevuje se v repríze snaha po zhušťování, po větším spádu vývoje.“<sup>112</sup> Harapi jako by toto tvrzení vzal úplně doslova, uvádí totiž obě témata současně: hlavní téma svěřuje orchestru, vedlejší klavíru (178. příklad).

<sup>112</sup> HLOBIL, E. *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha : SHV, 1963, s. 173.

178. Repríza se současným zněním obou témat

Zatímco repríza vedle tance (vedlejší téma) znovuoživila i píseň (hlavní téma), koda zůstává už jen u tance. Tento element tak získává na převaze a na významu. Vždyť nechybí ani v jednom dílu této rapsodie.

### III. 8. 2 Česk Zadeja: Klavírní koncert č. 1 Es dur

Tento klavírní koncert je prvním albánským klavírním koncertem vůbec. Jeho vznik se datuje rokem 1968, ale vydán byl až v roce 1973 Institutem umění (dříve Státní konzervatoři) v Tiraně. Na první poslech je v tomto díle zřetelná inspirace pozdním romantismem,<sup>113</sup> což nakonec bylo pro toto období v Albánii typické.<sup>114</sup> Forma je ovšem s takovou inspirací v rozporu: koncert spočívá v jediné větě v sonátové formě s předehrou, která v závěru plní úlohu kody, a vytváří tak celému dílu pevný rámeček.

Předehra svědčí o inspiraci jinými proslulými klavírními koncerty, projevuje se to ve faktuře a v úloze, kterou plní sólový nástroj a orchestr. Způsob tematické práce je však jiný. Klavíru náleží doprovod ve zvukově hutných akordických sledech, široce rozklenutou melodii přednáší orchestr (179. příklad). Tato melodie ovšem nepředstavuje první téma, jak to bývá v koncertech obvyklé, nýbrž je to samostatná, zpěvná, širokodechá melodie, charakteristická právě jen pro tuto introdukci. Vytváří periodu, jež je při svém opakování pozměněna zejména barevně –

<sup>113</sup> Například *koncertem d moll, op. 30, č. 3* S. Rachmaninova.

<sup>114</sup> Později se podobně oblíbeným stal neoklasicismus.

instrumentací, a doslova se tak posluchači vrývá do paměti. Přitom však první věta přináší vlastní, nové, první téma.

The image shows a musical score for piano introduction, measures 179-180. The score is written in G major, 2/4 time, and is marked 'Moderato'. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a forte dynamic and a tempo marking of 'Moderato'. The second system shows the piano introduction with a forte dynamic. The third system shows the piano introduction with a forte dynamic. The fourth system shows the piano introduction with a forte dynamic and a fifth finger fingering (5) indicated above the notes.

179. Introdukce s melodií přednášenou orchestrem za doprovodu klavíru

Hlavní téma je snadno poznatelné. Přináší ho totiž pouze sólový nástroj, a to v tempu o poznání živějším. Navíc zde sólista má dostatek agogických možností, jež mohou expozici tématu dále oživovat. To se nakonec shoduje s romantickým pojetím celého koncertu, a proto také ani zde nepřekvapuje vyklenutá melodie, již podporuje doprovod s chromatickými postupy (180. příklad).



180. Hlavní téma přednášené pouze sólovým nástrojem

Téma sice nese obecné znaky evropské romantické melodiky, ale pozornějšímu posluchači nemusí ujít detaily, které svědčí o vztahu k hudbě albánské: sled třídobého a dvoudobého taktu vyvolává dojem taktu pětidobého, náryl zase evokuje představu lidového pěveckého projevu (181. příklad).

181. Třídobý a dvoudobý takt vyvolávající představu taktu pětidobého a náryl v melodii jako připomínky albánského folkloru (3.–4. takt příkladu)

Na druhé straně představují výše uvedené detaily spíše ojedinělé momenty zasazené do hudby s romantickými atributy. K nim patří vedle melodie také harmonie, zejména při zacházení se septimovými souzvuky. Ty autor rozvádí rozmanitými, ale osvědčenými cestami. Například septakord 3. stupně ( $g-b-d-f$ ) rozvádí tradičně dominantně, zde do septakordu stupně šestého ( $c-es-g-b$ ), a septakord tóniky ( $es-g-b-d$ ) rozvádí kombinovaně do kvintakordu stupně druhého ( $f-as-c$ , 182. příklad). Tento příklad je pro harmonickou stránku koncertu příznačný – svědčí o využívání vedlejších septakordů, a to dokonce na úkor charakteristických disonancí.



