

## William Shakespeare a hudba – transformácia dramatického textu do hudobnej výpovede Giju Kančeliho

Slávka Kopčáková

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove  
slavka.kopcakova@unipo.sk

**Kľúčové slová:** William Shakespeare, Gija Kančeli, hudba, dráma, čas, Zimná rozprávka

**Key words:** William Shakespeare, Giya Kancheli, music, drama, time, The Winter's Tale

...zaved' nás niekam, kde sa v pokoji  
môžeme porozprávať o tom, čo sme  
zažili, keď nás delila tá priepasť  
čas. Tak podme. Nesmieme to prepásť.  
(W. Shakespeare – L. Feldek<sup>1</sup>)

### William Shakespeare ako inšpirácia pre hudobnú tvorbu

V apríli roku 2016 si svetová kultúrna verejnosť pripomenula 400 rokov od smrti azda najväčšieho dramatika a „znalca ľudských duší“ všetkých čias, Williama Shakespeara (1564 – 1616). Už viac ako štyri storočia žije jeho dielo svoj vlastný a veľmi plodný život, ktorý skrze divadlo a plasticitu jeho dramatických textov vyžaruje ako zdroj silnej inšpirácie aj do iných umení. Na jednej strane stojí autorov univerzalizmus akoby pomenovaná univerzálna platnosť jeho diela pre ľudstvo, na strane druhej platí však aj opačné, a to, že schopnosť jeho diela meniť svoju povahu v závislosti od kontextu naprieč kultúrami spôsobuje, že kultúrna diverzita sa v ňom prejavuje stále novým a novým čítaním a objavovaním stále nových významových vrstiev, nevšedných režisérskych koncepcií, aktualizujúcich pohľadov na politické a sociálne problémy našej doby. Teatrologička Jana Bžochová-Wild (2016, s. 40) konštatuje: „*Shakespeare pozitivistov je celkom iný než Shakespeare ezoterikov; a zasa inak ho nasvietili formalistické školy, receptívna estetika, psychoanalýza, kultúrny materializmus a rodové či postkoloniálne štúdiá a kognitívne vedy. Zdá sa, že existuje nevyčerpatelné množstvo jeho podôb. Je kultúrnym fenoménom, ktorý dávno prekročil oba tradičné „domy“ – divadlo a literatúru.*“

Práve expanzia existenčných foriem Shakespearovho diela do ďalších druhov umení napomohla udržiavať Shakespearovo dielo v kultúrnej pamäti ľudstva.<sup>2</sup> Azda najbližšie k dráme mali vždy hudobno-dramatické formy, počnúc operou ako produktom neskorého renesančného obdivu k antickej tragédii. Mytologické a antické námety pozvoľna začali striedať aj námety „shakespearovské“, čo bolo vidieť explicitne v hudobnom divadle vrcholného baroka, napríklad aj v hudobných drámach na anglických ostrovoch, ku ktorým

<sup>1</sup> Citované podľa Shakespeare-Feldek (2011, s. 136). Originál citátu: *Lead us from hence; where we may leisurely / Each one demand, and answer to his part / Perform'd in this wide gap of time, since first / We were dissever'd: hastily lead away! [Exeunt.]*. Cit. podľa Shakespeare (2016).

<sup>2</sup> Sedem rokov po dramatickej smrti zozbierali jeho divadelníci (kolegovia herci z jeho hereckej spoločnosti) Shakespearove texty a publikovali ich v *Knihe komédií, historických hier a tragédií p. Williama Shakespeara* (r. 1623), čím mu po zahmlenej ére nevyslovenej potreby zverejňovania „autorstva“ umožnili ako autorovi vstup do veľkej literatúry a do kultúrneho dedičstva ľudstva.

písal hudbu Henry Purcell (tzv. semioperas)<sup>3</sup>. V období hudobného baroka a klasicizmu opera pozvoľna prechádzala od mytologických, historických námetov na báze originálnych libriet či diel klasikov dobovej literatúry až k plnej exploatácii Shakespearovských námetov v období hudobného romantizmu, kde naplno preverili hudobno-dramatické majstrovstvo mnohých operných skladateľov, prípadne skladateľov operety (zlatý viedenský vek), baletov či neskôr aj muzikálov ako fenoménu 20. storočia. Aktualizácia jeho diela na pôde hudobného umenia tak pokračovala v priebehu celého 19. a 20. storočia, nevyhýba sa je, samozrejme, ani dnešok.

### Shakespearovské motívy transformované do hudby v diele Giju Kančeliho

Aj mimo hudobné divadlo a syntetické hudobnodramatické druhy bolo v priebehu storočí Shakespearovým dielom inšpirované doposiaľ nezmapované množstvo hudobných kompozícií. Medzi skladateľmi, ktorí pomerne často, pravidelne a viacnásobne naberali inšpiráciu zo Shakespeara sa vyníma hudobný skladateľ Gija Kančeli (\*10.8. 1935 Tbilisi). Gruzínskeho skladateľa, ktorý žije v Belgicku, možno označiť aj za jednu z ikon európskej hudobnej postmoderny, odborníci na súčasnú hudbu ho radia k sakrálnemu minimalizmu (spoločne s Johnom Tavenerom, Arvo Pärtom a ďalšími).<sup>4</sup> Jeho hudobné dielo je predvádzané naprieč euroatlantickou (či svetovou) hudobnou kultúrou,<sup>5</sup> po rokoch pôsobenia v Nemecku (1991 – 1995) usadil sa v r. 1995 v Belgicku najprv na rok ako rezidenčný skladateľ de Filharmonie in Antwerp, neskôr ako slobodný umelec s mnohými pracovnými ponukami a objednávkami na tvorbu.<sup>6</sup>

