

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hudební teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Hudební řeč albánských skladatelů  
a její místo v kontextu evropské hudby**

**Egli Prifti**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Oponent práce: prof. MgA, Mgr. Jiří Bezděk, Ph.D.; prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D.

Datum obhajoby: 07.09.2018

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Music Theory

**DISERTATION THESIS**

**Mapping the Musical Language of Albanian Composers in the  
Context of European Compositional Style**

**Egli Prifti**

Supervisor: prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Opponents: prof. MgA, Mgr. Jiří Bezděk, Ph.D.; prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D.

Date of Thesis Defence: 07.09.2018

Academic Title Offered: Ph.D.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

**Hudební řeč albánských skladatelů  
a její místo v kontextu evropské hudby**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.





## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu disertační práce prof. PhDr. Janu Vičarovi, CSc., za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

## Abstrakt

Disertační práce se zabývá historickým vývojem albánské hudební kultury od starověku do dnešní doby a zkoumá specifické rysy soudobé albánské hudby i individuální komunikativní aspekty hudební řeči současných albánských skladatelů. Z této perspektivy demonstruje, jak hluboce je skladatelská tvorba prostoupena domácími kulturními tradicemi, hudební kulturou dvou hlavních albánských folklorních oblastí Geg (sever) a Tosk (jih), instrumentálními útvary lidových hudebních nástrojů, hudebními i kulturními vlivy zahraniční albánské diaspory a společenskými i politickými událostmi v Evropě 19. a 20. století, které se někdy neočekávaně, ba dokonce paradoxně promítly do samotné povahy albánské soudobé hudby.

Metodicky se práce zaměřuje na komplexní analýzu vybraných kompozic předních současných albánských skladatelů. Zkoumání jejich kompozičního stylu a individuální hudební řeči svědčí o tom, že navzdory zřetelným rozdílům ve způsobu práce s hudebním materiálem před pádem komunismu v roce 1990 a po něm poskytuje albánským skladatelům i nadále cenné podněty – vedle některých soudobých kompozičních technik, které jsou unikátní i v mezinárodním měřítku – albánská národní hudba, a to zejména hudba folklorního typu.

Albánským autorům se podařila v posledních třech dekáдах pozoruhodná a jedinečná stylová syntéza: jejich hudební řeč je originální a zároveň se zařadila do polystylového kontextu postmoderního směřování evropského hudebního umění. Mezinárodní úspěchy špičkových soudobých skladatelů navíc naznačují skutečnost, že i po letech izolace v období komunistického režimu si albánská hudba získala své místo v mezinárodním hudebním světě.

**Klíčová slova:** Albánie; albánský lament; hudební folklor; hudební řeč; interval septimy; iso-polyfonie; neoklasicismus; neoromantismus; oi-interval; soudobá hudba; Aleksandër Peçi; Aulon Naçi; Çesk Zadeja; Thomas Simaku; Tonin Harapi; Vasil Tole; Zeqirja Ballata

## **Abstract**

This dissertation is invested in both a historical consideration of the Albanian musical culture from antiquity to modern days and an examination of specific features of Albanian modern music as depicted by the individual communicative aspects of the musical language used by contemporary Albanian composers. From this perspective, this research work demonstrates how extensively the musical culture in this area is entangled with a variety of influences ranging from its deep cultural traditions embedded in its music folklore, accompanied by traditional musical instruments specific of the two main geographical distributions Geg (North) and Tosk (South), to the foreign influences coming from the Albanian diaspora during the powerful social and political developments of the 19th and 20th century in Europe, which influenced, sometimes unexpectedly and even paradoxically, the very nature of the Albanian modern music.

Methodologically, the focus of this thesis is on the stylistic analysis of selected compositions by leading contemporary Albanian composers. The examination of their compositional style and individual music language proves that, despite distinct differences in the way they worked with their music material before the fall of Communism in 1990 and afterwards, the Albanian composers – in addition to some contemporary compositional techniques that are unique even on the international arena – constitute the dominating influence in the Albanian national musical landscape.

Over the last three decades Albanian composers have achieved a remarkably unique style synthesis: their musical language is both original and at the same time well-integrated within the polystyle context of the postmodern direction in the European music culture. The international achievements of several acclaimed Albanian contemporary composers also indicate the fact that, even after years of Communist isolation, the Albanian music has earned a place of its own in the international music world.

**Keywords:** Albania; Albanian lament; music folklore; musical language; seventh interval; iso-polyphony; neoclassicism; neoromantism; oi-interval; contemporary music; Aleksandër Peçi; Aulon Naçi; Çesk Zadeja; Thomas Simaku; Tonin Harapi; Vasil Tole; Zeqirja Ballata

## Obsah

Úvodem .....	10
<b>1. Historická a folklorní východiska současné albánské tvorby .....</b>	<b>13</b>
1. 1 Albánský folklor jako hlavní inspirační zdroj tvorby albánských skladatelů .....	13
1. 1. 1 Charakteristiky hudby v kulturním regionu Tosk .....	14
1. 1. 2 Charakteristika hudby v kulturním regionu Geg .....	19
1. 1. 3 Albánské hudební nástroje .....	22
1. 2 Historické a kulturní souvislosti ovlivňující vývoj albánské hudby do roku 1945.....	29
1. 2. 1 Nástin vývoje albánské hudby od prehistorie do doby národního obrození .....	30
1. 2. 2 Albánská hudba od doby národního obrození do konce druhé světové války ...	41
1. 2. 3 Vývoj profesionální hudby v samostatné Albánii do konce druhé světové války.....	49
1. 3 Albánská hudební kultura v letech 1945–1990 .....	62
1. 3. 1 Společenská a politická situace .....	62
1. 3. 2 Budování institucí a hudebně vzdělávacího systému .....	65
1. 3. 3 Skladatelská tvorba a její stylová orientace .....	71
1. 3. 4 Vliv komunistického režimu a jeho ideologie na hudební řeč albánských skladatelů .....	77
1. 3. 5 Klasická hudba v Albánii v současnosti .....	79
<b>2. Hudební řeč soudobých albánských skladatelů a analýzy jejich vybraných skladeb.....</b>	<b>85</b>
2. 1 Klavírní koncert č. 1 Es dur – Çesk Zadeja .....	85
2. 1. 1 Analýza skladby „Klavírníh koncert č. 1 Es dur“ Çeska Zadejy .....	85
2. 2 Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll – Tonin Harapi.....	92
2. 2. 1 Analýza skladby „Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll“ Tonina Harapiho .....	93
2. 3 Hudební řeč Vasila Toleho .....	96
2. 3. 1 Analýza skladby „A psalmodie bono“ .....	97
2. 3. 2 Analýza skladby „Trias“ .....	102
2. 4 Hudební řeč Aleksandra Peçiho .....	109
2. 4. 1 Kompoziční logo Polygravité CC2 Aleksandra Peçiho .....	110
2. 4. 2 Oi–interval .....	114
2. 4. 3 Dvojitá Lacrimosa .....	115
2. 4. 4 Analýza skladby „Planetears – pro flétnu, soprán, klavír a Smyčcový Orchester“ .....	115
2. 5 Hudební řeč Thomase Simaku .....	134
2. 5. 1 Analýza skladby „Plenilunio - pro 12 smyčcových nástrojů“ .....	134
2. 6 Aulon Naçi .....	159

2. 6. 1 Analýza skladby „Poseidon“ .....	159
2. 7 Hudební řeč Zeqirjy Ballaty .....	161
2. 7. 1 Analýza skladby „Martinova flétna“ .....	162
<b>ZÁVĚR</b> .....	164
Seznam použité literatury.....	167
Internetové zdroje.....	170
Prameny.....	170

# Úvodem

## Uvedení do problematiky

Klasická hudba v evropském kontextu se v Albánii výrazněji rozvíjela až ve 20. století, a to v souvislosti s poslední etapou albánského národního obrození a orientací Albánie na západ po jejím osamostatnění v roce 1912. Albánská národní hudba je specifická, ale kromě autentických prvků nese následkem různých okupací i prvky hudby cizích národů, což vedlo k velké rozmanitosti. V 19. století byla v Albánii klasická hudba výsadou bohatých rodin, které měly ekonomické spojení se zeměmi jako Itálie, Francie nebo Rakousko-Uhersko a mohly si dovolit drahé nástroje jako například klavír nebo temperované nástroje. Širokému publiku začala tato hudba být přístupná až ke konci 19. století díky otevření škol, jejichž součástí bylo i studium hudby, nebo založení kulturních klubů či hudebních souborů, respektive jejich veřejných vystoupení. Ve 20. století byla klasická hudba považována za můstek mezi kulturou albánskou a západoevropskou, a kromě provedení skladeb světových autorů začal stoupat i počet provedení skladeb albánských. Největší rozvoj zaznamenala klasická hudba v éře komunistického režimu (1945–1990), kdy byla kultura velmi důležitou součástí programu komunistické vlády. Během tohoto období vzniklo velké množství skladeb, které zahrnovaly téměř všechny hudební žánry. I když měli albánští skladatelé velkou podporu, nemohli skládat skladby, které by nesplnily požadavky režimu. Soudobá hudba byla zakázaná a přes 40 let se skládalo v rámci neoromantismu a neoklasicismu, což v osmdesátých letech vedlo ke stagnaci vývoje hudební řeči albánských skladatelů.

Po revoluci v roce 1990 zemi postihla těžká ekonomická a politická krize. Klasická hudba ani kultura obecně nebyly prioritou, což vedlo k uzavření mnoha domů kultury a zániku hudebních festivalů i orchestrů. Veškerý hudební život se tak koncentroval v Tiraně, kde působili nejlepší albánští skladatelé. Situace se začala stabilizovat až po deseti letech, kdy se s politickou a ekonomickou stabilizací země postupně objevila i snaha obnovit koncertní sezony a kulturní aktivity nejen v Tiraně, ale i v jiných městech. Svoboda, která přišla s demokracií, přinášela i svobodu v umění, kdy už albánští skladatelé mohli svobodně experimentovat s novými hudebními směry. Mnoho skladatelů se však v nových směrech nenašlo a zcela přestali skládat, zatímco jiní skladatelé se v nové hudbě naopak těšili většímu úspěchu než kdy dříve. V dnešní době se situace albánského umění zlepšuje rychlejším tempem díky příznivé politické a ekonomické situaci i většímu zapojení albánské diaspory do rozvoje albánské kultury.

## Současný stav bádání

Tématem albánské hudby a hudební řeči albánských autorů se zabývám už několik let. Nejprve jsem se tomuto tématu věnoval ve své diplomové práci *Albánská hudební kultura se zaměřením na klavírní umění a systém výuky hry na klavír*<sup>1</sup> na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde jsem se zaměřil na hudební prostředí v Albánii, na systém výuky hry na klavír a také na menší analýzy reprezentativních klavírních skladeb albánských autorů. Dále jsem se tomuto tématu věnoval ve své disertační práci *Klavír v soudobé albánské hudbě*,<sup>2</sup> také na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde jsem se zabýval hlubší analýzou velkého množství klavírních skladeb albánských autorů jak v oblasti klavírní instruktivní literatury, tak i v oblasti koncertních skladeb. Protože cílem výzkumu v této práci bylo nabízet českému prostředí klavírní skladby, které by sloužily klavírní pedagogice, výběr skladeb byl omezen na období 1960–1990, kdy vzniklo největší množství této literatury a kdy v několika dekádách vznikalo mnoho skladeb, které jsou v repertoáru albánských klavíristů dodnes. I když existuje několik knih o albánské hudbě v albánštině, žádná z nich se nezabývá analýzami hudební řeči těchto skladatelů a mají jenom historický charakter. V České republice bylo obhajováno několik prací na toto téma, například violoncellista Bledar Zajmi o tom psal diplomovou práci na pražské HAMU a posléze i disertační práci na JAMU v Brně, kde se zabýval albánskou cellovou tvorbou a interpretační analýzou několika cellových děl.<sup>3</sup> Také existuje magisterská práce Maria Rapaje, který psal o albánské sborové tvorbě,<sup>4</sup> nebo bakalářská práce Paole Rapajové,<sup>5</sup> která psala o dvou předních albánských skladatelích, Çesku Zadejovi a Toninu Harapim. V cizině vyšla doktorská práce K. R. Johnsona *Průzkum albánské klavírní literatury* (volný překlad),<sup>6</sup> nebo také disertační práce E. Dakoli s názvem *Aleksandër Peçi: albánská hudba před pádem*

---

<sup>1</sup> PRIFTI, E. *Albánská hudební kultura se zaměřením na systém výuky hry na klavír*. Praha 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. MgA. Jana Palkovská. 132 str.

<sup>2</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. Michal Nedělka. 153 str.

<sup>3</sup> ZÁJMI, B. *Violoncello ve tvorbě albánských skladatelů*. Brno 2017. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Jindra Bártová. 115 str.

<sup>4</sup> RPAJ, M. *Choral music in Albania*. Praha 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. Ph.Dr. Stanislav Pecháček, Ph. D. 104 str.

<sup>5</sup> RPAJ, P. *Klavírní dílo Česka Zadeji a Tonina Harapiho a jeho využití ve výuce klavíru v hudebních školách*. Praha 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. MgA. Jana Palkovská. 62 str.

<sup>6</sup> JOHNSON, J. *A survey on Albanian piano literature*. Kansas City (Missouri, USA) : University of Missouri, 1997. 211 s.

*železné opony a po něm* (volný překlad),<sup>7</sup> které kromě teoretické části obsahuje i analýzu několika skladeb pojednávaného skladatele.

## **Cíle a metodologie práce**

Cílem této disertační práce je postihnout klíčové rysy hudební řeči albánských autorů se zaměřením na soudobé skladatele. V teoretické části jsem se snažil představit etapy dějin, které měly největší dopad na hudební řeč albánských skladatelů, v analytické části práce jsem si analyzoval hudební díla, která dle mého názoru nejlépe představují hudební řeč vybraných autorů a skladatelských směrů v Albánii. Jsou to skladby, které se těší úspěchu nejen v Albánii, ale i v cizině, čímž splňují i určitý podvědomý cíl albánských autorů – najít svébytné místo v evropské klasické hudbě. Ve svých analýzách se snažím o komplexní analytický pohled, snažím se vystihnout zvláštnosti a charakteristické prvky hudební řeči albánských autorů a upozornit na momenty a souvislosti, které jsou pro pochopení hudební řeči albánských skladatelů důležité. Kritériem výběru skladeb bylo to, že obsahují dostatečné množství charakteristických prvků hudební řeči vybraných autorů, a také jejich úspěšnost těchto kompozic v zahraničí. To znamená, že kromě prvků hudební řeči, které jsou zajímavé samy o sobě, korespondují tyto skladby, podle mého názoru, s hudebním vkusem dnešního posluchače.

Práci jsem rozčlenil do dvou kapitol. V 1. kapitole se nejprve věnuji základní charakteristice albánského folkloru. To bylo nutné, neboť albánská folklorní hudba má svá specifika a stále má důležitou úlohu jako zdroj inspirace pro albánské skladatele. Dále se v této kapitole věnuji důležitým historickým událostem, které ovlivnily vývoj klasické hudby v Albánii i hudební řeč albánských skladatelů.

Ve 2. kapitole se věnuji konkrétně vybraným skladbám a jejich částem, které reprezentují nejen hudební řeč albánských autorů, ale také určitý styl, který v jejich tvorbě převládá. Vybrány jsou skladby z období před rokem 1990, to znamená z období komunistického režimu, i po roce 1990, tedy z období demokracie, které trvá dodnes. Rozdíly mezi nimi jsou velké, jelikož v totalitním režimu byla soudobě a experimentálně orientovaná hudba zcela zakázaná.

---

<sup>7</sup> DAKOLLI, E. *Aleksander Peçi: Albanian Music Before and After the Iron Curtain*. Washington : Academica Press, 2018. 164 s.



# 1. Historická a folklorní východiska současné albánské tvorby

## 1. 1 Albánský folklor jako hlavní inspirační zdroj tvorby albánských skladatelů

Protože folklor byl a je pro albánské skladatele stále silnou inspirací, je nutné nejprve charakterizovat hlavní rysy albánského folkloru podrobněji. Tak jako jsou v České republice tři hlavní regiony, Čechy, Morava a Slezsko, které mají i svá kulturní specifika, i Albánie je složená ze dvou hlavních kulturních regionů, a to *Geg* a *Tosk*. Tyto dva regiony mají své jazykové dialekty a také kulturní a hudební specifika. Jako standardní albánština byl na kongresu v Manastiru<sup>8</sup> v roce 1908 vybrán albánský dialekt *Tosk*.<sup>9</sup> Definitivní podoba albánštiny, s několika úpravami a aktualizacemi, byla stanovena na kongresu v Tiraně roku 1972, kde byli přítomni i delegáti ze zemí s albánskou menšinou (Černá hora, Makedonie, Srbsko) nebo albánskou většinou (Kosovo). Bylo rozhodnuto, že ve všech oblastech, kde se mluví albánsky, se bude oficiálně používat standardní albánština tvořená z největší části právě dialektem *Tosk*.<sup>10</sup> Mimo vlastního území Albánie patří do regionu *Geg* také Kosovo, část Černé hory, Makedonie a Srbska a do regionu *Tosk* část Makedonie a část Řecka.

Oblast střední Albánie je silně ovlivněná orientální hudbou a má vlastnosti všech regionů. To je způsobeno tím, že když se v roce 1912 stala hlavním městem Tirana,<sup>11</sup> přestěhovalo se do této oblasti mnoho rodin z různých částí Albánie.<sup>12</sup> Jakousi přirozenou hranicí mezi těmito regiony je řeka *Shkumbin*,<sup>13</sup> která dělí albánský stát na dva téměř stejně velké regiony.

---

<sup>8</sup> Město, které je dnes v Makedonii. Viz dále.

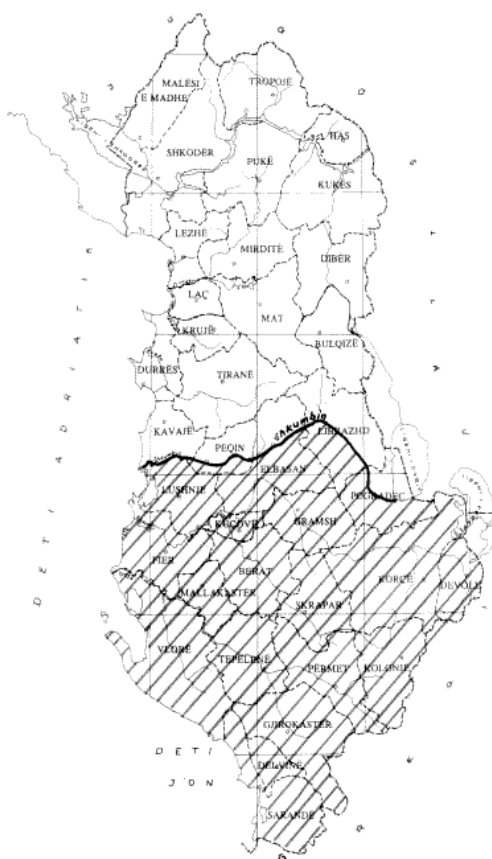
<sup>9</sup> Zajímavé je, že i když většina delegátů byli spisovatelé a osobnosti ze severní Albánie, tedy ti, kteří mluvili dialektem *Geg*, byl vybrán dialekt *Tosk*. Zřejmě to bylo kvůli tomu, že dialekt *Tosk* má jasná gramatická pravidla, kterými je snadnější se řídit.

<sup>10</sup> MORINA, A. *Udhërrëfytes i shkurtër i historisë së standardizimit të shqipëse*. Tirana : Dodona Press, 2015.

<sup>11</sup> Viz dále.

<sup>12</sup> Viz dále.

<sup>13</sup> *Shkumbin* je 181 km dlouhá řeka ve střední Albánii. Pramení na hoře *Valamare* a ústí do Jaderského moře.



Příklad č. 1 - Dva hlavní kulturní regiony Geg a Tosk v Albánii

Nejvýznamnější albánský folklorista a skladatel **Ramadan Sokoli** (1920–2008)<sup>14</sup> ve svých studiích<sup>15</sup> došel k závěru, že charakteristikou pro hudbu regionu *Geg* je *monodie* a pro region *Tosk polyfonie*. V mikroregionu *Lab*, který patří do většího regionu *Tosk*, je polyfonie charakterizovaná přesnými pravidly a využitím prodlevy *iso*, a proto se i odborně nazývá *iso-polyfonie*.

### 1. 1. 1 Charakteristiky hudby v kulturním regionu Tosk

Charakteristickým hudebním rysem regionu *Tosk* je polyfonie, která se projevuje v hudbě zvané *kaba* a také v albánské *iso-polyfonii*. V prvním případě se jedná o polyfonii instrumentální a v druhém o vokální.

<sup>14</sup> **Ramadan Sokoli** (1920–2008) byl významný albánský skladatel a muzikolog. V letech 1957 a 1959 byl účastníkem albánsko-německých a albánsko-rumunských expedic, na kterých bylo sebráno mnoho informací o písních, tancích, nástrojích a dalších folklorních charakteristik různých albánských regionů. Sokoli je zakladatelem albánské etnomuzikologie. Jeho pedagogický význam spočívá v založení předmětu *Albánský hudební folklor*, který je povinným předmětem na základních a středních uměleckých školách.

<sup>15</sup> Viz například: SOKOLI, R. *Folklori muzikor shqiptar-morfologjia*, Tirana : SHBLSH, 1965. 1965.

*Kaba* je v albánském folkloru pomalé hudební dílo, které obvykle hraje klarinet nebo housle. Tato hudba také souvisí s iso-polyfonií,<sup>16</sup> hlavně s jejím polyfonickým myšlením, ale je jen instrumentální. Hraje se v souboru, jehož základní složení je: sólový nástroj (většinou klarinet), který doprovázejí housle, *sharkia* nebo *buzuki* a bicí nástroje (nejčastěji tamburína). Složení ale může být i početnější, například: *flétna, klarinet, housle, dudy, buzuki, tamburína* a *pipěz*. Největší rozvoj prodělal tento druh hudby v 19. a 20. století a aktuální podoba má svůj původ v tradiční hudbě pro hudební nástroje a také v tradiční albánské vokální iso-polyfonii. *Kaba* začíná sólovým klarinetem nebo houslemi a charakteristickými prvky sólového partu jsou improvizované a melancholické melodie s častým využitím ornamentů, glissand a zvuků, které mají často vokální charakter. Muzikant v úvodu často ukazuje svoje technické a improvizční schopnosti nebo hraje variace hlavní melodie, která následuje. Sólové provedení může být bez doprovodu, nebo doprovázeno houslemi, *sharkii* či také *buzuki*, které většinou jen drží prodlevu nebo hrají protihlas podle *iso-polyfonie*. V rytmické části se může přidat také například harmonika. V obou případech má sólista absolutní svobodu improvizovat a jako rámeček jeho improvizace slouží modus nebo jakési tonální centrum. Oblíbeným modem, hlavně v Përmetu, který je známý pro svou iso-polyfonii a který proslavili zdejší mistři této hudby, je dórský modus. V jiných regionech se setkáváme i s frygickým nebo také aiolským modem. Typické je na konci fráze využití malé septimy, které je v hudebním folkloru jižní Albánie oblíbeným intervalem. V *kaba* se často vyskytuje i přechod z aiolského do jónského modu, a to jakoby v podobě otázka a odpověď.

Albánská *iso-polyfonie* je specifický druh polyfonie, která je charakteristická pro jižní Albánii a od roku 2005 je zapsána na seznamu nehmotného kulturního dědictví lidstva.<sup>17</sup> Tato polyfonie má dva druhy: *iso-polyfonie Tosk* a *iso-polyfonie Lab*.<sup>18</sup> Základní polyfonií je *iso-polyfonie Tosk*, která má tři hlasy:

- I. hlas, nazýván *Marrësi*<sup>19</sup>
- II. hlas, nazýván *Prerësi*<sup>20</sup>
- III. hlas – prodleva *iso*.

---

<sup>16</sup> Viz dále.

<sup>17</sup> *The Albanian Iso Polyphony*, 2008 [online]. United Nations Educational, Scientific, and Cultural organization. [cit. 20.06.2018]. Dostupné z: [http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films\\_details&id=610](http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=610)

<sup>18</sup> Labëria je albánská kulturní oblast na jihozápadě Albánie a spadá do regionu Tosk.

<sup>19</sup> Jiné názvy jsou *ja thotë, ja nis, e merr*, a vše v přibližném překladu znamená *začínající hlas*.

<sup>20</sup> Jiné názvy jsou *ja pret, ja kthen, e thyen, ja mban, që e merr pas*, ve volném překladu by znamenaly „odpovídající hlas nebo také hlas, který začíná později“.



Příklad č. 2 - Mladá iso-polyfonická skupina z Domu kultury  
Gjirokastry v typických krojích mikroregionu Labëria

První hlas určuje tonální centrum a nastupuje sám. Následuje druhý hlas, který nastupuje po doznění anebo ke konci prvního hlasu a později pokračují oba hlasy současně a přidá se k nim i prodleva *iso*.<sup>21</sup> V *iso-polyfonii Lab* se ke třem hlasům – *marrësi*, *prerësi* a *iso* – přidává ještě další hlas, který se nazývá *hedhësi*. Tento hlas má roli druhého hlasu k *marrësi*, čímž dělá tuto polyfonii ještě složitější, ale zároveň i zajímavější.

I když je tato polyfonie *a capella*, často se při zpěvu tančí, a to většinou spíš na základě rytmiky slabik než pravidelného rytmu. Také se vyskytuje druh polyfonie, kde různé sloky nejsou ve stejné výšce, ale modulují pokaždé o půl tónu výš. Většinou je to v rukou prvního hlasu, který musejí všechny ostatní hlasy sledovat a přizpůsobit se mu. Velmi používaným rytmem je jambický rytmus. Může se stát, že u některých písní je rytmus téměř nemožné určit, a to jak kvůli improvizacímu charakteru, tak kvůli tomu, že délky dlouhých tónů jsou určeny prvním hlasem a nejsou přesně definované. Druhý hlas musí reagovat na první hlas, a tak není vždy jasné, o jaké hodnoty se jedná. Nejoblíbenější modus je pentatonika, která samozřejmě přispívá k tomu, aby nevznikaly časté disonance. Naopak v albánském lamentu, albánsky *vaj*, se používají i jiné mody a disonance jsou naopak oblíbené. Nejvíce se používá septima nebo její převraty, často spoluzněním hlasů vzniká i cluster. Většinou je na prvním tónu septimy použita samohláska *o* a v druhém tónu septimy samohláska *i*, přečež to prof. Aleksandër Peçi nazývá *oi-interval*.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Stejný princip polyfonie používá i *kaba*, kde často 1. hlas hraje klarinet, 2. hlas hrají housle a 3. hlas ostatní nástroje příslušného souboru. Mody a stupnice jsou samozřejmě odlišné od vokální polyfonie, ale způsob pohybu hlasů je shodný.

<sup>22</sup> Viz 2. kapitola.

Charakteristikou pro polyfonii jižní Albánie je její prodleva *iso*. Má se za to, že prodleva *iso*, od které je odvozen i název tohoto druhu hudby, pochází z byzantského *ison*. V albánské terminologii pro tuto prodlevu existují i jiné názvy, například *mban zë* (drží hlas), *mbushës* (doplňující hlas), *mbajnë e* (drží „e“) a diskutuje se i o tom, zda používat termín *iso*, nebo čistě albánský termín. Zatím se oficiálně stále používá *iso*, termín, který se odborně začal používat hlavně na přelomu 19. století a 20. století kvůli odlišení od polyfonie bez prodlevy. Většinou prodlevu *iso* zpívá sbor na samohlásce „e“ a je třetím hlasem v polyfonii *Tosk*, anebo také čtvrtým hlasem v polyfonii *Lab*. Kromě zpěvu na jedné samohlásce existují i jiná využití *iso*, jako například rytmická podoba melodie, ale jen na jednom tónu, případně na dvou tónech. Charakteristickým zvukem je vibrující hlas, který může být v *iso* nebo v případě *iso-polyfonii Lab* v hlasu *hedhësi*.

Jako příklad albánské polyfonie uvedeme začátek písně *Vajz e valëve* (Dívka vln),<sup>23</sup> kterou proslavil známý albánský rapsód **Neço Muka** (1839–1934). Začíná první hlas, melodii doplňuje nebo dozpívává druhý hlas s typickým využitím septimy (v této verzi první hlas zpívá žena, melodie je tedy oktávu výš). Dále první hlas zpívá hlavní melodii a druhý jej rytmicky doprovází, třetí a čtvrtý hlas podporují druhý hlas a mají tu roli *iso*. V této písni je používán aiolský modus a často, při souznění hlasů, zaznívá velká sekunda nebo malá septima (podle polohy hlasu), které jsou charakteristické pro albánské smuteční písně. Bývá zvykem, že když je polyfonická píseň zpívána jen muži, je co do rytmu volnější, než když první hlas zpívá žena, kdy je rytmus pravidelnější, jako v níže uvedeném příkladu.

---

<sup>23</sup>*Vajz e valëve* je legenda o osiřelé dívce, která se vdala za svého milého, avšak ten musel z ekonomických důvodů emigrovat. Dívka na svou lásku každý den čekala na břehu moře, dokud náhle nezemřela žalem, protože se milý nevracel. Dívka se stala tak součástí mořských vln, které její píseň zpívaly dále.

Příklad č. 3 - Polyfonická píseň „Dívka vln“

I když je vícehlas v jižní Albánii většinou tří- nebo čtyřhlasý, existují i písně dvojhlasé. V takovém případě se podle prof. Vasila Toleho<sup>24</sup> jedná o zjednodušený trojhlas, tedy *iso-polyfonie Tosk*, bez prodlevy *iso*. V těchto písních se vyskytuje i *bitonia* a *tritonía*, dvoutónový nebo třítónový modus, které se v albánském folkloru vyskytují jen v jižní části Albánie. Tento modus se většinou opírá o výběr tří tónů z jónského modu a charakteristickým intervalem je kvinta, například *c-g* a *g-c* pro *bitonii* a *c-g-d*, *d-g-c*, *g-c-d*<sup>25</sup> pro *tritonii*. Tento druh polyfonie je méně častý a většinou se používá pro jednoduché písně jako například ukolébavky. Je těžké tento druh hudby přesně notovat, proto jsou notové zápisy velmi přibližné a mohou se měnit podle regionu nebo podle hlasových dispozic a melodických variant mistra prvního hlasu.

<sup>24</sup> TOLE, V. *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*. Tirana : ILAR, 2001.

<sup>25</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor – polifonia shqiptare*. Tirana : SHBLU, 1999.



### 1. 1. 2 Charakteristika hudby v kulturním regionu Geg

Pro hudbu severního kulturního regionu *Geg* je charakteristická monodická nebo homofonická faktura. Melodika v *Gegërii* má dvě tonální struktury, a to diatonické a chromatické, kde diatonická struktura má většinou mollový charakter. Velmi oblíbené jsou církevní mody: *aiolský*, *dórský* a *frygický*,<sup>26</sup> i když se stává, že melodie z těchto modů v průběhu písně nebo instrumentální skladby několikrát vybočuje. Chromatika se v *gegské* hudbě skládá z hudební struktury, kde se tóny alterují o půltón výš nebo níž. Bývá pravidlem, že tóny *h* a *c* se alterují. Tón *h* se snižuje o půltón a vzniká z něj *b*, zatímco *c* se zvyšuje o půltón a stává se z něj *cis*, tedy se tvoří dva anebo více půltónů za sebou. Rovněž se tu tvoří více disonancí a také například zvětšená sekunda. Může se také stát, že stupnice nebo mody jsou neúplné a mají například jen 2, 3, 4 nebo 5 tónů. Hudba v *Gegërii* může být i *bimodální*, používá se tedy modus, který nese charakteristiky dvou různých modů.

Písně tohoto dialektu jsou většinou doprovázeny hudebními nástroji jako například *lahuta* nebo *çiftelia*,<sup>27</sup> ale existují i písně bez doprovodu. Tyto písně bez doprovodu jsou monofonické, kdy všichni zpívají unisono, případně v oktávě, na rozdíl od písní z jihu Albánie, kde je v písni téměř vždy uplatněn minimálně druhý nebo doprovodný hlas. Také se zpívá formou *Otázka a Odpověď*, a to několikrát až do konce písně. Jedná se hlavně o patriotické písně o albánských hrdinech, kteří bojovali proti Turkům, nebo také o ukolébavky. V patriotických písních se používá i způsob písně *Majë krahi*, což je horský výkřik, který patří k nejstarším albánským zpěvům.<sup>28</sup> Mezi písně bez doprovodu patří také písně *epické*, *legendární*, *heroické* apod.

Hudba regionu *Geg* se kromě modální různorodosti vyznačuje i množstvím kombinací hudebních rytmů. Zatímco v regionu *Tosk* je rytmus volnější a občas až nejspolehlivý, v *Geg* je rytmus lépe poznatelný, protože hudba tohoto regionu, a to jak vokální, tak i instrumentální, je rytmicky přesnější. I zde se ale vyskytuje lomený posun tempa, změna metra během skladby, recitativní charakter apod. Metra, která se využívají hlavně u jednodušších písní, jsou *jednoduchá* (2/8, 2/4, 3/8 a 3/4) a *složená* (4/8, 4/4, 6/8 a 6/4). Složitější jsou pak (5/8, 5/4, 7/8, 7/4, 9/8, 9/4, 12/8 a 12/4), které se mohou kombinovat jako například 5 (3+2) + 7 (3+2+2) / 8. Zajímavé je například také, že takt 9/8 se v albánském folkloru vyskytuje jenom jako

---

<sup>26</sup> V albánštině se církevní mody jmenují *Mode populllore*, což znamená *Lidové mody*.

<sup>27</sup> Viz dále.

<sup>28</sup> SHETUNI, J. S. *Albanian traditional music*. North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

5 (3+2) + 4 (2+2) / 8 místo obvyklých (3+3+3) / 8. Nejoblíbenější metra jsou 5/8 a 7/8, která se používají i v hudbě jižní Albánie, a to jak vokální, tak i instrumentální.<sup>29</sup>

Obecně v Albánii existuje rozdíl mezi tzv. lidovým folklorem, pocházejícím hlavně z vesnic, a městským folklorem. Na jihu Albánie je tento rozdíl celkem malý, na severu je větší. Hlavním důvodem je to, že ve městech severní Albánie se do něj promítla východní kultura, převážně turecká, a její elementy. Vzhledem k tomu, že vesnice na severu jsou většinou ve vysokých horách, východní kultura nemohla tamní lokální hudební projevy tak snadno ovlivnit, a proto je hudba z vesnic albánských hor pokládána za velmi autentickou. Na druhou stranu pronikání východní kultury do měst přineslo i nové hudební soubory, které kromě hudby turecké hrály i hudbu albánskou. Pronikání orientální hudby souvisí s politickou a kulturní orientací na východ během turecké nadvlády. Jeden ze souborů, který začal působit v 16. století, byl *Tajfa*, ve složení, které nejčastěji tvořily *housle*, *flétna*, *saze*, *kanonaki* (obdoba cimbálu) a *jongari* (druh tamburíny). Byl to profesionální soubor, který byl uznávaný státem a hrál na různých akcích pořádaných radnicemi nebo armádou. Za to je stát zprostil veškerých daní. Kvůli velmi konzervativnímu charakteru Albánců z oblasti *Tosk*, a hlavně jejich polyfonickému myšlení, zakořeněnému v kultuře této oblasti, se orientální hudba, prováděná soubory *Tajfa*, rozšířila nejvíce ve střední a severní Albánii. Hlavní metropolí severní Albánie bylo po mnoho staletí město *Skadar*, které se stalo nejen ekonomickým centrem, ale také důležitým kulturním střediskem. Jako druh hudby se v této oblasti rozšířil tzv. *Aheng*.<sup>30</sup> Aheng jako žánr hudby se stává velmi důležitým prvkem pro vývoj hudby střední a severní Albánie, hlavně od 16. do 19. století. Během těchto staletí se vyvíjel i tento druh hudby, a tak u něj lze najít několik elementů, jako například:

- starou před-osmanskou diatonicko-modální hudbu Skadaru a jeho okolí;
- chromaticko-modální hudbu, která do Albánie přišla jako součást kultury turecko-arabsko-perské po okupaci Balkánu Osmanskou říší;
- hudební styl a módy, které jsou podobné i u jiných národů na Balkáně;
- styl, který se vyvíjel v období, kdy se zrodil specifický *skadarský Aheng*.

*Aheng* je monodická hudba nebo monodie s doprovodem importovaných hudebních nástrojů jako *klarinet*, *housle*, *saze*, *dajre* a další. Kromě těchto modů se používaly

---

<sup>29</sup> PRIFTI, E. *Albánská hudební kultura se zaměřením na systém výuky hry na klavír*. Praha 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, str. 33.

<sup>30</sup> Z turečtiny *Harmonie*, je to soubor, který hraje vlastní hudbu, založenou na specifických módech.



i stupnice *Makam*,<sup>31</sup> které mají ve svém složení i mikrointervally. *Skadarský Aheng* využívá celkem 12 modů, z nichž 6 je chromatických<sup>32</sup> a 6 diatonických. V rámci každého modu existuje velké množství písní, instrumentálních skladeb a tanců. Zatímco diatonicko-modální mody se používají po celé severní Albánii, chromaticko-modální mody se vyskytují jenom v hudbě velkých měst střední a severní Albánie jako například Skadar, Tirana, Kavaja, Drač a další. Protože hráči stylu *Aheng* nebyli profesionálové, mohlo se stát, že hlavní hráč občas náhle vybočil z daného modu. V tom případě museli ostatní muzikanti intuitivně a rychle reagovat.

Jako příklad hudby ze severní Albánie uveďme píseň *Kur përcolla ylberin* (Když jsem vyšla s duhou) ze *skadarského Ahengu*. V úvodu skladby je instrumentální předehra, v níž nástroje používají typické ozdoby na místě vybraného modu, kde je zvětšená sekunda. Je tu používán oblíbený 7/8 takt, který zde má podobu 3+2+2. I když se zdá, že je použita tónina *g-moll* harmonická, bereme-li jako centrum tón *g*, melodie tu zní jako v *cikánské durové*, vzhledem k tomu, že jako centrum zní spíše tón *d*, hlavně na konci. Charakteristické jsou také ozdoby okolo tonálního centra, které v tomto případě ovšem se pohybují kolem tónu *g* místo tónu *d*, čímž melodika dostává bimodální charakter.

---

<sup>31</sup> *Makam* je hudební systém, který se používal v arabské, perské a turecké klasické hudbě.

<sup>32</sup> Jak jsme již uvedli, v případě chromatických modů se jedná o modus, v němž se vyskytuje 2 a více půltónů po sobě.

Moderato

Canto

Kur e përcolla ylberin,

Kthe - va, hi - na n'odë, Kur ia pash mar -

ti - nën o vjerr - o, la la - va me lot!

Mos e qaj me lot o'j zan - o, Mos e qaj me

lot, Se shkon vit' i par' o'j zan - o,

Por - si di - ta sot!

Příklad č. 4 - píseň „Kur përcolla ylberin“ ze skadarského Ahengu

### 1. 1. 3 Albánské hudební nástroje

Využití hudebních nástrojů je ve dvou albánských kulturních regionech z větší části odlišné, například na severu je velmi typické využití nástrojů jako *lahuta* nebo *çiftelia*, zatímco na jihu se nejvíce používá *dvojité flétna*, *sharkia* nebo také například *buzuki*. I když se *flétna* používá po celé Albánii, její využití se podle regionu liší, což samozřejmě souvisí i s hudebním myšlením dané oblasti. Jak jsme již uvedli, rytmika a metrum je v hudbě severní Albánie složitější. To je umožněno i tím, že je hudba v této oblasti často instrumentální, anebo téměř vždy doprovázená hudebními nástroji, tedy jinak než na jihu, kde vzhledem k převaze vokální hudby je rytmika přirozeně jednodušší. Mezi nejvyužívanějšími albánskými hudebními nástroji jsou: *lahuta*, *çiftelia*, *fyell*, *cula dyjare*, *daulle*, *housle* a *klarinet*.

Jedním z nejtypičtějších nástrojů severní Albánie je *lahuta*, jednostrunný smyčcový nástroj, na který se hraje ohnutým smyčcem a jenž se používá hlavně v severní Albánii

a v Kosovu.<sup>33</sup> Korpus nástroje, který je ze dřeva, je obložen kozí kůží. Hlavice je většinou ve tvaru kozí hlavy, což je symbol albánského národního hrdiny Skanderbega.<sup>34</sup> Na tento nástroj se hraje vsedě a je používán hlavně jako doprovod k severoalbánským baladám, rapsodiím nebo k epickým písním, jako je například cyklus *Eposi i Kreshnikëve*.<sup>35</sup> Zvuku nástroje se dosáhne flažoletem a melodika předvětí je většinou směřována nahoru s většími intervaly, naopak v závětí melodie klesá a je spíše stupňovitá.<sup>36</sup> Charakteristickými prostředky tohoto nástroje jsou dlouhý tón, ozdoby jako například nátryl nebo mordent a také kratší glissanda. Když *lahuta* hraje předeheru k písni, nehraje více než tři tóny, které ale často zní jako pomalejší ozdoby. Také tu zní mikrointervally, ale to může být i proto, že většina nástrojů je vyrobena samotným hráčem a nemá standardizovaný tón. Melodika meziher a dohry na tomto nástroji je založená na hlavní melodii, kterou zpívá rapsód. Témata, která se zpívají s tímto nástrojem, jsou většinou o hrdinech nebo o bojovnících během různých válek a jsou převážně zpívány muži. Aby hráč na *lahutu* mohl být označován jako *mjeshtër* (albánsky mistr), musí umět 10 až 15 tisíc veršů.