182. Vedlejší septakordy vytvářející osobitý kolorit koncertu (2. takt příkladu)

Svéráznou barvou se vyznačují melodické pasáže v unisonu, ať už s doprovodem, nebo bez něj. Navzdory jistému lyrickému náboji znějí kovově jako ve skladbách Šostakovičových či Prokofjevových (183. příklad).



183. Melodie v kovovém lesku oktáv

Vedlejší téma je situováno netradičně do tóniny o zvětšenou kvartu výš – do A dur. Autor tam dospívá enharmonickou modulací – septakord *b-des-f-a* jakožto představitele alterované mollové dominanty v Es lze chápat jako souzvuk, v němž tón *des* je zaměněn za *cis*

v nové tónině a je spojen s dominantním nónovým alterovaným akordem *e-gis-b-d-f* (184. príklad).

184. Modulace z Es do A pomocí enharmonické záměny

Vedlejší téma ovšem jinak není ve srovnání s hlavním tématem nijak zvlášť kontrastní (185. príklad).

185. Vedlejší téma – stěžejní kontrast spočívá v tritonově vzdálené tónině

Provedení je zpracováno klasickým způsobem, kdy autor pracuje s oběma tématy. Nejprve zpracovává hlavní téma – orchestr přednáší jeho výrazný počáteční motiv v četných transpoziciích (186. príklad), později je toto téma svěřeno i klavíru (187. príklad). Celé hlavní téma se pak objevuje ještě v závěru provedení, kde v dominantní tónině B dur připravuje reprízu. Tam se totéž téma objeví znovu, a to in Es. Navzdory tomuto v podstatě dvojímu uvedení však nemáme pocit tematické nadbytečnosti, a to zejména zásluhou instrumentace – v závěru provedení je tato hudba svěřena pouze orchestru bez účasti sólisty, v repríze naopak klavíru bez účasti orchestru.

186. Provedení – počáteční motiv hlavního tématu přednášený orchestrem

187. Provedení – počáteční motiv hlavního tématu svěřený klavíru

Podobně pracuje skladatel s vedlejším tématem, pro změnu ho však svěřuje výhradně sólovému nástroji bez jakékoliv účasti orchestru (188. příklad).

188. Vedlejší téma obohacené v provedení o akordické figury

Repríza je pojata v tradičních intencích sonátové formy. Již jsem uvedl, že přichází s hlavním tématem v hlavní tónině, vedlejší téma přináší v subdominantní As. Teprve navazující spojka připravuje návrat hlavní tóniny, když modulačně ústí do její dominanty B (189. příklad).

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring various accidentals (flats and naturals). The third staff (treble clef) contains a sustained chord with a 'sf' (sforzando) dynamic marking and a crescendo hairpin. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with chords and single notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff (treble clef) features a 'sf' dynamic marking and a 'coda' symbol (a double bar line with two dots). The second staff (bass clef) contains a bass line with chords and single notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a 'coda' symbol and the instruction 'ad libitum' written below it.

189. Spojka ústící do dominanty a připravující nástup kody v hlavní tónině

V hlavní tónině pak přichází koda, jež je reprízou introdukce, a tedy i dostatečně výrazným rámcem celého koncertu.