Ak začneme skúmať rozsiahlu hudobnú tvorbu Giju Kančeliho medzi rokmi 1961 – 2013<sup>7</sup>, vo vzťahu k Shakespearovi môžeme zrejme skonštatovať, že patrí k znalcom jeho dramatického (tragédie, komédie a rozprávky) a literárneho diela (poézia), resp. jeho značnej časti. K takémuto výroku nás oprávňuje aspoň letmý výpočet diel, ktoré sú priamo inšpirované Shakespearovým dielom či jeho dielo zhudobňujú. Najdominantnejšou je hudba k Shakespearovým drámam. Medzi rokmi 1979 – 2001 napísal Gija Kančeli hudbu k drámam *Richard III.*, *Ako sa Vám páči*, *Kráľ Lear*, *Komédia omylov*, *Hamlet* (dve verzie), *Macbeth*, *Oko za oko*, *Coriolanus*, *Benátsky kupec*, *Trojkráľový večer*.<sup>8</sup> K ďalším hudobným dielam, v ktorých môžeme identifikovať priznané shakespearovské inšpirácie na základe literárnej bázy vokálno-inštrumentálneho hudobného diela, patrí *Lichte Trauer* (requiem na texty

<sup>3</sup> Henry Purcell (1659 – 1695) už v čase štúdií začal skladať sprievodnú hru k divadelným hrám Johna Drydena, Thomasa Shadwella, Nathaniela Leea a ďalších; v r. 1678 zložil ouvertúru k Shakespearovej hre *Timon Aténsky*. V roku 1690 skomponoval piesne pre Drydenovu verziu Shakespearovej *Búrky*, v r. 1692 napísal hudbu a piesne k hre *The Fairy-Queen*, ktorá je adaptáciou Shakespearovej drámy *Sen noci svätéhojána*.

<sup>4</sup> Jeho hudba je niekedy s istotu nepresnosťou nazývaná „minimalistickým mysticismom“, „novou jednoduchosťou“ či „novou duchovnosťou“.

<sup>5</sup> Získal mnohé ocenenia, napr. v r. 1976 Štátnu cenu ZSSR za dielo *Symfónia č. 4 „Na pamiatku Michelangela“*, cenu Wolf Prize in Arts v Jeruzaleme (2008) a d’.

<sup>6</sup> Jeho vydavateľom je aktuálne *The Internationale Musikverlage Hans Sikorski*, jeho nahrávky a CD nosiče však vydávajú najprestížnejšie nahrávacie spoločnosti, ako Deutsche Gramophon a ďalšie.

<sup>7</sup> Prehľad nám poskytuje Anonym (2016) – táto databáza s názvom *The Living Composers Project*. Gija Kančeli sumarizuje tvorbu skladateľa, pričom zoznam hudobných diel označuje za kompletný s poznámkou, že preferuje na základe želania skladateľa chronologický poriadok (nie zvyčajné radenie podľa ťažiskových hudobných druhov). Filmová hudba je uvedená v oddelenom zozname.

<sup>8</sup> *Richard III* (incidental music (ďalej i. m.), play by William Shakespeare), 1979; *As You Like It* (i. m., play by William Shakespeare), 1980; *King Lear* (i. m., play by William Shakespeare), 1987; *The Comedy of Errors* (i. m., play by William Shakespeare), 1992; *Hamlet* (i. m., play by William Shakespeare), 1992; *Macbeth* (i. m., play by William Shakespeare), 1995; *Measure for Measure* (i. m., play by William Shakespeare), 1996; *Coriolanus* (i. m., play by William Shakespeare), 1999; *Hamlet* (i. m., play by William Shakespeare), 1999; *The Merchant of Venice* (i. m., play by William Shakespeare), 2000; *Twelfth Night* (i. m., play by William Shakespeare), 2001.

Galaktiona Tabidzeho, Johanna Wolfganga von Goetheho, Williama Shakespeara, Alexandra Puškina), pre 2 chlapčenské soprány, chlapčenský zbor a veľký orchester (1984 – 1985).<sup>9</sup>