Příklad č. 5 - Albánský nástroj lahuta

Dalším typickým hudebním nástrojem regionu *Geg* je *çiftelia*, dvoustrunný drnkací nástroj, který je používán převážně v severní Albánii a v Kosovu, ale občas i ve střední Albánii. Název nástroje pochází ze slova *çift*, které znamená *pár*, a od slova *tel*, které znamená struna. Nástroj má v různých albánských regionech různé velikosti a podle toho nese

---

<sup>33</sup> Podobný nástroj se vyskytuje i u jiných národů, například v Bulharsku, Srbsku a Rumunsku.

<sup>34</sup> Viz dále podkapitulu *Albánská hudba do období národního obrození*.

<sup>35</sup> *Eposi i Kreshnikëve* je albánský cyklus epických písní doprovázených nástrojem lahuta. Téma tohoto cyklu je jak soužití, tak i války mezi Albánci a slovanskými kmeny od jejich pronikání na Balkán v 6. století.

<sup>36</sup> Tuto charakteristiku v melodice lze nalézt i v městských písních severní Albánie.

i název například *çifteli Dukagjini*, *çifteli Tirane*, *çifteli Dibre* apod. Velikost nástroje určuje i výšku, na které jsou laděné struny, a podle toho jsou vybrány ostatní doprovodné nástroje, pokud je nástroj součástí souboru. Struny jsou podle dané oblasti laděny různě, ale nejčastěji na čistou kvartu (nahoru nebo dolů), ale také na sekundu, kvintu, unisono anebo také na septimu. Nástroj může mít i více strun, ale má vždy jen dva hlasy, například dvě struny stejné výšky a jedna v intervalu kvarty apod.<sup>37</sup> Hráč na *çiftelii* je většinou zároveň i zpěvákem a může se doprovázet během zpěvu, anebo používá nástroj pro předeheru, mezihru nebo dohru. Na nástroj se hraje vsedě nebo ve stoje a používá se při provedení albánských epických písní nebo balad. Melodie zní jen na jedné struně, zatímco druhá struna slouží jako prodleva nebo doprovod. Tento nástroj velmi inspiroval albánské skladatele do roku 1990 hlavně jeho charakteristickým zvukem. Nástroj je velmi oblíbený i v oblasti městského folkloru a používá se dokonce i v populární hudbě.



Příklad č. 6 - Albánský dvoustrunný nástroj çiftelia

Mezi nejoblíbenější albánské dechové nástroje patří *fyell*.<sup>38</sup> Může být vyroben z různých materiálů, nejčastěji ze dřeva, ale také z kovu nebo dřívě i z orlích kostí.<sup>39</sup> Je to nástroj, který se používá po celé Albánii a má desítky podob nebo registrů. Často se používá jako sólový nástroj, ale může být i součástí souboru tvořeném jinými nástroji nebo součástí flétnového souboru. Na jihu Albánie má tento nástroj specifickou roli v polyfonické hudbě

---

<sup>37</sup> Možnosti vícehlasé hry mají podobné strunné nástroje jako například *sharkia*, která má 5 strun.

<sup>38</sup> Ze slova fryj, což znamená foukat.

<sup>39</sup> Orel je albánským národním symbolem. Dříve obyvatelé Albánie věřili, že kosti orlů přinášejí albánským vojákům štěstí a sílu a hra na flétnu z orlích kostí má magický účinek.

*kaba* nebo také v rámci vokální polyfonie, kdežto na severu Albánie je obvykle doprovázen strunnými nebo bicími nástroji.



*Příklad č. 7 - Albánský dechový nástroj fyell*

Dalším oblíbeným dechovým nástrojem je *cula dyjare* neboli *fyell i dyfishtë*. Jedná se o dvojitou flétnu, která se nejčastěji vyskytuje na jihu Albánie. Nástroj může mít délku od 25 cm do 55 cm. Pravá ruka ovládá 4 dírkky nahoře a jednu dole a levá ruka, která hraje doprovod nebo také protimelodie, využívá 3 dírkky paralelní se třemi spodními dírkami na pravé ruce. Většinou se *cula dyjare* užívá jako sólový nástroj, ale jsou i případy, kdy je součástí souboru, v němž tvoří druhý hlas, anebo má funkci doprovodného nástroje k vokální polyfonii.



*Příklad č. 8 - Albánský dechový nástroj cula dyjare*

V Albánii existuje i řada dalších druhů fléten, ale ty mají spíše lokální charakter a jsou velmi spjaty s oblastí, odkud pocházejí. Jsou to například *pipëza* (jednoduchá nebo dvojitá píšťala s jazýčkem), *surleja a zurna* (nástroj podobný hoboji), *zumare* (dvojitý klarinet), *burie* (druh malé trubky), *glyrë* (konická trubka) a další.

Velmi oblíbenými bicími nástroji jsou *daulle* a *def* (druh tamburíny). *Daulle* se nejvíce používá v taneční hudbě, neboť jde o velký nástroj s jasnou těžkou a lehkou dobou. Severoalbánské tance jsou často doprovázeny jen *daulle*, rytmika je většinou improvizovaná a tanečníci musejí sledovat druh rytmu a přizpůsobit mu svůj pohyb. Samozřejmě existují přibližné rytmické vzory, které jsou zakořeněné v povědomí obyvatel severní Albánie, anebo se také při tanci často používají standardní smíšené rytmy. Na nástroj se hraje dvěma paličkami, větší udává těžkou dobu a menší a tenčí tu lehkou. Nejslavnější jsou tance, které znázorňují bojové scény, nebo při kterých se zpívá o národních hrdinech.



Příklad č. 9 - Tanečníci severní Albánie za doprovodu daulle

*Housle* mají v albánském hudebním folkloru důležitou úlohu, a to jak na severu, tak i na jihu. Tento nástroj pronikl do albánské hudby na začátku 19. století. V hudebním folkloru se houslím říká i *qemane*, a dříve se na něj hrálo vertikálně, tak jako *lahuta*. Název *qemane* je téměř shodný s názvem *kemane*, což je třístrunný nástroj pocházející z Íránu, který se objevil v albánských zemích až v období turecké nadvlády. Má se za to, že si albánští



hudebníci více oblíbili housle, protože ty měly, co se týká rozsahu, techniky a zběhlosti, více možností.



*Příklad č. 10 - Nástroj kemane, který se v albánských zemích rozšířil během turecké nadvlády*



*Příklad č. 11 - Severoalbánský soubor: klarinet, çiftelia a housle, na které se hrálo vertikálně*

V albánském hudebním folkloru jsou oblíbená glissanda a portamenta houslí, a to hlavně v úvodu hudby zvané *kaba* na jihu Albánie, ale také v *ahengu* na severu. Ladění houslí v lidové hudbě bylo odlišné od jejich klasického ladění, a tedy *g*, *d<sup>1</sup>*, *a<sup>1</sup>*, *d<sup>2</sup>* místo obvyklých *g*, *d<sup>1</sup>*, *a<sup>1</sup>*, *e<sup>2</sup>*. Možná to albánským hudebníkům více vyhovovalo v případě druhého doprovodného hlasu, nebo při skoku melodie do jiné polohy. Standardní ladění se rozšířilo až v 20. století,<sup>40</sup> kdy se už pěstovala klasická hudba a hudebně vzdělávací

---

<sup>40</sup> SOKOLI, R., MISO, P. *Veglat muzikore të popullit shqiptar*. Tirana : Shtypshkronja e re, 1991.

instituce začaly v Albánii budovat tradici západoevropské hudby, a to začalo mít vliv i na albánskou národní hudbu.

Dalším velmi oblíbeným nástrojem albánského hudebního folkloru je *klarinet*, kterému se v albánském folkloru říká *gërnetë* (čti *gə̞netə*). Podle různých dokumentů se v Albánii objevuje na konci 19. století,<sup>41</sup> a i když je totožný s klasickým klarinetem, je už ve folklorních souborech dlouhodobě vnímán jako folklorní nástroj. Rozdílem je charakteristický zvuk hudby *kaba* v jižní Albánii nebo *aheng* na severu, kde nástroj na první poslech zní jako upravovaný. Úloha klarinetu je v hudbě *kaba* sólová. Tuto hudbu bychom mohli porovnat ke krátkému klarinetovému, v našem případě *gërnetovému*, *concertinu*. Klarinet také ve folklorních písních často hraje přede hry, mezihry či dohry nebo se také střídá s houslemi v hudbě jihoalbánských tanců.

Housle a klarinet se staly velmi oblíbenými také v hudbě jižní Albánie zvané *saze*. Dalším nástrojem, který si našel místo v hudebním folkloru, byl i akordeon. První oficiální zmínku o jeho výskytu v Albánii najdeme v knize rakouského geologa **Amiho Bouéa** (1794–1881),<sup>42</sup> který píše: „*V hlavních městech (Albánie, pozn. autora) se vyskytuje množství akordeonů*“.<sup>43</sup> Podle fotografií, které jsou k dispozici, byl akordeon až do přelomu 19. a 20. století spíše podobný malému harmoniu, tedy měl jenom klaviaturu bez basů. Až ve 20. století se začal rozšiřovat akordeon s basovými knoflíky a hlasy.



*Příklad č. 12 - Soubor hudby saze, kde hlavní úlohu mají housle a klarinet. Doproází je buzuki, akordeon a def*

---

<sup>41</sup> TOLE, V. *Encyklopedie albánské hudby*. Tirana : ILAR, 2001.

<sup>42</sup> **Ami Boué** (1794–1881) byl rakouský geolog působící nejdříve ve Velké Británii, později ve Vídni. V roce 1840 napsal knihu *Evropské Turecko*, kde se zabývá převážně geologií.

<sup>43</sup> BOUÉ, A. *La Turquie d'Europe*. Paris : Arthus Bertrand, 1840, str. 11.



I když jsou housle a klarinet v Albánii velmi oblíbenými nástroji už po téměř dvě století, nikdy nedošlo k jejich masivní výrobě místními výrobci nástrojů. Za komunistického režimu byla snaha, aby se v Albánii vyráběly alespoň housle a klarinet, ale nakonec k tomu nedošlo a časem byly uzavřeny i tyto malé dílny. Proto jsou nástroje, které jsou aktuálně v Albánii, téměř všechny dovezené z ciziny. Kvůli oblibě žesťových nástrojů u tureckých úřadů se v Albánii v 19. století rozšířily všechny druhy těchto nástrojů. Na počátku 20. století došlo k velkému dovozu všech klasických hudebních nástrojů a formovaly se první symfonické orchestry.

## 1. 2 Historické a kulturní souvislosti ovlivňující vývoj albánské hudby do roku 1945

Jméno *Albánie* je odvozeno od označení významného ilyrského kmene *Albanoi* ze střední Albánie, jehož centrem byla Albanopolis. Poprvé o tom kmene psal helenistický geograf Claudios Ptolemaios ve 2. stol. n. l. Ve středověku se Albánii říkalo *Arbëria*, což bylo první autonomní albánské knížectví v období středověku (1190–1255), které sídlilo v podobné zeměpisné oblasti jako *Albanoi*. Později, hlavně v 19. století, se *Albánii* v albánštině říkalo *Shqipëria*,<sup>44</sup> což je název odvozený od slova *shqip*<sup>45</sup> – oficiálního albánského názvu pro *albánštinu* (alb. *Gjuha shqipe*). Změna názvu z *Arbëria* na *Shqipëria* mohla souviset s tím, že albánským jazykem, tedy *shqip*, se nemluvalo jen ve kmene *Albanoi*, později arbëreshském knížectví, ale i v dalších ilyrských, později albánských kmenech. Vzhledem k tomu, že Albánci obydlené části Balkánu byly rozdělené,<sup>46</sup> název *Shqipëria* zahrnoval všechny části, kde se mluvilo stejným, tedy *albánským* jazykem, čili *shqip*.

Nejrozšířenější teorie o původu dnešních Albánců uvádí, že Albánci jsou potomci Ilyrů. Tuto teorii podporují různé archeologické artefakty a kulturní podobnosti dnešních Albánců s kulturou Ilyrů. Dalším argumentem podporujícím tuto teorii je, že se albánština vyznačuje starobyrou originální strukturou a v rodině indoevropských jazyků má osamocené

---

<sup>44</sup> Existuje teorie, že tento název je odvozen od slova *shqipe*, nebo *shqiponjë* (orel), *shqiptar* by pak znamenalo *syn orlů*, a *Shqipëria* by tedy znamenalo *země orlů*. Souvisí to s legendou o orlici, která odměnila mladého muže za to, že jí zachránil dítě. Mladý muž dostal sílu, zrak a rychlost orlice, a stal se díky tomu nepřemožitelným a králem Albánců. Orel je národním symbolem už po mnoho staletí. Prvním důkazem toho je znak Arbëreshkého knížectví a později dvojhlavý orel, který byl symbolem za vlády Skanderbega. Dvojhlavý orel je nejen národním symbolem, ale i albánským státním znakem.

<sup>45</sup> *Shqip* znamená také *srozumitelně* nebo *jasně*. Mluvit *shqip* (alb. *Të flasësh shqip*) tedy znamená *mluvit albánsky*, ale také *mluvit srozumitelně* nebo *mluvit jasně*. Kromě významu *Země orlů*, původem z mytologie, název *Shqipëria* znamená také „země, ve které se mluví albánsky“.

<sup>46</sup> Albánské území bylo rozděleno do čtyř částí zvaných *vilajet*: *Skadarský*, *Kosovský*, *Manastirský* a *Janinský*.

postavení. Také mnoho geografických pojmů vztahujících se k západní a střední části balkánského poloostrova lze podle názoru filologů vysvětlit pouze s pomocí slov dnešní albánštiny nebo podle zákonitostí jejího fonologického vývoje.<sup>47</sup> Na základě těchto a mnoha dalších důkazů je podle dnešních odborníků nejvěrohodnější teorie, že původ dnešních Albánců je přímo spojen s ilyrskými kmeny.<sup>48</sup>

### 1. 2. 1 Nástin vývoje albánské hudby od prehistorie do doby národního obrození

Nejstarší stopy člověka na albánském území se vztahují k období *paleolitu* (zhruba před 100 000–30 000 lety). Systematičtější doklady o životě prehistorických lidí pocházejí z pozdějších dob, zvláště pak z *neolitu* (6000–2600 př. n. l.). Vývoj země v období *eneolitu* (2600–2100 př. n. l.) je ještě lépe dokumentován četnými nálezy například v *Maliq*, *Burimas* nebo také například *Tren* (u Kroçy). Bohaté archeologické nálezy z těchto a později i z jiných míst podávají svědectví také o době bronzové, která v uvedeném prostoru trvala asi 1000 let (2100–1100 př. n. l.). Od 11. století př. n. l. byli obyvatelé dnešního území a celého západního Balkánu nositeli kultury železné – indoevropští Ilyrové. Po druhé polovině 7. století př. n. l. řečtí osadníci z Ostrova Korfu založili obec Epidamnos, později přejmenovanou na Dyrrahium (alb. Durrës), a také města *Apollon* a *Buthrotum*, čímž začalo období řeckých kolonií v Ilýrii. V letech 229–228 začala první římsko-ilyrská válka, která skončila porážkou Ilýrie a následnou římskou nadvládou. Římané nevyužili své vítězství ani k tažení proti Makedonii, ani k likvidaci Ilýrie, ale spokojili se s dalším omezením její suverenity a Ilýrie se jako vazalský stát angažovala v zájmu své existence ve prospěch římských zájmů na východním pobřeží Jadranu.

Založení řeckých kolonií mělo příznivý dopad i na albánskou kulturu, a to hlavně kvůli tehdejší obecně rozvinuté řecké kultuře, například ve městech *Butrint*, *Apollonia* a *Dyrrahion*. Zde byly postaveny velké amfiteátry, což svědčí o kulturním a ekonomickém rozvoji oblasti. Vzhledem k tomu, že Ilyrové neměli vlastní písmo, je velmi důležité také svědectví, které v této oblasti Řekové zanechali. Z různých objevů, hlavně podle obrazů nalezených na nádobách, lze usuzovat, že Ilyrové disponovali stejně jako dnešní Albánci rozvinutou taneční kulturou, v ní lze rozlišit tance *njëshe* (sám), *dyshe* (dvojice), *treshe* (trojice) a *kolektive* (společné). Konkrétní psané svědectví se dochovalo například

---

<sup>47</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 42.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 44.

od dějepisce *Athenea* (kolem 2. století n. l.), podle něhož se v Albánii používaly čtyři rytmy: *daktylské, jambické, molos* a *këmba poene* (poenská noha). Jsou to rytmy, které jsou stále součástí albánského folkloru, například *këmba poene* v 5/8 taktu a jambický rytmus jsou dnes typické pro albánskou iso-polyfonii *Labe*. Ilyrové měli vyvinuté i hudební nástroje. Například na keramických nádobách vidíme nástroje jako *sistrum, këmbore* (malé zvonky, které měly pomoci udržovat rytmus při tanci) nebo také *def* (druh tamburíny). Dalšími nástroji byly například *boria* (malá metalická trubka), *bobla* (ze zvířecího rohu nebo mořské lastury) nebo různé flétny. Podle obrazů na ilyrských mincích lze poznat i strunné nástroje, přičemž nejvíce se používala *ilyrská lyra*, která měla několik různých podob.<sup>49</sup>

Po mnoho století byla albánská část poloostrova pod tlakem různých kultur, na jihu řecké, na severu slovanské a v různých částech, hlavně v přímořských, latinské. Jako i jinde v Evropě, ve středověku byla hudba v Albánii velmi spojená s náboženstvím, konkrétně s křesťanstvím, které má na albánském území počátky pravděpodobně ve 2. a s určitostí ve 3. století.<sup>50</sup> Velký vliv na hudbu Albánie,<sup>51</sup> tehdy Ilýrie, měl Niketas z Remesiany (alb. Niketas Dardani),<sup>52</sup> jehož hudba ovlivnila hudbu katolické církve nejen na Balkáně, ale i v jiných evropských zemích. Jeho melodie inspirovaly i skladatele jako **Henry Purcell** (1659–1695), **Georg Friedrich Händel** (1685–1759), **Hector Berlioz** (1803–1869), **Anton Bruckner** (1824–1896), **Benjamin Britten** (1913–1976) a další. Podle prof. Ramadana Sokoliho lze v hymnu *Te Deum* Niketa Dardaniho najít určité elementy albánské hudby.<sup>53</sup> Monodická a později monofonická či homofonická hudba jsou zakořeněné v kultuře severních Albánců už po mnoho století, což jistě souvisí s velkým vlivem, který měla katolická církev na vývoj hudebního cítění obyvatelstva této části Balkánu.

---

<sup>49</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, s. 15.

<sup>50</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 34.

<sup>51</sup> Severní část Albánie byla historicky pod velkým vlivem katolické církve.

<sup>52</sup> **Nicetas z Remesiany** (cca 335–414), albánsky Niketas Dardani, byl biskupem antického římského města Remesiana. Albánské jméno Niketas Dardani dostal kvůli svým podpisům *Dardanus sum*. To znamená *jsem Dardan* nebo *jsem z Dardanie*, což je bývalý albánský region (patřila sem i část Kosova), dnes v Srbsku. Dardani je uznáván jako svatý kvůli evangelizaci barbarů na jihu Dunaje. V hudební oblasti je znám hlavně pro svoje hymny, konkrétně *Te Deum laudamus*, věnované sv. Ambrožovi a sv. Augustinovi. Na rozdíl od většiny hymnů jsou texty jeho hymnů prozaické. Melodie pochází z různých pre-gregoriánských a gregoriánských melodických zdrojů.

<sup>53</sup> SOKOLI, R. *16 Shekuj*. Tirana : Eurorilindja, 1997.



Příklad č. 13 - Niketas, biskup z Remesiany (cca 335–414), freska ze Skadarské katedrály

Po rozdělení Římské říše na západní a východní v roce 395 se oblast dnešní Albánie stala součástí východořímské říše, která později dostala název *Byzantská říše*. Na počátku této epochy oblast *Ilýrie* zdevastovaly nájezdy Vizigótů, Hunů a Ostrogótů. Po jejich odchodu v 6. století začala slovanská expanze na Balkán. Slované dobyli velkou část Balkánu a téměř zcela asimilovali místní obyvatelstvo. Neasimilované části (oblast dnešní Albánie) zůstaly pod byzantskou a později pod bulharskou korunou až do 9. a 10. stol., kdy na Balkánský poloostrov začala expandovat Turecká říše. Ve 12. století vzniklo *Arbëreshské knížectví*, jehož hlavním městem byla *Kruja*. Byl to po mnoha stoletích první albánský stát a existoval až do roku 1216, kdy se stal zcela závislým na epirském despotátu. V roce 1271 jej dobyl Epirský despotát Karl I. z Anjou a vytvořil na tomto území *Albánské království* (Regnum Albaniae), které však existovalo jen do roku 1285–1286, kdy Byzantská říše dobyla jeho poslední města na Balkáně – *Aulona*, *Kanina* a jako poslední hlavní město *Dyrrahion*. Mezi tím byla velká část severní Albánie pod srbskou nadvládou.

Významnou osobou tohoto období, tentokrát z pravoslavné církve, byl **Jan Kukuzeli** (cca 1280–cca 1370), který ovlivnil hudbu nejen v jižní Albánii, ale i v celé Byzantské říši.<sup>54</sup> Dalo by se říct, že v případě albánských skladatelů spíše můžeme mluvit o autochtonii skladatelů než skladeb. To proto, že tito skladatelé tvořili pod velkým vlivem jiných kultur, převážně ve spojitosti s katolickým či pravoslavným náboženstvím. Podle středověkých Řeků je v hudbě Jana Kukuzeliho mnoho barbarských prvků, u nichž se předpokládá, že se jedná o elementy albánské. Albánci totiž byli severní sousedé Řecka a mluvili jiným jazykem

---

<sup>54</sup> **Jan Kukuzeli** (cca 1280–cca 1370) byl pravoslavný hudebník, který se narodil v městě Drači, tehdy součástí Albánského království, které bylo založeno roku 1272 králem Karlem I. z Anjou na území Epirského despotátu. Království se rozkládalo na pobřeží mezi Drači a Butrintem v jižní Albánii. Kukuzelo působil v Konstantinopoli, kde se stal vůdčí osobností v oblasti hudby. Velký význam pro hudbu východního křesťanství má jeho notační systém a nový druh žalmového zpěvu, který ovlivnil další generace hudebníků.

než Řekové, a proto je veliká pravděpodobnost, že tyto barbarské elementy pochází právě z jihoalbánské polyfonie.<sup>55</sup>

Hudba Dardaniho a Kukuzeliho je dodnes inspirací pro albánské skladatele a je důležitá i pro muzikology, hlavně pro ty, kteří hledají původ albánského hudebního myšlení. Existuje určité spojení mezi těmito osobnostmi a hudbou dvou albánských regionů. Jak jsme již uvedli v podkapitole o hudebním folkloru, hudba severní Albánie je *homofonická* nebo *monodická*, což svědčí o spojení s hudbou zemí, kde byl velký vliv katolické církve a kde byl po mnoho století základem hudby gregoriánský chorál. Hudba jižní Albánie je naopak polyfonická, což souvisí s tím, že tu byl velký vliv hudby pravoslavné církve, kde minimálně melodie měla doprovodnou prodlevu *ison*. Vzniká otázka, jestli tato polyfonická hudba s prodlevou má své kořeny v albánské iso-polyfonii, anebo naopak, tedy že iso-polyfonie má kořeny v pravoslavné hudbě. I když je v tomto případě těžké dobrat se pravdy, spojení mezi nimi je nepopíratelné.



Příklad č. 14 - Sv. Jan Kukuzeli (cca 1280–cca 1370), freska z albánského kláštera Panny Marie v Ardenicë u města Lushnje, Albánie. Kukuzeli drží v ruce svoje žalmy

Vlivy katolické a pravoslavné církve jsou potvrzené i Jirečkovou linií,<sup>56</sup> která rozděluje vlivy latinské a řecké až do 4. století. Co se týká Albánie, je tato linie výše, než je

---

<sup>55</sup> SOKOLI, R. *16 Shekuj*. Tirana : Eurorilindja, 1997.

<sup>56</sup> *Jirečkova linie* je imaginární linie českého historika **Konstantina Jirečka** (1854-1918), který v roce 1911 rozdělil v díle *Historie Srbů* sféry vlivu na Balkáně na latinské a řecké. Linie začíná u města Laç v Albánii a vede přes Serdiku a pak podél pohoří Stara planina do Odesu (Oděsy – nebo: po Oděsu) u Černého moře.

dnes, ale potvrzuje to, že vlivy katolické církve na severu a pravoslavné církve na jihu jsou platné už mnoho století. Tyto vlivy byly narušeny až příchodem Turků na Balkán a okupací Albánie v 15. století.

V 15. století padla Albánie jako poslední balkánská země do rukou Turků. Velký význam pro albánské dějiny má Gjergj Kastrioti (1405–1468) zvaný Skanderbeg,<sup>57</sup> vůdce albánských povstání 15. století, který dokázal vyhrát nad tureckými vojsky a jehož hrdinství inspirovalo mnoho spisovatelů nejen jeho doby (například Marin Barleti, viz dále), ale také pozdější spisovatele a skladatele. Jeho postava byla velmi důležitá nejen z literárního hlediska, ale i pro inspiraci a spojení Albánců (a nejenom) v boji za nezávislost v 19. a později ve 20. století. Po jeho smrti zůstala Albánie svobodnou zemí jenom několik let, do konečné kapitulace s pádem Skadaru v roce 1479 a posledního města Drač v roce 1501. Po totální okupaci země následovala velká migrace do Itálie nebo sousedních států ze strachu z pomsty tureckých jednotek a trvalo více než století, než se situace začala stabilizovat. V zemi, a to hlavně ve městech, se začal šířit islám, který nesl i kulturní prvky a ovlivnil všechny aspekty albánské společnosti, jak kulturního, tak i obyčejného života.



*Příklad č. 15 - Nejznámější portrét Gjergja Kastriotiho Skanderbega (1405–1468), Galleria degli Uffizi ve Florencii*

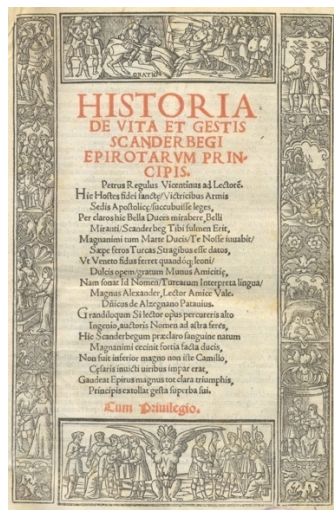
---

Umístění je založeno na archeologických nálezích, na nichž většina nápisů nalezených na sever od linie byla psána v latině, zatímco většina nápisů na jihu byla v řeckém jazyce.

<sup>57</sup> **Gjergj Kastrioti Skënderbeu** (1405–1468) byl albánský princ a bojovník proti Osmanské říši. Jak to bylo běžné pro okupované státy, jakožto syn albánského prince byl Skanderbeg poslán do Istanbulu, kde se mu dostalo vojenské výchovy. Vyznamenal se svými strategickými schopnostmi a v roce 1440 získal titul Sandžabey (guvernér) Sandžaku Dibry. Po rozhodnutí Lezhské ligy se stal od roku 1444 oficiálně vůdcem Albánců v boji za svobodu. S poměrně malým vojskem dokázal 25 let udržet moc v Albánii a vyhrávat v bojích proti většímu a modernějšímu osmanskému vojsku. Skanderbeg se snažil získat pomoc od vnějších spojenců jako například maďarského prince Jana Hunyadyho (1406–1456), krále Alfonse V. (1396–1458) a Ferdinanda I. (1423–1494). Při své poslední cestě do Lezhë, kde měla proběhnout konference o nových strategiích albánských princů, Skanderbeg dostal malárii a 17. ledna 1468 zemřel.



První kniha o Skanderbegovi byla kniha *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis* albánského kněze a spisovatele Marina Barletiho<sup>58</sup> (cca 1450–60 – cca-1512–13). Byla několikrát přeložena do jiných jazyků a inspirovala několik spisovatelů, hlavně albánské představitele *národního obrození*. Také se stala velmi důležitým zdrojem probádání albánských historiků 20. století.



Příklad č. 16 - Titulní stránka knihy Marina Barletiho  
„Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis“

I když nezávislost Albánie pod vedením Skanderbega trvala jenom 25 let, jeho postava a vítězství proti Turkům přispěly k proslulosti Albánců v pozdějších staletích a také o zvýšení zájmu o tuto malou zemi. Postava Skanderbega se stala známou jako postava albánského bojovníka, který chránil křesťanství, a inspirovala, hlavně v 18. století, vznik několik knih a oper. Například **Antonio Vivaldi** (1678–1741) napsal na libreto Antonia Salviho tříaktovou operu *Scanderbeg*,<sup>59</sup> RV 732, jejímž centrem je postava Skanderbega v bojích proti Turkům.

<sup>58</sup> **Marin Barleti (cca 1450–60–cca-1512–13)** byl albánským knězem a historikem ze Skadaru. Je považován za prvního albánského historika, hlavně kvůli svému osobnímu svědectví o obléhání Skadaru v roce 1478. Když Skadar v roce 1479 padl, Barleti emigroval do Itálie, kde se usadil v Padově a později v Pioveně u Benátek. Tam sepsal své svědectví o obléhání Skadaru v knize *De obsidione Scodrensi*, vydané v Benátkách v roce 1504. Nejznámější se stala jeho druhá kniha *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis*, která pojednává o Skanderbegově životě a hrdinských činech. Nejdříve byla kniha publikovaná v latině v roce 1508 a v roce 1510 v Římě. Později byla přeložena do portugalštiny, němčiny, francouzštiny, angličtiny, srbštiny a albánštiny. Na rozdíl od *Obléhání Skadaru*, jehož byl Barleti sám svědkem, pro *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis* využíval svědectví jiných osob, převážně svých krajanů.

<sup>59</sup> Premiéra byla 22. 06. 1718 u příležitosti znovuotevření divadla *Teatro della Pergola* ve Florenci veřejnosti. Roli Skanderbegovy manželky Doniky zpívala slavná barokní sopranistka Francesca Cuzzoni. Z partitury

Další operu se stejným názvem *Scanderbeg* složil francouzský houslista a skladatel **François Francoeur (1698–1787)**<sup>60</sup> s libretem od **Antoina Houdara de La Motte (1672–1731)** a **Jean-Louis-Ignace de La Serre (1662–1756)**. Skanderbeg inspiroval i albánské skladatele během národního obrození, například **Martin Gjoka (1890–1940)** napsal *Dy lule mbi vorr të Skënderbeut* (Dva květy nad Skanderbegovou hrobkou), **Fan Noli (1882–1965)** hudební poému *Skënderbeu* a také **Prenk Jakova (1917–1969)** operu *Gjergj Kastrioti – Skënderbeu*.

Skanderbeg byl spojencem neapolského krále, který po Skanderbegově smrti a konečné okupaci Albánie pomohl velkému počtu albánských obyvatel, hlavně rodinných příslušníků Skanderbega a jeho generálů, kteří emigrovali na italský poloostrov. Tam získali od krále Ferdinanda I. několik nemovitostí jako poděkování za Skanderbegovou pomoc. Tak v Itálii vznikla albánská minorita zvaná *Arbëresh*, která je dodnes oficiálně uznávána. Z kultury albánských *Arbëresh*, kteří se usadili v Itálii, můžeme pochopit mnohé o albánské hudbě 15. století, a to vzhledem k tomu, že se mnoho rysů elementů během století uchovalo a nezměnilo. Vývoj Itálie byl totiž odlišný a tradice, které se členové komunity až fanaticky drželi, byla jejich jediným spojením s bývalou vlastí. Zde právě pochopíme například, jak významný byl v kultuře severních Albánců tanec, který byl tak významný, že se dokonce tancovalo i v kostele. Například v diecézní synodě z roku 1638 je napsáno: *My odsuzujeme rituál, který praktikují Albánci v naší diecézi, podle které ti, kteří uzavírají sňatek, nabízí jeden druhému jako znak vzájemného schválení požehnaný šálek vína, které pijí, a mezi tím v kostele zpívají a tancují.*<sup>61</sup> Také polyfonie v hudbě této komunity má podobná pravidla jako polyfonie v jižní Albánii, což svědčí o tom, že tato polyfonie je stará více než 600–700 let. Podle odborníků si uchovala kultura *Arbëresh*, která na rozdíl od kultury albánských Albánců nebyla ovlivněna Tureckem, mnoho prvků, které už nelze najít v kultuře dnešních Albánců, a proto začal po roce 1990 (dříve to komunistický režim nepovolil) výzkum nejen kulturních, ale i jazykových vlastností této komunity, Hudba komunity *Arbëresh* inspirovala tvorbu několika skladatelů, hlavně po roce 1990, kdy se zvýšilo povědomí o této kultuře.

V 16. a 17. století jsou důležitým obdobím, protože se poprvé objevuje literatura v albánském jazyce. I když prvním dokumentem existence albánského jazyka je svědectví z 14. července 1284 nalezené v Dubrovniku, kde je napsáno: *Audivi unam vocem, clamantem*

---

se dochovaly jen dvě arie: *S'a voi penso, o luci belle* (Ormondo) a *Noc palme ed allori* (Skanderbeg), které se těšily úspěchu, a dokonce existují i v nahrávkách francouzské *Naïve records*.

<sup>60</sup> Opera měla premiéru v *Académie Royale de Musique* (Pařížská opera) 27. 10. 1735 a je to *tragédie en musique* s prologem a pěti akty. Opera měla 33 repríz.

<sup>61</sup> TOLE, V. *Muzika dhe letërsia*. Tirana : Onufri, 1997.



in monte in lingua albanesca (Slyšel jsem na hoře hlas křičet v albánském jazyce),<sup>62</sup> nejdůležitějším dokumentem albánského jazyka je *Meshari i Gjon Buzukut* (Misál Gjona Buzukiho), vydaný v roce 1555 v Itálii. Jedná se o překlad katolického misálu, který měl původně 110 archů, z nichž se dochovalo 94. Kniha byla napsána albánským knězem **Gjonem Buzuku** (1499–1577)<sup>63</sup> a je z historického hlediska klíčovým jevem albánštiny. Je to důležité i pro albánskou hudbu, protože spisovatelé většinou psali i žalmy, které musely v Albánii mít alespoň minimální prvky lidové hudby.<sup>64</sup>



Příklad č. 17 - *Meshari i Gjon Buzukut*

Velmi důležité bylo také vydání knih albánského kněze **Pjetra Budiho** (1566–1622)<sup>65</sup> v albánštině, které jsou velmi důležité nejen z hlediska historického, ale i jazykového. I když je převážně v dialektu Geg, z Budiho textů zjistíme, že tehdejší rozdíly mezi oběma dialekty ještě nebyly tak výrazné jako dnes.

<sup>62</sup> SOKOLI, R. *16 Shekuj*. Tirana : Eurorilindja, 1997.

<sup>63</sup> **Gjon Buzuku** (1499–1577) se narodil ve vesnici *Krajë* u města *Bar* v dnešní *Černé hoře*. Jeho život není plně zdokumentován, ale podle jeho *Misálu*, který kromě překladu liturgického textu obsahuje i osobní poznámky autora, se předpokládá, že žil ve Skadaru a pak v Benátkách. Není jasné, jestli byl jeho *Misál* vydán ve Skadaru nebo v Benátkách, ale nalezen byl v roce 1740 ve Skopje albánským knězem Gjonem Nikollë Kazazim, arcibiskupem skopské diecéze. Používaný jazyk je albánský dialekt *Geg* a písmo je latinské pologotického typu, které bylo běžné v severní Itálii. V závěru knihy *Buzuku* vyjadřuje svou „touhu iluminovat myšlení svých krajanů“.

<sup>64</sup> SOKOLI, R. *16 Shekuj*. Tirana : Eurorilindja, 1997

<sup>65</sup> **Pjetër Budi** (1566–1622) se narodil v *Gur i bardhë* v severní Albánii. Studoval v Itálii, ale působil jako kněz v Kosovu a Makedonii. Byl velmi aktivní i v politice a často organizoval hnutí odporu pro Turkům. Publikoval 4 knihy v albánštině, což byla tehdy rarita, a byl prvním albánským spisovatelem, který napsal a také publikoval v albánském jazyce poezii (asi 3300 veršů).



Příklad č. 18 - První stránka z knihy „Paschyra a të rrëfyemit“ (Zrcadlo zpovědi)

Dalším důležitým spisovatelem byl **Frang Bardhi** (1606–1643),<sup>66</sup> který napsal první latinsko-albánský slovník. Slovník byl vydán v roce 1636 v Římě a obsahuje 5640 položek. Tato publikace je velmi významným mezníkem ve vývoji albánského jazyka. V příloze bylo vydáno i 113 albánských přísloví, frází a idiomů, z nichž mnoho pocházelo z albánského folkloru. Tak se Bardhi stal prvním lexikografem albánského jazyka a také prvním nám známým folkloristou a etnografem. Publikoval též *Apologie Jiřího Kastriota Skanderbega*, kde obhájí Skanderbegův albánský původ a jeho úlohu při ochraně albánského národa.



Příklad č. 19: Titulní stránky knih „Apologie Jiřího Kastriota Skanderbega“ a „latinsko-albánský slovník“

<sup>66</sup> **Frang Bardhi** (1606–1643) se narodil v *Kallmet* v severní Albánii, blízko albánského města Lezhë. Studoval v Itálii a později se stal biskupem Sapy a Sardy v severní Albánii. Také se dochovalo 19 zpráv, které Bardhi sepsal pro *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, v nichž popisuje stav ve své diecézi, politický vývoj v Albánii, albánská celní pravidla a také strukturu a postavení církve v Albánii, která už byla pod osmanskou nadvládou.

První spisovatel, který psal v albánském jazyce prózu, byl albánský kněz **Pjetër Bogdani** (1630–1689).<sup>67</sup> Jeho náboženský traktát *Společnost proroků* (alb. *Çeta e profetëve*, lat. *Cuneus Prophetarum*) je první známou knihou originálně napsanou v albánštině.



Příklad č. 20 - Titulní strana „Cuneus Prophetarum“. V obraze Bogdani během modlitby

První snahy o ustavení samostatného albánského státu po mnoha staletích začaly znovu v 18. století s tzv. albánskými pašaliky. Nejvýznamnějším pašalíkem byl pašalik Janiny, který vedl Ali Paša Tepelenský (1740–1822) a pašalik Skadarský, v jehož čele byla rodina Bushatliu. V počátku byly tyto pašaliky autonomní oblasti, ale po ekonomickém a vojenském rozvoji začaly požadovat nezávislost na Turecku. V období částečné nezávislosti albánských pašaliků došlo k velkému rozvoji kultury. Například Ali Paša, i když sám byl negramotný a povstání vždy potlačoval krvavě, byl uchvácen ideály francouzské revoluce a snažil se podporovat vzdělanost obyvatelstva. Jeho cílem bylo vytvoření nezávislého státu, kde budou mít všechna náboženství a národnosti rovnoprávné postavení. Dokonce se obrátil i na Napoleona Bonaparta, který mu v případě spolupráce slíbil, mimo jiné, i kontrolu nad ostrovem Korfu. Napoleon však nedodržel slovo, a tak mu Ali Paša zabránil v invazi do Butrintu a uzavřel spojenectví s Anglií. Jeho silné postavení se nelíbilo sultánovi, který mu

---

<sup>67</sup> **Pjetër Bogdani** (1630–1689) se narodil v Prizrenu v Kosovu. Po studiích v Itálii působil jako farář v Pultu a poté studoval a promoval jako doktor filozofie a teologie v *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*. Od roku 1656 byl biskupem ve Skadaru, tento post zastával 21 let. V dobách osmansko-rakouské války byl zajat a uvězněn ve Skadaru, ale vysvobodili ho jeho bratři. V roce 1677 byl jmenován arcibiskupem ve Skopje a duchovním správcem Srbska. Později se usadil v Padově, kde také publikoval svou knihu *Cuneus Prophetarum*. V roce 1686 se vrátil do Kosova, kde se aktivně účastnil bojů proti Turkům. Bogdani se nakazil morem a zemřel v Prištině v prosinci 1689.

sice nabídl odpuštění, avšak vydal rozkaz ho zavraždit, k čemuž došlo v jeho rezidenci v Janině v roce 1822.<sup>68</sup> Pašalik Skadarský byl od roku 1757 částečně nezávislý a v jeho čele byla rodina Bushatliu. Během jejich vlády se velmi vyvíjela kultura nejen kvůli ekonomickému růstu, ale i díky jejich politické toleranci a vzájemnému soužití mezi náboženstvím a národnostmi. Rodina Bushatliu dokázala spojit všechny albánské části severní Albánie a udržet moc až do roku 1831, kdy se poslední z tohoto rodu Mustafa Reshit Pash Bushatliu (1797–1860) vzdal nezávislosti svého pašaliku.<sup>69</sup>

V období albánských pašaliků se na albánském území začala šířit hudba zvaná *Aheng*.<sup>70</sup> Byly to soubory, které se staly velmi oblíbené a měly velký význam pro vznik tzv. městského folkloru, který se vyznačoval východními prvky, převážně cizími melodickými strukturami a mody.<sup>71</sup> Hudebníci byli ale neprofesionální umělci a jejich hudba měla často improvizací charakter. Oblíbené byly také soubory *bejtexhij*, ve kterých působili i básníci. Tito básníci své básně často improvizovali podle regionu, kde se nacházeli, a doprovázeli je různými nástroji. Ve svých básních a písních většinou chválili daný region nebo panovníka, který je za to dobře odměnil. Podobnou tradici dodnes naležeme na jihu Albánie, avšak jen ve vokální hudbě. Během staletí se hudba *aheng* a *saze* přizpůsobila hudebnímu vkusu místních obyvatel a rozšířila se po celé Albánii, převážně ve městech, a má svůj vliv dodnes. Je důležitá i proto, že znamenala počátek používání stejného nebo podobného druhu hudby po celé Albánii, takže představovala určitou celonárodní hudební kulturu, i když s určitými variantami.