## ZÁVĚRY

Rozhodující cíl této práce spočíval v takovém představení skladeb z albánských klavírních skladeb, aby umožnilo pedagogickou práci s nimi, a to nejen při výchově interpreta, ale také v obecné hudebně výchovné rovině. Aby totiž tyto skladby, jež se vyznačují jistými estetickými kvalitami, mohli poznávat jako součást albánské hudby i žáci, kteří se s nimi při hře na klavír neseznámí. Proto také jsem respektoval prvotní komplexní analytický přístup, který jsem ovšem do textu nezařadil. Naopak jsem vymezil charakteristické, zvláštní rysy skladeb, důležité jak při poslechovém poznávání, tak při jejich studiu interpretačním. Přitom jsem vycházel z pozice pedagoga, který stojí před úkolem pedagogické interpretace této hudby. Ta totiž musí vyrůstat právě z provedené analýzy, na níž může tvořivě stavět, aniž by ovšem potřebovala k těmto postupům pevné návody. S ohledem na tyto skutečnosti jsem došel k následujícím závěrům.

Při studiu notového materiálu okamžitě zaujme jeho podoba. Skladby jsou sice vydány a svázány, z velké většiny však postrádají podobu tištěných not a omezují se na kopie rukopisů bez redakčních zásahů. Proto také nejsou důsledně uváděny interpretační pokyny, tempová a výrazová označení, pokyny pro artikulaci či prstoklady. Tato podoba notového materiálu souvisí se situací, kdy vydávání not i jiné literatury bylo v socialistické, od okolního světa izolované Albánii z ekonomických důvodů na velmi nízké úrovni.

V každém albu najdeme skladby, jejichž název i některé výrazové prostředky výrazně akcentují vztah k vládnoucímu režimu. Svědčí o tom názvy jako *Kombajny*, *Na brigádě*, *Partyzánská píseň*, téměř všudypřítomný pochod a odpovídající stylizace v podobě zvukomalebných efektů hučících strojů či pochodových stylizací a stylizací budovatelských zpěvů. Vedle toho tu ovšem najdeme i skladby „ideologicky neutrální“ – preludia, romance, tance, skladby s programními názvy příznačnými pro dětské skladby obecně. Samozřejmě i tyto respektovaly vymezení daná režimem, takže zde chybí například témata duchovní, jaká spatříme třeba při pohledu do Čajkovského *Alba pro mládež* ve skladbičce *Ranní modlitba*. Zajímavé také je, že v albech nenajdeme etudy, na druhé straně však skladby nesou zcela jasné instruktivní obsahy. Důvodem může být i skutečnost, že etudy představují pro mladé pianisty především cvičení většinou bez jakéhokoliv vztahu k mimohudebním skutečnostem, zatímco skladby žánrově (či programně) označené působí přitažlivěji. Vždyť konkrétní představy jsou v dětském věku

pro chápání světa obzvlášť důležité a stejně důležité jsou při motivaci k činnostem. O žánrovém záběru albánské klavírní tvorby vypovídá zastoupení forem v literatuře pro tento nástroj. Ukazuje se obliba balad, které obsahují v souladu s tradicí tohoto útvaru výrazové prostředky dalších žánrů, zde například tokát, etud. Tokáty samotné pak nesou ve svých lyrických úsecích folklorní názvuky. Albánští skladatelé se pochopitelně inspirovali i dalšími žánry zastoupenými v evropské klavírní literatuře, a to zejména romancemi, valčíky, rapsodiemi, ale také soudržnými cykly v podobě sonatin, inspirovali se i skladbami pro klavír s orchestrem, třebaže většinou jednovětými, na druhé straně však dostatečně invenčně a kompozičně pregnantními.

Vzhledem k určení a účelu analyzovaných skladeb představuje podstatný faktor také jejich faktura. Homofonní skladby navozují asociace se skladbami vrcholného neoklasicismu, s nejlepšími tradicemi evropské klavírní instruktivní tvorby reprezentovanými například Dmitrijem Kabalevským i s tradicemi tvorby koncertantní reprezentované například Sergejem Rachmaninovem. Vícehlasé lyrické kusy zase připomínají sborovou sazbu, i když zde bez problémů hratelnou na klavír, příznačné je tu zapojení prodlevy zvané *iso*. Polyfonní hybné skladby jsou zas inspirovány instrumentální lidovou hudbou, zejména hudbou taneční, o čemž vypovídají příznačné rytmické figury a metrum. Z analýz je patrné, že výsadní místo v této tvorbě zaujímá lidová hudba. Vždyť dokonce jedno celé album je zkomponováno na lidové písně, jež se staly jednotlivým skladbám předlohami (Vasil Tole). Folklor ovšem neznamená jen hudbu spjatou s venkovem. Jeho významnou součástí tvoří tzv. folklor městský s typickými melodickými obraty, zde konkrétně se sekundovým postupem basu.