K dielam, ktoré sú tvorivým prepracovaním vlastných diel z hľadiska faktúry, prípadne obsadenia, patrí mimoriadne úspešný album *Themes from the Songbook* (2009).<sup>10</sup> Aj v nich nachádzame Shakespearovské inšpirácie prevzaté zo skorších diel, avšak v prekvapivých aranžmánoch. Počas svojej viac ako polstoročia trvajúcej hudobníckej kariéry napísal Kančeli partitúry k viac ako 100 filmom a hrám, ktoré v roku 2009 zozbieral do spevníka *Simple Music for piano* (33 miniatúr z hudby pre drámu a film), ako uvádza Eddins (2016). Medzi inými sa tam nachádzajú aj motívy z hudby pre divadelné drámy Williama Shakespeara *Ako sa Vám páči*, *Hamlet*, *Kráľ Lear*, *Trojkráľový večer*, *Richard III.*, ku ktorým skladateľ v minulosti (medzi rokmi 1965 – 2002) napísal hudbu. Ako prekvapenie k skladateľovým 75-tým narodeninám v roku 2011 jeho syn spolu s jeho producentom Manfredom Eicherom iniciovali projekt so svetoznáмым huslistom Gidonom Kremerom, hráčom na bandoneón Dinom Saluzzim a vibrafonistom Andrejom Puškarevom a nahrali album ako výber 20 miniatúr z *Knihy piesní...* (songbook). Väčšina z úprav sa nesie v jemnej, povznesenej nálade, na vyváženej úrovni kompozície a improvizácie sólistov, z ktorých každý je hviezdou vo svojom odbore, avšak zároveň kladie svoje ego do služieb hudby s pokorou a dokonalosťou. Prevažujúci sentiment a jemná melanchólia vytvára konzistentný album 20 miniatúr, z ktorých sa viaceré nesú v Piazzollovskom duchu, napriek pôvodnej rôznorodosti hudby, ktorou je inšpirovaný. Napriek nezvyčajnému aranžmánu Kančeliho hudobný idióm ako jeho skladateľský rukopis srší z každej melodickéj či harmonickej linky, o štruktúrovaní hudobného času nehovoriac.

Ďalšie inšpirácie Shakespearom je v tvorbe Giju Kančeliho možné nájsť iba pri dôkladnom zaoberaní sa hudobnou tvorbou skladateľa, teda ich rozkrývanie je predmetom vedeckého výskumu znalcov jeho diela, prípadne znalcov pomerov, v ktorých diela vznikali (rodina, priatelia, kolegovia z umeleckého prostredia, vydavatelia a pod.). V nadväznosti na tému Shakespearovských inšpirácií mi až oboznámenie sa s dramatickým textom – ako aj s jedným z jeho úspešných prekladov (Ľ. Feldek) – pomohli odkryť explicitne nevyjadrenú inšpiráciu v jednom z najznámejších diel skladateľa, ktoré vzniklo priamo na prahu nového milénia. Ide o dielo *Styx, pre zmiešaný zbor, violu a orchester* z r. 1999 (revidované v r. 2007). Pri detailnejšej analýze zistíme, že rovín inšpirácií je niekoľko (textová, filozofická vo vzťahu k stvárneniu času, naratívno-príbehová a ďalšie). Toto vokálno-inštrumentálne dielo ma inšpirovalo a zároveň znepokojovalo už v minulosti.<sup>11</sup>

### Zimná rozprávka – čas ako subjekt (postava) v dramatickom texte Williama Shakespeara

Pri prvých analytických dotykoch s hudobným dielom *Styx* som iba okrajovo vnímala umiestnenie krátkych citátov (skôr na báze slov než celistvých veršov) zo Shakespearovej *Zimnej rozprávky* na úplnom konci hudobného diela. V tom čase (Kopčáková, 2009) som k nim zaujala postoj bez hľadania vnútorných súvislostí, teda na báze konštatácie ukončenia diela týmto citátom, prevzatým z referencií o diele. Skrytá naratívnosť – ktorá nie je

<sup>9</sup> Toto dielo vyšlo v podobe až 2 CD nosičov: *Lichte Trauer; Vom Winde beweint* (second version). France Springuel, cello; Rudolf Werthen/Cantate Domino, I Fiamminghi (Telarc Records: 80455). *Lichte Trauer*. John Nelson/MDR Kinderchor, MDR Sinfonieorchester (VKJK: 9917-5/6).

<sup>10</sup> *Themes from the Songbook* (versions of music from Earth, This Is Your Son; Bear's Kiss; As You Like It; Life of Don Quixote and Sancho; Hamlet; King Lear; Kin-dza-dza!; The Rôle of a Débutante; Twelfth Night; Cinema; Richard III; Mimino; When Almonds Blossomed; The Eccentrics). Gidon Kremer, violin; Dino Saluzzi, bandoneón; Andrei Pushkarev, vibraphone (ECM New Series: 2188).

<sup>11</sup> Pozri bližšie Kopčáková (2011, s. 340 – 349).

explicitná ani vo vzťahu k priam orfeovskej téme<sup>12</sup> previazanej s riekou Styx ako odvekého symbolu podsvetia a života po živote, ani vo vzťahu k príbehu rozprávkového charakteru (*Zimná rozprávka*), kde na konci ožívajú „mŕtvi“ a stávajú sa „živými“ – začala dávať zmysel až pri opätovnom uvedení si všetkých súvislostí. Podstata je inde. Skladateľ totiž v tomto diele predkladá poslucháčovi, kritikovi či analytikovi projekt času, resp. nečasovosti, ktorý nabúrava konvenčné vnímanie hudby ako umenia plynúceho a končiaceho v čase. Čas tu pritom vystupuje nielen ako filozofická, psychologická a výsostne subjektívna kategória. V Shakespearovej hre je „Čas“ (prezentovaný antickým chórom) rozprávačom, aj keď sa takto objavuje iba v jednom momente, a to vo štvrtom dejstve *Zimnej rozprávky*, v 1. výstupe:

*[Enter Time, as Chorus]*

**TIME:**

*I, - that please some, try all; both joy and terror  
Of good and bad; that make and unfold error, -  
Now take upon me, in the name of Time,  
To use my wings.<sup>13</sup>*

*[Vystúpi Čas ako Chórus.]*

**ČAS:**

*Ja môžem všetko. Zlo aj dobro kupujem,  
poteším, zroním, staviam, demolujem,  
volám sa Čas, a vraví sa, že letím.<sup>14</sup>*

*Zimná rozprávka* patrí medzi neskoré diela Williama Shakespeara (1564 – 1616), vznikla v rokoch 1610 – 1611. Odohráva sa v neurčitom čase, pričom len v naozajstnej rozprávke je možné do jedného synchrónneho celku umiestniť prvky Delfskej veštiarne (orákulum) využité kráľom Leontesom na zistenie pravdy o nevere jeho manželky Hermiony. Predkresťanské časy sa krížia s časmi ruského impéria (kráľovná je dcérou ruského cára) či českého kráľovstva (tu sa dramatik dopustil svojho slávneho geografického omylu, keď mu prisúdil morské pobrežie a loďstvo). Časový rámec nie je dôležitý, pretože podstatou príbehu je večný kolobeh prírody a života.

Čas ako fyzikálna veličina i filozofický koncept odpradáva priťahoval umelcov k rôznej podobe umeleckého zmocnenia sa jeho konceptu či spracovania ako námetu. Z hľadiska filozofického ostávala dlho nedoriešenou otázka, či je čas (a priestor) reálny, alebo jestvuje iba ako abstrakcia v ľudskom vedomí ako apriórna forma zmyslového nazerania. Čas je chápaný ako kategória vyjadrujúca následnosť jestvovania a zmien javov a fenoménov. Fyzika od čias Einsteinovej teórie relativity potvrdila, že podstatou času je pohyb v priestore, ako aj skutočnosť, že čas a priestor nejestvujú samy osebe oddelene od hmoty, ale sú univerzálne vzájomne súvislé. (London, 2001, s. 479). Čas je esenciálnym médiom pre hudbu a hudobné predvedenie – hudba sa, bez ohľadu na to, či obsahuje tóny, zvuky, hluky alebo iba koncept, odohráva vždy v čase, reálne vymedzenom (dĺžka trvania diela, čas jeho predvedenia, tu teraz a pod.), ktorý má svoj začiatok, dočasne trvajúci priebeh a koniec. Pohybový dynamizmus vyplýva z možnosti jej trvania v čase a následnosti udalostí. Tak je to dokonca aj v mimoeurópskych kultúrach, kde čas je v hudobnom toku štruktúrovaný podľa iných tektonických princípov. Po storočiach viazanosti času do schém najmä v európskej hudbe, v 20. storočí sa už objavujú možnosti diskontinuity, vyjadrenia času prostredníctvom

<sup>12</sup> Večná je téma Orfea, ktorý prekračuje horizonty sveta mŕtvych a hľadá stratenú lásku so svojou snahou prelomiť fatálny prúd plynutia k smrti smerom k životu.

<sup>13</sup> Anglický originál citátu uvádzame podľa zdroja Shakespeare (2016).

<sup>14</sup> Slovenský preklad uvádzame podľa zdroja Shakespeare-Feldek (2011, s. 74).



nelineárneho plynutia, fragmentácie, chaosu či iných spôsobov navodenia nečasovosti. Hudobná psychológia medzitým objavila mechanizmy účinkov (za použitia vnútorných či biologických hodín človeka), ako môže byť vnímanie času deformované.

Na základe hudobno-psychologických výskumov existujú rozdiely medzi objektívnym, fyzikálnym časom a časom subjektívnym, teda časom vnímaným. Rozdiel potom často môže spôsobovať časové ilúzie, spomalenie času, jeho zrýchlenie či momenty jeho zastavenia či až nečasovosti. Franěk (2007, s. 99) uvádza, že subjektívne vnímanie časovej dĺžky ovplyvňujú napr. prázdne časové intervaly, intenzita podnetu, prerušovanie podnetu a ďalšie faktory, pričom veľmi dôležitú úlohu tu hrá pozornosť. Niektoré akustické javy môžu pôsobiť ako popredie, iné ako pozadie. Popredím (či figúrou) nazývame hudobný objekt, ktorý je stelesnením hlavného diania, je zvukovo, harmonicky, rytmicky a pod. dominantný. Je vnímaný na pozadí, ktorým je sú menej dominantné, zvukovo málo apelatívne úseky či prvky hudby. Podľa Miloša Honsa (2010, s. 43) má štruktúrne popredie a pozadie v hudbe mnoho aspektov, z hľadiska intenzity zvuku (hlasitosť) môže byť popredie a pozadie plastické, ak majú hudobné bloky dynamický charakter, resp. čím hlasnejší je úsek hudby, tým je výraznejšie popredie a naopak. Aspekt času nám evokuje hudobné popredie ako momentálnu zvukovú realitu (hudobná prítomnosť) a hudobné pozadie je akousi „spätnou“ rekonštrukciou hudby, ktorá už odznela v mysli poslucháča (hudobná minulosť).