---

<sup>68</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 174.

<sup>69</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 176.

<sup>70</sup> Viz podkapitulu o albánském folkloru.

<sup>71</sup> Hlavní byly: *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).



Příklad č. 21 - Soubor skadarského ahengu. Housle a klarinet jako hlavní nástroje.

## 1. 2. 2 Albánská hudba od doby národního obrození do konce druhé světové války

### *Albánské národní obrození*

*Albánské národní obrození* (alb. rilindja shqiptare) je pro albánskou národní identitu a založení albánského státu klíčovým obdobím. Lze ho rozdělit do čtyř etap:

*První etapa* – od třicátých let 19. století do roku 1877

Je to období, kdy si Albánci začali uvědomovat svou národní identitu a toto jejich povědomí vzrůstalo. Roli v tom sehrálo i vytvoření albánských útvarů – *Pašaliku Janiny* a *Pašaliku Skadaru*, což byl po mnoha staletích poprvé pokus o vytvoření nezávislého albánského státu. A to přesto, že se tyto dva pašaliky nedokázaly spojit v boji proti Turkům. Je to fáze, kdy se začínají utvářet politické myšlenky, ideologie a program národního obrození. Tento program se snažili sepsat hlavně patrioti, kteří žili v cizině.

První, kdo písemně formuloval základní myšlenky národního obrození, a tím začal celou tuto důležitou fázi vzniku albánského státu, byl albánský právník a vzdělanec **Naum Veqilharxhi** (1797–1846).<sup>72</sup> Veqilharxhi napsal otevřený dopis, v němž sepsal požadavky

---

<sup>72</sup> **Naum Veqilharxhi** (1797–1846) se narodil ve Vithkuq, Korçë, jižní Albánie. Jeho otec byl u Ali Pašy Tepelenského, po jehož zavraždění v Janině Veqilharxhiho rodina emigrovala do Rumunska. Jeho syn se jako student se v Rumunsku roku 1821 zúčastnil Valašského povstání. Po studiích se stal úspěšným právníkem a dokázal si dobře vydělávat. Peníze využil pro podporu intelektuálních albánských organizací, jejichž členem také sám byl. Tyto organizace se snažily o povznesení albánského jazyka a kultury, které byly nezbytné pro *Albánské národní obrození*. Veqilharxhi je hlavní postavou *albánského národního obrození* a prvním, kdo napsal „albánskou ideologii“, za což byl několikrát internován a později i popraven. Jeho



kulturního charakteru. Podle něj to bylo právě kulturní osvobození, které přináší i osvobození politické. Základem pro národní identitu byl národní jazyk albánština, který byl dosud téměř jenom mluvený anebo byl psán několika abecedami, například latinskou, řeckou, tureckou nebo také arabskou. Bylo proto nutné vytvořit jedinou abecedu, a proto v roce 1844 vydal první albánskou abecedu, která měla využívat latinku a několik písmen převzatých z turečtiny.<sup>73</sup> Snažil se také o vytvoření metody výuky albánského jazyka a také o očištění albánského jazyka, to jest náhradu cizích slov albánskými. Veqilharxhi chtěl pojmut Albánii jako národ s vlastním jazykem, tradicí a dějinami, a hlavně také s vlastním územím. Byl první, kdo chtěl, na rozdíl od sousedních národů, založit albánský nacionalismus na základě národního jazyka, a ne na základě náboženství.<sup>74</sup> Koncipoval Albánii jako národ s klidným soužitím muslimů a křesťanů, harmonií a soužitím, které trvá dodnes. V tomto období začaly být vydávány v zemích, kde byly největší albánské komunity, jako například Itálie, Rumunsko, Bulharsko, Egypt a jiné, mnohé knihy v albánštině. Díky mnoha peticím a žádostem albánských patriotů obracející se na turecké úřady byla 7. března 1877 ve městě *Korçë* poprvé v Albánii otevřena škola v albánském jazyce.<sup>75</sup>

V této fázi *albánského národního obrození* přinášeli do Albánie myšlenky a kulturu západní Evropy hlavně albánští umělci, kteří žili v cizině. Důvodem bylo, že se podpora této kultury nejen netěšila státní oblibě, ale byla často potlačována jako protivládní manifestace. Určitý význam pro rozvoj klasické hudby na severu Albánie mělo povolení stavby skadarské katedrály v roce 1851, což byla jedna z malých úlev albánským křesťanům, která však ve svém důsledku zvýšila požadavky kulturního charakteru vůči turecké vládě. Katedrála se později stala centrem kultury největšího města severní Albánie a bylo v ní pořádáno mnoho koncertů komorní hudby. Katedrála se stala příkladem i pro menší kostely po celé Albánii, které také začaly podporovat rozvoj klasické hudby, byť stále v souvislosti s bohoslužbou. Hudba byla velmi důležitým prostředkem propagace národních myšlenek, hlavně díky patriotickým písním nebo písním s texty o historických událostech, o slavných albánských bojovnících nebo o významných panovnících.<sup>76</sup> Vyrůstal význam klasického hudebního nástroje jako například klavír, který byl využíván k doprovodu národních písní

---

myšlenky však dále žily v dílech albánských patriotů a spisovatelů, jako byli například *Zef Jubani*, *Pashko Vasa*, *Abdyl* a *Sami Frashëri*, *Jeronim De Rada* a další, jejichž požadavky už nebyly jen kulturního charakteru, ale otevřeně politické.

<sup>73</sup> Kolektiv autorů, *Dějiny albánské hudby*. Tírana : Akademie múzických umění, hudební fakulta, 1984, str. 16.

<sup>74</sup> SKENDI, S. *The Albanian national awakening*. Princeton : Princeton University Press, 1967, str. 139.

<sup>75</sup> Dříve byla v okupované Albánii výuka v albánštině striktně zakázána. 7. březen je v Albánii *Dnem učitelů* a na památku této události pro albánskou identitu je státním svátkem.

<sup>76</sup> Po celé Albánii je velmi známá například píseň *Koka në Stamboll*, *trupit në Janinë* (Hlava v Istanbulu, tělo v Janině), která vypráví o tom, jak zemřel Ali Paša Tepelenský.

na večerech bohatých rodin. Rovněž nástroje jako housle a klarinet, které byly využívány ve folklorní hudbě, začaly být vnímány i jako klasické a začaly se na ně hrát také skladby světových mistrů. Můžeme tedy říct, že zájem o klasickou hudbu začal hlavně na počátku 19. století a rozvíjel se dál až do poloviny minulého století.

Vývoj hudby a kultury západního typu hlavně na začátku a v polovině 19. století přinášel potřebu nákupu nových nástrojů, a tak poprvé začíná velký dovoz hudebních nástrojů v temperovaném ladění. Na začátku byly tyto nástroje určeny pro druh hudby zvaný *saze* nebo *aheng*. Dokumentace<sup>77</sup> týkající se souborů *aheng* a o tohoto žánru hudby nám svědčí o vstupu těchto nástrojů do albánské hudby, a to jak národní, tak i klasické.<sup>78</sup> Má se za to, že právě rozšíření těchto nástrojů byl i počátkem rozšiřování západoevropské klasické hudby v Albánii, a to převážně v bohatých rodinách, které měly kontakty se západem, a to buď kvůli obchodu, nebo i kvůli části rodiny, která žila v cizině, jak bylo tehdy běžné. Tyto nástroje byly používány též v nově vznikajícím městském folkloru, který se začal lišit od toho vesnického nebo horského a který již vyžadoval temperované ladění. Temperované ladění bylo nutné, neboť městský folklor používal přesně definované tóniny a harmonii. Z evropských nástrojů do albánské národní hudby nejvíce pronikaly housle a klarinet.

Jak již bylo uvedeno, tyto nástroje nebyly používané jenom v klasické hudbě, ale nejdříve byly používány v hudbě zvané *aheng*, a později se na ně začaly být hrány i skladby světových mistrů. Například existují důkazy o tom, že ve *skadarském ahengu* byly housle už v roce 1825 nejdůležitějším nástrojem souboru.<sup>79</sup> Kromě zemí jako Turecko, Řecko, Tunisko a další, se kterými Albánie přirozeně obchodovala, protože byla pod tureckou nadvládou, se na počátku 19. století začal zvyšovat obchod se zeměmi jako Rakousko-Uhersko, Itálie nebo Francie. To zesílilo i kulturní vztahy s těmito státy, neboť bohaté rodiny pojímaly kulturu západu jako následování hodný příklad civilizace, čímž se chtěly oddálit od kultury východu, kterou naopak považovaly za zaostalou. Z velkých přístavů jižní Albánie jako například Preveza,<sup>80</sup> Butrint, Saranda a Vlora se dováželo zboží do města Korça, odkud se prodávalo dál do jiných částí Albánie. Právě z těchto přístavů byly kromě průmyslového zboží dováženy i hudební nástroje. V obchodních registrech byly hudební nástroje uvedeny

---

<sup>77</sup> Dokumenty v Národním archivu, viz dále.

<sup>78</sup> Termín používaný v Albánii je *kultivovaná hudba*.

<sup>79</sup> SOKOLI, R., MISO, P. *Veglat muzikore të popullit shqiptar*. Tirana : Shtypshkronja e re, 1991, str. 223.

<sup>80</sup> Od roku 1913 v Řecku.

v kategorii *Různé*, do které patřily i jiné předměty, jako například fotoaparáty, kola, gramofony apod.<sup>81</sup>

Zajímavé je ale, že největší oblibě se klasické nástroje těšily na severu Albánie, hlavně ve Skadaru. Podle registrů, které jsou uloženy v albánském Národním archivu, bylo v roce 1835 do Skadaru dovezeno 26 klavírů a například v roce 1842 bylo registrováno 30 houslí.<sup>82</sup> Obliba klasické hudby v tomto městě může souviset s historickými vztahy s Itálií a Rakousko-Uherskem a možná i s faktem, že většina populace v tomto regionu byla katolického vyznání.

*Druhá etapa* – od roku 1878 do roku 1881

Hlavní roli v této etapě hrála *Prizrenská liga*, jejíž program zahrnoval nejenom požadavky kulturního charakteru, ale i politického. Žádala totiž spojit v rámci Osmanské říše všechny čtyři části Albánie: kosovský, skadarský, manastirský a janinský *vilajet* pod jednou národní albánskou vládou. Byla to zčásti reakce na *Velkou východní krizi*,<sup>83</sup> kdy ostatní státy (Srbsko, Řecko a Černá hora) po Berlínském kongresu začaly utlačovat albánskou populaci a posouvat hranice. Po mnoha bojích byla nakonec *Prizrenská liga* potlačena s těžkými následky pro albánskou populaci.

Začátek této fáze inspiroval mnoho albánských hudebníků, aby dále propagovali myšlenky západní Evropy, včetně propagace klasické hudby, která v Albánii dosáhla určité úrovně již v padesátých letech. Nová situace vyvolala potřebu, aby manifestace této hudby byla větší, a proto byl v roce 1878<sup>84</sup> ve Skadaru oficiálně založen první albánský dechový soubor, jehož základ tvořilo 31 členů. Založení tohoto souboru podporovala skadarská katedrála, která tělesu darovala hudební materiály a také přivedla do Albánie učitele hudby z Itálie. V tomto období vyvíjela svou činnost v Albánii i řada dalších souborů, avšak vzhledem k tomu, že nebyly oficiálně uznané, nemohly se účastnit veřejných akcí. Založení *Skadarského souboru* bylo důležité, protože změnil koncepci činnosti všech albánských hudebních souborů. Začal koncertovat každou neděli zdarma, a kromě doprovodu albánských písní měl v repertoáru i skladby evropských autorů (většinou úpravy).

---

<sup>81</sup> Specifikovány byly až později.

<sup>82</sup> ZIJA, SH. *Kultura e pianos ne Shkodër nga gjysma a dytë a shekullit te 19. deri në vitin 1912*. In: *Studime Historike*. Tirana : Sata Loro, 1995.

<sup>83</sup> Velká východní krize je období let 1875–1878 a zahrnuje četná povstání, války a prohlášení nezávislosti na Balkáně. Ukončil ji *Berlínský kongres* konaný v roce 1878.

<sup>84</sup> I když je toto oficiálně uváděné datum, podle dokumentů národního archivu existuje fotografie hlavního náměstí ve Skadaru od italského fotografa **Pietra Marubiho** (1834–1903) z roku 1875, na níž je zachycen skadarský dechový soubor.



Velký význam měl nástup albánského skladatele **Paloka Kurtiho** (1860–1920)<sup>85</sup> do čela tohoto souboru v roce 1880. Kurti kromě vlastních skladeb, které se vyznačovaly používáním albánských modů a rytmů, upravoval pro orchestr i albánské písně. Tím poutal zájem publika, které na koncertech zároveň poslouchalo i skladby evropských autorů. Zajímavé jsou například Kurtiho *Fantazie*, v nichž použil diatonické stupnice, možná i proto, aby si publikum začalo zvykat na západní hudbu, a také *Bashkimi i Shqipnis* (Spojení Albánie) z roku 1881, která se stala velmi známou a hrála se při protestech proti turecké nadvládě. Pro potřeby souboru napsal Kurti učebnici „*Abetarja e Muzikës*“ (Abeceda hudby), která se stala první knihou o základech harmonie a kontrapunktu v albánském jazyce.<sup>86</sup>

*Třetí etapa* – od roku 1881 do roku 1908

Tato fáze začíná v roce 1881 potlačením *Prizrenské ligy* a končí v roce 1908 revolučním převratem *Mladoturků*<sup>87</sup> v Turecku. V tomto období se intenzifikovala snaha prosadit požadavky kulturního a národního charakteru, jako například školní výuka v albánském jazyce, kulturní aktivity a koncerty s národním charakterem, uvolnění cenzury v oblasti literatury apod. Je to období rozkvětu albánské literatury, převážně z albánské diaspory, a také národní kultury a umění v Albánii, která má své dopady dodnes. Hlavně na konci 19. století znovu zesílily formou traktátů, petic a memorand požadavky na autonomii a na další rozvoj albánské kultury. Nejdůležitějším politickým traktátem byl *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është dhe ç'do të bëhet* (Albánie, jaká byla, jaká je a jaká bude) albánského spisovatele **Samio Frashëriho** (1850–1904)<sup>88</sup> vydaný v roce 1899. Toto dílo

---

<sup>85</sup> **Palok Kurti** (1860–1920) byl významným albánským skladatelem a zpěvákem ze Skadaru. Byl velmi aktivní v uměleckém životě severní Albánie a má velký význam i pro základy albánské hudební teorie. Také svými skladbami propagoval albánskou identitu, za což byl několikrát uvězněn a internován. To mu nezabránilo pokračovat v této činnosti a v založení několika dalších hudebních souborů. Zemřel v roce 1920 a jeho pohřbu se zúčastnilo téměř všichni obyvatelé města Skadar.

<sup>86</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. Michal Nedělka, s. 21.

<sup>87</sup> *Mladoturci* bylo politické hnutí, které se v 19. století snažilo v Turecku prosadit politické a společenské reformy. V roce 1908 provedli státní převrat a vytvořili vládu do roku 1918. Po první světové válce byli sesazeni a později (v roce 1923) zakázáni vládou *Mastafy Kemala – Atatürka z Lidové strany*.

<sup>88</sup> **Samio Frashëri** (1850–1904) byl albánský spisovatel, filozof, jazykovědec a dramatik. Od roku 1872 působil v Istanbulu jako novinář a byl velmi aktivním zastáncem sekulárního státu v Turecku. Má velké zásluhy o reformu tureckého jazyka a jeho posunutí do moderní podoby. Napsal francouzsko-turecký slovník, *Albánskou gramatiku*, a také divadelní hry *Seydi Yahya* (1875), *Gâve* (1876) anebo melodram *Besa* (albánská tradice dodržení slova, pozn. autora) a *dodržení slova*. Jeho celoživotním cílem byl rozvoj albánského jazyka a kultury, proto založil *Centrální komisi pro ochranu práv Albánců*, která žádala spojení všech albánských vilajetů, a také *Komisi pro albánskou abecedu*. Jeho *Albánie, jaká byla, jaká je a jaká bude* je nejdůležitějším traktátem *albánského národního obrození*. Velmi důležité pro albánský jazyk byly jeho publikace *Alfabetarja e Stambollit* (1878, publikace o albánské abecedě) a *Abetarja e Shkronjëtorëja* (1886, gramatika albánského jazyka).

bylo později rozšířeno a posloužilo jako základ pro *Albánskou ústavu*. Inspirovalo též mnoho patriotů k založení národních organizací jako například *Lidhja e Pejës* (Pejská liga) v letech 1899–1900, *Për lirinë e Shqipërisë* (Pro svobodu Albánie) v letech 1905–1908 a další.

Kromě literatury měla v tomto období důležitou roli i hudba, protože rozšíření klasické hudby, a hlavně její kombinace s albánskou lidovou hudbou, bylo považováno za kulturní vzdálení se orientálním vlivům. S pomocí katolické církve byl v roce 1898 pod vedením albánského skladatele a dirigenta **Frana Ndojy** (1867–1923)<sup>89</sup> založen soubor *Daulla e Franos* (Franův buben). To se ale úřadům nelíbilo a mnoha souborům, včetně již známého skadarského souboru, nejenže bylo revokováno právo na veřejná vystoupení, ale byla přímo zakázána jejich existence. Ndojův soubor zůstal důležitý i po osamostatnění Albánie. V roce 1917 byl prohlášen městským hudebním souborem a stal se tak prvním profesionálním souborem svobodné Albánie.



Příklad č. 22 - Oficiální fotografie z roku 1898 ze založení dechového orchestru skadarské katedrály. Uprostřed sedí Frano Ndoja

Zatímco u jiných národů začal proces oddělení hudby světské od duchovní mnohem dříve, v Albánii se tento proces stává zřetelnější až na konci 19. a na začátku 20. století. To souviselo s kulturou v tomto období, která se podle ideálů *národního obrození* začala

---

<sup>89</sup> **Frano Ndoja** (1867–1925) byl albánský dirigent a skladatel. Proslavil se propagací albánské národní hudby a založením několika hudebních souborů. Také skládal a upravoval národní písně pro dechový orchestr nebo pro klavír. Je i významným albánským klavírním pedagogem a pro klavír napsal sbírku klavírních skladeb, „*Album për piano*“, v nichž se snažil využít albánské prvky jako střídání rytmus, mody apod. V roce 1917 se stal prvním albánským oficiálním učitelem hudby ve *Shkolla normale* ve Skadaru, kde se učili budoucí učitelé hudby. Mimo hudební teorie byly součástí studia i hra na klavír a housle.

formovat jako romantická a osvícenská. Například ve statutu kulturního klubu *Banda e lirisë*, který byl založen v roce 1908 v Korčë, je napsáno: „Cílem tohoto klubu je rozšířit a chránit učení hudby, gymnastiky a tanců mezi členy tohoto klubu“.<sup>90</sup> Také například ve statutu hudebního klubu *Rozafat*,<sup>91</sup> který byl založen později ve Skadaru, je uvedeno: „Cílem klubu je: vylepšit estetický vkus albánského lidu v oblasti hudby, učení zpěvu a hudebních nástrojů“.<sup>92</sup> Když v sousedních národech vládla myšlenka, že národ identifikuje náboženství,<sup>93</sup> v Albánii převládala jiná myšlenka, která souvisela se vznikem národního obrození, a to: Národ je nade všechna náboženství, kraje, vzdělání<sup>94</sup> a jazykové dialekty. Hudba národního obrození měla také sloužit snaze albánského národa o svobodu. Například bylo napsáno mnoho skladeb s názvy jako *Bashkimi i Shqipërisë* (Spojení Albánie), nebo již zmíněný klub *Banda e Lirisë*, což znamená *Soubor svobody*, jasně vypovídá o neskrýtem cíli členů tohoto souboru, z nichž mnoho bojovalo proti Turkům. Hudba a kultura obecně měly podle národních myšlenek nejen sloužit k bohoslužbě nebo k levné zábavě, ale měly být hlubší, plné filozofických myšlenek a ideálů.

*Čtvrtá etapa* – od roku 1908 do 28. listopadu 1912 (Den vyhlášení albánské nezávislosti)

Poslední fáze *albánského národního obrození* začíná s převratem *Mladoturků* v Turecku v roce 1908, které kvůli jejich slibům o přiznání větší autonomie a respektování svébytné albánské národní kultury podporovaly i některé albánské osobnosti. Mladoturci ale neměli v úmyslu tyto dohody dodržet, a tak od roku do 1910 do roku 1912 Albánci žádali jen jediné, a to nezávislost albánského státu. Ve všech albánských obydlených oblastech začala početná povstání, která kulminovala v roce 1912, kdy byl dne 28. listopadu ve městě Vlora vyhlášen samostatný albánský stát. V čele nově založené *Albánské republiky* stanul albánský diplomat a politik **Ismail Qemal Bej Vlora** (1844–1919)<sup>95</sup> a město Vlora

---

<sup>90</sup> TOLE, V. *Muzika dhe letërsia*. Tirana : Onufri, 1997.

<sup>91</sup> Jméno podle pevnosti Rozafat, která stojí nad městem Skadar 100 m nad hladinou moře u soutoku řek Drina, Kira a Buna. Podle archeologů je místo osídleno už od doby bronzové a Ilyrové tu později postavili pevnost, která pak byla osídlena Benátčany a následně Turky.

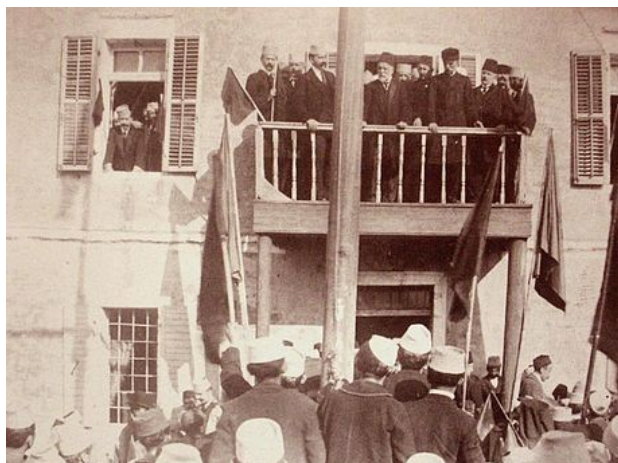
<sup>92</sup> TOLE, V. *Muzika dhe letërsia*. Tirana : Onufri, 1997.

<sup>93</sup> Například v Srbsku pravoslaví a v Chorvatsku katolictví.

<sup>94</sup> Existovaly turecké, řecké, srbské, italské, francouzské a další školy.

<sup>95</sup> **Ismail Qemal Bej Vlora** (1844–1919) je klíčovou postavou v dějinách Albánie. Je jedním ze zakladatelů nezávislé Albánie a byl i jejím prvním premiérem. Qemali se narodil ve městě Vlora v jižní Albánii do šlechtické rodiny. Po studiích v Janině se přestěhoval do Konstantinopole, kde začal kariéru jako úředník, politik a diplomat. Zde se mimo jiné také snažil o standardizaci albánské abecedy a o oživení albánského kulturního života. Byl guvernérem několika měst na Balkáně a také například Bejrútu. Qemali byl liberálním politikem, kvůli čemuž ale ztratil své místo a téměř osm let žil v exilu. Mezi tím byl velmi aktivní v albánské kauze a byl neformálním vůdcem albánského národního hnutí. Dne 28. listopadu 1912 vyhlásil ve městě Vlora

se stalo prvním hlavním městem nezávislé Albánie. Období po vyhlášení nezávislosti ovšem novému státu nepřálo, protože kvůli balkánským válkám (1912–1913) a následné *Londýnské konferenci* ztratil téměř půlku svého území. Velká část Albánie zůstala v Srbsku, Řecku, Černé hoře a Makedonii. Toto rozhodnutí *Londýnské konference* negativně ovlivnilo vztahy Albánie se sousedními státy a má své následky dodnes.



*Příklad č. 23 - Fotografie z prohlášení nezávislosti Albánie, které znamenalo konec pětisetleté turecké nadvlády. V čele Ismail Qemali, první premiér nezávislého albánského státu.*

V této fázi *národního obrození* zesílila snaha o založení vzdělávacích institucí, které by připravily budoucí učitele. Například v roce 1909 byla v Elbasanu založena pedagogická škola *Shkolla normale e Elbasanit*, která měla i školní orchestr, jenž koncertoval po Albánii. Také učitelé školy přednášeli, představovali hudební nástroje a také západoevropskou hudbu. Hráli i albánskou hudbu a inspirovali veřejnost skladbami albánských skladatelů, hlavně jejich úpravami písní a pochody. Koncerty v jiných městech Albánie měly za cíl i zmapování stavu a potřeb škol v různých oblastech, kam byli později vysláni z této pedagogické školy učitelé. Systém byl velmi efektivní a stal se příkladem i pro jiné pedagogické školy, například pro *Shkolla normale Shkodër*, která podobným systémem vzdělávala a posílala své studenty učit i do vesnic daleko v horské oblasti.

S prohlášením nezávislosti končí i období *albánského národního obrození*, které formovalo i rysy albánské poloprofesionální a profesionální hudby. Vedle formování národního charakteru dbaly osobnosti albánské hudby na její kvalitní provedení, aby mohly

---

nezávislost Albánie, čímž skončila i pětisetletá turecká nadvláda. Qemaliho vláda skončila se začátkem první světové války v roce 1914. Během války musel žít v exilu ve Francii a zemřel v Itálii v roce 1919.



albánskému publiku nabízet to nejlepší (samozřejmě v rámci tehdejších možností). Dalo by se říct, že do tohoto období lze klást počátky profesionální hudby v Albánii. Někteří albánští umělci začali rovněž působit profesionálně v cizině, mnozí se pak vrátili do vlasti a pomohli v pozdějším budování hudebních institucí. Na přelomu 19. a 20. století bylo založeno mnoho kulturních klubů, jejichž počet dále rostl i během 20. století. V rámci těchto klubů existovaly divadelní soubory, hudební soubory a komorní orchestry. Jedním z hlavních cílů klubů bylo získání tzv. „západní vzdělání“ albánského obyvatelstva, prostřednictvím západní kultury a hudby obzvláště. Jejich aktivita ale nebyla jenom kulturní, právě v těchto klubech se vytvářely a koordinovaly i aktivity politického charakteru jako různé demonstrace a manifestace proti režimu. Aktivita klubů pokračovala i v období nezávislosti, kdy se jejich misí stalo vzdělávat národ kulturou a uměním.

### 1. 2. 3 Vývoj profesionální hudby v samostatné Albánii do konce druhé světové války

Když Evropa ve 20. století už hledala nové kompoziční cesty a oddálila se od tonality, v Albánii teprve začínají snahy o vytvoření albánské klasické hudby. To souviselo s rozdělením hudby na duchovní a světskou, přičemž klasická hudba reprezentovala právě tu světskou. Podmínky ale nebyly příznivé, protože vliv náboženství byl v Albánii stále silný a představitelé různých náboženství byli vždy součástí vlády. Například později tlak náboženských vůdců ve vládě Ahmeta Zogu dokázal odstříhnout laické umělecké soubory od státního financování, což vedlo k zániku mnoha z nich.

Vůdčími osobnostmi úsilí založit albánskou světskou klasickou hudbu, byli paradoxně katolický kněz **Martin Gjoka** (1890–1940)<sup>96</sup> a pravoslavný kněz **Fan S. Noli** (1882–1965).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> **Martin Gjoka** se narodil v roce 1890 v Tivaru, dnes v Černé hoře, a zemřel v roce 1940 ve Skadaru. Hudbu studoval na františkánském gymnáziu ve Skadaru, kde se naučil hrát na klavír, housle a flétnu u *P. Kurtiho* a *F. Ndojy*. Později studoval skladbu v Salcburku, kde vytvořil svoje první kompozice (většinou malé instrumentální skladby). Po vyhlášení nezávislosti Albánie se vrátil do Skadaru, kde učil na gymnáziu *Ilyricum*. Mezi jeho nejvýznamnější skladby patří *Dy lule mbi vorr të Skënderbeut* (Dva květy nad Skanderbegovou hrobkou), velká dramatická skladba pro zpěv a klavír *Juda Makabe*, klavírní pochody *Liria* (Svoboda), *Atdhe dhe gjuhë shqiptare* (Albánský národ a jazyk), sešit se skladbami pro klavír *Prelude* a mnoho dalších. *Martin Gjoka* je albánskými odborníky považován za prvního albánského profesionálního skladatele a jeho osobnost ovlivnila řadu umělců v celé Albánii.

<sup>97</sup> **Fan Stilian Noli** (1882–1965) se narodil v roce 1882 v Drinopolu, Turecko, a zemřel v roce 1965 v Bostonu, Spojené státy americké. Jeho otec byl pěvcem v pravoslavném kostele a sám Noli hrál na flétnu. Studoval umění na Harvardu, kde absolvoval *Cum laude* v roce 1912 a skladbu studoval až v roce 1938 na konzervatoři *New England* ve Spojených státech amerických. Jeho nejvýznamnějšími skladbami jsou hudební poema *Skënderbeu*, *Albánská rapsodie* pro symfonický orchestr, *Sonáta pro housle a klavír*, *Uvertura Bizantine* a další. Byl velmi aktivní i v politice, kde se postavil proti Ahmetu Zogovi a korupci v jeho vládě. Byl zvolen premiérem dočasné vlády v roce 1924. Po návratu Ahmeta Zogu jako hlavy státu se vrátil do Bostonu, kde si dodělal doktorát a do konce svého života žil jako akademik, duchovní vůdce a spisovatel.

Oba představují v albánské hudbě velmi zajímavý fenomén, a to oddálení jak od liturgické hudby západu a východu, tak i od hudby městského folkloru obsahující silné orientální prvky.

Martin Gjoka je považován za prvního profesionálního albánského skladatele,<sup>98</sup> a to nejen kvůli jeho kvalitním skladbám, ale také protože byl jeden z prvních albánských odborně vyškolených skladatelů. Také patřil mezi první albánské autory, kteří se profesionálně zajímali o využití albánského folkloru v umělé hudbě, což představuje i počátek specifické albánské umělecké řeči. Albánské prvky použil například v cyklu *Album pro harmonium*, které ač je liturgickým dílem, poprvé obsahuje prvky albánského folkloru. Jeho inspirace světovou hudební tvorbou s využitím albánského folkloru se staly příkladem pro další albánské skladatele. Být prvním skladatelem tohoto typu mělo své výhody a nevýhody. Výhodou bylo to, že nebylo s kým ho srovnat, ale na druhé straně pro něj bylo velmi těžké najít publikum se zájmem o klasickou hudbu – a o jeho skladby, tedy o hudbu, kterou téměř vůbec neznalo.

Další důležitou aktivitou, která měla napomáhat oddělení světské hudby od liturgické, souvisí i s Gjokovou snahou psát pro hudební soubory, které nejsou tradičně spojené s hudbou duchovního charakteru, jako například dechové soubory, nebo kombinace klasických složení komorních orchestrů s obohacených o albánské národní nástroje.



*Příklad č. 24 - Martin Gjoka (1890–1940)*

I když byl pro albánskou umělou hudbu velmi významnou osobou, jeho skladby v druhé polovině 20. století poněkud upadly do zapomnutí. To nastalo možná kvůli velkému počtu nových skladeb mladých autorů, vzestupu novoromantismu nebo neoklasicizmu

---

<sup>98</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 610.

(Gjoka byl velmi inspirován barokem), ale také možná proto, že Gjoka byl katolický kněz – a to nebylo pro komunistické úřady přijatelné. Nicméně zůstal velmi uznávanou osobností a skladatelem, který vytvořil precedens pro vznik hudební řeči albánských skladatelů.

Fan Noli byl velmi aktivní už na počátku 20. století, a to i v politice a v úsilí, oddělit albánskou pravoslavnou církev<sup>99</sup> od té řecké. V hudební oblasti začala jeho aktivita už v době studií na *New England Conservatory* ve Spojených státech amerických. V jeho tvorbě, která z počátku byla liturgická, lze najít elementy albánského folkloru, a to převážně v melodice. Noli byl první, kdo v liturgické hudbě používal albánský jazyk. Dosud byla používána italština, řečtina a latina. Podle článku albánského spisovatele **Faika Konicy**<sup>100</sup> se tak stalo 22. 03. 1908, kdy Konica píše v *Knights of Honor Ball in Boston*: „*Den, kdy Fan Noli vedl první mši v albánském jazyce, byl velkým dnem pro dějiny albánského národního obrození. My na něj nezapomeneme, a tím spíš nedopustíme, aby na to zapomněli ostatní.*”<sup>101</sup>



*Příklad č. 25 - Fan S. Noli (1882–1965)*

---

<sup>99</sup> *Kisha Autoqefale Shqiptare* (albánská nezávislá církev) vyhlásila nezávislost na řecké pravoslavné církvi v roce 1922 a patriarchátem v Konstantinopoli byla uznána až v roce 1937.

<sup>100</sup> **Faik Konica** (1875–1942) byl významným albánským spisovatelem, kritikem a publicistou. Jeho práce velmi ovlivnila téměř všechny albánské spisovatele, kteří žili na začátku 20. století v cizině. Byl velmi aktivní i politicky a jeho snaha chránit albánské zájmy velmi napomohla k vytvoření albánského státu. Propagoval západní kulturu v Albánii, hlavně svými články a esejemi. Konica byl jedním z prvních, kteří psali o nezbytnosti existence oficiální albánštiny, o které se nakonec rozhodlo na kongresu Manastiru v roce 1908. Byl velmi aktivní v otázce samostatné Albánie a založil několik časopisů a společností, jako například *Albania* nebo *Drita* (světlo), které měly za cíl chránit zájmy Albánie. Během vlády Zoga I. byl albánským velvyslancem ve Spojených státech amerických. Za komunistické vlády v Albánii byl Konica považován za reakcionáře, a i když byl jedním z největších albánských spisovatelů a aktivistů v období nezávislé Albánie, nebyl oficiálně dostatečně uznáván. I přes veškerou snahu F. Noliho a S. Maleshovy, kteří byli systémem oba považováni za příznivce komunistické ideologie, se jeho osobnost po celou éru komunismu nepodařilo rehabilitovat. Jeho ostatky mohly být převezeny do Albánie až v roce 1995.

<sup>101</sup> MAZURKIEWICZ, A. *East Central Europe in Exile*. 1. vyd. Transatlantic Migrations. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Noliho snaha jako skladatele a muzikologa hrála důležitou roli při orientaci albánské hudby na západoevropskou. Například jeho symfonie *Skënderbeg*, *Albánská rapsodie* nebo *Chudý Gaspar*, pro tenor a orchestr, se staly dobrým příkladem skladby, která nesla jak byzantské prvky, tak i albánské a klasické (západoevropské). Také tyto skladby jsou důkazem jeho emancipace od liturgické hudby, které byly potvrzené i později využitím hudebních citací, například francouzské *Marseillaisy* nebo *Internacionály*. Tato tendence je poznat i v jeho muzikologických studiích, jejichž témata jsou „světová“, například velmi úspěšná byla jeho studie *Beethoven a francouzská revoluce*. I když Noliho skladby stejně jako skladby Martina Gjoky upadly v druhé polovině 20. století v zapomenutí, jeho osobnost inspirovala mnoho albánských skladatelů a muzikologů. Jeho práce otevřela nové generaci cestu ke kombinování albánských prvků s těmi klasickými, a také ke studiu skladeb velikanů evropské hudby.

Na *Londýnské konferenci* roku 1913 velmoci rozhodly, že Albánii bude vládnout cizí panovník, kterým se stal německý princ **Wilhelm Friedrich Heinrich, princ zu Wied** (1876–1945), a Ismail Qemali následně musel odstoupit z funkce. Hlavním městem se stal Drač,<sup>102</sup> kde Wied sestavil svoji vládu, která však vládla zemi jenom několik měsíců, protože v roce 1914 vypukla první světová válka. Během ní se Albánie stala centrem bojů vojsk Rakousko-Uherska, Francie, Itálie, Řecka, Černé hory a Srbska, které si dělaly nároky na části albánského území, a země se tak ponořila do chaosu a totálního kolapsu. Na *Pařížské mírové konferenci* v roce 1919 jen díky silným protestům albánské delegace a podpoře amerického prezidenta Woodrowa Wilsona nedošlo k úplnému zániku Albánie. Ta byla nakonec uznána jako samostatný stát, jehož vládu si mohli sestavit sami Albánci, tedy bez vnuceného cizího panovníka nebo dalších podmínek.

#### *Stabilizace země a vůdčí postava Ahmet Zogu*

Vláda Sulejmana Delviny, která byla zvolena 28. 01. 1920 *Národním shromážděním* v Lushnje, měla nesnadný úkol. Kromě toho, že měla dostat zemi z chaosu, musela zároveň chránit albánské hranice a to bylo velmi těžké. Vláda s podporou Velké Británie a silného

---

<sup>102</sup> Drač je významné antické albánské město, založené roku 627 př. n. l. Město pod římskou nadvládou velmi prosperovalo a bylo důležité, například se zde narodil Anastasios I., který se stal císařem Východního Říma. V 11. století je dobyl sicilský král Vilém II. a ve 14. století Benátčané, kteří z něj udělali součást benátských *Stati da Már* (zámořské državy) a začlenili je do *Benátské Albánie*. Po turecké okupaci, kdy město padlo v roce 1501 jako poslední, bylo až do roku 1912 pod vládou Osmanské říše. V letech 1914–1920 bylo hlavním městem a dnes je po Tiraně druhým největším a nejdůležitějším městem a největším albánským přístavem.



lobování albánských patriotů v cizině to dokázala a zemi politicky stabilizovala. V prosinci 1920 byla Albánie poprvé uznána mezinárodně a stala se členem *Společnosti národů*.<sup>103</sup> Hlavním městem se místo dosavadního a snadno dobytelného přímořského města Drač stala Tirana,<sup>104</sup> která byla kvůli své geografické pozici ve střední části země a mezi horami strategicky lepší volbou. Po celé zemi bylo na podporu nově uznávaného albánského státu a propagaci albánské kultury založeno mnoho kulturních společností, z nichž můžeme zmínit *Shoqëria a Arteve të bukura* (Společnost krásných umění) založenou v roce 1920 v Korčë. V čele této organizace byl **Thoma Nassi** (1892–1964),<sup>105</sup> který byl členem společnosti *Vatra*, patriotické organizace Albánců žijících ve Spojených státech amerických. Součástí společnosti byl i dechový soubor, který Nassi založil ve Spojených státech. Členy souboru byli Albánci, kteří žili ve Spojených státech a vrátili se do vlasti společně s Nassim, a to s ideálem podporovat Albánii na její cestě k demokracii. Soubor koncertoval v albánských městech a jeho členové přednášeli o hudbě. Thoma Nassi také zařídil dovoz hudebních nástrojů ze Spojených států, díky nimž bylo možné později vytvořit ve městě Korča symfonický orchestr. Na pomoc této společnosti koupil bohatý albánský podnikatel **Jovan Cico Kosturi** (1873–1943)<sup>106</sup> ve Vídni mnoho dalších nástrojů a jeho příklad následovaly i další albánské bohaté rodiny, převážně žijící v zahraničí. Společnost *Shoqëria*

---

<sup>103</sup> Dnes OSN.

<sup>104</sup> Tirana je hlavním městem Albánie a centrem albánské ekonomiky. I když okolí Tirany bylo obydlené již od neolitických dob a už v 6. století zde byzantský císař Justinián postavil hrad, v rámci Osmanské říše město nemělo veliký význam a začalo růst až v 19. století. Protože Drač byla jako přímořské město snadno dobytelná, bylo třeba, aby bylo hlavní město uprostřed země, chráněné horami, ale přitom blízko nejdůležitějšího města a přístavu Drače. Všechny tyto podmínky splnila právě Tirana, která je dnes albánskou metropolí.

<sup>105</sup> **Thoma Nassi** (1892–1964) byl albánsko-americký dirigent a skladatel, propagátor hudební výchovy jak ve Spojených státech, kde působil, tak i v Albánii (nejvíce v letech 1920–1926). Narodil se v Dardhë u města Korčë. Od dětství se vyznačoval talentem pro hru na hudební nástroje. V roce 1914 emigroval do Spojených států amerických, kde studoval na New England Conservatory hru na flétnu a dirigování. Založil a dirigoval tu albánsko-americký dechový soubor, s nímž koncertoval po Spojených státech a později i v Albánii. Mezitím také dirigoval sbory *Albánské pravoslavné církve* v Bostonu a také hrál s Boston Symphony Orchestra. V roce 1920 se společně se svým souborem přestěhoval do Albánie, aby podpořil albánskou kulturu. Soubor koncertoval po Albánii a představil nejen úpravy národních písní, ale i Nassiho skladby (například *Rapsodii a Mši*) a samozřejmě i díla klasické hudby. Poprvé tak v Albánii zazněly skladby Wagnerovy a také Händelův *Mesiáš*, které Nassi částečně přeložil do albánštiny. Nassimu se nelíbila centralizace moci Ahmeta Zogu (který se později prohlásil králem), a proto se vrátil do USA, kde byl znovu velmi aktivní v tamním hudebním životě.