Skladby analyzované v této práci se vyznačují rysem, který je pro výchovu klavíristy nepostradatelný, a to přítomností klavírního myšlení. Obsahují postupy zvládnutelné manuálně i myšlenkově; na obojí logiku jsem se v analýzách zaměřil. Neznamená to v žádném případě lacinost, jde tu jen a jen o to, že skladatelé si uvědomují možnosti klavíru i možnosti hráče v určitém stadiu interpretační vyspělosti a věnují pozornost vyznění skladeb, jejich přitažlivosti nejen pro interpreta, ale také pro publikum.

Zde samozřejmě sehrávají důležitou úlohu výrazové prostředky. Ve většině albánských klavírních skladeb najdeme názvuky národní hudby kombinované s tradičním pozdně romantickým či soudobým výrazivem, jež ovšem není tak stylově pestré jako v obdobné hudbě jiných národů. Toto omezení způsobil dlouho trvající tlak poválečného albánského režimu, který

velice tvrdě diktoval všem sférám života, co lze a co nikoli. Dovedl zemi k hospodářskému kolapsu a k téměř úplné izolaci od okolního světa, v němž paranoidně spatřoval nepřítele. Nepřátelskou či nehodnou nápodoby a následování byla vedle politiky a ideologie také kultura okolního světa. Albánie se tak stala světem pro sebe, kde se hudba mohla inspirovat maximálně folklorem a sovětskou hudbou stalinské éry. A protože k této éře se řadil i sovětský neoklasicismus, stal se vedle ideologicky nekonfliktního bezpříznakového romantického slohu v podstatě jediným oficiálně povoleným soudobým slohem albánské hudby. Toto omezení způsobilo řadu těžkostí, navzdory tomu však skladby, které dosud žijí, neztratily uměleckou úroveň. Propojení dvou vůdčích možných principů v podobě folklorních a neoklasicistních inspirací dalo vzniknout svébytné hudbě, která jasně svědčí o svém původu, nese patřičný národní náboj a stává se osobitým vkladem do současné evropské hudební kultury.

# Literatura a prameny

## Literatura:

AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. 1. vyd. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X.

BOGDANI, R. Albanian folk dances accompanied with music. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1991, roč. 33, č. 1-4, s. 327 – 333.

EMERSON, J. *The music of Albania*. Ampleforth : Emerson Editions, 1994, 72 s. ISBN 0950620939.

*Fiera del levante*. Dostupné na: <http://www.fieradellevante.it/index.php/en/history-a-mission>. Cit. 20. 04. 2015.

GURAZIU, F., *Tonin Guraziu, një jetë në piano* Tírana : Flesh, 2007. 152 s.

HLOBIL, E. *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha : SHV, 1963. 240 s.

JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 203 s.

JANEČEK, K. *Tektonika*. 1. vyd. Praha – Bratislava : Supraphon, 1968. 244 s.

JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha, ČSAV 1965. 383 s.

JOHNSON, J. *A survey on Albanian piano literature*. Kansas City (Missouri, USA) : University of Missouri, 1997. 211 s.

KALEMI, S. *Tonin Harapi. Tirana : Gjergj Fishta, 2003. 272 s. ISBN 99927-839-8-2*.

KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989. 519 s.

KULKA, J. aj. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988. 93 s.

KORKUTI, M. THENGJILLI, P., SHPUZA, G., RAMA, F., GJEÇOVI, Xh., SADIKAJ, D.,

KOLE, K. *Simfonizmi në muzikën e Çesk Zadesë. Tirana : Shkenca, 2004. 260 s. ISBN 99943-630-7-7*.

Kolektiv autorů. *Historia e muzikës shqiptare*. Tirana : SHBLSH, 1984. 272 s.

KOMENSKÝ, J.A. *Informatorium školy mateřské*. Praha : Museum království Českého, 1858. 104 s.