### Čas ako skúmaný parameter a súčasne objekt umeleckej kontemplácie v diele Styx Giju Kančeliho

O dielach Giju Kančeliho sa často hovorí, že priniesli nové chápanie hudobného času. Vynárajú sa akoby z inej priestorovej a časovej dimenzie. Slovenský skladateľ Stanislav Hochel (2007, s. 4) ju charakterizuje takto: „*Jeho hudba pochádza akoby z inej dimenzie, onoho „človekom opusteného priestoru“ sveta, v ktorom je čas absolútne relatívnou veličinou, sveta, v ktorom sa z minút v skutočnosti stávajú hodiny, sveta, v ktorom hudbou ohlušujúco znie aj úplné ticho.*“ Kančeliho dielo *Styx pre violu, zbor a orchester* (1999) si vyžaduje veľkú sústredenosť pri počúvaní, ktorá spôsobuje u poslucháča pocit, akoby sa zastavil čas, pocit pohltienia hudbou, absolútneho a odovzdaného vnorenia sa do nej. Psychologický zákon naplnenej časovej jednotky hovorí o tom, že čas v nej plynie rýchlejšie, ale tu to neplatí. Pri počúvaní Kančeliho hudby plnej bôľu, ale aj nádeje, máme pocit, akoby sa čas zastavil a prestal hrať akúkoľvek rolu.<sup>15</sup> Pominuteľnosť a nekonečnosť času, transformácia temnoty a chvenia na svetlo je charakteristickým atribútom diela. Viola robí prostredníka medzi zborom a orchestrom, symbolizujúc rieku Styx, ktorá v antickom Grécku oddeľovala svet živých od sveta mŕtvych.<sup>16</sup> Na vykreslenie tohto elementu prechodu Kančeli používa neodmysliteľnú črtu svojho kompozičného štýlu, a to jeho elementárnu záľubu v široko prúdiacej epickej hudbe. Ruský skladateľ v exile a priateľ Kančeliho Alfred Schnittke hovorí: „*Pri počúvaní sa veľmi skoro začíname oslobodzovať od reálneho, periodicky štruktúrovaného času a prežívame ho ako niečo neohraničené, nekonečné, klžeme sa minulosťou ako na oblaku. Uprostred relatívne krátkeho priestoru 20 – 30 minút trvania pomaly plynúcej hudby zažívame na vlastné oči celý život alebo celú históriu, a predsa necítíme žiadne otrasy či skoky v čase.*“<sup>17</sup> Zaodetý do hudby, obraz dočasne

<sup>15</sup> Pozri bližšie Kopčáková (2011, s. 34), kde analyzujem časovosť a nečasovosť recipovaných hudobných štruktúr.

<sup>16</sup> Strážca podsvetia Cháron mal prevážať na svojom črne mŕtvych cez rieku z krajiny živých do kráľovstva Hádes (v mytológii podsvetie). Takže rieka nebola len deliacou čiarou medzi životom a smrťou, ale tiež úzkou križovatkou medzi týmito dvoma svetmi, medzi nádejou a zármuťkom a medzi pominuteľnou prchavosťou a pamäťou.

<sup>17</sup> Citované podľa Unseld (2002, s. 2). Preklad z angličtiny, autorka štúdie.

pozastaveného času je silne symbolizovaný riekou mŕtvych. Súčasne voľne prúdiace tempo Kančeliho kompozície reflektuje nadčasovosť a večnosť smrti.<sup>18</sup>

Pri písaní spievaného textu diela sa nechá Kančeli viesť intuitívne fonetickou stránkou slov, ktoré sú usporiadané tak, že nereprezentujú žiadny syntaktický kontext. Kančeli používa text primárne ako fonetický materiál, nepracuje s jeho zmysluplným posolstvom. Roztvára rôznorodé okná do významových polí jednotlivých slov (mená, pomenovania, ľudová piesňová slovesnosť atď.), tým, že spomína mená svojich mŕtvych priateľov Alfreda Schnittkeho a Aveta Terteriana. Pominuteľnosť a prchavosť bytia odhaľuje skrze mýtické obrazy prírody, spomína mená gruzínskych kláštorov a kostolov (napr. „Alaverdi“, „Gremi“, ktoré bez poznania kontextu nedávajú zmysel), otvárajú dvere do sveta gruzínskeho náboženstva a tradícií. Téma diela (v dikcii názvu) pretvorená hudobným kódom do jeho hudobného obsahu nenesie prvky literárnosti.<sup>19</sup> Určitým sémantickým významom disponujú práve prvky prevzaté zo Shakespeareovej drámy, ktorá prináša filozofické posolstvo tak, ako ho autor hudby chápe a vo svojej umeleckej interpretácii povahou textu podáva ako veršovanú úvahu o čase, jeho nekonečnosti a nemilosrdnosti.