<sup>106</sup> **Jovan Cico Kosturi** (1873–1943) byl albánský podnikatel a filantrop. Studoval historii a německý jazyk v Bostonu ve Spojených státech amerických. V roce 1909 byl spoluzakladatelem významné pedagogické školy v Elbasanu. V roce 1920 byl ministrem telekomunikace a 1921 premiérem albánské vlády. Během vlády Ahmeta Zogu žít v exilu, odkud se mohl vrátit až během druhé světové války, kdy bojoval proti musel Italům. I když bojoval společně s komunisty, byl z neznámých důvodů v roce 1943 zabit při atentátu komunistou Kolë Laku. Po válce komunisté postavu Kosturiho rehabilitovali jako pozitivní a Kola Laku pověsili jako zrádce. Po několika letech, kdy už měl komunismus v Albánii pevnou pozici, byl Kosturi znovu prohlášen za zrádce a majetek jeho rodiny byl zkonfiskován. Dnes je jeho postava rehabilitovaná a uznávána pro patriotickou, pedagogickou a politickou činnost.

e *Arteve të bukura* měla i vlastní knihovnu a pořádala také semináře o klasické hudbě a pravidelné lekce hry na nástroj.

V tomto období existovaly v Albánii dvě hlavní politické síly: první byla tvořená bohatými panovníky jako paša a begové, ale také intelektuály, kteří studovali v cizině a byli též hlavními iniciátory albánské nezávislosti. Toto politické a ekonomické uskupení mělo pravicový charakter, zastupovalo tradicionalistické směry a mělo za cíl modernizaci země podle západních standardů. Mezi hlavními představiteli tohoto uskupení byla i velmi důležitá osobnost novodobých dějin Albánie, **Ahmet Zogu** (1895–1961),<sup>107</sup> který byl v této době ministrem vnitra.

Druhé uskupení tvořili podnikatelé a politici, kteří také podporovali modernizaci Albánie podle západního vzoru, ale usilovali o demokratičtější systém a levicově orientovaný stát. V čele tohoto politického uskupení stál **Fan S. Noli** (1882–1965), který byl největším politickým rivalem Ahmeta Zogu a zároveň byl velmi aktivní v hudbě a literatuře. Levice v tomto období velmi posílila a v roce 1924 se dokázala dostat k moci státním převratem – prostřednictvím tzv. *Demokratické buržoazní revoluce*. Jako hlava státu byl zvolen Fan Noli, který byl zvolen poslancem Korčy již v roce 1923. Za své vlády se Noli snažil založit *Albánskou konzervatoř* a *Národní symfonický orchestr*, avšak hlavně z finančních důvodů se mu to nepodařilo. Ve svém dopisu, v němž žádá o pomoc albánského dirigenta a skladatele žijícího v Bostonu, prof. Thoma Nassiho, mimo jiné píše: *Umělecké probouzení skrz hudbu, třibení vkusu, zušlechtění mysli dnešního Albánce skrz harmonii zvuků, jsou činnosti, které si zaslouží největší pochvalu.*“.<sup>108</sup> Noli se snažil zmodernizovat albánskou státní správu podle vzoru západoevropských států a rovněž se snažil uskutečnit agrární reformu. Proti tomu se vehementně postavila bohatá společenská vrstva, která nechtěla ztratit své pozice. Také

---

<sup>107</sup> **Ahmet Zogu** (1895–1961) je klíčovou postavou dějin Albánie 20. století. Jeho otcem byl známý a vlivný feudál z regionu *Mat* v severní Albánii. Jeho matka Sadije Toptani také pocházela ze známého rodu Toptanů a tvrdila, že je potomkem sestry albánského národního hrdiny Skanderbega. Zog byl vyškolen v Turecku a po smrti svého otce v roce 1911 se stal guvernérem regionu *Mat*. V roce 1912 byl jedním z delegátů regionu *Mat*, kteří podepsali *Prohlášení o nezávislosti Albánie*. Během 1. světové války bojoval na straně Rakouska-Uherska. V letech 1917 až 1919 žil ve Vídni, kde si oblíbil životní styl západní Evropy. Po návratu do Albánie se stal guvernérem Skadaru (1920–1921) a potom ministrem vnitra (1921–1924). V roce 1922 si změnil příjmení ze Zogolli na Zog. Po revoluci roku 1924 musel opustit Albánii, ale později se s pomocí jugoslávské armády vrátil a stal se albánským premiérem. Dne 21. 1. 1925 byl zvolen prezidentem Albánie a snažil se prosadit západoevropský systém. Albánie však byla stále velmi zaostalou zemí a mnoho vesnic zde ještě fungovalo podle osmanské struktury. I když měl silné spojení s Itálií a snažil se o prosazení západní kultury, aby si udržel moc, vytvořil policejní stát. Jeho oponenti často nenávratně „zmizeli“ a každá demonstrace namířená proti němu byla hned potlačena. V roce 1928 se prohlásil králem Albánců, který sice byl konstitučním monarchou, avšak si zachoval diktátorské pravomoci. Během 2. světové války Zog musel opustit Albánii, a protože se k moci dostali komunisté, do Albánie se už nikdy nevrátil a zemřel ve Francii v roce 1961.

<sup>108</sup> TOLE, V. *Muzika dhe letërsia*. Tirana: Onufri, 1997.

evropské velmoci, poté co novou vládu uznal SSSR, se obávaly, že by Noliho vláda byla až příliš levicová, a následně ji neuznaly.

Ahmet Zog, který musel po státním převratu v roce 1924 opustit zemi, využil obtížnou situaci Noliho vlády a za pomoci Jugoslávie, která tehdy neměla se Sovětským svazem dobré vztahy, se v roce 1925 vrátil k moci. Vyhrál předčasné volby a stal se tak i novým premiérem Albánie. Zog začal v Albánii provádět důležité reformy, které zemi postupně stabilizovaly. Politicky však nebyl příliš oblíbený, jednak kvůli své předchozí pozici ministra vnitra, kdy vybudoval velmi silnou policii, a jednak proto, že jako „poděkování“ za pomoc „daroval“ Srbsku město *Shën Naum* u Ochridského jezera. Aby si udržel i nadále moc, pokračoval ve svém starém budování policejního státu. I když to vyvolalo u obyvatel hodně nespokojenosti, za krátkou dobu se zvýšila bezpečnost nejen na ulicích měst, ale i v horských oblastech. To souviselo s novým zákonem, který zakazoval nelegální držení zbraní. Na druhé straně pronásledoval opozici a Zogovi odpůrci, kteří byli pravidelně trestáni, zbavování majetku i fyzicky likvidováni, museli často emigrovat. Zároveň měla „revoluce“ roku 1924 vliv i na Zoga, který už nepodcenil možnosti lidových povstání a začal v zemi provádět důležité reformy. Například začala po celé zemi intenzivní stavba nových škol, přístavů a v horských oblastech stavba nových silnic, mostů, a také budování železnice, která dosud vůbec neexistovala. Vláda ale nebyla schopna zvládnout investice do infrastruktury sama, a proto požádala o pomoc Itálii, která se stala největším investorem do albánské ekonomiky.

V roce 1928 dokázal Zog změnit Albánii na ústavní království a referendem se stal novým albánským králem *Zogem I., mbret i shqiptarëve*, čímž si zajistil svou trvalou vládu. Zpočátku Zog spolupracoval s Jugoslávií, avšak po svém prohlášení králem přeorientoval veškerý život Albánie směrem na západ – na Itálii. Tato orientace vyvolala obavy vlád sousedních zemí Jugoslávie a Řecka, které se obávaly zřízení budoucí italské vojenské základny na Balkáně. Navíc Albánie, která tehdy byla značně závislá na importu, začala obchodovat převážně s Itálií, která se na zahraničním obchodu začala podílet až 40 %, a tím se výrazně snížil obchod s Jugoslávií a Řeckem.<sup>109</sup> Postupně Itálie začala ovládat nejen albánskou ekonomiku a kulturu, ale také zahraniční politiku. Albánie se například zavázala, že bez italského souhlasu nevstoupí do žádných vojenských svazků. Se spojením ekonomickým přišlo i propojení architektonické, kulturní a umělecké. Veškerý kulturní život byl ovlivněn Itálií, odkud přišlo mnoho umělců, architektů a pedagogů do základních

---

<sup>109</sup> Albánie dovážela zboží i do Československa, jak to například vyplývá z obchodních záznamů v roce 1935.

a středních škol.<sup>110</sup> I když toto spojení mělo pozitivní dopad na vývoj kultury a obzvláště klasické hudby, mnohými bylo vnímáno jako kulturní asimilace a ztráta národní identity. Souviselo to i s tím, že tehdejší Itálie pod vedením Benita Mussoliniho neskrývala touhu expandovat na Balkán a byla vnímána spíše jako kolonizátor než jako partnerská země.



Příklad č. 26 - Ahmet Zog I. po prohlášení za krále Albánců

Během své vlády se Zog I. snažil udělat důležité reformy i v oblasti kultury. Důležitá byla například jeho snaha o emancipaci žen, a to nejen založením dívčích škol, ale také novými zákony, které například zakázaly ukrytí tváře, a také stanovily více práv pro ženy.<sup>111</sup> Na podporu lepšího postavení žen ve společnosti a jejich vzdělávání byla v roce 1933 založena dívčí střední pedagogická škola *Instituti Femëror Nëna Mbretëreshë*<sup>112</sup> (Dívčí institut Matka královna). Tento institut měl velmi pozitivní dopad i v pozdějších letech, protože mnoho dívek, které se zde vzdělávaly, se po druhé světové válce stalo vůdčími osobnostmi v později založených vzdělávacích institucích, včetně *Uměleckého lycea v Tiraně*. Další významnou institucí byl *Instituti mbretnor për muzikën* (Královský institut pro hudbu), založený v roce 1934, kde mohli albánští žáci studovat kompozici, dirigování, hru

---

<sup>110</sup> Italské školy byly po celé Albánii, a to nejen ve městech, ale i ve vesnicích.

<sup>111</sup> Vzhledem k tomu, že kultura byla silně ovlivněna islámem, měly ženy před tím oficiálně jen minimální práva. V tomto ohledu bylo působení Zogovy vlády velmi pozitivní pro společnost. Sám Zog měl 6 sester, které byly aktivní ve veřejném životě. Založil *Batalioni i vajzave* (Dívčí batalion) při albánské armádě, který vedla jeho sestra Maxhide. Jeho sestry také pomáhaly ve zlepšení vztahu s významnými albánskými osobnostmi, které působily v cizině. Dokonce dokázaly vylepšit Zogovy vztahy s F. Nolim, který byl dosud jeho hlavním nepřítelem. To vše v rámci vylepšení obrazu Albánie v cizině a spojení sil k podpoře Albánie nejen politicky, ale i ekonomicky, například cizími investicemi.

<sup>112</sup> V jeho začátcích měla škola 388 žáků a byla koncipovaná podle amerického pedagogického systému.

na nástroj a zpěv. Institut měl osm interních pedagogů, z nichž čtyři byli Italové, a poskytoval svým žákům zdarma hudební nástroje a studijní materiály. Také bylo založeno mnoho kulturních klubů, hlavně ve velkých městech, kde se mimo jiné učil zpěv a hra na hudební nástroje. Při kulturních klubech se zakládaly i menší orchestry, kterým bylo povoleno veřejné vystupování a jejichž program zahrnoval úpravy národních písní i skladby světového repertoáru. Většina těchto klubů nebyla financovaná státem, ale svými členy, anebo dostávaly dary od albánských patriotů žijících v cizině. Až založení těchto kulturních center umožnilo návrat umělců do Albánie, kde mohli pracovat na zkvalitnění hudby jak z interpretačního hlediska, tak i z hlediska teoretického nebo organizačního. V tomto období se objevuje také zajímavý fenomén, a to provedení skladeb pro soubory kombinující jak národní, tak i klasické nástroje. Za Zogovy vlády bylo v roce 1926 otevřen i první biograf *Kino Nacional*, kde byly promítány nejen filmy (většinou italské), ale také uváděny symfonické koncerty nebo opery. Velmi důležité pro albánskou kulturu a pro hudbu obzvlášť bylo založení *Radia Tirana*,<sup>113</sup> které oficiálně zahájilo provoz 28. 11. 1938 proslovem krále Zoga I. a jeho manželky Geraldine. I když cílem této stanice byla původně rychlá komunikace centrální vlády s ostatními městy a s obyvatelstvem, tři hodiny denně byla vysílána albánská národní hudba a skladby klasického repertoáru. Tím chtěl Zog I. jak uchovávat národní identitu, tak i „vychovat“ svůj národ západní hudbou a západními myšlenkami

Vlivy italského, francouzského a rakouského hudebního romantismu byly v albánské klasické hudbě přirozené, neboť většina umělců, kteří se vrátili do Albánie, vystudovala v těchto zemích. Zog I. sám obdivoval západní kulturu a měl k tomu i osobní vazbu. I přes tlak rodiny, která by si přála muslimskou manželku, si Zog vzal za manželku maďarskou hraběnkou **Géraldine Apponyi de Nagy-Appony** (1915–2002),<sup>114</sup> která byla katolického vyznání.

---

<sup>113</sup>*Radio Tirana* začalo po válce pravidelně vysílat 27. 11. 1944, v den osvobození od Italů. Mezi lety 1947–1950 vysílalo 7,5 hodin v albánštině a 4 hodiny v cizích jazycích a v roce 1952 byly nainstalované silné radiové stanice, které vysílaly po celém kontinentu. Později, jako součást propagandy, Radio Tirana vysílala ve 20 světových jazycích: anglicky, francouzsky, španělsky, rusky, německy, italsky, řecky, turecky, portugalsky, arabsky, čínsky, polsky, srbsky, rumunsky, bulharsky, indonésy, persky a švédsky. Většinou se jednalo o programy, které propagovaly komunismus, ale také albánskou národní hudbu.

<sup>114</sup>**Géraldine Apponyi de Nagy-Appony** (1915–2002) se narodila v Budapešti. Po kolapsu Rakousko-Uherska se její rodina přestěhovala do Švýcarska. Později, v roce 1924, se její rodina vrátila do Maďarska, kde je ale potkalo neštěstí, smrt jejího otce, a s matkou a sestrami se přestěhovaly do Francie. Když bylo Géraldine 9 let, poslala ji matka na výchovu do Pressbaumu nedaleko Vídně. Později žila na zámku v Oponici (Slovensko), která patřila Československu, a tak se naučila i slovensky a získala československé občanství. V roce 1937 se seznámila s Ahmetem Zogu, za kterého se vdala 17. 04. 1938 v Tiraně, a stala se tak albánskou královnou. Od druhé světové války žila s rodinou v exilu a do Albánie se mohla vrátit až po pádu komunismu. Zemřela v roce 2002 v Tiraně, kde je pohřbena v *Královském mauzoleu* vedle svého manžela Ahmeta a syna Leka.

Kromě propagace albánské hudby a klasické hudby v Albánii početnými veřejnými bezplatnými koncerty, projevovala se i snaha propagovat albánskou hudbu v cizině. Mnoho albánských umělců, jako například zpěvačky **Tefta Tashko** (1910–1947), **Marie Kraja** (1910–1999), tenorista **Mihal Ciko** (1900–1986) a také například klavíristé **Tonin Guraziu** (1908–1999) a **Lola Gjoka** (1910–1985), propagovali albánské skladby a písně v cizině, a to například v roce 1934 na *Večírku národů* ve Vídni, v roce 1937 ve *Fiera del Levante* v Bari (Itálie) nebo v roce 1938 v Mnichově na *Deutsche Akademie*, kde byli svou tvorbou zastoupeni albánští skladatelé jako P. Kurti, F. Ndoja, M. Gjoka a další.<sup>115</sup>

Na konci třicátých let Itálie jako hlavní sponzor albánské vlády formulovala nový návrh italsko-albánské spolupráce, která však nebyla nic jiného než nastolení italského protektorátu nad Albánií. Zog na tyto podmínky nepřistoupil, 07. 04. 1939 Itálie zahájila okupaci Albánie a tím definitivně skončila Zogova vláda. Samotný Zog musel opustit zemi a přes Řecko a Egypt se dostal do Francie, kde se i po válce marně snažil o návrat na albánský trůn.<sup>116</sup>

Během druhé světové války se Albánie stala autonomním italským protektorátem<sup>117</sup> a králem Albánie se oficiálně stal Viktor Emanuel III. V Albánii byla založena *Albánská fašistická strana*, která se stala jedinou povolenou politickou organizací. V čele albánské vlády stáli italští guvernéri a ministerstvo zahraničí bylo zrušeno. Veškerý život země musel sloužit novému králi, který slíbil Albáncům spojení všech albánských částí na Balkáně, aby získal jejich věrnost. Země se stala zcela závislou na Itálii a nemohla už de facto rozhodovat o ničem. Veškerý život země se již i oficiálně orientoval na Itálii, ve školách a úřadech se mluvilo jenom italsky a bylo založeno mnoho kulturních klubů, které měly propagovat „dobro fašismu“, to vše v rámci programu asimilace místního obyvatelstva.

---

<sup>115</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, s. 25.

<sup>116</sup> Zog I. zemřel ve Francii v roce 1961.

<sup>117</sup> Pravděpodobně podle vzoru německého Protektorátu Čechy a Morava.





Příklad č. 27 - Viktor Emanuel III. během obřadu korunovace albánským králem

Kulturní asimilace byla důležitou součástí fašistické propagandy. V Albánii začalo působit mnoho italských hudebníků, kteří v Albánii nejen koncertovali a učili, ale přinesli do Albánie i mnoho nahrávek světoznámých symfonických děl a také nahrávky albánské operní zpěvačky **Tefta Tashko** (1910-1947), která nahrávala v Itálii. Byly založeny společnost žen, sportovní kluby, kulturní kluby, kurzy italštiny apod., které se jmenovaly *Dopolavoro* (po práci). Velký význam měla přestavba *Kino nacional* na koncertní síň, už s názvem *Savoia*. Zde se konalo mnoho koncertů komorní hudby a síň byla využívána převážně ke kulturní propagaci. I když cílem byla propagace italské kultury, bylo v ní během války provedeno mnoho koncertů, jejichž součástí byly i albánské národní písně. Budova se v roce 1941 dočkala i rekonstrukce, a v ní byla 2. prosince v Albánii poprvé uvedena opera *Tosca* a hned následující den opera *La Traviata*, a to v provedení umělců z Itálie, některých dokonce ze slavné *La Scaly* (například Ria Tereza Legnani). Konaly se i koncerty, a to ne jenom v koncertním sále, ale i na náměstí v centru Tiraně, kde později slavný *Carro di Tespi lirico*<sup>118</sup> prováděl i opery jako *Il barbiere di Seviglia*, *Rigoletto* a další. Aby se dohlíželo na vývoj kultury, byla v Albánii založena společnost *Dante Alighieri*, která měla za úkol kulturní propagandu, díky níž byl v roce 1942 založen v Tiraně plnohodnotný symfonický orchestr (členové byli z italské armády a albánští hudebníci fungovali jako výpomoc) a prováděla se výhradně díla italských autorů. Členové tohoto orchestru učili i na Tiranském gymnáziu a objevila se snaha založit profesionální umělecký institut. Orchester prováděl živé

---

<sup>118</sup> *Carro di Tespi lirico* byla italská divadelní společnost, která měla za cíl provádět opery v místech, kde není operní dům. Souviselo to s ideologií fašismu *Donést opery masám*. Dříve působila jenom v Itálii, ale později cestovala i po Evropě nebo po Balkáně v místech, kde byl patrný italský vliv, jako například v Chorvatsku a v Albánii.



vysílání v *Tiranském rozhlasu*, při kterém byl později založen smíšený sbor a také dramatický soubor. V symfonickém orchestru působil i významný albánský houslista a pedagog **Ludovik Naraçi** (1903–1999),<sup>119</sup> který uváděl i díla albánských autorů ve spolupráci s dalším významným představitelem albánské hudby **Pjetrem Dungum** (1908–1989). Dingu sbíral albánské folklorní písně, přepsal je do not a přiložil k tomu i italský překlad. Jeho sbírka s názvem *Lyra shqiptare* byla publikována v roce 1940 ve známém italském vydavatelství DeAgostini. Také díky jeho působení vzniklo při albánském rozhlasu první nahrávací studio, což bylo z historického hlediska velmi významným okamžikem pro dokumentaci hudebních aktivit v tomto období. Kromě klasických děl zde bylo nahráno mnoho albánských písní a gramofonové desky, na kterých byly vydány, se těšily úspěchu v Itálii i ve Francii. Dingu také napomáhal provedení skladeb významného albánského skladatele **Krista Kona** (1907–1911).<sup>120</sup> Konkrétně byly například provedeny *Konovy Chorální rapsodie č. 1*, *Albánská rapsodie č. 1 pro symfonický orchestr*, *Balada* a několik dalších. Navzdory negativního dopadu na národní identitu a svobodu je třeba konstatovat, že se v tomto období vývoj klasické hudby a jejího provádění posunul rychle kupředu, a to nejen kvantitativně, ale i kvalitativně. Také zkušenost, kterou albánští umělci získali díky italským kolegům, velmi pomohla k založení důležitých hudebních těles a institucí později, po válce.

Během války existovala v Albánii tři uskupení nebo tzv. nelegální politické strany,<sup>121</sup> *Partia a legalitetit* (Strana práv, která patřila Zogovi), *Balli kombëtar* (Národní fronta) a *Partia komuniste e Shqipërisë*<sup>122</sup> (Albánská komunistická strana). *Balli kombëtar* (Národní fronta), ve které bylo mnoho bohatých představitelů obyvatelstva a také intelektuálů, kteří studovali v Itálii anebo v Rakousku, rozhodla, že bude s Itálií spolupracovat. Zdůvodnili to tím, že jedině s italskou pomocí bude možné spojit všechny albánské části, které zůstaly mimo dosavadní hranice. Pod vlivem této spolupráce se však dopustili mnoha zločinů proti samotným Albáncům, hlavně během kolaborace s Němci, což se jim po válce vymstilo těžkou perzekucí a zabavením jejich majetků. Bohužel později rovněž ti intelektuálové, kteří

---

<sup>119</sup> **Ludovik Naraçi** (1903–1999) studoval housle na Pražské konzervatoři u Otakara Ševčíka. V pozdějších letech učil podle jeho metody, která se stala velmi oblíbená a učí se podle ní dodnes.

<sup>120</sup> **Kristo Kono** (1907–1991) se narodil v Korčë. měšťě významném pro albánskou kulturu. Studoval hru na klarinet v Paříži a v Miláně. Po studiích učil hudební teorii a klarinet na francouzském lyceu v Korčë a zabýval se i skladatelskou tvorbou, převážně písní, pochodů a později i rapsodií či miniatur pro klarinet. Po válce působil v letech 1948–1952 jako skladatel v Moskvě, což velmi ovlivnilo jeho hudební myšlení. Po návratu do Albánie se stal ředitelem *Domu kultury* v Korčë. Kono byl velmi uznávanou osobností, protože se postavil proti kulturní asimilaci za války a také v roce 1954 složil první albánskou operu *Agimi* (Východ slunce).

<sup>121</sup> Legální byla jenom Albánská fašistická strana.

<sup>122</sup> *Albánská komunistická strana*, později *Albánská strana práce*, byla oficiálně založena 8. 11. 1941 spojením všech komunistických uskupení z celé Albánie.

prosazovali demokratický systém a s Italy nespolupracovali, byli komunisty považováni za zrádce nebo kolaboranty (to samozřejmě komunistům vyhovovalo z politických důvodů), často věznění nebo rovnou zlikvidováni. *Partia a legalitetit* (Strana práv) a *Partia e punës së Shqipërisë* (Albánská strana práce) se postavily proti okupaci, a i když měly velmi odlišné programy a cíle, dokázaly během války spolupracovat.

V tomto období se velmi rozšířila aktivita komunistů, kteří se nekompromisně postavili proti italské okupaci. Tím si získali velkou oblibu,<sup>123</sup> což plně využili v pozdější klíčové historické události dějin Albánie – ustavení komunistického systému bez většího odporu. Komunisté existovali i během vlády krále Zoga,<sup>124</sup> ale byli velmi podceňováni, což se Zogovi později vymstilo. Byli to právě komunisté, kteří zrušili monarchii a využili i veřejné antipatie vůči Zogovi, aby se dostali k moci, zakázali mu vrátit se do vlasti a zabavili mu veškerý majetek.

Po italské kapitulaci v roce 1943 se Albánie dostala do rukou Němců, kteří již nevyužívali kulturní asimilační metody Italů, ale zavedli čistou a násilnou okupaci. Mnoho italských jednotek pomáhalo albánským partyzánům v bojích proti Němcům, ale na druhou stranu naopak *Balli kombëtar* (Národní fronta), která se obávala zabavení majetků v případě zavedení komunistického režimu, s Němci spolupracovala. Proto byli později za zločiny německých jednotek proti místnímu obyvatelstvu obžalováni i členové této strany, i když se násilných činů německých jednotek ne vždy účastnili. Když už bylo jasné, že ustavení komunistické vlády by znamenalo konec monarchie, *Partia a legalitetit* (Strana práv) začala bojovat i proti komunistům. Tak byl fakticky ke konci války odboj proti okupaci vedený už jen *komunistickou stranou*, která vyhrála válku jak proti Němcům, tak i proti opozičním stranám a šla do poválečných voleb v roce 1945 s jistotou. Válka v Albánii oficiálně skončila 29. 11. 1944, kdy poslední německé jednotky podepsaly dokument o odchodu z albánského území.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> *Partia a legalitetit* (Strana práv) sice byla podporovaná jako odpůrce okupace, ale netěšila se velké oblibě kvůli spojení se Zogem.

<sup>124</sup> Například v roce 1928 existovaly už *Grupi komunist i Korçës* (Komunistická skupina Korčy) a také *Grupi komunist i Shkodrës* (Komunistická skupina Skadaru).

<sup>125</sup> HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, str. 409.



Příklad č. 28 - Albánští partyzáni pochodují v Tiraně po válce

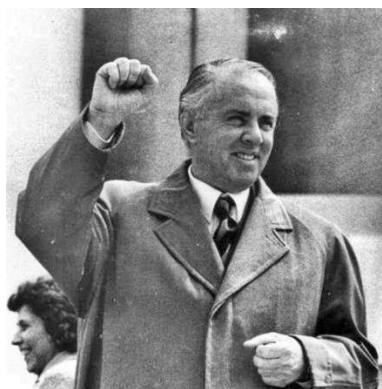
### 1. 3 Albánská hudební kultura v letech 1945–1990

#### 1. 3. 1 Společenská a politická situace

Po válce komunisté nedali čas ostatním politickým silám se organizovat a hned v prosinci 1945 vyhlásili volby, které rozhodly o budoucnosti Albánie. Volby vyhrála *Albánská komunistická strana*, která se kvůli svému boji proti okupantům těšila velké popularitě. Protože volby vyhrála s výsledkem 93 %, je pravděpodobné, že se v tomto výsledku odrazila právě tato popularita, anebo že se volby nekonaly svobodně, jak by se volby měly konat. Komunisté zorganizovali referendum o monarchii, čímž legitimizovali zrušení monarchie a vyhlášení země *Lidovou republikou*. *Komunistická strana* si změnila jméno na *Partia e punës së Shqipërisë* (Albánská strana práce). Vláda vyhlásila agrární reformu, zestátnila veškerý osobní majetek, centralizovala ekonomiku a monopolizovala veškeré podnikání jak vnitrostátní, tak i mezinárodní. Vůdčí postavou se stal **Enver Hoxha** (1908–1985),<sup>126</sup> který zemi vedl až do své smrti v roce 1985.

---

<sup>126</sup> **Enver Hoxha** (1908–1985) byl vůdcem komunistické strany Albánie. Narodil se do rodiny obchodníků s látkami v Gjirokastrë. Od mládí se angažoval v politice, kde působil v organizaci za svržení Ahmeta Zogu, ale puč nebyl úspěšný a Hoxha se musel přestěhovat do Korčë, kde studoval francouzskou kulturu a historii. V letech 1930–1934 studoval na státní stipendium ve Francii, kde se setkal s komunistickými idejemi. Později v letech 1934–1936 pracoval na konzulátu v Bruselu a v roce 1936 se definitivně vrátil do Albánie. Zde organizoval malý komunistický kroužek, který však byl odhalen a rozpuštěn. V roce 1941 se stal členem prozatímního ústředního výboru komunistické strany. V březnu 1943 se stal vrchním předsedou strany a po přetransformování Albánské odbojové milice na regulérní armádu se Hoxha stal jejím vrchním velitelem. Enver Hoxha byl v letech 1944–1954 předsedou rady ministrů, zároveň (1946–1953) ministrem zahraničí a od roku 1948 do konce života (1985) prvním tajemníkem strany práce, pozice, díky které ovládl veškeré dění v Albánii na téměř 40 let. Hoxha měl v posledních letech několikrát mrtvici, z nichž ta poslední ho stála život. Má se za to, že paranoia v 80. letech a početné exekuce jeho blízkých přátel, byly součástí mocenského boje vysoce postavených lidí, kteří se chtěli po Hoxhově smrti stát novými lídry Albánie.



Příklad č. 29 - Enver Hoxha (1908–1985)

Po válce se nová vláda potýkala s velkými problémy, jako byly například zruinovaná ekonomika, vysoká negramotnost, problémy na hranici s Řeckem, které požadovalo albánské území, nezkušený státní aparát, odpor bývalých členů politických stran *Balli i kombit* a *Partia e legalitetit* a mnoho dalších. Komunisté začali členům *Balli i kombit* a *Partia e legalitetit* zabavovat majetek, mnoho z nich internovali, uvěznilo nebo i zlikvidovali, čímž dali jasný příklad toho, co se stane, když někdo nebude souhlasit s jejich novou ideologií. Vláda se dohodla s Řeckem na vymezení státních hranic a také podepsala důležité ekonomické smlouvy s Jugoslávií a se Sovětským svazem,<sup>127</sup> s kterými rozvíjela i úzké politické vztahy. Albánie se v roce 1949 stala členem Rady vzájemné hospodářské pomoci (RVHP) a v roce 1955 členem *Organizace spojených národů* (OSN) a *Organizace Varšavské smlouvy* (OVS).<sup>128</sup> Získala velkou ekonomickou podporu od Sovětského svazu a ekonomika se velmi zlepšila, hlavně ve srovnání se stavem před válkou. Spolu s ekonomikou se zlepšily i sociální a zdravotní služby – a investice do kultury vedly k jejímu rychlému rozvoji.

V roce 1961 se vztahy Albánie se SSSR zhoršily,<sup>129</sup> a tak země stáhla všechny své studenty ze zemí východního bloku, včetně Československa. To znamenalo i přerušení podpory, a tak se Albánie obrátila na *Čínskou lidovou republiku*, která Albánii podporovala hlavně v oblasti průmyslu a infrastruktury. Jedním z klíčových okamžiků byl rok 1968, kdy Albánie na protest proti okupaci Československa vystoupila z *Organizace Varšavské smlouvy*. Za podpory *Čínské lidové republiky* vláda investovala do armádního arzenálu, který byl srovnatelný i se zeměmi s vyspělou ekonomikou. V tomto období díky velkým investicím do infrastruktury i do těžby surovin a jejímu prodeji do Číny, a obecně do obchodu s touto

---

<sup>127</sup> Sovětský svaz se stal hlavním politickým a ekonomickým partnerem Albánie.

<sup>128</sup> KORKUTI, M., THENGJILLI, P., SHPUZA, G., RAMA, F., GJEÇOVI, XH., SADIKAJ, D., LALAJ, A. *Historia e popullit shqiptar*. Tirana : Tirana, 2002, s. 304.

<sup>129</sup> Souviselo to s reformami Nikity Chruščova.

zemí došlo k rychlému ekonomickému rozvoji, růstu kvality života a také k obecně dobré morálce Albánců.

V roce 1976 Albánie přijala novou Ústavu, která zahájila další fázi komunismu, a to tzv. *diktaturu proletariátu*. S novou ústavou se Albánie přejmenovala na *Albánskou socialistickou lidovou republiku*. Až do tohoto roku stát povoloval drobné soukromé vlastnictví pro osobní účely, jako například chov krav nebo ovcí pro osobní potřebu nebo pěstování ovoce a zeleniny v malém množství. S novou ústavou to bylo zakázáno, což vedlo k masivnímu zabíjení zvířat a ke zničení malých plantáží, aby nepadly do rukou státu nebo aby z nich vyplynul ještě naposledy osobní zisk. Pro albánskou ekonomiku to znamenalo katastrofu, protože najednou na trhu chybělo maso a další živočišné produkty. Snížila se motivace lidí pracovat, protože nikdo nevěděl, co od státu získá zpět, nebo komu případnou výrobky, a to vedlo k výraznému snížení hrubého domácího produktu. V roce 1978 došlo i ke zhoršení vztahů s *Čínskou lidovou republikou*,<sup>130</sup> která dosud byla velkým sponzorem albánské ekonomiky. Následně Albánie stáhla své studenty z Číny a postupně ukončila i ekonomickou a politickou spolupráci. To vedlo k totální izolaci země od okolního světa a k dalšímu rychlému zhoršení ekonomiky. Země, která už neměla žádného spojence, začala ještě více investovat do armády ze strachu, že by Rusko, Jugoslávie nebo Řecko mohly na Albánii zaútočit, aby způsobily převrat.<sup>131</sup> Vojenská mobilizace země a investice do armády komunistickou vládu nejen nezklidnily, ale naopak zvýšily obavy vlády, která viděla nepřátele všude, i v nejmenším vyjádření nespokojenosti. Později Albánie navázala ekonomické styky s některými státy, například s Československem. Obchod s Československem spočíval v tom, že Albánie kupovala v Československu vlaky, autobusy, nákladní automobily apod.<sup>132</sup> a zpětně dodávala suroviny.

Kvůli skromnému obchodu, špatnému hospodaření následkem nové ústavy a bez zahraniční podpory se Albánie v osmdesátých letech ponořila do velké ekonomické krize. Navíc se kvůli státní paranoie postavilo velké množství bunkrů, což krizi ekonomiky ještě prohloubilo. Nízká morálka a zavedení přidělového systému potravin vedly k velkým nespokojenostem, a tím i k množství uvěznění z politických důvodů. Hoxhova mrtvice a zdravotní problémy v osmdesátých letech, vedly k politické válce o jeho následnictví.

---

<sup>130</sup> Důvodem bylo přijetí prezidenta USA Nixona v Číně a také přijetí předsedy *Svazu komunistů Jugoslávie* a prezidenta *Socialistické federativní republiky Jugoslávie* Josipa Broze Tita.

<sup>131</sup> Strach nebyl úplně neodůvodněný. V tomto období totiž začala Británie posilovat pomoc protikomunistickým seskupením, které se skrývaly v albánských horách.

<sup>132</sup> Většina těchto vlaků a automobilů je dodnes funkční, a nákladnímu vozu se dokonce v albánštině říká *Skoda*, protože tyto vozy byly většinou značky Škoda.

Hoxha tuto vnitřní válku ve straně registroval, a tak ve strachu z možného atentátu začal fyzicky likvidovat i svoje blízké přátele.

Enver Hoxha zemřel 11. dubna 1985 v Tiraně. Jeho nástupcem se **Ramiz Alia** (1925–2011), který byl Hoxhovým oblíbeným politikem. Pod vedením Ramize Aliy si země mohla politicky lehce oddechnout. Alia totiž osvobodil určitou kategorii politických vězňů a začal omezovat cenzuru. Také začal navazovat kontakty se světem, konkrétně například s Německou demokratickou republikou, Itálií a Francií. V roce 1990 začaly velké demonstrace proti režimu, které vedly k prvním pluralitním volbám a poprvé po několika dekádách se zase otevřely státní hranice. Vláda povolila občanům mít cestovní pasy, jinými slovy už jim nebránila utéci do ciziny. To vedlo k masivní emigraci do Itálie a Řecka, protože lidé nevěděli, jak dlouho tato slabost systému potrvá. Nikomu se totiž předtím ani nesnilo, že by systém, který byl vybudován v Albánii, mohl někdy zkrachovat. V prvních pluralitních volbách přesvědčivě vyhrála komunistická strana proti nově založené *Partia demokratike* (Demokratická strana), což bylo následkem toho, že se lidé ještě obávali státní bezpečnostní služby, která disponovala informacemi téměř o každém občanovi.

V roce 1992 se po dlouhodobých demonstracích a stávkách studentů konaly předčasné volby, které tentokrát vyhrála demokratická strana. Albánie se stala parlamentní republikou a nově sestavená vláda začala provádět důležité reformy. Země tak nastoupila svou cestu k demokracii podle západoevropských měřítek, po níž postupuje dodnes.

### **1. 3. 2 Budování institucí a hudebně vzdělávacího systému**

Nové reformy, které začaly po druhé světové válce, se týkaly veškerého života Albánie, jak v oblasti ekonomické,<sup>133</sup> politické,<sup>134</sup> sociální,<sup>135</sup> ve zdravotnictví,<sup>136</sup> tak samozřejmě i v oblasti kultury.

Komunistická vláda poprvé v Albánii zavedla povinnou školní docházku. Na podporu školství byl v roce 1946 založen v Tiraně *Vysoký pedagogický institut*, který měl připravovat budoucí učitele a do programu byla zařazena i povinná hudební výchova. Po studiích museli učitelé učit minimálně 2 roky ve vesnicích hluboko v horách nebo ve velmi zaostalých částech Albánie. Až po tomto období mohli učit ve městech, odkud

---

<sup>133</sup> Zrušení soukromého sektoru a zestátnění veškerého majetku. Zrušila se také přímá daň.

<sup>134</sup> Byla zakázána opozice a jakýkoli odpor vůči komunistické straně byl těžce trestán.

<sup>135</sup> Byl schválen zákoník práce, stanovena osmihodinová pracovní doba, šestidenní pracovní týden, placená dovolená, pracovní ochrana a sociální zabezpečení.

<sup>136</sup> Bezplatná zdravotní péče a léky za příznivé ceny.



pocházeli, případně jinde. Byla to jakási odměna státu za bezplatné vzdělání, vedle toho, že to bylo považováno za službu národu. Na podporu kultury byly zakládány *Kulturní domy*,<sup>137</sup> které měly za úkol šířit kulturu v oblasti hudby, literatury, divadla a také výtvarných umění. Členství bylo bezplatné a kromě pravidelných lekcí v jednotlivých uměleckých oborech byly v těchto domech pořádána různá setkání s významnými hosty.

V roce 1945 byla oficiálně založena *Lidhja e shkrimtarëve* (Svaz spisovatelů), kde působily známé osobnosti albánské literatury jako například **Lasgush Poradeci** (1899–1987), **Serjo Spasse** (1914–1989), **Skënder Luarasi** (1900–1982) a další. Za předsedu byl vybrán **Sejfulla Malëshova** (1900–1971)<sup>138</sup> a čestným prezidentem se stal **Fan S. Noli** (1882–1965). V roce 1949 byla založena i *Lidhja e artistëve* (Svaz umělců) a obě organizace se spojily po kongresu roku 1956 v Tiraně. Vznikla tak *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve* (Svaz spisovatelů a umělců), organizace, která je aktivní dodnes. Tajemníkem hudebního oddělení byl dlouhodobě (1977–1991) významný albánský skladatel Feim Ibrahimimi (1935–1977),<sup>139</sup> který byl také příznivcem soudobé hudby, i když byla oficiálně zakázána.<sup>140</sup> *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve* vydávala tři publikace: *Nëntori* (Listopad, měsíčník o uměleckých aktivitách v Albánii), *Drita* (Světlo, literární týdeník) a *Les Lettres Albanises* (Albánská literatura ve francouzštině). Na počátcích měla tato organizace 70 členů, kterým bylo na podporu umělecké tvorby umožněno pracovat o dvě až tři hodiny méně v zaměstnání, možný byl i několik měsíců až jeden rok placený umělecký rezidenční pobyt. V sedmdesátých letech měla *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve* 490 členů, mezi nimiž mnozí umělci nebyli členy komunistické strany. Některým hudebníkům byl poskytnut klavír a také například větší byt s pracovnou. Výstupy těchto pobytů byly hodnocené komisí, která pak rozhodla o jejich

---

<sup>137</sup> Na podobném principu fungují dodnes.

<sup>138</sup> **Sejfulla Malëshova** (1900–1971) byl albánský spisovatel a politik. Studoval medicínu v Itálii a za Nology vlády byl Nology tajemníkem. Po návratu A. Zogu emigroval do Francie a pak do Ruska, kde studoval a později i učil marxismus. Po válce se stal v Albánii ministrem kultury a propagandy a také předsedou *Svazu spisovatelů*. Malëshova byl ale umírněným komunistou, protože byl Enverem Hoxhou považován za pravičáka, následně vyloučen ze strany a i v následujících letech byl perzekuován. Byl internován ve Fieru v jižní Albánii, kde s ním nikdo nesměl mluvit. Zemřel v roce 1971 a na jeho pohřbu byla jen jeho sestra, hrobař a dva agenti státní bezpečnosti.

<sup>139</sup> **Feim Ibrahimimi** (1935–1997) se narodil v Gjirokastëru v jižní Albánii. Od roku 1962 studoval skladbu u T. Daijy na Státní konzervatoři v Tiraně. Hned po studiích učil na této instituci do roku 1977, kdy se stal tajemníkem hudební sekce *Lidhja e shkrimtarëve dhe artistëve* (Svaz spisovatelů a umělců). V roce 1989 obdržel titul *Národní umělec* a v roce 1991 se stal prvním prezidentem *Národní hudební komise*, která se stala členem *Mezinárodní hudební komise* při UNESCO. V roce 1992 založil festival soudobé hudby a v roce 1994 společnost *Pentaton*, která dnes nese název *Kulturní nadace Feima Ibrahimihio*. Feim Ibrahimimi zemřel v roce 1997 v Turíně.