KRAJA, K. *Muzika instrumentale shqiptare*. Tirana : Tirana, 2005. 158 s.

- LALAJ, A. *Historia e popullit shqiptar*. Tirana : SHBLSH, 2002. 348 s. ISBN 99927-2-410-2.
- LAZRI, Gj. *Liceu artistik „J. Misja“ në vitet 1946-1991*. Tirana : Flesh, 2009, 175 s. ISBN 978-99956-738-9-5.
- MARMULLAKU, R. *Albania and the Albanians*. Londýn : Hurst & Co Publishers Ltd, 1975. 178 s. ISBN 0903983133.
- MAZEL, L. *O melodii*. 1. vyd. Moskva : Gosudarstvennoje muzykaľnoje izdatěľstvo, 1952. 300 s.
- NEDĚLKA, M. Pavel Bořkovec – kompoziční řád a pedagogická tolerance. In: *Česká hudba 2004*. Praha : Divadelní ústav, 2004, s. 70–77. ISBN 80-7008-176-7.
- NEDĚLKA, M. *Z odkazu žáků Pavla Bořkovce*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova V Praze, Pedagogická fakulta, 2001. 121 s. ISBN: 80-7290-041-2.
- SKÁLA, D., KUSÁK, J. *Hudebněanalytická a interpretační sonda do české artificiální hudby pro cimbál v období 1945–1989*. Ostrava : Ostravská univerzita, 2014. 112 s. ISBN 978-80-7464-665-2.
- SOKOLI, R. *Folklori muzikor shqiptar – morfologjia*. Tirana, 1965. 275 s.
- SHUPO, S. *Enciklopedia e muzikës shqiptare*. Tirana : Asmus, 2002. 266 s.
- TICHÝ, V. Modalita. In: *Živá hudba VIII*, Praha : AMU, 1983, s. 117–191.
- TOLE, V. *Folklori muzikor, iso – polifonia*. TIRANA : Uegen, 2007. 561 s. ISBN 978-99943-39-53-2.
- TOLE, V. *Folklori muzikor – monodia*. Tirana : SHBLU, 2002. 198 s. ISBN 99927-0-176-5.
- ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In: *Živá hudba, IX*. Praha : AMU, 1986, s. 143–148.
- ZENKL, M. Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb. In: *Živá hudba, VIII*. Praha : AMU, 1983, s. 341–390.

**Prameny:**

*24 pjesë pianistike, për shkollën fillore.* Tirana : Shtëpia qendrore a krijimtarisë popullore, 1970. 34 s.

DIZDARI, A., ADAMI, T., *Repertori pedagogjik i autorëve tanë.* Tirana : SHBLSH, 1975. 124 s.

GURAZIU, F. *Tonin Guraziu, një jetë në piano.* Tirana : Flesh, 2007. 152 s.

HARAPI, T., *10 pjesë për pianopër shkollën e muzikës.* Tirana : SHBLSH, 1987. 43 s.

KOMNINO, A. *Album me pjesë për piano: Për shkollën 8 – vjeçare të muzikës.* Tirana : SHBLSH 1984. 103 s.

MORINA, A. *Album metodik.* Tirana : SHBLSH, 1977. 88 s.

PAPRISTO, A., RADOJA, R., *Pjesë instrumentale.* Tirana : Artes, 2004, 60 s.

*Pjesë instrumentale.* Tirana : Shtëpia qendrore a krijimtarisë popullore, 1976. 126 s.

TOLE, V. *Agoj. Album pianistik mbi motive popullore mbarëshqiptare për fëmijët e shkollave 9 - vjeçare.* Tirana : CREATESPACE, 26 s. ISBN 1499301596.

ZADEJA, Ç., *Humoreska dhe Toccata.* Tirana : Konservatori shtetëror, 1966. 22 s.

ZADEJA, Ç., *Album me pjesë për piano.* Tirana : SHBLSH, 1989. 36 s.

ZADEJA, Ç., *Koncert për piano dhe orkestër.* Tirana : Instituti i lartë i arteve, 1973. 43 s.