V hudobnom diele Styx je už „rolovosť“ či personifikácia postavy „Čas“ (v porovnaní s hrou *Zimná rozprávka*) relativizovaná a oslabená, už nie je subjektom, ale vystupuje iba ako jeden z objektov vokálnej predlohy.<sup>20</sup> Takto ponímaný čas smeruje citovaním niekoľkých slov z Shakespeareovej hry<sup>21</sup> na jednej strane k holej fonetickej účelnosti slov (s dominujúcim pregnantným rytmom), ktorá však na strane druhej silne ovplyvňuje tektonickú výstavbu (niekoľko minút trvajúceho) záverečného úseku skladby. Myšlienky o pominuteľnosti, smrti a pamäti nachádzajú svoje naplnenie vo finále diela, ich sémantické polia sú však rozpínané v tom zmysle, že fragment z textu Shakespeareovej básne (v oboch jazykových mutáciách uvedený v texte vyššie), nevykazuje veľa podobnosti s pôvodinou, okrem troch kľúčových slov „time“, „joy“ a „terror“ (čas, radosť, hrôza). Takto vyzerá Kančeliho text vo vokálno-inštrumentálnej faktúre diela:

*Time! merciless time!*  
*Time! Merciful time!*  
*Gone with the time!*  
*Time, merciful time!*  
*Time! merciless time!*  
*Gone with the time!*  
*Time that tries all.*  
*Despair and hope.*

<sup>18</sup> Pravdepodobne viacero Kančeliho diel reflektuje svojsky problematiku času a časovosti, aj keď ich na tomto priestore podrobnejšie neanalyzujem, uvediem iba ich názvy, na základe ktorých sa domnievam, že by to tak mohlo byť: *Childhood Revisited* pre hoboje, klavír, basovú gitaru a sláčikový orchester (1998); *Rag-Gidon-Time*, verzia pre husle, violu a violončelo (1999); *Time ... And Again* pre husle, violu a violončelo (1998). Na potvrdenie je potrebná perцепčná analýza, ako aj náhľad do partitúry jednotlivých menovaných hudobných opusov skladateľa.

<sup>19</sup> Mytologická téma v samotnom texte diela nie je zakomponovaná ani v presnej citácii konkrétneho literárneho spracovania, ani v istej modifikácii odkazujúcej na príbeh, dokonca slovo „Styx“ sa v textovej časti ani raz ako verbálne spredmetnená téma neobjavuje. Literárna téma je teda iba ilustrovaná, resp. iba asociatívne odkazuje k mytologickej téme, ktorá nie je spotrebovaná, je vlastne obídená.

<sup>20</sup> Predloha je nenaratívna a mozaikovitá, poskladaná zo slov (mená priateľov, mená kláštorov a posvätných gruzínskych miest a pod., vrátane niekoľkých slov vytrhnutých zo Shakespeareovho textu) iba naznačuje a nedáva význam bez poznania súvislostí zo skladateľovho života, jeho skúseností, zážitkov a inšpirácií.

<sup>21</sup> Do podoby veršov ju nanovo štruktúruje sám autor, tento text sa v origináli hry v takejto podobe nenachádza, ide o teda o taký typ interpretácie umeleckého textu (zo strany skladateľa), keď interpretujúci vytvára nový umelecký text.

*Time of joy, time of terror,  
Of good and evil!  
Gone with the time,  
Merciless time,  
Time of terror, joy.  
Terror and joy!  
Devouring time!  
With terror and joy!  
With terror and joyful!*

*Joy!*<sup>22</sup>

Hudobné dielo v sebe nesie ďalší významný kontrast. Jeho prvé tri veľké diely reprezentujú veľmi dlhé zvukové plochy, naplnené pomalým hudobným tokom, nízkou dynamickou úrovňou, dlho trvajúcimi doznievajúcimi tónmi, ktoré odchádzajú akoby do diaľky, do pozadia a vytvárajú dojem veľkej priestorovej hĺbk. Veľké náhle stíšenia miestami priestor priam vyprázdňujú, hlboké tóny nás ponárajú do pomyslenej rieky, teda pohybujeme sa po pomyslenej priestorovej vertikále smerom nadol, vysoké tóny (časté flagioletty sólovej violy, srdcervúce nádherne klenuté kantabilné melódie) nás tiahnu do výšky, do sveta spomienok duše vzhládajúcej k oblakom, touto výškou sa priestor takisto akoby rozpína. Pomer medzi napätím a priestorom je definovaný faktorom rozrastania sa, obrovské crescendá akoby rozpínali rozmernosť priestoru radiálne do všetkých strán. Avšak v poslednom (štvrtom) diele skladby sa hudobný tok zrazu mení (aj keď pozvoľna, nie náhle) na narastajúci prúd čo do intenzity i rytmického štruktúrovania času. Metricko-rytmickú stránku tohto úseku určuje veľmi výrazný a úsečný krátky motív derivovaný od slova „time“ (v spojení s anglickým adjektívom „merciful“ alebo „merciless“ a ďalších). Motív sa objavuje len ako rytmicko-melodická miniatúra v 253. takte partitúry (Kancheli, 1999, s. 70).<sup>23</sup>