<sup>140</sup> Soudobá hudba byla sice zakázaná, ale několik partitur soudobé hudby se do Albánie dostalo právě díky Feimu Ibrahimimu, který je tajně kupoval při cestách do zahraničí. Studium těchto partitur bylo veřejným tajemstvím, ale vzhledem k tomu, že jejich provedení, ani vznik skladeb, které by nesly jejich rysy, nebylo možné, bylo toto jejich studium do určité míry tolerováno.



hodnotě.<sup>141</sup> Tyto komise byly později založené po celé Albánii a měly za úkol kontrolovat aktivitu umělců, jestli je jejich tvorba opravdu „ve službách lidu“.

V roce 1946 bylo slavnostně otevřeno *Umělecké lyceum Jordan Misja*,<sup>142</sup> které mělo 5 oddělení, a to: *hudební teorie, zpěv, dramatické umění, choreografie a výtvarné umění*. Kromě albánských umělců zde v počátcích působilo i několik pedagogů z Itálie a Jugoslávie, kteří zůstali v Albánii po válce.<sup>143</sup> Prvním ředitelem této instituce se stal albánský skladatel, sbormistr a pedagog **Konstantin Trako** (1919–1986),<sup>144</sup> který později prosadil založení oborů *skladba a dirigování*. Lyceum v počátcích čelilo mnoha problémům, jako byl například malý počet kvalifikovaných učitelů, nedostatek hudebních materiálů, špatný stav hudebních nástrojů a další. Situace se za pomoci Sovětského svazu celkem zlepšila v padesátých letech, kdy bylo dovezeno mnoho hudebních partitur a teoretických knih, které byly přeloženy do albánštiny, mnoho nahrávek, které mohli studenti poslouchat v nově postavené fonotéce, a také hudební nástroje. Protože několik oborů mělo nedostatek pedagogů, tak se v několika zemích východního bloku dohodlo, že v nich bude studovat několik albánských studentů,<sup>145</sup> a mezi tím, aby v uměleckém lyceu obory fungovaly, aby na nich učili pedagogové z těchto zemí. Například v uměleckém lyceu v Tiraně učili ruští pedagogové Boris Skoblov (cello), Jurij Utkin (housle) a Tamara Nizniková (zpěv) a také například český klavírista Vladimír Topinka.<sup>146</sup> Situace na uměleckém lyceu se velmi zlepšila, když se vrátili studenti, kteří studovali na kvalitních zahraničních školách, a napomohli k založení nové generace albánských umělců. Z albánských umělců, kteří studovali v cizině, můžeme zmínit například umělce, kteří studovali v Praze a kterými byli dirigent **Mustafa Krantja** (1921–2002),<sup>147</sup> dirigent a skladatel **Simon Gjoni** (1926–1991) a také houslisté **Genc Bogdo** (1926–1991) a další, a studenti, kteří studovali v Moskvě, jako skladatelé **Česk Zadeja** (1927–1997), **Nikolla Zoraqi** (1918–1991) nebo také dirigent **Rifat Teqja** (1928–2013).

---

<sup>141</sup> Například jestli byly v souladu s „komunistickým ideálem“ anebo s „mladou a revoluční komunistickou duší“.

<sup>142</sup> **Jordan Misja** (1913–1942) byl mladý albánský malíř, který byl společně s Brankem Kadijou a Perlatem Rexhepim zabít v bojích za druhé světové války.

<sup>143</sup> Kolektiv autorů, *Dějiny albánské hudby*. Tirana : Akademie múzických umění, hudební fakulta, 1984.

<sup>144</sup> **Konstantin Trako** (1919–1986) se narodil Boboshtice u města Korçë. V letech 1936–1942 studoval skladbu a dirigování na Královské akademii múzických umění v Bukurešti, kde se zabýval i studiem byzantské liturgické hudby. Po návratu do Albánie byl aktivním pedagogem, sbormistrem, skladatelem a organizátorem uměleckého života v Tiraně.

<sup>145</sup> Většinou v Moskvě, Praze, Bukurešti a Sofii.

<sup>146</sup> ZÁJMI, B. *Violoncello ve tvorbě albánských skladatelů*. Brno 2017. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Hudební fakulta, s. 32.

<sup>147</sup> **Mustafa Krantja** (1921–2002) začal studovat housle ve *Shkolla normale* v Elbasanu. Během války se stal členem symfonického orchestru Radia Tirana, tehdy jako jeden z mála Albánců. Od roku 1947 studoval dirigování na pražské konzervatoři u V. Talicha. Vzhledem k výborným výsledkům se stal pedagogickým asistentem K. Ančerla a V. Talicha. Později po návratu do Albánie se stal nejvýznamnějším dirigentem, organizátorem a propagátorem albánské hudby v cizině, ale i české hudby v Albánii.

Umělecké lyceum bylo koncipováno jako národní škola, a proto vedle něj byla postavena studentská kolej pro žáky z jiných měst. Později byla také otevřena večerní škola, kde bylo možné studovat hudební obory při zaměstnání. Při lyceu byla otevřena i základní umělecká škola, která trvala 8 let a po jejímž absolvování bylo možné pokračovat ve studiu na lyceu, které fungovalo jako střední odborná škola a trvalo 4 roky. Tyto základní umělecké školy byly koncipované se předpokladem, že žák bude pokračovat ve studiu na uměleckém lyceu, proto byl jejich systém podobný a nauka byla až třikrát týdně. V každém pololetí se konaly postupové zkoušky, v jejichž rámci musel žák předvést půlrecitál, a v menších intervalech se konaly tzv. technické kontroly, kde se hrály etudy různých zaměření a probíral se technický vývoj žáka. Podobný princip funguje v Albánii dodnes, s tím že základní umělecká škola trvá 9 let a umělecké lyceum 4 roky. Po absolvování uměleckého lycea skládá žák maturitní zkoušku a po jejím absolvování má právo se zúčastnit přijímacích zkoušek na Univerzitu umění v Tiraně. Mnoho žáků, kteří studovali na Uměleckém lyceu *Jordan Misja* v Tiraně a později na Státní konzervatoři, se vrátilo do svých rodných měst, kde bylo v pozdějších dekádách postupně založeno několik dalších základních uměleckých škol a uměleckých lyceí.<sup>148</sup>

Velmi důležité pro hudební kulturu Albánie bylo založení *Albánské filharmonie* v roce 1949. Ta byla vytvořena z již dříve existujících profesionálních souborů: *Lidového divadla*, *Státního sboru* a *Sboru lidové armády*. K těmto souborům byl připojen *Albánský symfonický orchestr* pod vedením významného albánského dirigenta Mustafy Krantjy a jako poslední byl připojen *Albánský baletní soubor*.<sup>149</sup> V rámci státního programu kulturního vývoje obyvatelstva toto těleso koncertovalo po většině albánských měst a vesnic, kde kromě koncertů inscenovalo i slavné scény ze světoznámých oper a baletů a samozřejmě bylo i provedení skladeb albánských autorů. Provedení scén ze světoznámých oper vedlo později k velkému počínu vykonaném pro hudební umění v Albánii: V roce 1953 byl založen a slavnostně zahájen provoz *Teatri kombëtar i operas dhe baletit* (Národního divadla opery a baletu). Nadaným mladým hudebníkům byla přidělována stipendia pro studium v zahraničí nebo také pro krátkodobé stáže. Založení této instituce je důležitým mezníkem v dějinách albánské hudby a znamená velký přínos v kvalitativním, ale i v kvantitativním smyslu. V rámci dramaturgie *Národního divadla opery a baletu* byla založena *Koncertní sezona*, která

---

<sup>148</sup> Dnes existuje v Albánii 10 uměleckých lyceí a 28 státních základních uměleckých škol. Od roku 1992 bylo založeno i mnoho dalších základních uměleckých škol, které však mají volnější systém a požadavky než státní školy.

<sup>149</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. Michal Nedělka, s. 33.

obsahovala symfonické koncerty a také koncerty komorní hudby. Kromě členů orchestrů účinkovali na těchto večerech i zahraniční hosté.

Na kvalitativním vývoji albánského Národního divadla se podíleli i českoslovenští umělci. Například v roce 1956 začala spolupráce obou zemí na inscenaci Smetanovy *Prodané nevěsty* v Tiraně. Opera, kterou dirigoval zmíněný bývalý student V. Talicha, Mustafa Krantja, se těšila velkého úspěchu, což dosvědčují následujících 47 repríz a vysoce kladná hodnocení kritiky. Spolupráce s Československem pokračovala i v pozdějších letech, například v lednu 1959 v Albánii koncertovali českoslovenští umělci sopranistka Anna Poláková (1922–2008) a basista **Karel Petr** (1930–2017), dále například sólisté **Eduard Haken** (1910–1996) a **Mária Kišňová** (1915–2004). V rámci spolupráce vystoupilo několik albánských umělců v Československu, jako například **Marie Kraja** (1911–1999),<sup>150</sup> **Mentor Xhemali** (1924–1992), **Ibrahim Tukiçi** (1926–2004), **Nina Mula** (1931–2011) a další, kteří kromě oper zpívali v Československu i na koncertech, které nahrál *Československý rozhlas*.<sup>151</sup> Se zhoršením vztahů se Sovětským svazem a se zeměmi východního bloku a následnou sebeizolací Albánie skončila i spolupráce s Československem.<sup>152</sup>

V roce 1962 byla otevřena *Státní konzervatoř*, která byla koncipovaná podle systému Moskevské konzervatoře. I když otevření konzervatoře bylo plánováno na později, toto „předčasné“ otevření nastalo z důvodu zhoršení vztahů se zeměmi východního bloku, odkud se museli vrátit všichni studenti,<sup>153</sup> kteří tak nemohli dostudovat, a státní konzervatoř, která měla status vysoké školy, jim to umožnila. Absolventi konzervatoře mohli učit na Uměleckém lyceu v Tiraně a později v dalších městech, a také byli většinou posíláni do Domů kultury jako vedoucí hudebních oddělení. Prvním ředitelem konzervatoře byl albánský skladatel a muzikolog **Albert Paparisto** (1925–2014),<sup>154</sup> který i učil předměty jako

---

<sup>150</sup> Její role Mařenky v opeře *Prodaná nevěsta* získala velmi pozitivní kritiku.

<sup>151</sup> O spolupráci mezi československým *Národním divadlem* a albánským *Národním divadlem opery a baletu* píše Bledar Zajmi v kapitolách *Čeští umělci v Albánii* a *Albánské umělci v Československu* ve své disertační práci *Violoncello ve skladbách albánských skladatelů*, kterou obhájil na JAMU v Brně v roce 2017.

<sup>152</sup> Existuje řada dalších dokladů dobové kulturní a politické spolupráce mezi Československem a Albánií, včetně těch poněkud kuriózních. Například můj školitel prof. Jan Vičar zavzpomínal, jak přibližně v roce 1960 jako talentovaný malý akordeonista nacvičil a zahrál albánskou lidovou píseň albánskému velvyslanci a jeho delegaci při příležitosti jejich oficiální návštěvy na Moravě. Rozhovor s Janem Vičarem dne 2. března 2018.

<sup>153</sup> Kromě uměleckých oborů studovalo v tomto období v cizině více než 3000 studentů.

<sup>154</sup> **Albert Paparisto** (1925–2014) se narodil v Elbasanu v hudební rodině. V roce 1956 vystudoval muzikologii na Moskevské konzervatoři, kde se setkával s velikány hudby, jako například s Dimitrijem Šostakovičem. V roce 1958 byl ředitelem albánského *Národního divadla* a v roce 1962 ředitelem *Státní konzervatoře*. V roce 1966 byl z politických důvodů vyloučen z Komunistické strany a poslán do Skadaru, kde řídil hudební oddělení domu kultury a dirigoval městský orchestr. Později byl ředitelem základní školy a později založil *Umělecké lyceum*. V roce 1971 byl rehabilitován a stal se pedagogem na *Vysokém institutu umění*.

*Harmonie a Analýza skladeb*. Teoretická část studia byla připravena Paparistem, skladatelem **Ç. Zadejou** (1927–1997) a dalšími osobnostmi albánské hudby, které studovaly v Moskvě. V roce 1966 se *Státní konzervatoř* sloučila s dramatickou školou *Aleksandëra Moisiu a Školou výtvarných umění*, a tak vznikl *Vysoký institut umění*. Jeho strukturu tvořily tyto tři instituce, které fungovaly jako nezávislé fakulty, a studium trvalo 4 roky. Od roku 1962 měla hudební fakulta vlastní symfonický orchestr, který hrál v dalších letech velmi důležitou roli v rozvoji hudební tvorby albánských skladatelů, zejména díky provedení jejich nových kompozic.

V roce 1962 byl založen také *Symfonický orchestr Albánského rozhlasu a kinematografie*, který vedly významné osobnosti albánské hudby, dirigenti Mustafa Krantja a Simon Gjoni (1926–1991).<sup>155</sup> Původní myšlenka byla založit orchestr, který by sloužil k rozhlasovému vysílání a k nahrávání filmové hudby. Později začal tento největší albánský symfonický orchestr mít vlastní koncertní sezonu a také doprovázel zpěváky na *Festivalu zpěvu v Albánském rozhlasu a televizi*<sup>156</sup> nebo také na různých jiných festivalech, které byly založeny později. Těleso se stalo nejdůležitějším symfonickým orchestrem Albánie a mělo na starost nejen provedení děl albánských autorů, ale i hudební dokumentaci jejich tvorby. V devadesátých letech se orchestr přejmenoval na *Symfonický orchestr Albánského rozhlasu* a nadále má vlastní koncertní sezonu a účastní se různých aktivit pořádaných *Albánským rozhlasem* a *Albánskou televizí*.

Za komunistického režimu bylo založeno velké množství hudebních festivalů. Největším z nich byly *Koncertet e majit* (Květnové koncerty) zaměřené na klasickou hudbu a založené v roce 1967. Festival *Koncertet e majit* podporoval rovněž novou vznikající albánskou hudbu tím, že v rámci festivalu byla každoročně vyhlášena soutěž o nejlepší albánskou skladbu. Kromě veřejných provedení skladby autor dostal i peněžní odměnu a těšil se popularitě.

---

Zabýval se také muzikologií a hudební kritikou. Po roce 1992 emigroval do Spojených států amerických, kde zemřel v roce 2012.

<sup>155</sup> **Simon Gjoni** (1926–1991) se narodil ve Skadaru, kde studoval u P. Jakovy. Od roku 1952 studoval dirigování na pražské konzervatoři a o rok později na pražskou HAMU, až do roku 1958. Po návratu do Albánie se stal pedagogem na *Státní konzervatoři* v Tiraně. Také byl šéfdirigentem *Symfonického orchestru albánského rozhlasu*, který sám založil, a později i ředitelem uměleckého lycea *Jordan Misja* v Tiraně.

<sup>156</sup> Albánská národní televize byla založena v roce 1959 vybudováním prvního experimentálního studia. Oficiálně začala vysílat až 1. 5. 1960, kdy poprvé vysílala televizní zprávy. Na programu televize byly filmy pro děti, televizní zprávy a také dokumenty, vysílalo se třikrát týdně. Pravidelně se začalo vysílat až v roce 1971 a od roku 1981 se vysílalo barevně. Albánská televize se stala důležitým médiem pro albánskou kulturu obecně. Důležitou součástí televizních programů bylo vysílání jejího symfonického orchestru a také jiných kulturních aktivit, jako například přenosů koncertů z hudebních festivalů, oper a další.

Na pomoc albánských autorů bylo založeno při polygrafickém kombinátu v Tiraně vydavatelství *Shtëpia qëndrore e krijimitarisë popullore* (Centrum pro národní tvorbu). Centrum kromě not vydávalo také knihy a časopisy zaměřené na novou albánskou tvorbu. Vydávání not tiskem se příznivě projevilo ve snížení množství chyb v notových zápisech, které byly dříve opisovány pouze ručně.

### 1. 3. 3 Skladatelská tvorba a její stylová orientace

Od padesátých a šedesátých let 20. století narůstala aktivita albánských skladatelů, kteří chtěli vyplnit mezery v repertoáru albánské hudby. Operní scéně chyběla albánská tvorba, a tak skladatel Kristo Kono složil první albánskou operetu *Agimi* (Východ slunce), která měla premiéru v roce 1954 a hrála se po celé Albánii celkem 87krát.<sup>157</sup> Úkolu složit první albánskou operu se ujal již proslulý albánský skladatel **Prenk Jakova** (1917–1969),<sup>158</sup> který složil tříaktovou operu *Mrika*<sup>159</sup> podle libreta **Llazara Siliqiho** (1924–2001), s nímž už spolupracoval i dříve. Opera měla premiéru v roce 1958 ve Skadaru a po jejím úspěchu a mnoha reprízách ve Skadaru bylo nařizeno ji provádět v Tiraně v Národním divadle, kde měla, s mírnými změnami, druhou premiéru v roce 1959. Skladatel v ní použil albánské charakteristické mody a rytmy ze severní Albánie, avšak v rámci klasických hudebních forem. Velký úspěch opery si získal i pozornost vlády a sám Enver Hoxha objednal u skladatele, nebo spíše nařídil Jakovovi, aby napsal operu o národním hrdinovi Skanderbegovi. Jakova to nejprve odmítl a napsal mu, že „Opera není něco, co se dává do trouby a za určitý čas je hotové“,<sup>160</sup> čímž fakticky riskoval život. Jakova totiž, i když byl velmi známý a sám bojoval proti Italům a později Němcům, byl uvězněn kvůli svému bratrovi, který vystupoval

---

<sup>157</sup> KRAJA, N. *Muzika instrumentale shqiptare*. Tirana : Universiteti i Arteve, 2005.

<sup>158</sup> **Prenk Jakova (1917–1969)** se narodil ve Skadaru, kde také studoval na lyceu *Illyricum*. Studoval také u Martina Gjoky a hrál ve Skadarském dechovém souboru. Od roku 1942 studoval klarinet na *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* v Římě do roku 1944, kdy se vrátil do Albánie a poté vedl armádní sbor. Jeho bratr, který vystupoval proti komunistům, byl uvězněn a popraven a Prenk Jakova byl také po nějakou dobu ve vězení. Později se stal učitelem hudby ve Skadaru a vedl také sbory v okolních městech za albánskými hranicemi, jako například ve městech Ulcinj, Titograd a další. Byl také velmi aktivní v hudebním životě Skadaru a pracoval ve zdejších domě kultury. Byl učitelem předních albánských skladatelů (Ç. Zadeja, T. Harapi, Th. Gaqi a další) a jeho studie o původní albánské hudbě a o jejích orientálních prvcích inspirovaly pozdější skladatele. Jeho sebevražda po velkém úspěchu jeho opery *Skanderbeg* a pochvale Envera Hoxhy je dodnes záhadou.

<sup>159</sup> V centru děje je albánská brigádnice Mrika, která se v rámci ženské emancipace snažila pracovat na stavbě hydroelektrárny v severní Albánii. Hlavním tématem je tu diskriminace žen a předsudky vůči nim v tehdejší Albánii a také téma lásky a rovnoprávnosti mezi muži a ženami. Mrika bojuje proti těmto předsudkům a proti vůli svých rodičů si vezme muže, do kterého je zamilovaná, místo toho, kterého jí vybrali. Téma chce inspirovat emancipaci žen a zmírnění tradice „domluvených sňatků“ v severní Albánii.

<sup>160</sup> KALOÇI, D. *Vdekja tragjike e Jakovës, kollosit të muzikës shqiptare : historia e panjohur e mjeshtrit më të madh të muzikës që u diplomua në Romë: Prenkë Jakova*. Tirana : Gazeta Shqiptare, 2002.



proti režimu. Nakonec se tentokrát Jakova vyhnul uvěznění a dílo zkomponoval, avšak jeho opera *Scanderbeg* měla premiéru až v roce 1968. Stala se také velmi úspěšnou a Jakova dostal od Envera Hoxhy pochvalu a osobní blahopřání. Paradoxně Jakova v témže roce spáchal sebevraždu, což bylo spíše běžné u Hoxhových odpůrců, kteří raději spáchali sebevraždu, než by zažili od komunistů tělesné a psychické mučení.

Jakova měl velký význam pro albánskou profesionální hudbu i tím, že začal odborně pracovat na tzv. purifikace albánské národní hudby od orientálních prvků. Pokud v mnoha případech, například v městském folkloru, již nešlo albánskou hudbu „vyčistit“, jeho studie na heterogenost hudebních idiomů minimálně upozornily. Tyto studie se staly jakousi „příručkou“ pro pozdější albánské skladatele, avšak byli jím ovlivněni i přední albánští skladatelé Çesk Zadeja, Tonin Harapi, Simon Gjoni a další. Později bylo v albánském *Národním divadle* inscenováno mnoho dalších albánských oper, například *Komisari*, *Shota e Azem Galica*, *Cuca e maleve* (Dívka z hor) a *Gjorg Golemi* skladatele **Nikolla Zoraqiho** (1928–1991), anebo také *Toka Jone* (Naše země) **Pjetra Gaciho** (1931–1995), *Para stuhisë* (Před bouří) Česka Zadejy a mnoho dalších. I přes relativně velký počet dalších albánských oper zůstávala opera *Mrika* nadále velmi oblíbenou, a to nejen pro svou hudbu, která byla kombinací albánské hudby se stylem italského *bel canta*, ale také pro svoji tematiku, která byla dlouhodobě velmi důležitá pro emancipaci žen v tehdejší albánské společnosti.



Příklad č. 30 - Pochod ve městě Skadar, kde se propaguje premiéra první albánské opery

V roce 1963 měl premiéru první albánský balet *Halili dhe Hajria*<sup>161</sup> skladatele **Tish Daija** (1926–2003). Na inscenaci tohoto baletu spolupracovali nejlepší umělci oné doby, což přispělo k tomu, že balet měl velký úspěch. V roce 1964 měl premiéru balet *Delina Ç. Zadejy*. Kromě jeho úspěchu na scéně se tento balet těšil velkému úspěchu také v úpravě pro klavír, jejíž obliba trvá dodnes. Balety se staly skladateli oblíbeným scénickým žánrem i proto, že neměly text, takže pravděpodobnost, že by autoři něco napsali „špatně“ anebo politicky závadně a museli skončit s kompoziční profesí, byla menší. Navíc bylo běžné, že z nejméně úspěšnějších baletních čísel vznikaly klavírní verze nebo verze pro housle a jiné nástroje.

Albánští skladatelé přirozeně začali řešit i budoucnost albánské hudby, a tak začali usilovat o vznik instruktivní literatury. Vzniklo tak mnoho metodických alb pro sólový nástroj, ale také několik alb, do nichž bylo zařazeno několik reprezentativních skladeb pro nejoblíbenější nástroje jako klavír, housle, violoncello, klarinet a další. Instruktivní skladby se snažily řešit technické a interpretační problémy a v centru skladatelské pozornosti byla nová albánská hudba. Charakteristická byla imitace albánských lidových nástrojů, typický byl 7/8 nebo 5/8 takt, a také specifické melodie na základě různých folklorních modů. Časem se vytvořil velký počet skladeb tohoto charakteru a později začala být v repertoáru žáků albánských hudebních škol povinná alespoň jedna skladba albánského autora. To vedlo k dalšímu rozvoji instruktivní literatury, nejen co se týká kvantity, ale též kvality.<sup>162</sup> Výběry skladeb byly publikovány v albech a velmi populárním se stalo například album *Repertori pedagogjik i autorëve tanë*.<sup>163</sup> Pozitivní hudební i kulturní dopad na mládež měly rovněž operety pro děti, jako například *Ditë të gëzara* nebo *Shpendët e pyllit* K. Lary, které měly popularizovat klasickou hudbu.

Velkého rozvoje se dočkala koncertní hudba, která díky nově založeným symfonickým orchestrům zvýšila tvůrčí možnosti albánských autorů v oblasti sólových koncertů, symfonií a jiných symfonických žánrů. Pro zřetelnou návaznost na národní hudbu se staly oblíbené *balady*,<sup>164</sup> *rapsodie*,<sup>165</sup> *tance*,<sup>166</sup> *toccaty*<sup>167</sup> (kvůli imitaci albánského nástroje

---

<sup>161</sup> *Halili dhe Hajria* je albánský balet T. Daijy na libreto Kola Jakovy. Hlavním tématem je odboj albánských horalů proti osmanské invazi. Balet se v Albánii těšil velkému úspěchu a byl inscenován více než 250krát. Později se prováděl i v cizině jako například ve Francii, Itálii, Řecku a také v Turecku.

<sup>162</sup> Více o albánské instruktivní literatuře lze nalézt v mé disertační práci: PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, s. 49-91.

<sup>163</sup> DIZDARI, A., ADAMI, T. *Repertori pedagogjik i autorëve tanë*. Tirana : SHBLSH, 1975, s. 124.

<sup>164</sup> Oblíbené byly například *Balady pro klavír* skladatele Kozma Lara (\*1930), *Balady pro klavír* Česka Zadejy a také *Balada pro housle* Pjetra Gaciho (1931–1995).

<sup>165</sup> Například velmi oblíbená *Rapsodie* Tonina Harapiho, *Rapsodie* Kozmy Lary nebo také *Albánské rapsodie* K. Kona.



çiftelia), fantazie nebo také romance,<sup>168</sup> později také preludia, variace a další. V těchto skladbách se odrážel improvizální charakter albánské hudby severu a také imitace charakteristických zvuků folklorních nástrojů, jako například již zmíněná çiftelia nebo bicí nástroj daulle (viz podrobněji v kapitole Folklorní nástroje). Mladší generace skladatelů experimentovala s dosud neznámými formami, jako byly koncertní rondo, koncertní poema, koncertní rapsodie a další. Rozvíjela se komorní tvorba, v níž albánští skladatelé vedle klasických kombinací experimentovali i s využitím folklorních nástrojů. To však netrvalo dlouho, neboť bylo těžké tyto lidové nástroje přesně naladit a notovat. Autoři se proto spíše věnovali klasickým nástrojům. Oblíbené se staly například smyčcové kvartety Tishe Daijy a Tonina Harapiho, který také upravil pro komorní soubory několik svých nejznámějších klavírních skladeb. V pozdějších letech se rozšířila obliba klavírního tria a například klavírní trio Këngët e tokës (Píseň země) Limose Dizdariho (\*1942) se stalo součástí repertoáru několika komorních souborů.

Albánští skladatelé začali využívat ve svých dílech i sonátovou formou,<sup>169</sup> která neměla v jejich vlasti dlouhou tradici. Jejich sonáty ale neměly takový úspěch jako jiné žánry, například balady a rapsodie, což možná souviselo s tím, že tato forma v Albánii dříve neexistovala a přirozeně se nevyvíjela. Tyto sonátové cykly ale přispěly k pozdějšímu vzniku koncertů pro sólové nástroje.

Prvním koncertem pro sólový nástroj byl *Klavírní koncert č. 1*<sup>170</sup> Česka Zadejy<sup>171</sup> z roku 1968, který měl velký úspěch a dodnes patří k nejoblíbenějším klavírním koncertům

---

<sup>166</sup> Můžeme zmínit *Valle* z orchestrální suity Česka Zadejy nebo *Valle për flaut* (Tanec pro flétnu) Kozmy Lary.

<sup>167</sup> Například *Toccata* Česka Zadejy nebo také Feima Ibrahimio jsou v Albánii dlouhodobě velmi oblíbenými klavírními skladbami.

<sup>168</sup> Tonin Harapi je považován za mistra romancí. Velmi známá byla například jeho *Romance a-moll* pro klavír a orchestr.

<sup>169</sup> Sonátovou formu používali skladatelé hlavně v klavírní a houslové tvorbě, slavné byly například sonáty pro klavír Tonina Harapiho a Kozmy Lary nebo houslové sonáty Česka Zadejy.

<sup>170</sup> Viz druhou kapitolu.

<sup>171</sup> **Česk Zadeja** (1927–1997) se narodil ve Skadaru, kde studoval ve františkánské škole. Byl několik let členem sboru, který dirigoval Martin Gjoka a později Prenk Jakova. Studoval skladbu na *Accademia di Santa Cecilia* v Římě. Po osvobození Albánie pracoval v *Radiu Shkodra* v hudebním oddělení. Po absolvování vojenské služby jako dirigent dechového souboru dostal stipendium na studium na Moskevské konzervatoři. Po studiích se vrátil do Albánie, kde byl jmenován uměleckým vedoucím *Státního ansámblu lidových písní a tanců v Tiraně* (Ansamblin Shtetëror të Këngëve dhe Valleve Popullore të Tiranës). Byl jedním ze zakladatelů Státní konzervatoře v Tiraně, na níž učil v letech 1962–1965. Rok pracoval jako umělecký vedoucí Státní opery v Tiraně a od roku 1966 do roku 1972 byl vedoucím katedry skladby. Od roku 1972 do roku 1990 působil jako skladatel „na volné noze“. V roce 1993 se vrátil k pedagogické činnosti na přejmenované Akademii múzických umění v Tiraně. Zadeja je v Albánii velmi uznávanou osobností a jeho hudba inspirovala celou generaci mladých autorů. Napsal první albánský klavírní koncert, komponoval klavírní sonáty, sonatiny, variace, rapsodie, symfonie, balety a komorní hudbu. Také se věnoval úpravě lidových písní, filmové hudbě a také populární hudbě. Patřil mezi nejúspěšnější skladatele předrevolučního

albánských autorů. Náznaky sonátové formy měly i některé rapsodie pro nástroj a orchestr, jako byla například *Rapsodie* Tonina Harapiho<sup>172</sup> pro klavír a orchestr.<sup>173</sup> Sonátová forma byla používána také v symfoniích<sup>174</sup> jiných autorů, kteří přitom často využívali folklorní témata ze severní Albánie, občas i tamější charakteristické rytmy nebo charakteristické melodie.



*Příklad č. 31 - Vůdčí osobnosti albánské hudby,*  
vlevo Çesk Zadeja (1927–1997), vpravo Tonin Harapi (1926–1992)

Ze stylového hlediska měl důležitou úlohu nejprve neoromantismus (resp. pozdní romantismus) a později se rozšířil neoklasicismus, který byl nejoblíbenějším hudebním stylem až do roku 1990. Albánští skladatelé přitom využívali klasické způsoby formování, ale použitý hudební materiál byl často spojen s albánskou lidovou hudbou. Například v baladách a rapsodiích pro sólový nástroj a orchestr bylo běžné 7/8 metrum a melodika opírající se o folklorní útvary severní Albánie. Kromě vazby na ideologii prosazující novou kulturní politiku ro odpovídalo rovněž vkusu albánského publika, které bylo tradičně spjato s lidovou hudbou. Mnoho skladatelů citovalo národní písně nebo známé melodie a tance a tyto citace kombinovali s klasickou harmonií. V tomto období byl cítit i vliv velkých

---

období a byl jedním z prvních pedagogů skladby. Kvůli jeho kompoziční produktivitě, pedagogické aktivitě a také inspirativní osobnosti je považován za „otce“ albánské soudobé klasické hudby.

<sup>172</sup> **Tonin Harapi** (1926–1992) se narodil ve Skadaru, kde studoval hudbu u Martina Gjoky a Prenka Jakovy při jezuitské škole ve Skadaru. Když bylo po druhé světové válce církevními institucemi zakázáno provozovat vzdělávací instituce, Harapi se přestěhoval do Tirany, kde studoval klavír na nově založeném uměleckém lyceu *Jordan Misja*. Později dostal stipendium na studium na Moskevské konzervatoři, ale kvůli zhoršení vztahů se SSSR tam mohl studovat jenom dva roky. Ve studiu pokračoval v Tiraně, kde absolvoval v roce 1964. Hned po absolutoriu se stal pedagogem skladby na Státní konzervatoři v Tiraně a byl jím až do konce života. Harapiho skladby se vyznačují lyrickými tématy a post-romantickým stylem, psal klavírní koncerty, rapsodie, romance, variace, operu. Byl mistrem klavírních miniatur a jeho tvorba patří k nejoblíbenějším mezi albánskými klavíristy.

<sup>173</sup> Viz druhá kapitola.

<sup>174</sup> U albánského publika byly nejoblíbenější symfonie Ç. Zadejy.

evropských mistrů klasické hudby, což bylo přirozené, protože většina skladatelů studovala v cizině a albánská hudba teprve hledala svůj tvar. Jistě v tom hrálo svou roli rovněž hostování skladatelů ze zemí východního bloku<sup>175</sup> nebo naopak výjezdy albánských umělců do ciziny.<sup>176</sup> Repertoár albánských sólistů obsahoval díla skladatelů od baroka do impresionismu nebo také neoklasicismu. Zvláštností bylo, že zatímco hudba S. Prokofjeva byla povolena, kompozice D. Šostakoviče a I. Stravinského měly zákaz veřejného provedení, a to přesto, že byla součástí obsahu skladatelského studia. V pozdějších letech ovlivnila mladou generaci skladatelů, jako byli například Aleksandër Peçi, Feim Ibrahimi a další, tvorba B. Bartóka.

Velký vliv na tvorbu albánských skladatelů měly studie Prenka Jakovy o albánském folkloru a o jeho jedinečných prvcích, které se Jakova snažil oddělit od prvků orientálních. Také o takovém procesu psal Çesk Zadeja ve svých vysokoškolských skriptech *Vetparja e procesit* (samo-hlídání procesu), kde Zadeja popisuje, jaký vztah má mít skladatel k hudbě národní a hudbě mezinárodní a jak by je skladatel mohl zkombinovat. Skripta se zabývají i definicí kvality v procesu splynutí albánské hudby s tou světovou a také teoretickými a praktickými otázkami, které s tím souvisejí. Zabývá se i estetickými a filozofickými otázkami a také posláním albánské hudby, která v souvislosti s tehdejší oficiální ideologií měla charakterizovat nového člověka a novou společnost.<sup>177</sup> Byla to obdoba koncepce tzv. socialistického realismu, který byl prosazován od třicátých let 20. století v Sovětském svazu a po 2. světové válce i v jiných lidově demokratických či socialistických zemích. Zadejovy myšlenky a způsob harmonizace národních písní nebo melodií, ovlivnily celou generaci skladatelů. Kombinace albánské lidové hudby s tou evropskou se stala hlavním hudebním směrem tvorby albánských skladatelů a má svůj význam dodnes.

V období komunismu vláda kontrolovala umělce, ale na druhou stranu byli umělci státem velmi podporováni, což přispělo ke vzniku značného množství skladeb téměř všech druhů, žánrů a forem. Samozřejmě že ne všechna díla byla kvalitní, avšak existuje velké množství skladeb, které si zaslouží místo i na mezinárodní hudební scéně.

---

<sup>175</sup> Albánii navštívil například český skladatel **Rudolf Kubín** (1909–1973), který měl pomáhat při založení albánské skladatelské školy.

<sup>176</sup> M. Krantja dirigoval operu například v Bukurešti.

<sup>177</sup> TOLE, V. Libri i parë i kompozicionit në Shqipëri: botohet 10 vjet pas vdekjes, libri i akedemik Çesk Zadesë „Vetparja e procesit“, In *Shekulli*, č. 158, 15. června, 2007, str. 14.

### 1. 3. 4 Vliv komunistického režimu a jeho ideologie na hudební řeč albánských skladatelů

Komunistický režim měl velký vliv na hudební řeč albánských skladatelů. Nebyla to jenom jeho ideologie, která ovlivnila tvorbu, ale i systém dohledu nad skladatelskými aktivitami. Například komise, která posuzovala kvalitu díla, než mohlo být veřejně provedeno, nebyla složena z hudebníků, nýbrž i z dělníků nebo lidí jiných povolání. To souviselo s tím, že se hudba albánských skladatelů měla líbit prostému lidu, a proto jím měla být vybírána. Silný patriotismus v programních skladbách anebo v operách a baletech byl také následkem tlaku nebo dobové propagandy.

Velký vliv měla například také veřejná debata roku 1972, na níž se diskutovalo o tom, do jaké míry může být tvorba albánských skladatelů ovlivněna západoevropskou hudbou. Protože však míru vlivu bylo obtížné poznat, zvýšilo to tlak na skladatele a na umělce všeobecně. Kdo nebyl v souladu s linií komunistické strany, v nejlepším případě učil hudbu v malých městech a v nejhorším byl uvězněn, nebo dokonce i popraven. V roce 1973 bylo mnoho umělců, kteří prokazovali „příliš mnoho západního vlivu“, například nosili džiny nebo psali hudbu, která nebyla určena prostému posluchači, posláno do pracovních táborů. Tvrzení komunistů, že nejsou proti západním vlivům, avšak že je potřeba je kontrolovat, v praxi znamenalo, že i malá či nevýznamná věc mohla umělce stát nejen kariéru, ba dokonce i život. V souvislosti s prosazovanou ideologií sedmdesátých let „*hudba jako obraz nového člověka nebo socialistického realizmu*“ se albánští skladatelé začali zaměřovat více na programní hudbu. To se projevovalo mimo jiné například v titulech skladeb, o čemž svědčí například balet *Fatosi partizan* (Žák partyzán) Kozmy Lary, klavírní skladba *Në aksion* (Na brigádě) Ç. Zadejy a další.<sup>178</sup> Byli však i skladatelé jako například F. Ibrahim, který dokázal prosadit provedení své cellové sonáty z roku 1975, nesoucí znaky hudby A. Schnittkeho. Ibrahim si to však asi – díky své pozici a dobrému jménu – mohl dovolit.

V pozdějších, hlavně v osmdesátých letech se izolace země promítla i do pozastavení vývoje albánské hudby. Mnoho let už totiž panoval neoklasicismus a neoromantismus a byla potřeba jít někam dál, avšak to nebylo možné z ideologických důvodů. Proto se albánští skladatelé zaměřili na tvorbu velkých scénických a orchestrálních skladeb. Vzniklo mnoho nových oper, symfonií, koncertů pro nástroj a orchestr a další, styl však zůstával stejný, takže už i publikum vyžadovalo něco nového. V důsledku toho už i úřady vyžadovaly

---

<sup>178</sup> Zatímco tyto názvy měly umožnit jejich provedení, po roce 1990 měly právě opačný efekt. Skladby, které měly tyto názvy, téměř zmizely z repertoáru, i když jsou velmi kvalitní.

a tolerovaly „složitější“ hudbu, která by byla určená pro tzv. „vzdělané“ publikum. Díky „tajně“ zálibě F. Ibrahimihho v soudobé hudbě byla umožněna návštěva několika soudobých skladatelů, jako například **Iannise Xenakise** (1922–2001) nebo i německého skladatele **Gerharda Stäblera** (\*1949). Bylo tolerováno experimentování s hudebními technikami jako dodekafonie, ale tyto „hudební experimenty“ samozřejmě neměly žádnou šanci na veřejné provedení. Pokud bylo některému skladateli vyčítáno, že píše příliš „moderně“, tedy bez kontroly, musel skladatel skladbu s „čistou ideologií“ přepracovat a provést tzv. *veřejnou sebekritiku*.

Soudobé skladatelské styly a techniky ovšem skladatelé mohli využívat ve filmové hudbě. Například Aleksandër Peçi<sup>179</sup> využil serialismus v hudbě k filmu *Tokë e përgjakur* (Krvavá země) a také *Gjeneral gramafoni* (Gramofonový generál), ale protože byla tato hudba v pozadí, a tyto filmy navíc byly opravdu úspěšné, úřady se rozhodly, že ve filmové hudbě tyto směry ne vždy rušily ideologii. To byla pro albánské skladatele dobrá zpráva, protože tak na konci osmdesátých let mohli konečně začít experimentovat s něčím, co už v jiných zemích bylo v praxi běžné.

---

<sup>179</sup> **Aleksandër Peçi** (\*1951) patří v současnosti mezi neaktivnější a nejméně úspěšné albánské skladatele působící v Albánii. V letech 1969–1974 studoval kompozici na Státní konzervatoři v Tiraně. Od roku 1974 do roku 1977 byl ředitelem Domu kultury v Përmetu v jižní Albánii a později se stal ředitelem *Státního ansámblu písní a tanců* a v této funkci působil do roku 1986. Od roku 1986 do roku 1991 byl skladatelem „na volné noze“ a v roce 1991 začal vyučovat skladbu na Akademii múzických umění v Tiraně, dnešní Univerzitě umění. Po revoluci v devadesátých letech se Peçi účastnil mnoha mezinárodních projektů a kurzů především v Amsterdamu a v Paříži. V roce 2004 získal doktorát na Univerzitě umění v Tiraně, kde v současnosti působí jako profesor kompozice. Za svůj modernismus i v období, kdy to bylo zakázáno, dostal od prezidenta republiky v roce 2011 cenu *Mjeshër i madh* (Velký mistr). V předrevolučním období (do roku 1990) se proslavil hlavně svým *Koncertem pro klavír a orchestr č. 1*, *Koncertem pro violoncello a orchestr č. 1*, baletem *Kůzlata a vlk*, komorními *Albánskými tanci* pro housle a klavír a dalšími skladbami. Širší publikum zaujal svou filmovou hudbou, která je v Albánii známá dodnes. Vedle folklorních prvků, které byly pro albánské skladatele příznačné, používal ve své filmové hudbě i soudobé skladatelské techniky jako například serialismus, což bylo v komunistické Albánii zakázané. Skladatelova inspirace folklorem pokračovala i po revoluci a vyznačovala se hlavně použitím oi-intervalu nebo-li Peçi-intervalu (odvozeného z albánského „lamenta“). Aleksandër Peçi je v současnosti respektovanou osobností jak v Albánii, tak i v mezinárodním měřítku. Jeho skladby byly provedeny mimo jiné v Carnegie Hall, na Biennale di Venezia, na Pařížské konzervatoři a Seoul International Festival. Mezi interprety jeho hudby patří například i Moskevská filharmonie. Peçi je rovněž významným propagátorem soudobé hudby. Je spoluzakladatelem a organizátorem festivalů Nová albánská hudba, Festival Ton de Lew či Pianodrom.