Hudobný tok zmŕkne akoby úplne počnúc taktom č. 305 (Kancheli, 1999, s. 87). Skladateľ nastoľuje dlhé pauzy (od taktu č. 305 – 314), s výnimkou sólovej violy, ktorá už len udáva akýsi „zrýchlený tep srdca“ hraním vysokého tónu  $g^3$  na prvej polovici prvej doby a prvej polovici tretej doby v diminuende do *ppppp* (takty 305 – 311), v taktach č. 312 – 315 je to flaggiolet na tóne  $g^2$  *quasi respirazione* („pripomínajúci dýchanie“ – tak znie inštrukcia skladateľa v partitúre). Ide o pomerne dlhú plochu „ticha“ v metre 4/4 ( $\text{♩} = 50$ ), čo je pomalé tempo na rozhraní *moderata* a *allegretta*. V taktach č. 308 – 312 zaznieva (opäť s označením *quasi respirazione*) ilúzia šepotu hraná sláčikom aj na kontrabase, pričom zvuk je vytváraný šmýkaním nahor a nadol sláčikom na vonkajšej strane kobyľky, paralelne so strunami. Tento zvuk počnúc taktom č. 312 (Kancheli, 1999, s. 88) vystrieda sólová viola s označením *quasi respirazione*, autor vyžaduje „zvuk pripomínajúci dýchanie“ docielený ostrými údermi sláčka na horný okraj nástroja, (luby), deje sa tak na akoby dvojnásobne rýchlejšie – na prvej a tretej dobe metrického toku.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Zdroj: Vokálna predloha textu diela v uvedenom prameni (In: Kancheli (2002), [Text bookletu k CD nahrávke], s. 39. Vybrané verše voľne prebásnené autorkou štúdie: „Čas! Nemilosrdný čas! / Čas! Milosrdný čas! / [...] / Zúfalstvo a nádej. / Čas radosti, čas hrôzy, / Dobra a zla! / [...] / Požierajúci čas. / S hrôzou a radosťou! / S hrôzou a plný radosti! / Radosť!“.

<sup>23</sup> Fragmenty tohto motívu sa v podobe trioly (vzostupná m. 2) spojenej legátom s dlhšou hodnotou (opäť v sekundovom kroku – vzostupná v. 2) anticipačne objavujú v hudobnom prúde v priebehu celej skladby už omnoho skôr, vtedy však ich súvislosť s týmto motívom ešte neidentifikujeme.

<sup>24</sup> Pri analýze som pracovala s partitúrou diela (Kancheli, 1999), ktorého použité notové vydanie uvádzam v sekcii pramene. Na tomto mieste však nebudem čitateľa zaťažovať incipitmi či obrazovými úsekmi z partitúry.

Až do tohto momentu mohol poslucháč opäť silne pociťovať zastavenie času (odmeriavané iba vyššie opísanou pulzujúcou aktivitou dvoch sláčikových nástrojov) ako kontrast po predošlom zborovom fortissime silne rytmizovaných veršov parafrázovaných na základe fragmentu zo Shakespeareovej rozprávkovej hry *The Winter's Tale*. Napokon však nečasovosť svojej nadčasovej úvahy o plynutí času ukončuje skladateľ veľmi rezolútne. Predchádza to však jediná chronometrická<sup>25</sup> plocha (predposledný takt v celku hudobného diela č. 315) v dĺžke trvania 25 sekúnd (ostatné nástroje orchestra majú generálnu pauzu). Tento časový úsek je vyplnený glissandom zboru (S, A, T, B) v tempe *lento* od najnižšieho k najvyššiemu tónu hlasového rozsahu jednotlivých hlasov v dynamickej škále od *pppp* do *p*, popravde, je to sotva počuteľné, bez partitúry z nahrávky takmer neidentifikovateľné. Po tejto chronometricky meranej ploche už nasleduje len definitívna radosť (myslím jej vyjadrenie ako estetickú kategóriu), hudobne vyjadrená shakespearovským výkrikom „Joy“ (*subito ffff*) v harmonicky údernom tónickom akorde *gis mol* zboru a celého orchestra v 316. takte (Kancheli, 1999, s. 87). Vysvetliť si zmysel slova „Radosť“ inak ako duchovne či až religiózne si azda po tejto hudobnej kontemplácii ukončenej úderným a definitívne jasajúcim akordom nemožno ani predstaviť.

Metódou hudobnotextovej analýzy diela *Styx* od súčasného gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho som analyzovala textovú zložku vybraného úseku skladby a hudobný text k nej prislúchajúci. Svoju existenčnú umeleckú a estetickú formu nadobudli ako výsledok spolupôsobenia dramatického fragmentu a skladateľovej invencie. Konštatujem, že sa tak udialo transformáciou, resp. prenosom kvalít a estetických zložiek z jazyka jedného umenia do jazyka iného umenia. Na hudobné spracovanie však na úrovni interpretácie skladateľ použil vlastnú literárnu parafrázu Shakespeareovho fragmentu z jeho dramatického textu (*The Winter's Tale – Zimná rozprávka*), čo mu pomohlo zdefinovať pregnantnejšie metrické parametre hudobného textu, vychádzajúce z metrickej štruktúry a čiastočne aj zo špecifických fonetických vlastností tejto parafrázy. Tieto tvorivé transformácie sa tak udiali nielen na úrovni inšpirácie, ale aj na úrovni interpretácie ako výkladu umeleckého textu – najprv do podoby ďalšieho textu – a následne jeho zhudobnením do hudobnotextového pradiava vychádzajúceho z novo zdefinovaných fonetických a metrických parametrov. Až na základe tejto minucióznej analytickej práce bolo možné odhaliť a pomenovať prítomnosť Shakespeareovských motívov v konkrétnom hudobnom diele.

## Literatúra:

ANONYM: *The Living Composers Project*. Giya Kancheli. [Cit. 20016/05/24]. Dostupné na internete: <<http://www.composers21.com/compdocs/kanchelg.htm>>

BŽOCHOVÁ-WILD, J. (2016): Na pleciah obra. In: *týždeň*, 2016, roč. 13, č. 16, 18. 4.2016, s. 40–41.

EDDINS, S.: *Giya Kancheli – Themes from the songbook*. All Music Review by Stephen Eddins. [Cit. 2016/06/12]. Dostupné na internete: <<http://www.allmusic.com/album/giya-kancheli-themes-from-the-songbook-mw0002080815>>

FRANĚK, M. (2007): *Hudební psychologie*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum.

HOCHÉL, P. (2007): Melos-Étos 2007. In: *Hudobný život*, 2007, roč. 39, č. 12, s. 4–5.

HONS, M. (2010): *Hudební analýza*. Praha: Togga.

KOPČÁKOVÁ, S. (2009): Minulosť a súčasnosť hudby v koncepte času Giju Kančeliho. In: Sošková, J. (Ed): *Súčasný umenie v medzidisciplinárnej komunikácii. Studia Aesthetica XI*. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, s. 340–349.

<sup>25</sup> Chronometrická plocha v hudbe je iný než metricko-taktový spôsob odmeriavania hudobného času. Objavuje sa zvyčajne v aleatorickej hudbe 20. storočia (hudba na báze využitia určitej miery náhodnosti v kompozičnom procese), pričom časové trvanie je vyznačené matematickým údajom, dĺžkou trvania s udaním fyzikálnej jednotky (napr. „hraj to a to počas 30 sekúnd“ a pod.).



- KOPČÁKOVÁ, S. (2011): K súvzťažnosti a interpretácii hudby a iných umeleckých médií. In: S. Kopčáková (ed.): *HUDBA A UMENIA. Vzájomné vzťahy a prieniky v kontexte intermediality a integrácie. Studia Scientiae Artis I. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis*. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove, s. 37–89.
- LONDON, J. (2001): Time. In: S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 25*, Second Edition. England, United States of America, New York: Oxford University Press, MacMillan Publishers, s. 479.
- SHAKESPEARE, W. (2011): *Zimná rozprávka*. (Z angl. originálu *The Winter's Tale* preložil a sprievodné texty napísal Ľubomír Feldek). Bratislava: IKAR.
- SHAKESPEARE, W. (1998, updated 2004): *The Winter's Tale*. (Collins Edition). In: *The Project Gutenberg eBook, The Winter's Tale, by William Shakespeare*. [Cit. 2016/05/23]. Dostupné na internete: <<http://www.gutenberg.org/files/1539/1539-h/1539-h.htm>>
- UNSELD, M. (2002): *A voice between two worlds: Styx by Giya Kancheli*. (Text bookletu k CD nahrávke). Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, s. 2–5.

### Hudobné pramene:

- KANCHELI *Styx*. GUBAIDULINA *Viola Concerto*. Yuri Bashmet. *Orchestra of the Mariinsky Theatre* VALERY GEGIEV. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 2002. [CD nosič].
- KANČELI, G. (1999): *GIJA KANTSCHALI/GIYA KANCHELI. STYX, für Viola, gemischten Chor und Orchester/for viola, mixed choir and orchestra. Partitur/Score*. Hamburg : Sikorski Musikverlage, Hamburg, 90 s.
- KANČELI, G. (2009): *Themes from the Songbook* (versions of music from Earth, This Is Your Son; Bear's Kiss; As You Like It; Life of Don Quixote and Sancho; Hamlet; King Lear; Kin-dza-dza!; The Rôle of a Débutante; Twelfth Night; Cinema; Richard III; Mimino; When Almonds Blossomed; The Eccentrics). Gidon Kremer, violin; Dino Saluzzi, bandoneón; Andrei Pushkarev, vibraphone (ECM New Series: 2188). [Cit. 2016/07/20]. Dostupné na internete:<<https://www.youtube.com/watch?v=1z8zQmf5fhc&list=PLQJJnKBRsvndIwHoJGtBqOilS khgJbTbc>>

### Summary

#### William Shakespeare and Music – Transformation of Dramatic Text into Musical Expression by Giya Kancheli

Over the course of four centuries Shakespeare's creative body of work has expanded into numerous other existential art forms, mainly music and musical-and-dramatic arts. The Georgian artist Giya Kancheli (1935), one of the icons of postmodernist music, stands among those composers who are strongly inspired by the dramas and poetry of Shakespeare. The most dominant area of Kanecheli's musical work inspired by playwright is represented music to Shakespeare's dramas (10), the requiem *Lichte Trauer* for two boys' voices, boys' choir and orchestra (1984–85), reworked music from previous artworks in the form of the extremely successful album *Notes from the Songbook* (2009), and others. The musical work, *Styx*, for mixed choir, viola and orchestra (1999), to which composer himself wrote the text (vocal part), will be the focal point of my analysis. A fragment of text from *The Winter's Tale* by Shakespeare is used at the end of the musical work. It is paraphrased by the composer with emphasis on metric and phonetic aspects that strongly inspire the resulting shape from the point of tectonics and timbre.

*Táto štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0137/15 s názvom Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí.*