Příklad č. 32 - Aleksandër Peçi (\*1951)

### 1. 3. 5 Klasická hudba v Albánii v současnosti

Po pádu komunistického režimu se kultura v Albánii ponořila do chaosu. Stát, který byl v krizi, už neměl možnost kulturu tolik financovat, což vedlo k uzavření mnoha domů kultury, ke zrušení symfonických orchestrů, zrušení podpory pro festivaly<sup>180</sup> i finančních zdrojů pro skladatele. Zatímco v minulém režimu měla Albánie největší počet symfonických orchestrů na počet obyvatel ve světovém měřítku,<sup>181</sup> po revoluci a následující krizi přežily jenom *Symfonický orchestr albánského rozhlasu a televize*, *Orchestr Národního divadla opery a baletu* a *Symfonický orchestr Akademie múzických umění v Tiraně*. Tato tělesa jsou nejdůležitější i v uvádění soudobé hudby. Například nedávno byl premiérován balet *Dodona* Aleksandra Pečiho a posléze *Symfonický orchestr albánského rozhlasu a televize* premiéroval *Dvojkonzert* pro dvě cellové téhož skladatele. I když provedení skladeb albánských autorů, hlavně minulého období, nejsou v sezoně těchto orchestrů nic vzácného, premiéry soudobých děl jsou velmi řídké. Souvisí to s určitými předsudky vůči soudobé hudbě, respektive s tím, že publikum ještě není na tuto hudbu zvyklé.

Velká krize a otevření hranic vedly k velkému exodu Albánců do ciziny, převážně do Itálie a Řecka. Bylo mezi nimi i mnoho významných komponistů. Například sám Feim Ibrahimi emigroval do Itálie a Thomas Simaku (\*1958),<sup>182</sup> před nímž se rýsovala úspěšná

---

<sup>180</sup> Nejvýznamnější a největší festival *Koncertet e majit* se naposled konal v roce 1990.

<sup>181</sup> EMERSON, J. *The music of Albania*. Ampleforth : Emerson Editions, 1994.

<sup>182</sup> **Thomas Simaku** (\*1958) studoval skladbu na Státní konzervatoři v Tiraně v letech 1978–1982 pod vedením Tonina Harapiho. I když dosáhl vynikajících výsledků, díky nimž dostal nabídku učit přímo na Státní konzervatoři, nemohl v Tiraně působit, protože jeho „biografie“ nebyla dostatečně komunistická (nikdo z jeho rodiny nebyl členem komunistické strany). Po studii byl jmenován ředitelem kulturního domu v malém městečku Përmet (kde žilo 4000 obyvatel) u hranic s Řeckem. V tomto období byl pod neustálým tlakem, a to nejen kvůli své pozici ředitele, ale také proto, že město leží v těsné blízkosti hranic s Řeckem. Tato část Albánie byla pod trvalou kontrolou státu, protože zde stále hrozilo podezření z možných úteků. Hranice byly přísně střežené a vojáci měli rozkaz okamžitě zastřelit kohokoli, kdo by se je pokusil překročit. Navíc Simaku na rozdíl od jiných albánských skladatelů, kteří se tehdy chtěli živit hudbou, nevěnoval žádnou skladbu komunistické straně či ideologii a cíleně ve své hudbě nepoužíval konkrétní prvky



kariéra, emigroval do Velké Británie. Jiní autoři, jako například Aleksandër Peçi a Vasil Tole (\*1963),<sup>183</sup> se po několik let zúčastňovali mistrovských kurzů nebo studovali soudobou hudbu v cizině, ale potom se vrátili do Albánie, kde působí dodnes.



Příklad č. 33 - Vlevo Thomas Simaku (\*1958) a vpravo Vasil Tole (\*1963)

---

albánského folkloru (a nedělá to ani dnes). To je trochu paradoxní vzhledem k tomu, že Përmet je znám právě svým folklorem, jímž se inspirovali i další známí albánští skladatelé (například Vasil Tole a Aleksandër Peçi). Možná to byl z jeho strany určitý způsob protestu, což se tehdejšímu režimu jistě nelíbilo a Simaku byl za to často kritizován, dokonce mu hrozilo i vězení. Po otevření albánských hranic se přestěhoval do Yorku (Anglie), kde mohl svobodně studovat tvorbu a hudební řeč skladatelů, kteří byli v Albánii přísně zakázáni. V roce 1991 v Yorku zahájil doktorské studium, v rámci něhož pracoval pod vedením britského skladatele Davida Blakea. Když Simaku studium v r. 1996 dokončil, D. Blake mu doporučil zůstat v Anglii a učit na hudební fakultě téže univerzity. K tomu mu rovněž dopomohly i jeho úspěchy (např. *Lionel Memorial Scholarship* v roce 1993, kdy tuto cenu získal jako jediný kandidát ze Spojeného království). V roce 1996 vyhrál *Leonard Bernstein Fellow in Composition* v Tanglewood Music Center ve Spojených státech pod vedením Bernarda Randse, další úspěch se dostavil v roce 1998 – *Composer's Workshop* v *California State University* pod vedením Briana Ferneyhougha. Od té doby se stal úspěšným mezinárodně uznávaným skladatelem a zároveň výhercem několika soutěží jako například: *Serocki International Prize*, *Lutoslawski Award*, *British Composer Award BASCA*, cena *Arts & Humanities Research Council*, *Leverhulme Fellowship*, cena *DAAD 'Hanns Eisler' Academy* v Berlíně, *University of York Anniversary Lectureship Award*, *Honorable Award* od *Accademia di Lettere, Arti e Scienze* v Římě a další. Simaku často přednáší na různých univerzitách jako např. *King's College and Royal Academy of Music* v Londýně, *'Hanns Eisler' Academy* v Berlíně, *Vienna Conservatoire*, *Hong Kong University*, *Čínská Univerzita* v Hong Kongu, *Univerzita* v Pekingu, *Leeds University*, *Birmingham Conservatoire* a další. V současné době působí jako docent na hudební fakultě Univerzity v Yorku. Zde se kromě výuky věnuje i vlastní tvorbě. Jeho díla často uvádějí renomovaní umělci a rovněž kritika jeho skladeb vyznívá velmi příznivě.

<sup>183</sup> **Vasil Tole** (\*1963) studoval skladbu na *Vysokém institutu umění* v Tiraně pod vedením K. Lary. Od roku 1991 byl pedagogem na Akademii múzických umění v Tiraně, kde vyučoval *Albánský folklor*. V roce 1994 získal na základě dizertace *Historické aspekty evoluce lidové instrumentální tvorby jižní Albánie* doktorát z etnomuzikologie a svým tématem se velmi sblížil s oblastí albánského folkloru. V roce 1995 pokračoval v postgraduálním studiu na *Folkwang Hochschule* v Essenu u prof. Wolfganga Hufschmidta a v roce 1996 v dalším postgraduálním studiu v Athénách. Od návratu do Albánie se věnuje komponování, hudební teorii, muzikologii, folkloristice a hudební publicistice. V letech 1997–1999 byl ředitelem albánského Národního divadla opery a baletu a od roku 1999 do současnosti je profesorem skladby a folkloristiky na Univerzitě umění v Tiraně, vedoucím oddělení kulturního dědictví při Ministerstvu kultury a prezidentem *Rady pro národní hudbu*. Jeho skladatelské dílo zahrnuje opery (největší úspěch zaznamenala opera *Eumenides*, která vyhrála 1. cenu v mezinárodní soutěži Dimitriho Mitropoulose v Athénách v roce 2001), orchestrální skladby (nejúspěšnější je *Trias* pro flétnu a orchestr), komorní hudbu (nejznámější *Epitaf a Britmë* pro smyčcové kvarteto, flétnu, klarinet, fagot a klavír) a skladby pro sólové nástroje jako například *Symbolický portrét* (1992), *Age of Cage* (1993), *R. I. P* (1997) a další. Je velmi aktivní v popularizaci soudobé hudby a je spoluzakladatelem společnosti *Nová albánská hudba*.

V roce 1991 byla založena *Národní hudební komise*, která se stala členem *Mezinárodní hudební komise* při organizaci UNESCO. Presidentem této komise byl zvolen Feim Ibrahim, který v roce 1992 založil i festival soudobé hudby a v roce 1994 společnost *Pentaton*, která dnes nese název *Kulturní nadace Feima Ibrahimih*. Bylo založeno i několik festivalů na podporu soudobé hudby jako například *Ditët e muzikës së re shqiptare* (Dny nové albánské hudby), festival *Pianodrom*, který založil A. Peçi, a další. Za pomoci italské ambasády byl založen festival *Allegretto Albania*, který je zaměřen na klasickou hudbu. Zatímco v devadesátých letech zbývalo festivalů hudby a abonentních koncertních cyklů jen několik, v současnosti už se situace zlepšila a ve velkých městech byly oživeny koncertní sezony, které jsou však z finančních důvodů zaměřené téměř výhradně na komorní hudbu.

Po roce 1991 albánští umělci rozvinuli spolupráci s umělci albánských menšin v Makedonii nebo také v Černé hoře. Nejúžeji spolupracují, hlavně po roku 1999,<sup>184</sup> s umělci z Kosova, jejichž předchozí umělecký vývoj byl zcela odlišný. Spolupráce spočívá v pořádání společných koncertů, ve vzájemné pedagogické spolupráci a na festivalech v Albánii, v Kosovu, v Černé hoře nebo v Makedonii, kde zní tvorba skladatelů těchto zemí společně. Mezi úspěšnými kosovskými umělci můžeme uvést například **Zeqirju Ballatu** (\*1943),<sup>185</sup> který je dlouhodobě členem *Akademie věd* Kosova a kterému bylo věnováno několik autorských koncertů nejen v Albánii a Kosovu, ale také ve Slovinsku, kde studoval a dlouhodobě působil.

---

<sup>184</sup> Souvisí to s oddělením Kosova od Srbska po válce roku 1999.

<sup>185</sup> **Zeqirja Ballata** (\*1943) studoval skladbu na Akademii múzických umění v Lublani, kterou absolvoval s vyznamenáním v roce 1967, kdy dostal i prestižní cenu *Prešerni*. Hned po studiích byl přijat do *Svazu slovinských skladatelů* a jeho skladby zazněly v mnoha městech tehdejší Socialistické federativní republiky Jugoslávie. Po magisterském studiu skladby studoval muzikologii na Filozofické fakultě Univerzity v Lublani. Také se zúčastnil mnoha mistrovských kurzů převážně v Itálii vedených umělci jako *F. Donatoni*, *G. Petrassi*, *V. Mortari* a další. Mezi lety 1965–1970 byl i pedagogem teoretických předmětů na střední umělecké škole v Lublani. Od roku 1971 do roku 1975 se stal pedagogem na Vysoké škole pedagogické v Prištině, kde zároveň složil mnoho skladeb a psal i odborné knihy o hudebních nástrojích a hudebních formách. Jeho skladby zazněly téměř ve všech zemích federace a také v Albánii. V roce 1972 se stal spoluzakladatelem *Svazu kosovských skladatelů*, jehož se stal v roce 1977 předsedou. Také se podílel na založení hudební katedry na Fakultě umění Univerzity v Prištině. Na této fakultě byl i proděkanem (1977–1979) a děkanem (1979–1981). Často předsedal komisím v národních a federálních hudebních soutěžích. V roce 1991 se stal členem Akademie věd Kosova, ale v červnu toho roku z politických důvodů (diskriminující politika srbských úřadů) musel své místo opustit a emigrovat do Slovinska. Od roku 1991 do roku 2007 je pedagogem na Uměleckém lyceu v Mariboru, kde byl zároveň velmi aktivním a oceňovaným skladatelem, pedagogem a muzikologem. Po mnoha letech se vrátil do Kosova, kde se stal profesorem na Fakultě umění v Prištině do roku 2013, kdy se začal plně věnovat jen komponování. Jeho skladby stále zní v mnoha zemích Evropy jako Slovinsko, Itálie, Srbsko, Chorvatsko, Bulharsko, Německo, Francie, Černá Hora a další. Zeqirja Ballata je velmi ceněná osobnost nejen v Kosovu a Albánii. Můžeme například zmínit Univerzitní cenu *Prešerni* v Lublani (1967), Sborový festival *Celje* (1966), cenu *Kosovský prosinec* (1968), ceny *Prištinské televize* (1974, 1977), bienále skladatelů (1977, 1989), stříbrnou medaili na soutěži Socialistické federativní republiky Jugoslávie (1981), cenu za celoživotní dílo *Dr. Romana Klasniče* hudební konzervatoře v Mariboru (2003), *Svazu slovinských pedagogů*, *Collegium musicum* (Švédsko), cenu Ministerstva kultury Kosova a mnoho dalších.



AKADEMIA E SHKENCAVE  
E SHQIPËRISË



AKADEMIA E SHKENCAVE  
DHE E ARTEVE TË KOSOVËS

ORGANIZOJNË:

**“KONCERT I PËRBASHKËT VEPRASH  
KAMERALE-MUZIKË DHOMË”**

PROGRAMI në Tiranë  
datë 18 tetor 2016, ora 11.00, Akademia e Shkencave

1. “*Tribunë muzikologjike*” kushtuar jetës dhe krijimtarisë së kompozitorit dhe Akademikut Zeqirja BALLATA, salla “Aleks BUDA”.
2. “Ekspozitë e botimeve muzikore” të Akademikut Zeqirja BALLATA tek “Libri Akademik”
3. “*Koncert me muzikë dhomë*” me vepra të kompozitorit dhe akademikut Zeqirja Ballata, në sallën e UNIVERSITETIT TE ARTEVE, UART, ora 19.00.



*Příklad č. 34 - Spolupráce mezi „Akademie věd Albánie“  
a „Akademie věd Kosova“, koncert věnován tvorbě Zeqirjy Ballaty. (\*1943)*

V roce 1991 došlo k reformě albánského školství a uvažovalo se z finančních důvodů i o uzavření několika uměleckých lyceí. Kvůli velkým protestům albánských umělců k tomu nakonec nedošlo, ale nadále zcela chyběly prostředky na modernizaci budov. Například nejdůležitější umělecké lyceum v Albánii, kterým je *Umělecké lyceum Jordan Misja* v Tiraně, se dočkalo celkové rekonstrukce až v roce 2016, přičemž to byla jediná rekonstrukce od jeho založení. V posledních letech se rekonstrukce dočkala i jiná umělecká lycea, například v Gjirokastru, Vloře, Fieru nebo Skadaru. Reforma se týkala i *Vysokého institutu umění*, který se přejmenoval na *Akademii múzických umění*. V roce 2008 Akademie přešla na nový vysokoškolský systém podle *Boloňského procesu* a v roce 2011 změnila svůj název na *Univerzita umění*. Skládá se ze tří fakult: *hudební fakulty*, *fakulty výtvarných umění* a *fakulty scénického umění*. Zatímco dříve bakalářské studium trvalo 4 roky a nemělo navazující magisterský program, dnes má toto studium tři roky a na něj navazuje dvouleté magisterské studium. Doktorské studium lze absolvovat pouze v muzikologii, zatímco doktorské studio ve hře na hudební nástroj nebo v kompozici se stále ještě připravuje.

Univerzita umění se stala centrem kultury v Tiraně, nejen protože na ní působí současní významní albánští umělci, ale také protože má nejvhodnější podmínky pro konání koncertů. Její koncertní sál využívá pro svou koncertní sezonu například i *Symfonický orchestr albánského rozhlasu a televize*. Se stabilizací země se do Albánie vrátilo mnoho umělců, aby přispěli k rozvoji domácí hudební kultury. Postupně se pracuje na rekonstrukci

budovy a modernizaci knihovny, fonotéky a archivu a posléze začal i nákup nových nástrojů, a to i za pomoci různých darů. Zatímco po pádu komunistického režimu kvalita vzdělání, kvůli již zmíněné emigraci nebo malé podpoře poklesla, dnes už zase rychlým tempem vzrůstá a kvalita provedení hudebních děl je už často srovnatelná i se školami západních zemí. Stále však ti nejlepší studenti většinou emigrují do ciziny, kde se jim dostává lepších životních a také uměleckých podmínek. Existuje ovšem naděje, že s vylepšením situace nejen tito nejlepší studenti zůstanou v Albánii, ale že se do ní vrátí i ti, kteří dříve emigrovali. Například mladý a nadějný albánský skladatel Aulon Naçi<sup>186</sup> se vrátil do Albánie, kde přispívá k oživení hudebního života propagací soudobé hudby, vyučuje na Univerzitě umění v Tiraně a také pokračuje ve své skladatelské činnosti.



Příklad č. 35 - Aulon Naçi (\*1983)

V posledních letech se oficiální místa pokoušejí získat zpět do Albánie významné albánské umělce prostřednictvím různých programů, jako byl například *Brain gain*. Ten podporoval pedagogickou činnost umělců, kteří působili na vysokých školách v cizině,

---

<sup>186</sup> **Aulon Naçi** (\*1983) studoval klavír a později flétnu na střední umělecké škole Naim Frashëri, Vlora, Albánie. Později studoval skladbu na Akademii múzických umění v Tiraně a od roku 2002 skladbu u prof. Mianiho Renata na Státní konzervatoři *J. Tomadiniho* v Udine, Itálie. V roce 2010 absolvoval bakalářské studium a v roce 2012 magisterské studium, obě s vyznamenáním *Magna cum laude*. Během studií se zúčastnil několika mistrovských kurzů u osobností, jako jsou například Reinhard Febel (Universität Mozarteum Salzburg), Lasse Thoresen (University of Oslo), Stefano Gervasoni (National Conservatory of Music and Dance of Paris), Helmut Lachenmann, Nadir Vassena (Conservatory of Italian Switzerland), Bruno Strobl, s členy Klangforum - Wien (Dimitrios Polisoidis, Mario Formenti, Anders Nyqvist, Eva Furrer), Music Biennale in Venezia v roce 2006 a další. Jeho skladby zazněly na mnoha významných mezinárodních festivalech, v Itálii to bylo například *Contemporanea 2007*, *Contemporanea 2010* (Udine), *Soundscapes*, koncertní sezona *Amici della Musica*, v USA Dudley Recital Hall, University of Houston, Moores School of Music v roce 2011 a další. Načimu věnovali autorský koncert na Universität Mozarteum Salzburg, v roce 2012 mu věnovali koncert na International Music Festival *In the Sounds Of Places*, kde v programu *Ultrip Kulture* se mu dostalo velmi pozitivní kritiky. Naçi spolupracuje s mnoha sólisty a ansámblly, mezi nimiž jsou Ex Novo Ensemble, Ventaglio d'Arpe, Ensemble of Contemporary Music of the J. Tomadini conservatory, a také například s klarinetistou, dirigentem a skladatelem Giuseppem Garbarinem. Je aktivní v Albánii a v Kosovu, kde jeho skladby pravidelně zaznívají ve festivalech, jako jsou například festival *Nová hudba* v Tiraně a *ReMusica* v Kosovu. Kromě Itálie Aulon Naçi působil jako pedagog na Královské akademii v Bruselu, kde mu věnovali několik koncertů. Aktuálně je pedagogem na Univerzitě umění v Tiraně, předsedou kulturní komise na Vlorském magistrátu a dále pokračuje i ve své skladatelské dráze.

v Albánii. Také bylo založeno *Ministerstvo diaspory*, jehož úkolem je podporovat působení významných osobností v Albánii a také lépe propojovat aktivity Albánců, kteří žijí v Albánii, a těch, kteří žijí v cizině. V Albánii koncertují zahraniční úspěšní albánští umělci, kteří kromě koncertů nabízejí i mistrovské kurzy a vyučují v „mistrovských třídách“, a svými zkušenostmi tak přispívají k pozvednutí kvality hudebního umění. Díky podpoře státu a diaspory se projevuje v různých městech<sup>187</sup> snaha obnovit orchestry, samozřejmě komorního obsazení. Ke zvýšení zájmu o klasickou hudbu, který v devadesátých letech velmi poklesl, přispívá také založení soukromých uměleckých škol. Zájmu o vážnou hudbu už napomáhají i média, kde je například organizována velká soutěž *Virtuozët* zaměřená na mladé talenty, kterou vede světoznámá albánská sopranistka Inva Mula. Bylo také založeno několik soutěží, které fungují v rámci evropských asociací jako například EPTA<sup>188</sup> a další. Albánská televize se dočkala rekonstrukce a reorganizace a má už stanici zaměřenou jen na umění a kulturu. Koncerty *Symfonického orchestru Albánského rozhlasu a televize* konané v rámci koncertní sezony jsou vždy vysílány na hlavní televizní stanici. Díky zlepšení ekonomické situace země a také zrušení vízového režimu se zeměmi balkánského poloostrova je už možné bez větších problémů cestovat do ciziny na různé soutěže, koncerty a mistrovské kurzy. Možnost srovnání stavu umění v Albánii a v cizině, má velmi pozitivní dopad a vytváří žádoucí tlak na rozvoj kvality hudby v Albánii. Dalo by se říct, že pozitivní signály současné politické,<sup>189</sup> ekonomické a kulturní situace přinášejí naději, že se společenské postavení klasické hudby nejen vrátí do pozice v éře její největší slávy, ale že ji dokonce i překoná, a to hlavně co se týká kvality hudebního umění.

---

<sup>187</sup> Hlavně v těch, kde stále působí *umělecká lycea*.

<sup>188</sup> European Piano Teacher's Association.

<sup>189</sup> Země je oficiálně kandidátem vstupu do Evropské unie. Viz například: *Albánie, základní informace o teritoriu, 2018* [online]. Ministerstvo zahraničních věcí České republiky. [cit. 15.04.2018]. Dostupné z: [https://www.mzv.cz/jnp/cz/encyklopedie\\_statu/evropa/albanie/index.html](https://www.mzv.cz/jnp/cz/encyklopedie_statu/evropa/albanie/index.html)



## 2. Hudební řeč soudobých albánských skladatelů a analýzy jejich vybraných skladeb

Hudební řeč albánských skladatelů před rokem 1990 a po něm je velmi odlišná. Zatímco před revolucí byla hudba silně ovlivněná neoklasicismem a neoromantismem, po roce 1990 už byly tyto směry využívány jen sporadicky. Skladatelé totiž po roce 1990 začali experimentovat s novými hudebními směry a snažili se hledat vlastní cestu kombinací různých hudebních směrů nebo kombinací folklorních prvků s novodobými skladatelskými technikami. Je několik skladeb, které reprezentují tvorbu albánských skladatelů nebo jejich hudební řeč. V této kapitole jsou prezentovány právě skladby, které reprezentují typické prvky hudební řeči albánských skladatelů před rokem 1990 a po něm.

### 2. 1 Klavírní koncert č. 1 Es dur – Çesk Zadeja

Klasické hudební formy byly dlouhodobě jediné formy, které bylo v albánské klasické tvorbě možné využívat. Souviselo totiž s ideologií, že národní prvky měly být představené klasickými formami, jako znak sounáležitosti s evropským řádem. Například vzniklo mnoho sonát, sonatin, serenád, romancí a dalších, které však už byly součástí městské kultury, jako následek dlouhodobě blízkých vztahů s Itálií, Francií nebo s Rakouskem. Sonáty, které většinou obsahovaly tři věty, vznikaly původně s pedagogickým záměrem, protože mladí interpreti měli studovat sonáty a sonatiny na materiálu úzce spjatém s národní hudbou. Největší rozvoj sonátová forma zaznamenala především v 70. letech, kdy se tato forma kromě sonát pro sólový nástroj uplatňovala i v klavírních koncertech či v rapsodiích. Mezi nejoblíbenějšími klavírními koncerty můžeme zmínit *Klavírní koncert č. 1* (1968) Česka Zadejy, *Klavírní koncert č. 1* (1973) Tonina Harapiho, *Klavírní koncert č. 1* (1974) a č. 2 (1975) Kozmy Lary, *Klavírní koncert č. 1* (1977) Limose Dindariho, *Klavírní koncert č. 1* (1968) Sokola Shupa a mnoho dalších.

#### 2. 1. 1 Analýza skladby „Klavírníh koncert č. 1 Es dur“ Česka Zadejy

Prvním klavírním koncertem albánského autora je *Klavírní koncert č. 1 Es dur* Ç. Zadejy, který měl premiéru v roce 1968 a v roce 1973 se dočkal mírného přepracování a notového vydání. Je to typický příklad inspirace albánského autora pozdním romantismem,



ovšem formálně je s touto inspirací v rozporu. Koncert je jednovětý v sonátové formě s předehtou, která v závěru skladby plní i úlohu kódy (viz dále).

V *předehře* jak ve faktuře, tak i v úloze je hudebně mírně cítit inspirace ruskými velikány hudby, což je jistě následkem Zadejových studií v Moskvě. Klavír má doprovodnou úlohu a orchestr hraje melodii, která však nepředstavuje hlavní téma, ale samostatnou melodii, charakteristickou jenom pro tuto introdukci a později pro kódu. Melodie, která se pak opakuje v paralelní mollové stupnici *c moll*, je stavěna na pentatoniku, které jí víc dává charakter lidové hudby, je však charakterističtější pro vokální hudbu jižní Albánie.

The image displays a musical score for the introduction of a concerto. It is divided into two systems, labeled I and II. System I shows the piano accompaniment (I) and the orchestral melody (II). The piano part consists of chords and arpeggiated figures, while the orchestra plays a melodic line. System II continues the piano accompaniment and the orchestral melody. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is present at the beginning. The piano part includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. The orchestral part features a melodic line with a fermata and a final flourish marked with a '5'.

Příklad č. 36 - Předehra s melodií přednášenou orchestrem za akordickým doprovodu klavíru

Po introdukci nastupuje sólový klavír, který už hraje novou melodii, možná aby bylo jasné, že právě teď začíná hlavní téma. Volnost melodie podporuje romantické pojetí koncertu

a doprovod s chromatickými postupy, který je velmi oblíben v severoalbánském městském folkloru, naznačuje i národní charakter.



*Příklad č. 37 - Hlavní téma přednášené sólovým klavírem, chromatické sestupy v doprovodu, příznačné pro severoalbánský městský folklor*

I když téma nese obecně znaky evropské romantické melodiky, Zadeja k němu přidává elementy albánské hudby. Jedním ze znaků této hudby je například sled třídobého a dvoudobého taktu, jenž vyvolává dojem taktu pětidobého, a také nátryl, který evokuje představu lidového pěveckého projevu.<sup>190</sup>



*Příklad č. 38 - Třídobý a dvoudobý takt, jenž vyvolává představu taktu pětidobého a nátryl připomínající pěvecký projev (3.–4. takt příkladu)*

Zatímco z melodického a tematického hlediska byl autor inspirován lidovou tvorbou, z harmonického hlediska se opřel o klasicko-romantickou harmonii. Zadeja si oblíbil

<sup>190</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, s. 142.

septakordy a vedlejší septakordy, například když septakord 3. stupně *g-b-d-f* rozvádí tradičně dominantně do septakordu stupně šestého *c-es-g-b*, septakord tóniky *es-g-b-d* rozvádí kombinovaně do kvintakordu stupně druhého *f-as-c*. Podobným způsobem, například častým užíváním vedlejších septakordů, autor pracuje i nadále, a to i na úkor charakteristických disonancí.<sup>191</sup>



Příklad č. 39 - Vedlejší septakordy jako charakteristický znak harmonické stránky koncertu

Vedlejší téma je v A dur, tedy o zvětšenou kvartu výše než hlavní téma, což souvisí s harmonickým skokem písní ze severoalbánských hor, které jsou doprovázené nástrojem *çiftelia*,<sup>192</sup> a kde je tento skok běžný (i když nejčastěji čistou kvartou). Zadeja k tomu dospívá enharmonickou modulací, a to septakordem *b-des-f-a* jakožto představitele mollové dominanty v Es, který je chápán jako souzvuk, v němž je tón *des* zaměněn za tón *cis* v nové tónině a je spojen s dominantním nónovým alterovaným akordem *e-gis-b-d-f*.



Příklad č.40 - Nástup vedlejšího tématu modulace z Es do A pomocí enharmonické záměny

<sup>191</sup> PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta, s. 142.

<sup>192</sup> Dvě struny naladěné na kvartu. Viz podkapitulu o albánských folklorních nástrojích.

Netradiční je i menší kontrast vedlejšího tématu v porovnání s hlavním tématem. Zdá se, že se Zadeja spoléhal na kontrast jen v tritonově vzdálené tónině. Autor tu přitvrzuje i element chromatických postupů v basu z albánského městského folkloru. Také pracuje s hudebním materiálem, kde v klavírním partu využije elementy, které dříve byly v partu orchestrálním.



*Příklad č.41 - Vedlejší téma, chromatické postupy v doprovodu*

V provedení už autor pracuje klasickým způsobem s oběma tématy, například nejprve je zde zpracováno hlavní téma v orchestru, který přednáší počáteční motiv v četných transpozicích, a později je toto téma svěřeno klavíru. V závěru se objevuje celé hlavní téma, kde provedení je už v *B dur*, dominantní tónině, čímž autor připravuje reprízu, kde se hlavní téma znovu objevuje v *Es dur*. Je tu v podstatě dvojitá uvedení tématu, a proto aby posluchač neměl pocit tematické nadbytečnosti, je téma v závěru provedení svěřeno jen orchestru, bez účasti klavíru, zatímco v repríze naopak jenom klavíru bez účasti orchestru a už v *E dur*, tedy na dominantě *A dur*.



Příklad č. 42 - počáteční motiv hlavního tématu v orchestru, klavír doprovází

Příklad č. 43 - počáteční motiv hlavního tématu v klavíru, orchestr doprovází

Podobným způsobem autor pracuje i s vedlejším tématem, které pro změnu svěruje výhradně sólovému nástroji, který různými technickými pasážemi dává pocit jakési kadence.

*Příklad č. 44 - Práce s vedlejším tématem*

V repríze autor pracuje také klasickým způsobem, hlavní téma přichází v hlavní tónině, kdežto vedlejší téma v subdominantní *As*. Navazující spojka modulačně ústí do dominanty *B*, čímž připravuje návrat hlavní tóniny v kódě.



*Příklad č. 45 - Spojka ústí do dominanty a připravuje nástup kódy v hlavní tónině*

Následuje kóda, která je i reprízou introdukce, a tak i rámcem celého koncertu. Zadejův klavírní koncert představuje příklad práce albánského skladatele s koncertem pro sólový nástroj, příklad, který později ovlivnil velkou část nové generace albánských skladatelů v období před rokem 1990.

## **2. 2 Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll – Tonin Harapi**

Národní prvky hrály v hudbě albánských skladatelů hlavně do roku 1990 velmi významnou roli. Samozřejmě to bylo podobně i u skladatelů jiných národů, ale vzhledem k politické situaci, kdy dlouhou dobu panoval komunistický systém, nemohli albánští skladatelé experimentovat, což vedlo k dlouhodobému využívání klasických forem,

ale s jasnou inspirací folklorem. Například *balady* představují v albánském folkloru epické písně nebo také příběhy hrdinů, válek či legendárních událostí, většinou s doprovodem nástroje *lahuta*.<sup>193</sup> To inspirovalo albánské skladatele, kteří na začátku svých *balad* většinou představili jednohlasou melodii, která imituje úvod albánských balad *lahutou*, a později s ní pracovali v duchu rapsodií. Na rozdíl od tradičních balad, jsou albánské balady menších rozměrů a také jejich forma je převážně trojdílná s reprízou. Balady byly charakteristické pro hudbu pro sólový nástroj nebo sólový nástroj s orchestrem, z nichž můžeme zmínit *Klavírní balady* K. Lary nebo Ç. Zadejy či *Baladu pro housle a orchestr* P. Gaciho.

Významné místo v hudbě albánských autorů měly i albánské *rapsodie*, z nichž můžeme uvést například *Rapsodii pro klavír a orchestr č. 1 fis moll* T. Harapiho, která dobře představuje typickou práci albánského skladatele s tímto druhem hudby. Rapsodie mají důležité místo v albánském hudebním folkloru a mezi albánskými skladateli byly dlouhodobě oblíbenými skladbami, hlavně díky svému přímému spojení s folklorní hudbou. První albánské rapsodie byly většinou orchestrální skladby, které nesly národní prvky tohoto druhu hudby, ale se vzestupem sólových nástrojů, hlavně v sedmdesátých letech, si skladatelé oblíbili rapsodie pro sólový nástroj a orchestr. Vedle principů lidové hudby adaptovali albánští skladatelé do těchto skladeb také klasické formy jako například sonátová forma či rondo. Byla to šťastná kombinace, neboť to oslovovalo jak obyčejné publikum, tak i vyspělejšího posluchače. Typickým příkladem, jakou podobu tyto skladby měly, je právě *Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll* T. Harapiho.

### **2. 2. 1 Analýza skladby „Rapsodie pro klavír a orchestr č. 1 fis moll“ Tonina Harapiho**

Hned v úvodu této skladby je jasná inspirace folklorem, což se projevuje v typické introdukci pro albánské rapsodie. Orchester drží prodlevu nebo dlouhé tóny, než sólista improvizacním způsobem zavede posluchače do hudebního děje. Melodika je také nejspíše městská s typickým pohybem okolo tonálního centra, v našem případě *fis*. Je to podobný princip jako v hudbě *aheng* nebo také občas v hudbě *saze*, která však má jiný melodický pohyb.

---

<sup>193</sup> Viz podkapitola o albánském folkloru.

Příklad č. 46 - Introdukce skladby, nápodoba hudby Aheng

Jako první téma T. Harapi v této skladbě napodobuje městskou lidovou píseň ze svého rodného města Skadaru. Je to téma *Andante* v hlavní tónině, které však Harapi přepsal do pravidelného metra 3/4 místo původního 7/8, což dodává melodii určitou lyričnost. Jako znak toho, že píseň má stále folklorní prvky, používal typické jakoby náhodné nátryly na druhém centru *cis*, které přebírá místo centra *fis*, tedy prvního tónu tóniky, takže melodie má nádech bimodality. Následně téma přebírá orchestr a klavír jej doprovází improvizacím způsobem.

Příklad č. 47 - Hlavní téma z městského folkloru  
s typickými rysy a v 3/4 taktu místo původního 7/8

Příklad č. 48 - Druhé téma a taneční charakter

Druhé téma je energický tanec s rysy severoalbánské taneční lidové hudby v 7/8 metru. Tónina inklinuje k cikánskému dur, což je znakem městského folkloru. Téma je situováno do subdominantní tóniny *h-moll*, i když zpočátku dává najevo vybočení do *e-moll*. Orchester jenom doprovází a podporuje taneční charakter zvýrazněním rytmických dob.

V provedení si Harapi vybral tonalitu *Es dur*, která je o půl tónu níže než druhé centrum druhého tématu v expozici. Tyto půltónové harmonické skoky jsou většinou příznačné pro hudbu jižní Albánie, ale je možné, že je tu vliv hudby *saze*, která i když je více rozšířená v jižní Albánii, má své místo i v hudbě severní Albánie. Dále tu má faktura polyfonický charakter, což opravdu navede k hudebnímu myšlení jižní Albánie.

Příklad č. 49 - Provedení v tanečním rytmu 7/8. Polyfonická faktura

V repríze Harapi nepoužívá klasický návrat obou témat, ale sloučí je v jedno: hlavní téma hraje orchestr, tentokrát v jeho původním 7/8 metru, kdežto druhé vedlejší taneční téma hraje klavír.

Příklad č. 50 - Repriza, souznění hlavního a vedlejšího tématu

Repriza má taneční charakter a všechno graduje až do kódy, která potvrzuje důležitost tance v této skladbě. Skladba je zajímavá i z tohoto hlediska, že rapsodie v albánském folkloru nebývávají tanečního charakteru, i když v klasické hudbě je běžné, že se u rapsodií melodické části střídají s rytmickými částmi. Harapi sice používal prvky albánského folkloru, ale změnil jejich charakter a kombinoval je s jiným druhem hudby, konkrétně s tanci, anebo také dal této albánské rapsodii „evropský nádech“.

## 2. 3 Hudební řeč Vasila Toleho

Po roku 1990 už nelze říct, jaký hudební směr v Albánii převládá, protože jednotliví skladatelé mají svá specifika a jsou velmi běžné kombinace s novodobými hudebními technikami. Existuje ale několik charakteristik, které představují určité skupiny albánských skladatelů, za jejichž hlavní představitele lze zmínit Vasila Toleho, Aleksandëra Peçiho a Thomase Simakua.

Hudební řeč Vasila Toleho představuje hudební směr albánských skladatelů, kteří jsou stále velmi silně inspirovaní albánským folklorem. Tato inspirace se samozřejmě projevuje v pravidlech a zvukových charakteristikách této hudby, a ne citacemi nebo čistou imitací folklorní hudby. Občas lze v této hudbě najít i citace z albánského folkloru, avšak přepracované soudobými technikami. Skladby, které představují typickou práci s tímto hudebním směrem v Albánii, jsou jeho *A psalmodie bono* a *Trias*.

### 2. 3. 1 Analýza skladby „A psalmodie bono“

*A psalmodie bono* měla premiéru v roce 1999 a byla inspirována stejnojmenným křesťanským hymnem ze 4. století ilyrského biskupa Niketa Dardaniho (cca. 335–414, viz první kapitola). Skladba je založena na melodickém vzoru specifické albánské folklórní hudby zvané *kaba* a dále na polyfonické hudbě z jižní Albánie *iso-polyfonie*. Autor je touto specifickou hudbou dlouhodobě ovlivněn a je v Albánii na danou oblast velkým odborníkem.<sup>194</sup> V jeho skladbách jsou často používána určitá pravidla této specifické polyfonie a Tole celkově usiluje o syntézu albánských kořenů, albánského folkloru a soudobých technik.

Tole na začátku skladby vytvořil jakousi syntézu druhů hudby jižní Albánie, kde pravidla převzal z albánské *iso-polyfonie*, ale motivický základ je z hudby *kaba*.<sup>195</sup> Konkrétně oba hlasy v houslích mají podle své melodické stavby funkci prvního hlasu, tedy *marrësi*, viola hraje druhý hlas *pritësi* a violoncello s kontrabasem hrají prodlevu, která se podobá albánské *iso-polyfonii*. V druhém taktu je držením hlasů vytvořen stejný modus *g-a-b-c-d*, což je první pentachord aiolské od *g*.

Příklad č. 51 - hlasy podle pravidel *iso-polyfonie*, melodika podle hudby *kaba*

<sup>194</sup> Svědčí o tom velké množství knih a jeho pozice pedagoga hudebního folkloru na Univerzitě umění v Tiraně.

<sup>195</sup> Viz podkapitolu o albánském folkloru.



Od 13. taktu začíná druhý hlas *pritësi*, první a druhé housle hrají typický lamentační interval septimy a jeho převraty.

The image shows a musical score for measures 13 to 16. The instruments are Violin I, Violin II, Viola (div.), Violoncello (div.), and Contrabass (Cb.).

- Violin I and II:** Measure 13 has a rest. In measure 15, they play a descending interval of a seventh (G4 to F3), circled in red. This is labeled "Interval albánského Lamentu". The dynamic is *f* to *mf*. In measure 16, they play a similar interval, circled in red, with dynamics *mf* and *p*. The instruction "sul D" is written above measure 15.
- Violas and Cellos:** A blue circle highlights the melodic lines of the Viola and Cello parts from measure 13 to 16, labeled "Hudba druhého hlasu z alb. Kaba". The Viola part starts with *mf* and ends with *pp*. The Cello part starts with *mf* and ends with *ppp*. The instruction "a niente" is written below measure 13.
- Contrabass:** A green circle highlights the Cb. part from measure 13 to 16, labeled "iso". The dynamic starts at *p* and ends with *p* and "decre sch".

Příklad č. 52 - Kombinace různých elementů albánské iso-polyfonie:

iso v kontrabasu, *marrësi* v celcích a violách a typický lamentový interval v houslích

Od 18. taktu viola a cello dostávají funkci prvního hlasu *marrësi* a housle hrají druhý hlas *pritësi*. Jedná se tu o inverzi funkce hlasů, což by se dalo porovnat s případy v albánské polyfonii, kde si mužské a ženské hlasy, nebo housle a klarinet střídají funkce právě z *hedhësi* na *pritësi*.

Příklad č.53 - Inverze polohy hlasů: první hlas ve spodních hlasech a druhý hlas ve vrchních

Od 22. taktu se autor odkazuje také na hlasovou polyfonii a využívá zajímavý prvek, který nazývá *progresivní iso* (na rozdíl od tradiční statické prodlevy). Jedná se o postupné zvyšování polohy prodlevy a její pohyb v hlasech. I když *iso* původně byla statická prodleva, autor touto myšlenkou vytvoří zajímavý efekt pohybu, který se však v albánském folkloru nevyskytuje. Vlastně je to jakási adaptace principu *klangfarbenmelodie* do albánské prodlevy, která charakterizuje tento druh vokální polyfonie. Pohyb v púltónech též připomíná harmonický skok ve vokální polyfonii.





### 2. 3. 2 Analýza skladby „Trias“

Trias je skladba pro sólovou flétnu a komorní ansámbl (flétna, hoboj, B klarinet, fagot, lesní roh, perkuse, 5 prvních houslí, 4 druhé housle, 3 violy, 2 cello a kontrabas). Slovo „trias“ pochází z řečtiny a znamená „tři“ nebo také „na tři“. Mluvíme-li sémanticky, i struktura této skladby vlastně odpovídá jejímu názvu: tři, z hudebního hlediska, hlavní regiony *Tosk*, *Lab*, *Geg* ze stejné země, tedy 3 = 1 neboli tři v jednom. Ne náhodou si autor vybral flétnu, jejíž barva napodobuje dechové nástroje, které se nejčastěji nacházejí ve folkloru všech zmíněných částí Albánie: *kavall*, *culdyjare* a *fyel*.<sup>196</sup> Jinak řečeno jeden konkrétní nástroj zní jako tři imaginární. Autor si vybral stupnice nebo mody z daného regionu a k tomu používá i texturu, která danému regionu odpovídá – hudba regionu *Geg* jako monodie s doprovodem nebo bez, hudba *Tosk* a *Lab* jako polyfonická. Zajímavý je také fakt, že vybraná tempa by přibližně odpovídala vybrané hudbě podle regionu. Například první část *Tosk* je *Largo* 3/2, ♩ = 53, druhá část *Lab* je *Presto* 9/8, ♩ = 213, a třetí část *Geg* je *Moderato* 12/8, ♩ = 107. To vše jsou vlastně výsledky bádání Tolého, aktuálně jako nejdůležitějšího albánského znalce folkloru.

Skladbu lze rozdělit na několik částí:

1. Část *Tosk*: takt 1–34
2. Část *Lab*: takt 35–55
3. Část *Geg*: takt 56–89
4. Část *Všech*: takt 90–110
5. Kadence
6. Kóda „Fraktál“ (*Tosk*, *Lab*, *Geg*, *Všechny*, *Závěr*): takt 111–158

#### 1. Část *Tosk*

Pro část *Tosk* si autor vybral stupnici nebo modus 1211, který je jedním z charakteristických modů pro oblast *Toskëria*. Tento modus je později transponován do vyšších nebo nižších poloh. Jako textura je vybraná polyfonie, kde je k hlavnímu hlasu vždy přiřazen další hlas, který hraje jiný nástroj v orchestru. Polyfonické myšlení je realizováno i *klangfarbenmelodii*, kde hlavní hlas putuje mezi nástroji, které nemusejí být

---

<sup>196</sup> Viz podkapitulu o albánském folkloru.

ze stejné nástrojové skupiny. V melodii se jasně vyskytuje i interval oblíbený v hudbě jižní Albánie, a to septima a její převraty.

The image shows a handwritten musical score for three staves: Fl I, Fl Solo, and Bbn. The Fl I staff is marked 'quasi Lontano' and 'poco vibr.'. The Fl Solo staff is marked 'poco vibr.', 'sempre vibr.', and 'sostenuto'. The Bbn staff is marked 'poco vibr.'. The score includes various performance instructions such as 'sempre legato, non espressivo, con vibr.', 'sempre vibr.', and 'sostenuto'. Blue circles highlight specific intervals in the Fl I staff, and red circles highlight intervals in the Fl Solo staff.

Příklad č. 58 - Putující melodie mezi vrchním a spodním hlasem (modré označení) a druh iso ve středním hlasu s využitím charakteristických intervalů (červené označení)

## 2. Část Lab

Když se mluví o polyfonii *Lab*, tak se očekává nebo předpokládá prodleva *iso* a hojně využití pentatoniky. Musíme připomenout, že tento region je znám pro svou vokální polyfonii, a proto je pentatonika jistějším způsobem, jak nepůsobit velké disonance, hlavně kvůli absenci například malých sekund. Na první pohled není v této části poznat pentatonika, ale níže uvedená řada.

The image shows a single staff of music with a treble clef and a common time signature. The melody consists of six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. This is a pentatonic scale.

Příklad č. 59 - Používaná řada ve druhé části Lab

Když posloucháme tuto část důkladněji a podíváme se do hloubky, tak si všimneme, že je složena ze dvou neúplných pentatonických stupnic. Tyto neúplné pentatonické stupnice se často používají ve vokální polyfonii tohoto regionu a skok velkou sekundou je též typickou transpozicí.





Příklad č. 60 - rozložení hlavního modu do dvou

Typický *ison* je v této části uveden také metodou *klangfarbenmelodie*, kde je vždy jeden nástroj, který drží prodlevu, a pak ji předá dalšímu nástroji. Jak jsme uvedli u skladby *A Psalmodie bono*, jedná se o princip, který autor nazývá *progressivní iso*. Efekty vibrujícího hlasu jsou reprezentovány staccatem ve smyčcové sekci.

Příklad č. 61 - Progressivní iso a efekty vibrujícího hlasu

### 3. Část *Geg*

Ve třetí části *Geg* použil Tole jeden z modů charakteristických pro tento region, a to 3 2 1.



Příklad č. 62 - Modus použitý v části *Geg*

I kdyby se očekával modus, který je velmi ovlivněný orientálními stupnicemi z důvodu častého výskytu těchto vlivů v této oblasti, Tole si vybral modus, kde tyto vlivy nejsou poznat, což znamená, že si vybral modus z oblasti albánských hor. Pravdou je, že v severní Albánii je hudební nástroj *fyell* (druh flétny) více originální a jistě by nejlépe reprezentoval „čistou“ albánskou hudbu ze severní Albánie. I faktura v této části odpovídá regionu, kde je hudba homofoničtější a kde vládne monodie s doprovodem anebo bez. Doprovod se také různě přenáší mezi skupinami nástrojů a autor tu často používá interval kvarty, který není vybrán náhodou, protože se často vyskytuje v melodice tohoto regionu a je příznačný pro dvoustrunný nástroj *çiftelia*.

Příklad č. 63 - Doprovod v celloch, kde je základem interval kvarty

Za povšimnutí stojí i fakt, že v žádné z částí této skladby se nevyskytovaly elementy rytmické složky albánského folkloru. To dosvědčuje, že Tole (tak jako i další albánští skladatelé) opustil inspiraci rytmem a soustředil se na charakteristiky modalit, melodiky a také barev, které mají národní nástroje z různých oblastí Albánie.

#### 4. Část *Všech*

V této části Tole spojil všechny charakteristické znaky, které uvedl v dřívějších částech, a to v různých nástrojových skupinách. Doprovod je ze severoalbánské monodie, kde zní převážně interval kvarty a je ve smyčcové sekci. Prodleva *iso*, charakteristická pro vokální polyfonii *Lab*, je v sekci dechové a region *Tosk* je reprezentován lyrickou melodikou v lesním rohu.

Příklad č. 64 - Kombinace elementů albánské hudby v části „Všech“

#### 5. Kadence

V kadenci se Tole více zaměřil na zvukové charakteristiky nástroje než konkrétně na modalitu. Jsou v ní cítit elementy z regionů jako například skoky intervalu septimy anebo také náznaky pentatoniky, ale to, co posluchače zaujme nejvíc, je koloristika nástroje a jeho

efekty jako například již zmíněná septima (anebo její převratty) nebo také kontrolovaná glissanda či mikrotonalita.

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'sotto voce' and contains several notes circled in red. The middle staff features a long glissando with notes circled in red. The bottom staff contains various musical notations including dynamics and articulation marks.

Příklad č. 65 - Efekty nástrojů a kontrolovaná mikrotonalita

## 6. Coda (Fraktál)

Po kadenci následuje Coda, která je jakousi rekapitulací celé skladby nebo jejích elementů. Dalo by se říct, že se autor inspiroval principem fraktálu, kde každá část je zmenšenou kopií celku skladby. Konkrétně autor začíná melodií a metodou *klarfarnmelodie*, kde se melodie pohybuje mezi různými nástroji. Následuje podoba části *Lab*, kde využívá princip *iso* a náznak dvou neúplných pentatonických modů. Podoba části *Geg* je reprezentována hlavně kvartami, jako dvojhmaty v doprovodu a intervalovou vzdáleností v melodice, a dále *Tutti* má reprezentovat *Část všech* a vše končí malou *Codou*.



Handwritten musical score for Example 66. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Horn (Horn), Solo (Soli), and Violin (Vcl.). The tempo is marked 'abandona.'. The Solo part is in 3/4 time. The Violin part is in 3/4 time. The score contains various performance instructions such as 'con sord.', 'sul ponticello', 'senza sord.', 'and.', 'ppp', 's. tolto', and 'ppp, sul ponticello'. There are also circled annotations in red and blue.

Příklad č. 66 - Základní modus na začátku Cody

Handwritten musical score for Example 67. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Horn (Horn), Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, and Timpani (Tim.). The score contains various performance instructions such as 'a punto d'arco, con sord.', 'senza sord.', 'sul ponticello', 'and.', 'pp', 'ppp', 'f', and 'a punto d'arco sul ponticello'. There are also circled annotations in red and blue.

Příklad č. 67 - využití elementů z části Lab, iso a modus z oblasti Lab

Příklad č. 68 - Elementy z oblasti Geg

*Trias* je velmi dobrým příkladem, jak se elementy albánského hudebního folkloru dají kombinovat se soudobými technikami. Zajímavá je i barva, kterou tvoří flétna, podle regionu, který je v této skladbě reprezentován. Vasil Tole tyto elementy s několika dalšími technikami využil i v jiných významných skladbách jako například v opeře *Eumenides* nebo skladbě *Iso Polyphony Multiverse*, která měla premiéru v roce 2015.

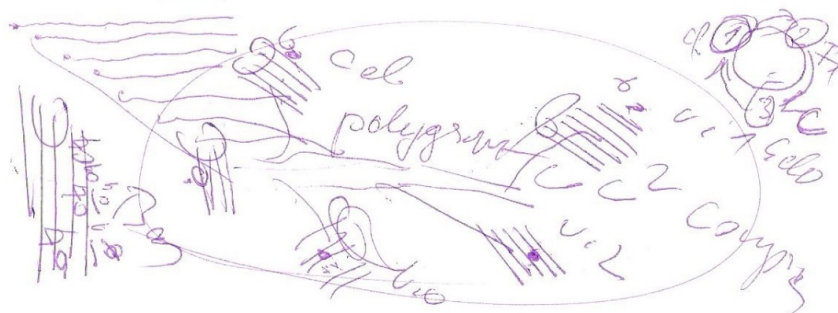
## 2. 4 Hudební řeč Aleksandra Pečiho

Po pádu komunistického systému a následném přechodu k demokracii se mnoho albánských skladatelů snažilo najít svou vlastní cestu a hudební řeč. Našel ji i významný albánský skladatel Aleksandër Peçi, konkrétně využitím jeho kompozičního loga *Polygravité CC2*. I když se na toto logo soustředil v posledních letech, neznamená to, že skládá výhradně tímto systémem, ale znamená to, že logo je hlavním východiskem jeho hudební řeči. Aleksandër Peçi reprezentuje skupinu albánských skladatelů, kteří si našli vlastní hudební řeč, jež je sice inspirována zčásti albánským folklorem, ale nese mnoho originálních prvků.



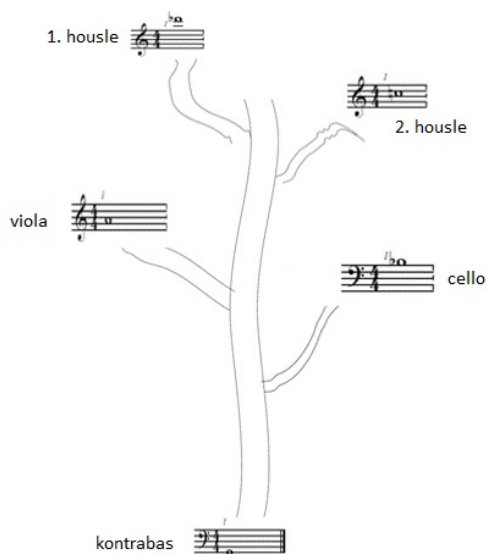
## 2. 4. 1 Kompoziční logo *Polygravité CC2* Aleksandra Peçiho

*Polygravité CC2* Aleksandra Peçiho je tvořeno ze tří hlavních kompozičních stylů autora, a to: *Polygravita* (tím je myšleno polycentrum), *Carousel structure* (struktura rotace) a *Cartesius cantus* (kartézský zpěv, základem je kartézský součin, který determinuje rytmus, metrum, pulzaci atd.).



Příklad č. 69 - Autorův autogram vysvětlující jeho kompoziční logo

*Polygravité (Polycentrum)* autor použil poprvé ve své skladbě *Pentacentre polymodale* pro smyčcový orchestr a bicí. Základní myšlenkou je, že každý nástroj hraje svůj nezávislý modus, jejichž první tóny tvoří také samostatný modus. Dalo by se to tedy přirovnat ke stromu, který má různé větve, a přitom je to stejný strom. Graficky bychom to vyjádřili takto:



Příklad č. 70 - schéma pro *Pentacentre polymodale*

Každý první tón modu patří do hlavního modu: g, b, a1, c2, des3 a od každého modu pokračuje další.

Příklad č. 71 - Pentacentre polymodale, od druhého taktu  
se objeví hlavní modus v prvních tónech vertikálně

*Carousel structure* (*Struktura rotace*) je druhým elementem Peçiho loga. Myšlenka vznikla ze skladby, která nese jméno *Carousel structure* pro klavír, cello, klarinet a flétnu.<sup>197</sup> Principem této skladby je rotace hlavní melodické linky mezi hudebními nástroji, což je inspirováno *klangfarbenmelodii*. Co se týká principu rotace, nejde tu o rotaci melodickou, rytmickou nebo metrickou, ale o rotační pohyb melodie mezi nástroji.

---

<sup>197</sup> Skladba byla napsána během skladatelova pobytu v Amsterdamu na stáži u holandského skladatele Tona de Leeuwe, který ji velmi ocenil.

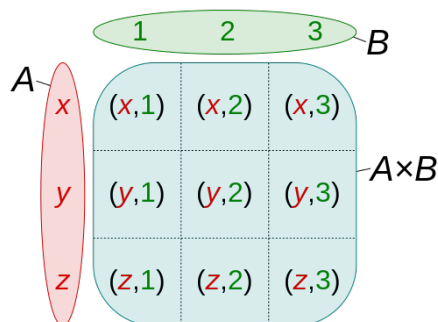
**Carousel Structure**  
Flute, Clarinet, Violoncello and Piano

Aleksandër Peçi

Andante sostenuto 1/4 = 45 - 50  
(dans un mouvement circulaire)

Příklad č. 72 - *Carousel structure, rotační pohyb hlavního tématu mezi nástroji*

*Cartesius Cantus* je dalším elementem Peçiho loga, který poprvé použil ve stejnojmenném klavírním cyklu. Jednalo se o cyklus 24 skladeb pro klavír, rozdělený do šesti bloků, kde každý díl reflektuje jednu techniku zpěvu, a to: *albánský zpěv*, *gregoriánský zpěv*, *byzantský zpěv*, *Cantus del Mundo*, *Cantus Homage* a *albánský polyfonický zpěv*. Princip *Cartesius* je spojen s Reném Descartem a jeho systémem součinu. Technika, používaná skladatelem, se týká zejména rytmiky. Základem rytmiky v těchto skladbách je právě systém kartézského součinu (viz tabulka níže). Peçi měl jako základ notové hodnoty 1/8, 2/8, 3/8, takže základem jsou čísla  $x=1$ ,  $y=2$ ,  $z=3$ . Podle tabulky z toho vyplývá kombinace: 11, 12, 13, 21, 22, 23 atd.

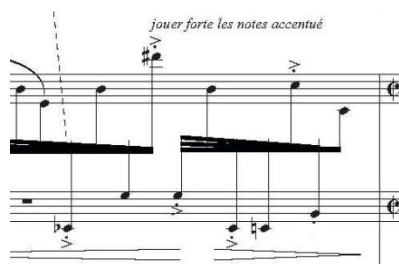


Příklad č. 73 - *Tabulka, která ilustruje kartézský součin*

Podle tohoto principu vychází 36 kombinací (viz tabulka níže), ze kterých pak autor vybere ty, které se mu zdají nejzajímavější, a použije je jako rytmický základ. Například: vybral si kombinace čísel 31 (pulzace 3/8+1/8) a 223 (pulzace by byla 2/8+2/8+3/8), a z toho se tvoří rytmické schéma: 3+1+2+2+3.

	1	2	3
1	11	12	13
2	21	22	23
3	31	32	33
11	111	112	113
12	121	122	123
13	131	132	133
21	211	212	213
22	221	222	223
23	231	232	233
31	311	312	313
32	321	322	323
33	331	332	333

*Příklad č. 74 - Tabulka vycházející z kartézského součinu, odkud skladatel bere rytmickou pulzaci*



*Příklad č. 75 - Pulzace 3+1+2+2+3 vycházející z tabulky kartézského součinu*

Jako příklad využití této techniky můžeme uvést Cartesius Cantus č. 12, který patří do dílu *Cantus della natura*. Cartesius cantus č. 12 s podnázvem *Cyclone structure* je věnován problematice, vyskytující se často v Pečích skladbách, a to problematice přírody. Jedná se hlavně o nebezpečí globálního oteplování (zabýval se jím hlouběji například ve skladbě *Planetears* (viz dále), kde poprvé využil své kompoziční logo Polygravité CC2). Je zde vytvořen cyklon, jehož středem je ostinátní figura. Okolo něj lítají objekty (akordy obsahující různé disonance) zvyšující jeho ničující sílu až do posledního výbuchu. Zajímavá je nepravidelná pulzace okolních objektů a pravidelnost samotného rotujícího cyklonu. Peči tu využil svou techniku *Carouselle structure*, podle které jsou tvořeny tři polohy, ve kterých se pohybuje, vlastně rotuje vybraný modus. Jako základ melodie (jasnější v basové poloze), se kterou Peči v této skladbě pracuje, je albánská smuteční píseň „Ditë e zezë“ (Černý den), která velmi pomáhá ke zvyšování dramatickosti skladby.

Accentuez energiquement le deuxieme mouvement

Accentuez energiquement troisieme mouvement

Příklad č. 76 - Syntéza tří hlavních elementů v této skladbě: Píseň „Ditë e zezë“ v basu (červeně), rotující cyklon (modře), „létající objekty“ (zeleně)

Dalším elementem albánské hudby je zde časté využití intervalu septimy a jeho převratů (sekundy a nóny) jako echo albánského lamentu, které Peçi nazývá oi-interval anebo také Peçi-interval (viz níže).<sup>198</sup> Využití tohoto intervalu se neomezuje jen na postavení v melodice, ale také ve složení akordů. V této skladbě Peçi zajímavě spojuje tři elementy: melodii, harmonii a matematickou pulzaci vyplývající z tabulky kartézského součinu. Peçi se zde poprvé pokusil o novou formuli spojení matematické metody a stylů zpěvu. Snaží se z toho dostat nové zvukové projevy a také najít rovnováhu mezi racionalitou a citovostí.

#### 2. 4. 2 Oi–interval

Oi-interval je původem interval septimy, který je velmi využíván v polyfonické hudbě jižní Albánie. Nejvíc se uplatňuje ve smutečních písních, a to jak ve vokální, tak i v instrumentální hudbě. Název oi-interval, jehož základem je septima a její převraty, nebyl autorem zvolen náhodou. Původ tohoto názvu je v albánské kultuře, kde se samohláskou „o“ křičí, když je pocíťována bolest (v české kultuře by se to rovnalo „Au“), a samohláskou „i“ se vyjadřuje, když se děje něco špatného (v české kultuře by se to rovnalo „Ach“), z toho vyplývá „oi“. Tyto samohlásky se můžou zpívat na konci písně, jako

<sup>198</sup> Rozhovor s autorem práce.

výkřik bolesti, ale můžou se používat i jako odpověď druhého hlasu. Tento interval má i svou rytmiku, kde samohláska „o“ je krátká a samohláska „i“ je dlouhá.

### 2. 4. 3 Dvojitá Lacrimosa

Z oi-intervalu, který je pro albánské smuteční písně příznačný, vychází i další element Peçiho hudby, a to tzv. *Dvojitá Lacrimosa*.

*Dvojitá Lacrimosa* je melodický postup, vyplývající z kombinací oi-intervalu s konečnou částí tématu Lacrimosy W. A. Mozarta. Peçi si vybral právě Lacrimosu od W. A. Mozarta jakožto jednoho z nejvýznamnějších představitelů západoevropské hudby. Z kombinace „albánské lacrimosy“ a Mozartovy Lacrimosy vznikla Peçiho *Dvojitá lacrimosa*, která se tvoří ze vzestupné velké septimy (oi-interval), například  $c^1-h^1$ , a sestupné malé sekundy (Mozartova Lacrimosa)  $c^2-h^1$ , která je vlastně i převratem velké septimy, čímž se tyto buňky doplňují navzájem. Poprvé Peçi tuto použil koncepci ve své skladbě *Liturgie v mé zemi*, která byla věnovaná Matce Tereze.<sup>199</sup>



Příklad č. 77 - Dvojitá lacrimosa – oi-interval a sestup vybraný z Mozartovy Lacrimosy

### 2. 4. 4 Analýza skladby „Planetears – pro flétnu, soprán, klavír a smyčcový orchestr“

Skladba, ve které Peçi využil nejvíce svých kompozičních technik, a kde jeho kompoziční logo *Polygravité CC2* tvoří velmi jasný základ, je skladba *Planetears*. Jedná se o programní skladbu, která vznikla na námět globálního oteplování a problémů s tím spojených, jako je například tornádo, tsunami anebo rozpouštění ledovců. Podobné téma autor již řešil i v dalších důležitých skladbách jako například klavírním koncertu č. 2, kde klavír a orchestr měly symbolizovat člověka proti přírodě.<sup>200</sup> I v této skladbě chtěl Peçi prostřednictvím svého díla upozornit na problémy, které přináší lidská aktivita, hlavně industrializace, a na hrozby, které přináší pro budoucnost. Umění má tedy inspirovat

<sup>199</sup> Matka Tereza (1910–1997), původním jménem Gonxhe Bojaxhi, byla albánského původu, a proto je námětem skladeb mnoha albánských skladatelů.

<sup>200</sup> Koncert měl premiéru v roce 2005 v Tiraně, kdy na klavír hrál Dimitris Vasilakis a Symfonický orchestr albánského *Divadla opery a baletu* dirigoval Vittorio Parisi.



ke zlepšení vztahů k přírodě a vlastně i ke zlepšení světa. Takový program k hudbě si vybral autor i v Planetears. Skladba je věnována francouzskému flétnistovi, pedagogovi a propagátorovi soudobé hudby Pierru Yvesu Artaudovi (\*1946),<sup>201</sup> který si objednal i verzi pro flétnový orchestr.

Kromě již zmíněného kompozičního loga je v této skladbě používáno mnoho dalších elementů, čímž roste nebezpečí, že skladba bude zajímavější na papíře než ve znějící skutečnosti, ale jasný a velmi silný inspirační podnět dává této skladbě silnou emocionální stránku. Dále autor hodně staví na melodii, která je pro něj velmi důležitá a nesmí se ztratit. Právě melodie a její vlastnosti nejvíce drží skladbu pohromadě a dávají jí ještě větší smysl. „Vlastně melodie ve spojení s rytmem je již hudbou“.<sup>202</sup>

Název této skladby je tvořen ze dvou slov, planet (planeta) a tears (slzy), dal by se tedy přeložit jako „Slzy planety“. Základním inspirujícím prvkem byl proslov amerického prezidenta Baracka Obamy na summitu o globálním oteplování v Kodani v roce 2009. Z tohoto proslovu je vybráno jen několik slov, která vyjadřují i účel skladby:

Planet	together
life	changing the way we use energy
future	this danger is real
children	This is not fiction
climate	We must choose action
danger	renewable
growing	energy
economy	people
change	believe

Další inspirací byla báseň amerického senátora Ala Gorea,<sup>203</sup> který vydal knihu „Our Choice – A plan to solve the climate crisis“ (Naše volba – Plán k řešení klimatické krize).<sup>204</sup> Slova skladby v sopránovém partu a také v orchestru jsou vybrána z této básně, z vybraných slov z proslovu Baracka Obamy, ale také z překladu několika vybraných slov z různých jazyků světa. Jako příklad uvedeme několik slov, která autor ve skladbě používá, zařazené do níže uvedené tabulky:

---

<sup>201</sup> Mezi lety 1981–1986 byl Pierrem Boulezem jmenován dirigentem v „Atelier de recherche instrumentale“ při „Institut de recherche et coordination acoustique/musique“ (IRCAM) v Paříži. V současné době je pedagogem hry na flétnu na pařížské konzervatoři a premiéroval Pečiho Planetears. Artaud si také objednal verzi pro flétnový soubor, kterou premiéroval v Paříži v roce 2012.

<sup>202</sup> KAPR, J. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha : Panton, 1967.

<sup>203</sup> **Albert Arnold Gore ml.** (\*1948), americký politik a aktivista proti industrializaci a proti velkým společnostem, jejichž aktivita způsobuje klimatické změny. V roce 2007 dostal Nobelovu cenu za mír.

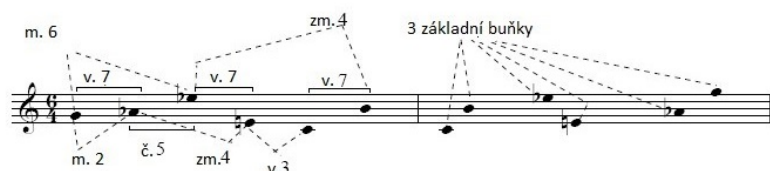
<sup>204</sup> Volný překlad.

Anglicky	Albánsky	Vietnamsky	Portugalsky	Francouzsky	Italsky	Turecky
Planet		Hauf tinh				Gezegen
Life	Jetë			La vie	Vita	
Tears	Lotë		Lgrimas	Larme	Lacrime	
Future						
Children	Fëmijët		Cirancas	Les enfants	Bambini	Çocuklar
Danger	Rrezik		Perigo	Danger	Pericolo	
Climate	Klima					

*Příklad č. 78 - Tabulka překladu několika vybraných slov z různých jazyků světa*

### *Základní série v Planetears*

Série vybraná pro tuto skladbu je založena na velmi důležitém elementu Pečiho hudby, a to oi-intervalu. Symbolika tohoto intervalu je autorem vybrána záměrně kvůli charakteru této skladby, kde vlastně podle básně Ale Gora lidstvo na konci zanikne (v této skladbě je to symbolizováno Lacrimosou). Série je rozdělená do dvou částí, kde základními intervaly v první a také v druhé části série je interval septimy. V první půlce je velká septima (v převratu), potom enharmonická záměna velké septimy a velká septima. Dále se dají z této série tvořit i další intervaly, které jsou v průběhu skladby používány. Druhá půlka vychází z té první a tvoří ji tři základní buňky (velké septimy), se kterými autor později pracuje různými permutacemi.



*Příklad č. 79 - Základní série 12 tónů*

### *Makrotektonika*

Skladbu lze rozdělit na 4 hlavní části, které mají označené tempo a sledují linii příběhu. Dále se tyto části mohou rozdělit do hudebních bloků:

1. část: *Adagio* 1/4 = 35–40

1. blok, takty 1–80

2. část: *Moderato* 1/4 = 80

1. blok, takty 81–96

2. blok, takty 97–116: *Meno mosso* – *Sensation d'amour*

3. blok, takty 117–152: *Meno mosso* – *Sensation d'amour avant le désastre*

3. část: *Allegro cycloniaque* 1/4 = 140

1. blok, takty 153–199

2. blok, takty 200–249

3. blok, takty 250–283

4. část: *Tempo primo* 1/4 30–35 – *Adagio con dolore*

1. blok, takty 284 do 350

1. část: *Adagio* 1/4 = 35–40 (takty 1–80)

Skladba začíná akordem postaveným na notách ze základní série. Zajímavostí je tu rytmická složka hned v úvodu, kde Peçi využil rytmický leitmotiv: krátká nota (podle samohlásky „o“ z „oi“ intervalu) a následuje dlouhá nota (podle samohlásky „i“), které používá téměř v celé skladbě.

První akord, hraný orchestrem (druhý takt), je také stavěn na tónech z vybrané série. Ve čtvrtém taktu je oi-interval, který vychází ze tří hlavních buněk,<sup>205</sup> a to konkrétně: klavír **a4-h3** (septima), 1. a 2. housle **es3-e2** (enharmonická záměna), 3. a 4. housle **h3-as2** (interval nóny). Všude je využíván rytmický leitmotiv oi-intervalu (první nota krátká a druhá dlouhá). V tomto taktu je i aleatorní efekt flétny, která má hrát jen **es<sup>2</sup>-e<sup>1</sup>**, tedy enharmonickou záměnu velké septimy.

---

<sup>205</sup> Viz druhou část série.



Melodika této části je záměrně stavěna na základě intervalů sekundy a tercie. Autor se jistě inspiroval albánským folklorem, konkrétně polyfonií z jižní Albánie, odkud i převzal oi-interval. V tomto specifickém zpěvu pohyb melodie až na výjimky nepřekročí interval tercie.<sup>206</sup> Aby byla hudba pestřejší a více se podřídila slovům jako *danger* (angl. Nebezpečí), *rrezik* (alb. nebezpečí), *lacrime* (ital. slzy), *climate* (angl. klima), *lot* (alb. slzy), autor používá i malou sekundu (například takt 44), nebo malou tercii (například takt 42). Tyto intervaly se v albánském folkloru používají ve smutečných písních.<sup>207</sup>

Příklad č. 81 - Melodika je v první části složená z oi-intervalu a intervalů malé sekundy a malé tercie

V této části Peçi často používá svůj rytmický leitmotiv, oi-interval a také rytmické schéma vycházející z kartézského součinu. Dalším zajímavým elementem je tu *vlna energie* neboli *proud energie*,<sup>208</sup> pomoci techniky *polycentrum*, čímž chce autor vytvořit přicházející ničivou vlnu. V této části ji však Peçi jenom naznačuje jako předzvěst toho, co přijde později, a to tím, že zde vlna nikam nenarazí (nekončí žádným akordem jako ve třetí části). Dále jsou k již zmíněným elementům přidávány i další elementy, například foukání do duše houslí, jako efekt větru, nebo bouchání do víka klavíru, které mají vytvářet efekt srážky. V této vybrané části, pod vlnou tvořenou technikou *polycentrum*, mluvící orchestr vyslovuje konec portugalského slova *perigo* (nebezpečí), a soprán s flétnistou vyslovují anglická slova *planet danger* (nebezpečí planety).

<sup>206</sup> TOLE, V. *Folklori muzikor, iso-polifonia*. Tirana, 2007.

<sup>207</sup> Velká sekunda a tercie jsou hlavními intervaly pro písně veselého charakteru.

<sup>208</sup> Na partituře je napsáno (flux energie).







2. část: *Moderato* 1/4 = 80

Tuto část lze rozdělit do tří bloků. V *prvním bloku* (takty 78–92) skladba graduje a je ještě neklidnější. Soprán zpívá v různých pozicích těla, například s hlavou směrem nahoru,<sup>209</sup> nebo také hlavou dolů a stranou se zkříženýma rukama.<sup>210</sup> I v této části autor používá svou *vlnu energie* podle techniky využívané již v první části. Soprán zpívá o hrozbách budoucnosti a o nutnosti jednat a využívat obnovitelnou energii (anglicky „must choose action, must choose renewable energy“). Gradace je podporována i oi-intervalem a chromatickými postupy nahoru.

The image shows a musical score for soprano, measures 89 to 92. The lyrics are: "must choose action, must choose renewable energy". The score includes dynamic markings like *mp*, *fff*, and *sfz*. There are blue circles around notes and red circles around chromatic passages, with arrows pointing to "Oi-interval" labels. The text "rezik danger riesgo" appears at the end of the passage.

Příklad č. 83 - Sopranový part, kombinace chromatických postupů a oi-intervalu

Dalším zajímavým elementem gradace napětí na konci tohoto bloku je *rytmický cluster*. Jedná se o myšlenku, že hlasy nikdy nenastupují ve stejné době, čímž je zvýšeno napětí. Myšlenka *rytmického clusteru* je patrně inspirovaná Györgym Ligetem a jeho *Poème symphonique* pro 100 metronomů anebo také Alfredem Schnittkem a jeho *Concerto grosso* č. 2, konkrétně druhou částí *Toccata*. Tento princip je v této skladbě použit jenom jednou a trvá krátce, jen tolik, kolik Peçi potřeboval ke zvýšení napětí a očekávání kulminace, která však nepříjde.

<sup>209</sup> Symbolizující zpěv k nebi.

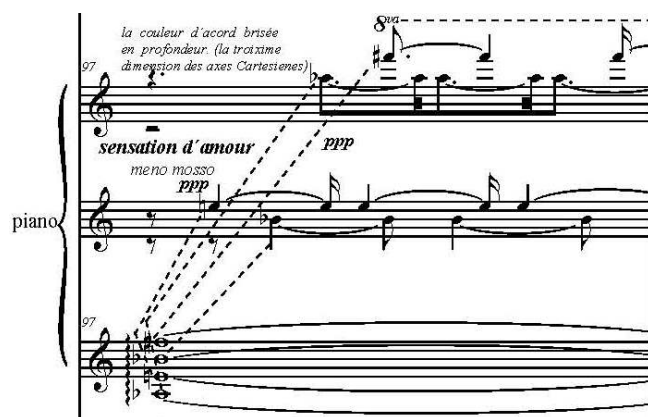
<sup>210</sup> Autor tomu říká: pozice Matky Terezy.

Bol japonais

Příklad č. 84 - Rytmický cluster, nikdy se nesetkávají

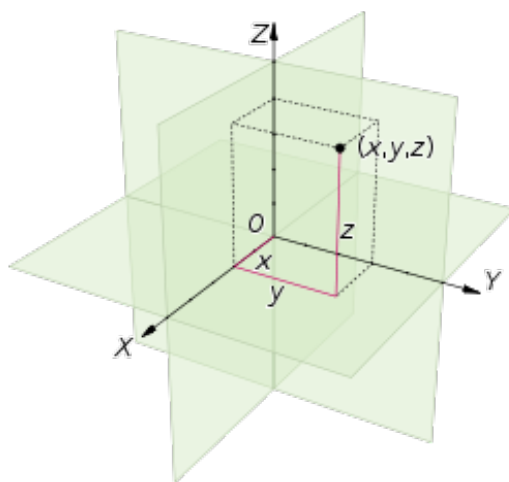
Druhý blok, *Meno mosso* – *Sensation d'amour*<sup>211</sup> (takty 97–116), začíná Peçim zvaným *trojrozměrným akordem*. Dosahuje ho tím, že nástup každého tónu akordu v rozložené podobě tvoří horizontální vzdálenost, která – když je spojena přerušovanou čarou s tímž tónem v akordu na začátku taktu – tvoří obraz krychle (viz příklad). Aby dosáhl *pocitu lásky*, je tento akord tvořen enharmonickou záměnou dvou malých sext *as – e1, b1 – fis2*. Mezi těmito intervaly se nachází i interval zmenšené kvinty *e1 – b1*, tedy *tritonus*, který *pocit lásky* ruší a dává akordu, i v jeho rozložené podobě, vnitřní napětí.

<sup>211</sup> Pocit lásky.



Příklad č. 85 - První akord druhého bloku, který tvoří obraz krychle, nazývaný autorem trojrozměrný akord

I když autor může tvrdit, že tento akord je nejdříve pro uši a pak pro oči,<sup>212</sup> je pro posluchače jako trojrozměrný těžko rozpoznatelný, což z něj dělá spíše *Augenmusik*.<sup>213</sup> Autor se inspiroval *Eukleidovským prostorem*,<sup>214</sup> tedy geometrií a teorií čísel, které využíval i jako základ pro rytmickou složku skladby. Ke konci tohoto bloku autor přidá napětí použitím své „vlny energie“, která však nekulminuje ani nikam nenarazí, ale v tichu přechází do dalšího bloku.



Příklad č. 86 - Obrázek, který ilustruje eukleidovský prostor

<sup>212</sup> Rozhovor s autorem práce.

<sup>213</sup> Z německého jazyka *hudba pro oči*, která je známá již od období renesance. Jedná se o určité grafické podoby partu, které při hraní nejsou posluchačem nějak zvlášť vnímány.

<sup>214</sup> Eukleidés, starořecký matematik a geometr. Jeho hlavním dílem byly třináctisvazkové *Základy*, které začínají stanovením deseti základních postulátů či axiomů geometrie.

Třetí blok, *Meno mosso* – *Sensation d'amour avant le désastre* (takty 117–152),<sup>215</sup> začíná též autorovým *trojrozměrným akordem*. Pocit lásky, vyjádřený hlavně malými sextami ve složení akordu, je posilován i častým využíváním tohoto intervalu v sopránovém a flétnovém partu.

The image shows a musical score for three parts: Flute solists, Soprano solists, and piano. A red oval highlights a specific section in measures 117 and 118. In the flute and soprano parts, this section features a melodic line with a prominent interval of a minor sixth. The piano part includes performance instructions: 'la couleur d'accord brisée en profondeur. (la troisième dimension des axes Cartésiens) meno mosso' and 'Les notes accentués en mf'. The tempo is marked 'meno mosso' and the dynamic is 'mp'.

Příklad č. 87 - Pocit lásky posílený použitím intervalu malé sexty jak v sopránovém, tak i ve flétnovém partu

Ke konci tohoto bloku znovu přichází gradace, které skladatel dosahuje použitím *vln energie*, jejichž hybnost je tentokrát zrychlena zkrácením hodnot not a například i chromatickými postupy v sopránu (stejným způsobem jako v prvním bloku) o oktávu výš, čímž se velmi zvyšuje napětí. Na konci soprán nabádá lidi, že je třeba jednat a zvolit si obnovitelnou energii, to ve vysokých polohách (**a3**, **b3**)<sup>216</sup> jako poslední výzva před katastrofou. Po tomto ostrém apelu následuje chvíle ticha, čímž končí i tato část.

<sup>215</sup> Pocit lásky před katastrofou.

<sup>216</sup> Poslední slova jsou „People believe“, tedy „lidé, věřte“.

143 a - ction

145 must choose must re<sup>3</sup> no va ble re no va ble E ner gy must choose

147 ple be li i

*ritardando*

Příklad č. 88 - Chromatické postupy sopránu a konečná výzva před katastrofou

### 3. část: *Allegro cycloniaque* 1/4 = 140

Také tuto část můžeme rozdělit do tří bloků. V *Prvním bloku* (takty 153–199), který začíná „Tornádem“, autor používá tzv. *princip tornáda*, což spočívá v tom, že nejdříve postupně zkracuje takt o osminku (začíná se od 6/8 taktu a dále pokračuje 5/8, 4/8, 3/8, 2/8, 1/8) a potom osminku postupně přidává (2/8, 3/8, 4/8, 5/8 a 6/8). Tímto chce autor vytvářet efekt zrychlujícího a přibližujícího se tornáda. Rotace tornáda je vytvářena technikou *Carousele cycloniaque*, která je v podstatě technikou *struktury rotace* ve smyslu pohybu melodie mezi nástrojovými skupinami. V tomto případě je nejvýznamnější pohyb těchto malých melodických rotací, které představují přibližující se tornádo, dolů do hlubších hlasů.

153 *carousele cycloniaque*

vi 1 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *Do dixis centre ax de carousele cycloniaque*

vi 2 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *Do dixis centre ax de carousele cycloniaque*

Chimes Claves Bol japonais *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *Do dixis centre ax de carousele cycloniaque*

vi 3 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *Do dixis centre ax de carousele cycloniaque*

vi 4 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *Do dixis centre ax de carousele cycloniaque*

vla 1 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *La centre ax de carousele cycloniaque*

vla 2 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *La centre ax de carousele cycloniaque*

v.c 1 *Allegro cycloniaque 1/4 = 140* *solo* *mf* *La centre ax de carousele cycloniaque*

Příklad č. 89 - Princip tornáda s technikou Carousele

Soprán zpívá první část básně Ala Gora, která je o plujícím kontinentu, mizejícím o půlnoci v kyselém moři, kde se rozpustí i kostky Neptuna. Konec tohoto bloku je ve *ffff* a se sopránem ve vysoké poloze, po které hned následuje další blok.

*Druhý blok* (v taktech 200–249) začíná krátkými ostrými flažolety v houslích, violách a cellech v *pppp*, které vytvářejí pocit padajících objektů po tornádu. Pod nimi hraje melodii kontrabas a později i cello, které doprovázejí soprán po jeho nástupu. Soprán znovu zpívá o plujícím kontinentu, ale tentokrát jako echo toho, co se dělo předtím. Zpěv sopránů za doprovodu kontrabasu a později cello připomíná albánské balady nebo rapsodie ze severní Albánie, které jsou převážně o velkých událostech v dějinách. V těchto baladách je zpěv rapsóda doprovázen albánským smyčcovým nástrojem *lahuta*.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Viz podkapitolu o albánských hudebních nástrojích.



The image shows a musical score for Example 90, starting at measure 215. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, there are staves for 'Flute solists' and 'Soprano solists'. The soprano part has lyrics: 'va - pors - ris - as - fe'. Below these are staves for 'piano'. The next section includes staves for 'vi 1', 'vi 2', 'Chimes Claves Bol japonais', 'vi 3', 'vi 4', 'vla 1', 'vla 2', 'v.c 1', 'v.c 2', 'c/bass 1', and 'c/bass 2'. A large red oval encircles the soprano and string parts from measure 215 to 225. A red line points to the soprano part with the label 'Soprán'. Another red line points to the string parts with the label 'Dešť, padající objekty'. A third red line points to the cello parts with the label 'Polycentrum'. Blue lines indicate dynamics or phrasing in the cello and double bass parts.

*Příklad č. 90 - Druhý blok, soprán zpívá text jako v prvním bloku, housle, viola a cello hrají flažolety jako dešť nebo padající objekty, kontrabas a potom i cello tvoří technikou polycentra, jako pozadí této katastrofické scény*

Ke konci tohoto bloku je delší klavírní sólo,<sup>218</sup> k němuž se přidá soprán, jenž zpívá o plujícím kontinentu, který zmizí, a k tomu naříká oi-intervalem. Na konci přejde od zpěvu k deklamací a téměř výkřiku slov *njě tmerr* (alb. hrůza), kde blok končí ve *ffff*.

Ve *Třetím bloku* (takty 250–283) dochází ke kulminaci skladby nesoucí se ve znamení konce lidstva. Soprán zpívá ve vysokých polohách s použitím slov „planet“, „danger“ (nebezpečí) a oi-intervalu. Navíc je ve vyšších polohách zdvojen také flétnou, a tím dostává ještě ostřejší charakter. Zajímavá je tady i technika vlny energie, kde se využitím techniky polycentra a zastavením v akordu, stavěném na oi-intervalech, vytváří pocit přicházejících mořských vln a jejich nárazů na kontinent. Mluvicí orchestr také křičí slova „planeta“ a „nebezpečí“ v různých jazycích, čímž je posíleno i napětí.

---

<sup>218</sup> Jediné klavírní sólo v této skladbě. Toto sólo obsahuje několik Peçiho elementů jako například rytmický (kartézský součin), intervalový (oi-interval) leitmotiv a další.

Soprán zdvojený flétnou

Flute solists

Soprano solists

piano

vi 1

vi 2

Chimes  
Claves  
Bol japonais

vi 3

vi 4

vla 1

vla 2

v.c. 1

v.c. 2

c/bass 1

c/bass 2

oh oh pla<sup>3</sup> trét o ua

gezegen

loftslag

loftslag

pericol

gezegen

khihau

khihau

Planet

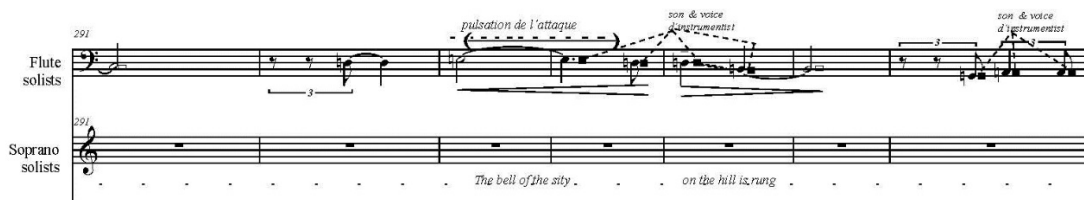
iklim riesgo

climate

Příklad č. 91 - Třetí blok, soprán zdvojený flétnou, efekt vln,  
orchestr křičí slova „planeta“ a „nebezpečí“

#### 4. část: *Tempo primo 1/4 30–35 – Adagio con dolore*

Po poslední vlně, jejím nárazu a následné chvíli ticha přichází od taktu 284 poslední část *Tempo primo 1/4 30–35 – Adagio con dolore*. Pro tuto část, jež má představovat smuteční pochod, si autor vybral metrum 2/4, které je i ideálním metrem pomalého smutečního pochodu. Část začíná flétnovým sólem, ke kterému nastupuje soprán deklamující poslední slova básně Ala Gora.<sup>219</sup> Dále autor používá v sopránovém partu 3 sekvence z Mozartovy *Lacrimosy*.<sup>220</sup>



Příklad č. 92 - Flétnové sólo se sopránovou deklamací závěrečné části básně Ala Gora



Příklad č. 93 - Tři sekvence na základě kadence v Mozartově *Lacrimosa*

<sup>219</sup> Zvon města zazněl na kopci, pastýři pláčou, nastala konečná hodina.

<sup>220</sup> Všimněme si i zpívání oi-intervalu po zaznění sekvencí.



Zajímavostí je tu i kombinace elementů, které reprezentují Lacrimoso, lásku, smrt a smuteční pochod, to vše dohromady.

111

Příklad č. 94 - Kombinace elementů: Lacrimosa, láska, smrt a smuteční pochod

Celá skladba končí v pianissimu, soprán zpívá Lot (Slzy) a s flétnou tvoří oi-interval, klavír hraje dva oi-intervaly (septimu a sekundu), které jsou jinou podobou Pečihovo *Dvojitě Lacrimosa*, a orchestr cituje smyčcový rytmický motiv z druhé věty *Třetí symfonie Es dur op. 55* L. v. Beethovena *Marcia funebre*. Konečný akord je permutací základního akordu v úvodu skladby.

132

Musical score for Example 95, showing four staves of music. Each staff contains a series of triplets (indicated by a '3' in a circle) of eighth notes, with slurs over each triplet. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Příklad č. 95 - L. v. Beethoven, Symfonie č. 3 Es dur op. 55,  
druhá věta, rytmický motiv ve smyčcové skupině

Musical score for Example 96, showing various instruments with annotations. The score includes staves for Flute solists, Soprano solists, piano, vi 1, vi 2, Chimes Claves Bol japonais, vi 3, and vi 4. Annotations include:

- 'Slzy' (Tears) in green, pointing to a note in the Soprano solists staff.
- 'OI - interval' in red, pointing to a note in the Soprano solists staff.
- 'Dvojitá Lacrimosa' (Double Lacrimosa) in red, pointing to a note in the piano staff.
- 'Citace ze 3. Symfonie L. v. Beethovena' (Quotation from the 3rd Symphony by L. v. Beethoven) in red, pointing to a triplet in the vi 2 staff.

Red circles and lines highlight these specific musical elements. The score also includes dynamic markings like 'pppp' and 'attack leger'.

Příklad č. 96 - Závěrečné takty Planetears, využití oi-intervalu

Planetears není jen povzbuzující skladbou svou tematikou, ale především velmi zajímavou kombinací skladatelských technik. Autor zde poprvé použil své originální kompoziční logo Polygravité CC2, ale také další kompoziční prvky (elementy) jako *Dvojitá Lacrimosa*, *oi-interval* a další. Zdá se, že zde Peçi využil veškeré své kompoziční umění,



aby co nejdůkladněji upozornil na vážnost a aktuálnost problému globálního oteplování. Zajímavostí v této skladbě je též použití albánských hudebních prvků (například interval septimy odvozený z albánského lamentu) v kombinaci se západoevropskou hudbou (kadence z Mozartovy *Lacrimosa*, citace Beethovenovy třetí symfonie a další). Tím se Peçi snaží povýšit albánskou hudební kulturu na světovou úroveň (začlenit ji do evropského kontextu). Citlivou syntézou všech těchto elementů tato skladba dostává univerzální charakter, o který autor velmi usiluje. *Planetears* je zajímavou skladbou nejen z hudebně teoretického hlediska, ale také z estetického a uměleckého, a zaslouží si svoje místo jak v analytických textech, tak i na koncertních pódiiích.

## 2. 5 Hudební řeč Thomase Simaku

Třetím uskupením albánských skladatelů je skupina skladatelů, kteří buď vědomě, nebo nevědomě nemají patrné spojení s albánským folklorem. Může se stát, že v jejich hudbě občas pocítíme ducha nebo náznak národní hudby, ale není to cíleně. Hlavním představitelem tohoto uskupení albánských skladatelů je Thomas Simaku, který se proslavil hlavně po roce 1990 svou specifickou hudební řečí. Typickým příkladem jeho hudební řeči, a tím i hudební řeči skladatelů z této skupiny, je skladba *Plenilunio*.

### 2. 5. 1 Analýza skladby „*Plenilunio* - pro 12 smyčcových nástrojů“

Skladba *Plenilunio*<sup>221</sup> vznikla na objednávku pro European Union Chamber orchestra, která ji premiérovala v roce 1999. Později byla opakovaně provedena Ansámblem Goldberg a mezinárodní komise ji též vybrala pro ISCM-World Music Days v Japonsku v roce 2001. Skladba je věnována britskému skladateli a pedagogovi Davidu Blakeovi, školiteli Thomase Simaku v jeho doktorském studiu na Univerzitě v Yorku.

Inspirací pro skladbu i pro její název se stala báseň *Plenilunio* (Plný měsíc) z cyklu *Lirici greci* (řecká lyrika), která je italskou verzí básně starořecké básnířky Sapphó.<sup>222</sup> Simaku se vždy zajímal o jazyky, především o to, jak znějí, a právě melodika uvedené básně ho velmi inspirovala. Skladba však není programní a ani se nesnaží přenést báseň do zvukové podoby, báseň zůstává pouze inspirací.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> 7 houslí (1. skupina 3 housle a 2. skupina 4 housle), 2 violy, 2 cello a 1 kontrabas.

<sup>222</sup> Autora zaujal hlavně překlad sicilského básníka Salvatora Quasimoda.

<sup>223</sup> Programní slovo pro koncert European Union Chamber Orchestra v roce 1999.

*Plenilunio* lze rozdělit na 4 bloky:

Blok 1: takty 1–43

Blok 2: takty 44–73

Blok 3: takty 74–121

Blok 4: takty 122–170

1. Blok: takty 7–43

Skladba začíná jasně tónem *d* (ve *sff*), který se i později ukáže jako důležité centrum.<sup>224</sup> V taktu 6 se postupným přidáváním tónů v různých nástrojích tvoří souzvuk *h-c-D-e-f*, který je symetrickým souzvukem 1221, jehož osou nebo centrem je právě již zmiňovaný tón *d*.

---

<sup>224</sup> Viz dále.



h c d e f - 1221

The image shows a handwritten musical score for a string ensemble, covering measures 4, 5, and 6. The score is written on ten staves. At the top, there are performance instructions: "sempre cresc." and "Poco allargando". A red oval highlights the D notes across the staves in measures 4, 5, and 6, with the label "h c d e f - 1221" written above it. The score includes various dynamics such as ppp, pp, mf, and f, and performance instructions like "arco, con sord.", "s. tasto", and "c. sord. s. pont".

Příklad č. 98 - Takty 4 – 6: symetrický souzvuk **h-c-D-e-f** (1221),  
kde je osou tón **d**, který je zvukově posílen hraním v několika nástrojích

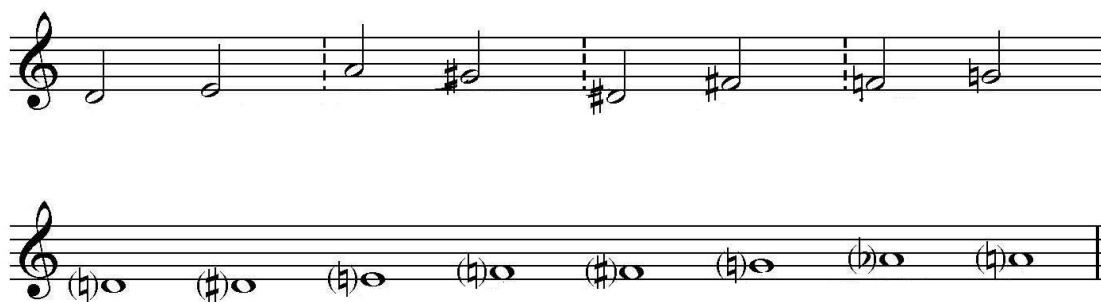
Tón **d**, který zní velmi jasně a pevně v úvodu skladby, je i základním tónem hlavního motivu. Tento motiv nejprve začíná v jedné skupině houslí a pokračuje do další skupiny.



Tvoří se tím motiv *d e a gis dis fis f g*, ze kterého vyplývá i souzvuk *d-dis-e-f-fis-g-gis* (v taktu 10), tedy 1111111, který později bude fungovat jako řada. Zajímavý je i způsob postupného držení tónů, čímž vzniká cluster, jež ostrost je utlumena právě postupným držením.

Příklad č. 99 - Takty 7 – 10: řada v její horizontální a vertikální podobě a cluster na konci

Z tohoto motivu se stává centrum neboli jakýsi Cantus Firmus, od kterého jsou odvozena i další centra v následujících částech skladby. Ve složení motivu nebo řady najdeme náznaky neúplného dórského modu *d e f g a* a neúplné pentatoniky *dis fis gis*. Později Simaku často používá jednotlivé části motivu jako základ pro akordy, které dále slouží jako centra.



Příklad č. 100 - Hlavní motiv v původní podobě a v úpravě

V taktech 14, 15 a v dalších autor používá princip transpozice, kde je skupina tónů transponována a přenášena do jiných nástrojových skupin. Například první skupina (A) *fis g gis a b h*<sup>225</sup> a druhá skupina (B) *g gis a b h c* tvoří stejný souzvuk 11111.

Příklad č. 101 - Takt 14–15: princip transpozice rozloženého souzvuku

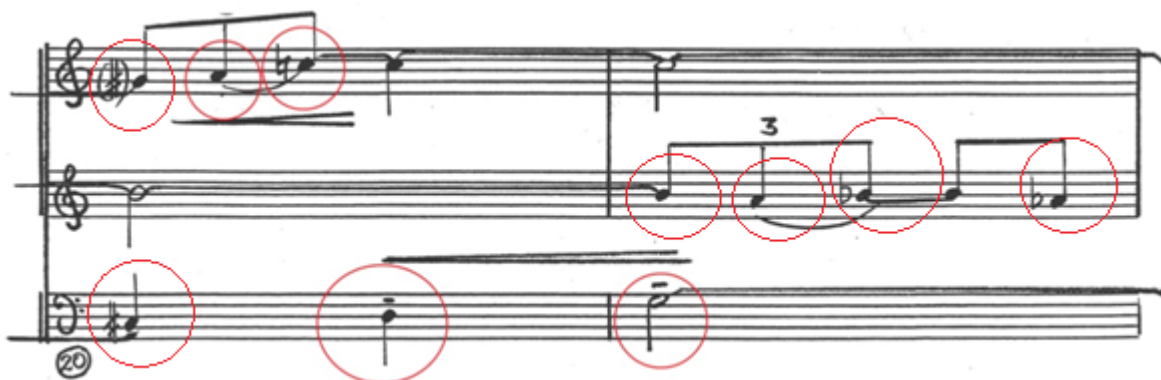
Tato technika je zcela jistě používána i v melodii v cellech od taktu 18 do 23. Melodie *h ais gis a c d g\* a b as des c h a b des*, vychází z řady *g gis a ais h c des d* (1111111), která je vlastně transpozicí hlavní notové řady. Zajímavý je i pohyb této melodie v cellech, například od taktu 20, kde se v basu objevuje imitace úvodu uvedeného motivu.

<sup>225</sup> Odstraníme opakující se noty.

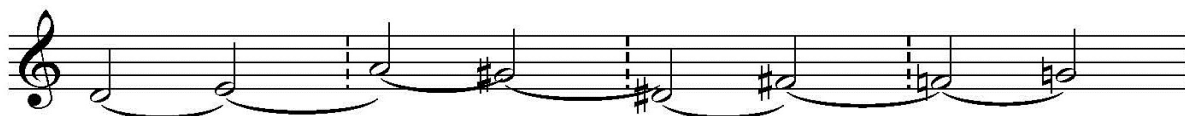


Handwritten musical score for cello and bass, measures 18-23. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features three systems of staves. The first system (measures 18-19) includes markings for *stasto*, *mp*, *espressivo*, and a circled '5'. The second system (measures 20-21) includes a circled '3'. The third system (measures 22-23) includes markings for *s. pont*, *Pizz*, and *P*. Red circles highlight specific notes and triplets throughout the score.

Příklad č. 102 - Takty 18-23 cellová a basová sekce – transpozice řady 1111111



*Příklad č. 103 - Takty 20–21 cellová a basová sekce  
– Pohyb melodie, která imituje část hlavního motivu*



*Příklad č. 104 - Hlavní motiv*



*Příklad č. 105 - Imitace v celloch jako transpozice*



*Příklad č. 106 - Začátek motivu v basu*

Další technikou v této části je použití akordů stejného druhu, ale v jiném rozložení tónů. Například v taktu 30 ve violách a celloch je souzvuk ***h-c-g\*-a*** (221), který se později vyskytuje v houslích jako ***g a h c***.

Tento blok končí imitací hlavního motivu v houslové sekci (od taktu 37) a postupným držením tónů (stejný princip jako na uvedení hlavního motivu), čímž se tvoří akord ***d-e-f-g-fis-gis-a-dis-h-c*** (11111121, od taktu 40), v jehož základu je ***d e f g***, což je první tetrachord dórský.

## 2. Blok: takty 44–73

Druhý blok začíná novým a důležitým (v našem případě rozloženým) souzvukem v houslové sekci, a to ***a\*-b-es-e-h***, tedy nesymetrickým souzvukem **1141** (***a-h-b-es-e***). V další skupině je uveden druhý důležitý souzvuk: ***c-g\*-as-des-d***, což je nesymetrický souzvuk **1411** (***g-as-c-des-d***), tedy inverze prvního souzvuku. S těmito souzvuky pak autor různě pracuje během celého bloku.

Příklad č. 107 - Takt 44–47, první skupina housle – základní souzvuk 2. části

Příklad č. 108 - Takt 44 – 47, cellová skupina – inverze základního souzvuku

Všimáme si prvního tónu prvního souzvuku ***d-dis-e-f-fis-g-as-a***, kterým je tón ***a***, tedy nejvyšší tón základní řady. Posledním tónem druhého souzvuku je ***d***, který je i základním tónem. To vypovídá o nenáhodném výběru autora, tyto tóny totiž tvoří osu ***d – a***.

Příklad č. 109 - Souzvuk 1141 a jeho inverze. Osa d-a

Původ tohoto akordu (hlavní akord neboli souzvuk) *a-b-dis-e-h* (*a-b-h-dis-e*) bychom jistě našli v prvních pěti tónech hlavního motivu. Šlo by je rozložit na *a h e dis b*, z čehož je zřejmé, že se jedná o transpozice prvních pěti tónů hlavního motivu *d e a gis dis*.



a *cis-D-es*. Centrem každého souzvuku je nejvyšší a základní (nejnižší) tón základní řady, které potvrzují jejich důležitost v této skladbě.

Příklad č. 112 - Takt 48–54, houslová sekce: V taktch 1–2 symetrický souzvuk *h-e-b-es-d-a*\*(11311), v taktch 50-52 rozložený souzvuk *b-es-e\*-f-h-fis* (1141+11),  
V taktch 53–54 rozložený souzvuk *es-e-f-fis-b-h* (1+1141)

Se základní řadou v tomto bloku dále pracuje, a to její úpravou a transpozicí. Tato úprava je používána několikrát například v taktch 55–62, kde souzvuk *h-c-cis-d-e-es-fis-g* (1111121) je obměnou souzvuku *h-c-cis-d-es-e-f-fis* (1111111, transpozice původní řady) tedy autor tón *f* zaměnil za *g*. V této úpravě je ve skupině taktu 61 přidán i tón *gis*, tedy souzvuk *h-c-cis-d-es-e-fis-g-gis* (11111211).



Příklad č. 113 - Takty 54–56, houslová sekce: úprava původní řady

V taktu 63 (*Piu mosso*) se poprvé objevuje (byť jen krátce) souzvuk *gis-a-ais-h-c-cis-d-dis-e-f-fis-g*, tedy celá 12tónová řada. Naznačuje to jakousi gradaci v této sekci, vzhledem k blížícímu se konci bloku.

Příklad č. 114 - Takty 63 – 64: Poprvé používá celou 12tónovou řadu

Ve finále sekce *Presto* (od taktu 66) se vyskytuje ve vertikální podobě základní řada v transpozici *h c g ges b f\* gis a* (111111). V horizontální podobě je její úprava *gis a b h c cis d* (je odebrán poslední tón), která se několikrát opakuje v různých skupinách nástrojů do konce bloku.



*Fresto* ( $\text{♩} = 152 \text{ ca}$ ) *colla punta d'arco non legato, (no accents!)*

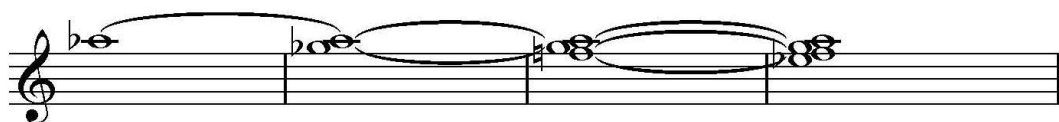
Handwritten musical score for measures 65-66. The score consists of ten staves. The first five staves are circled in red. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'pizz' and 'sffz'. A circled '3' indicates a triplet. The score is annotated with 'colla punta d'arco non legato, (no accents!)' and 'Fresto (♩ = 152 ca)'.

Příklad č. 115 - Takty 65–66: Původní řada v její transpozici (vertikálně) a úpravě (horizontálně)

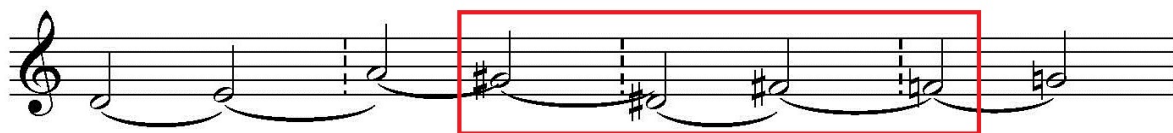
### 3. Blok: takty 74–121

Na začátku tohoto bloku hrají housle úpravu hlavní řady stejně jako na konci 2. bloku (viz dřívější příklad), se kterým vytváří jakési pozadí pro nový motiv. Tento nový motiv je

*as ges fes*, který je představen v cellové sekci a opakuje se v tomto bloku několikrát.<sup>227</sup> Jedná se o sestupující tetrachord dórský, což se dá pochopit i jako rozložený symetrický souzvuk *es-f-ges-as* (212). To se potvrzuje i později, kdy zní i jako akord v jeho vertikální podobě. V tomto bloku Simaku občas používá i imitaci pohybu základního motivu nebo jeho úpravu.<sup>228</sup> Také tento motiv je vyvozen ze základního motivu v úvodu skladby, konkrétně se jedná o tóny 4 – 7.



Příklad č. 116 - Nový motiv, s kterým autor pracuje v této části



Příklad č. 117 - Základní motiv a také způsob, odkud je vyvozen



Příklad č. 118 - Jeho podoba jako transpozice části základního motivu

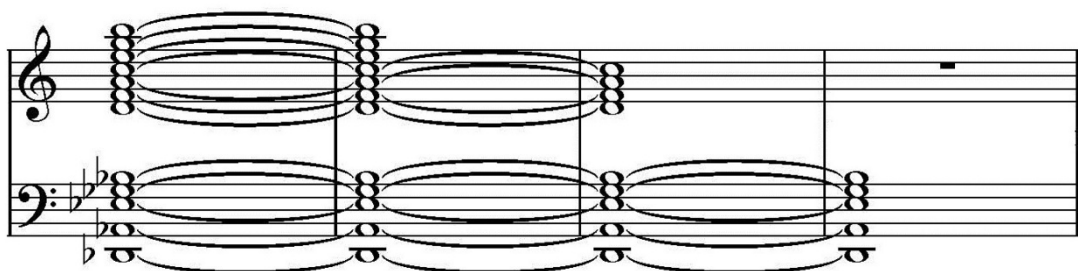
Od taktu 80 je v houslích řada *a d e g*, která později zní i jako souzvuk *a-d\*-e-g* (232). Jedná se o úpravu nového souzvuku *d-e-f-g* (212, transpozici souzvuku *es-f-ges-as*), kde tón *f* je nahrazen tónem *a*. Tato práce se ukazuje i v taktech 96–97 v celloch, kde souzvuk *fis-gis-h-cis* (232) je úpravou hlavního souzvuku *fis-gis-a-h* (212). Tedy místo původního *a* je používán tón *cis*. Zajímavé na této úpravě je, že tuto řadu můžeme pochopit i jako úpravu tetrachordu dórského (podle základního motivu tohoto bloku) i pentatonické stupnice *a d e g (c)*.

<sup>227</sup> Například v taktech 83–87.

<sup>228</sup> Podobný princip používal v prvním bloku.



Kulminací tohoto bloku a vlastně celé skladby je akord v taktu 98. Jedná se o 12tónový akord *as-cis-es-ges-b-d-f-a-c-g-e-h*, který se vyskytuje poprvé a vlastně i naposled jako jasný 12tónový souzvuk. Je rozdělen do tří notových skupin nebo akordů, kde první notovou skupinou a osou akordu je plná pentatonická stupnice *as cis es ges\* b* (2232). Základ akordu tvoří čistá kvinta *des – as* a mollový kvintakord *es-ges-b*. Druhou skupinou *d-f-a\*-c* (323) je měkce malý septakord a třetí skupinou *e-g-h* (34) mollový kvintakord. Zajímavé je, že rozložení připomíná pentatonickou stupnici a dórský modus, které jsou modálním centrem skladby.



*Příklad č. 121 - 12tónový zvuk a postupné ubírání tónových skupinek*



The image shows a handwritten musical score for measures 97-100. The score is written on ten staves. A red oval highlights a section of the score, likely indicating a specific harmonic or melodic element. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, *ff*, and *fff*. There are also performance instructions like *allargando*, *molto lunga*, *senza cord.*, and *arco*. The score is marked with measure numbers 97, 98, 99, and 100. The time signature is 2/4.

Příklad č. 122 - Takty 97 – 100: 12tónový souzvuk

V taktu 101 skladatel odebírá 12tónovému souzvuku skupinu *e-g-h*, takže zůstává souzvuk *as-cis-es-ges-b-d-f-a-c* (1121112), v dalším taktu pak odebírá druhou skupinu *d-f-a-c* a zůstane souzvuk *as-cis-es-ges\*-b* (2232). Tím, že v různých hlasech zní „klasické“ akordy, vznikne i zvuková „iluze“ tonality.

The image shows a handwritten musical score for five staves. The score is divided into three measures. The first measure is in 3/4 time, the second in 2/4 time, and the third in 3/4 time. A key signature change to F major is indicated at the start of the second measure. The tempo is marked 'Poco rit.' and the quarter note value is given as  $\text{♩} = 45$ . The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, and *s. pont.*. There are also performance instructions like '(no tremolo)' and 'ord'. The notation includes notes, rests, and slurs across all five staves.

Příklad č. 123 - Takty 101 – 105: Odebírání skupin tónů

Dále v tomto bloku Simaku pracuje s již zmíněnými technikami jako symetrické a nesymetrické souzvučky, jejich úpravy a další. Na konci používá sestupující tetrachord dórský (horizontálně) a úpravu pentatonické stupnice (vertikálně).



Handwritten musical score for measures 118-121. The score is in 3/4 time, with a 2/4 time signature change in measure 119. It features multiple staves with various musical notations, including dynamics (molto, pp, mf, f), articulation (crescendo, decrescendo), and performance instructions (poco accel., rit.). A green oval highlights a descending tetrachord in measure 119, and a red oval highlights a pentatonic scale in measure 120. The score ends with a circled measure number 118.

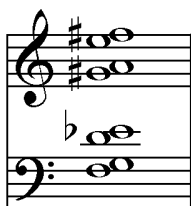
Příklad č. 124 - Takt 118 – 121: sestupující tetrachord dórský  
*d c h a*, a úprava pentatonické stupnice *es des b as* (*ges*)

#### 4. Blok: Takty 122–170

Na začátku posledního bloku se Simaku vrátí k technice používané již ve druhém bloku, kde v houslové skupině představuje hlavní souzvuk: *gis-a-e\*-fis* (221) a ve violách a cellech jeho inverzi *f-g-d\*-es* (122). Stojí za povšimnutí, že ve spodním souzvuku je první tón *d* stejný (přepíšeme-li souzvuk na jeho základní podobu *d-es-f-g*) jako první tón základní

řady, která je představena v prvním bloku. Ve vrchním souzvuku je poslední tón *a* (přepíšeme-li souzvuk na jeho základní podobu *d-es-f-g*), který je i nejvyšším tónem hlavní řady představené na začátku skladby. Navíc i původ tohoto akordu bychom našli v hlavním motivu, jedná se totiž o úpravu jeho druhé části.

Kdybychom spojili tyto dva souzvuky *f-g-d\*-es-(dis)* a *gis-a-e\*-fis*, jejich osou by byl souzvuk *es-(dis)-gis* (čistá kvarta). Pravě tuto osu ale hraje v transpozici a rozloženě (*fis-h*) druhá skupina houslí. Kromě toho je jejich spojení zároveň jinou podobou hlavního souzvuku 1111111.



*Příklad č. 125 - Hlavní souzvuk 4. bloku a jeho inverze*



*Příklad č. 126 - Hlavní souzvuk 4. bloku a jeho původ v hlavním souzvuku*

**G** Poco più mosso  
s.pont.

(122)

Příklad č. 127 - Takty 122–124: hlavní souzvuk **gis-a-e\*-fis** (221) v houslové sekci, a ve violách a cellech jeho inverze **f-g-d\*-es** (122). Druhá skupina houslí hraje transponovanou osu **fis-h** (v dalších taktech)

Dále se v taktech 128–134 několikrát a v různých skupinách nástrojů objeví souzvuk 212 (**d\*-f-e-g**, tetrachord dórský) a také 11 (**dis-cis\*-d**, **gis-b-a**). Také se zde objevuje symetrický souzvuk 232 (**c-d-f-g**, úprava pentatonické stupnice) v první skupině houslové. Takže vidíme jasnou zálibu v symetrických souzvučích a také v úpravách dórské a pentatonické stupnice. Jsou tady ale i další úpravy, jako například **f e\* g** (12), což je úprava již zmíněného tetrachordu dórského 212 (chybí tón **d**), nebo používá i několik transpozic.

Od taktu 135 druhá skupina houslí hraje rozložený souzvuk **es-f-ges-as** (212), který je vlastně souzvukem ze začátku třetího bloku (**as-ges-f-es**). Od taktu 139 je také jasně vidět v první skupině houslí sestupující motiv **es-des-c-b** (transpozice téhož motivu), tedy jasný sestupující tetrachord dórský. Tady začíná jakási kinetická gradace, která pokračuje až do konce skladby. Skupina not obsahující tóny prvního tetrachordu dórského se různě



vyskytuje v houslových skupinách. Od taktu 139 je tento tetrachord jasně slyšet v první skupině houslí.

Část pak silně graduje, protože většina nástrojů hraje dvaatřicetiny. Spojíme-li dohromady tóny všech skupin, zazní celá 12tónová řada, což velmi zvyšuje napětí. V této gradaci se vyskytují i rozložené souzvuky jako například *f-h\*-c-e-fis* (1411), který je transpozicí nám známé inverze souzvuku *g-as-c-cis-d* (1411) z druhého bloku.

Příklad č. 128 - Takty 146 – 148: Inverze souzvuku 1411 v jeho horizontální a vertikální podobě v houslové sekci. Gradace použitím všech not 12tónové řady v ostatních skupinách

Kulminace přichází v taktu 151, kde zazní souzvuk *d-a-b-h-c-e-fis* (111222). Jsou to dvě skupiny: *A-b-h-c* + *D-e-fis*, takže také zde první a poslední nota hlavního souzvuku hrají významnou roli. K tomu zazní v různých podobách souzvuk *d-es-a-gis* (151) a také další

symetrické souzvuky jako například: *c-h-b\** (11) a nám již známý *e-d-cis-h\** (212).<sup>229</sup> Dále v celcích najdeme imitaci pohybu hlavní melodie (od třetího taktu příkladu).

Příklad č. 129 - Takty 151 – 154: souzvuč *d-a-b-h-c-e-fis* (111222), *d-es-a-gis* (151)

Od taktu 159 je druhá kulminace, a to neúplným 12tónovým souzvuč (chybí tón *a*). Skupina viol a cell hraje *h-cis-d-e*, tedy symetrický souzvuč 212 (sestupující tetrachord dórský). Tento souzvuč zní i dále ve dvaatřicetnách, čímž potvrzuje svou důležitost v tomto bloku i v celé skladbě.

<sup>229</sup> Opakuje se několikrát v různých podobách.



*Příklad č. 130 - Takty 159 – 161: neúplný 12tónový souzvuk, souzvuk 212 v sekci viola a cello. Tetrachord dórský v podobě dvaatřicetin v houslích, stejně jako v taktu 140 (od třetího taktu příkladu)*

Na konci této části i celé skladby je kulminace 12tónovým souzvukem. V jeho vrchní skupině najdeme již často zmiňovaný motiv *a h c d* (212), který se nejdříve ukazuje ve své horizontální podobě a pak i v podobě vertikální, kdy se spojí s další skupinou not, se kterou vytvoří právě tento 12tónový souzvuk. Poprvé během celé skladby postupuje tento tetrachord dórský (v houslové sekci) jasně směrem nahoru. Jako poslední zní tón *d*, který potvrzuje své důležité postavení, protože je prvním tónem základní řady v první sekci a zároveň posledním a ukončujícím tónem celé skladby.

The image shows a handwritten musical score for measures 166-170. It consists of several staves. The top four staves are marked 'ord.' and contain complex rhythmic and melodic lines. The bottom four staves are marked 'ca. sord.' and contain simpler melodic lines. A red circle highlights a specific chord structure in the first staff, and a green circle highlights another. The page number '-56-' is written at the bottom center, and a signature 'YORK 17 Decembar 1998' is written at the bottom right.

Příklad č. 131 - Takty 166 – 170: Souzvuk 212 v jeho horizontální a vertikální podobě, 12tónový souzvuk, tón *d*, který zahájil a ukončí skladbu

*Plenilunio* je zajímavou kombinací soudobých skladatelských technik a inspirací modální hudbou. Modalita se vyskytuje zejména ve složení hlavních motivů. Základem celé skladby je motiv představený hned na počátku. Nese v sobě všechny hlavní souzvučky, s kterými pracuje v dalších následujících blocích. Tento princip „motivů složeného z dalších motivů“ se používá i v souzvučích, kde se souzvuk dá logicky rozdělit na několik dalších. Za zmínku stojí například stavba 12tónového souzvučku, která by se dala lehce rozdělit na kombinaci pentatonické stupnice a dórského modu, nebo také na pentatonické stupnice,

na jejichž základě je čistá kvinta, mollový septakord a mollový kvintakord. I když akord zní celý jako 12tónový, cítíme zde určitý „harmonický řád“, zvukově velmi zajímavý. Ještě víc je harmonický pocit posílen postupným odebíráním „akordů v akordu“, a tím se jakoby přenáší do jiné „tonality“. Tento princip, který Simaku používal i v jiných skladbách (a který by jistě zasloužil delší samostatnou studii), je jím nazýván „Statická modulace“. Po celé skladbě se vyskytují motivy anebo souzvuky v jejich horizontální a také ve vertikální podobě. U Simaku je také velmi patrný cit pro symetrie, což je vidět hlavně v použití inverze hlavního souzvuku a také v použití symetrických souzvuků. Zajímavé je i polyfonní cítění, kdy například jedna skupina hraje hlavní rozložený souzvuk, druhá jeho inverzi a třetí střední skupina hraje osu, čímž se tvoří tři vrstvy anebo hlasy. Kromě skvělé kompoziční techniky je tato skladba i po estetické stránce velmi vydařená, plná efektů, kontrastů a emocí.

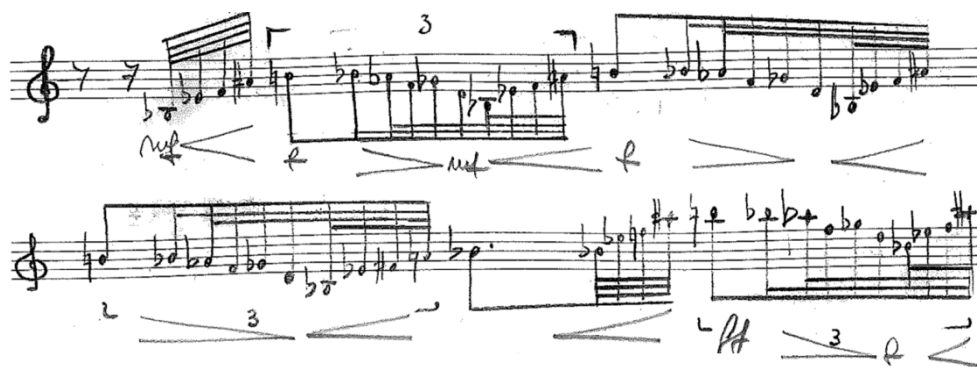
## 2. 6 Aulon Naçi

Soudobá hudba má v Albánii nadějnou budoucnost, což dosvědčuje nejen podpora této hudby různými festivaly, ale i úspěch mladých albánských skladatelů v cizině. Tito mladí skladatelé si ještě stále hledají vlastní cestu, ale v mnoha skladbách už ukazují zajímavé kombinace starých myšlenek s novými anebo také úplně nové myšlenky. Jedním z představitelů mladé generace albánských skladatelů je i Aulon Naçi, který v různých skladbách ukazuje velmi odlišné techniky. Jako reprezentativní příklad hudební řeči mladé generace je vybrána jeho skladba *Poseidon*, která i když prozatím reprezentuje typickou práci, nemusí to tak být velmi dlouho.

### 2. 6. 1 Analýza skladby „Poseidon“

Skladba *Poseidon* pro sólové housle je inspirovaná silou vody, jako základem života. Autor ji rozdělil do tří částí: moře, déšť, pláč. *Poseidon* měl premiéru v roce 2007 na festivalu *Contemporanea 2007* v Itálii a od té doby byl mnohokrát proveden nejen v Itálii, ale také například v Česku, Rakousku, Španělsku, Albánii a Kosovu.

V první části s názvem *Moře* autor graficky personifikuje moře na partituře pointilistickou metodou. Pohyb melodie připomíná divoké vlny, a to jejím nepravidelným charakterem, mimo jiné způsobeným i nepoužitím taktové čáry. Zajímavý je tu také jasný náznak septimy (1. takt příkladu, spodní **b** s horní **h1** jako převrat septimy), interval, který je příznačný pro smuteční písně jižní Albánie.



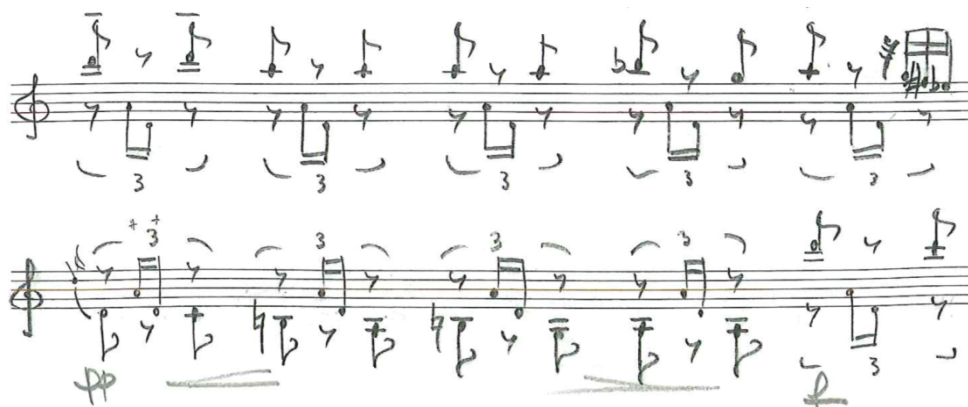
Příklad č. 132 - Část Moře, nepravidelný pohyb vln. Chybí taktové čáry, aby podpořily nepravidelnost. Interval septimy mezi spodním tónem **b** a vrchní **h1**

Později se tyto vlny uklidní, a právě v těchto částech Naçi využije 5/8 nebo 7/8 takt. Už je tu poznat polyfonní faktura, příznačná pro hudbu jižní Albánie.



Příklad č. 133 - Část Moře, uklidnění mořských vln.  
Rytmus příznačný pro albánskou taneční hudbu

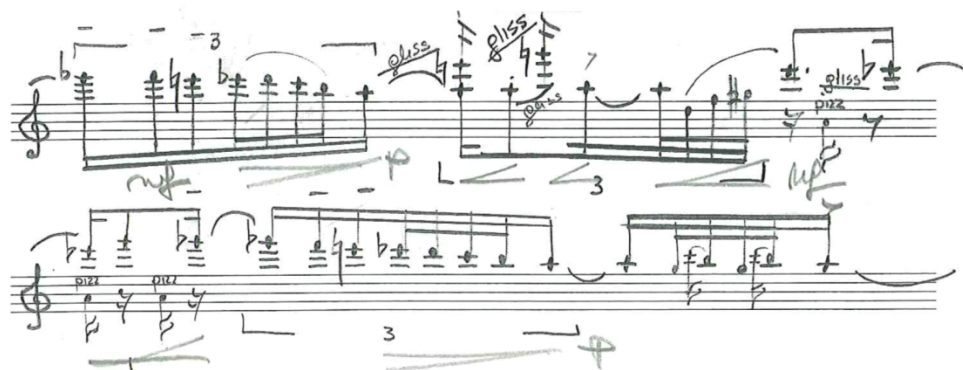
V části *Děšť*, celé v pizzicatu, jsou tři vrstvy a to: horní melodie, střední doprovodné hlasy a dolní melodie. Horní melodie komunikuje s tou spodní a střední doprovodné hlasy jsou stále v intervalu kvarty. V této části lze jasně poznat autorovo polyfonické myšlení.



Příklad č. 134 - Část Děšť, tři vrstvy: Horní melodie, doprovod ve středních hlasech, spodní melodie. Střední hlasy v intervalu kvarty, jako náznak národní hudby



Ve třetí části *Pláč* jsou grafickým klidem s vnitřním emocionálním napětím a kombinací glissand personifikovány zvukomalebnými efekty slzy matky, klouzající po její tváři přes vrásky. Nepravidelné pizzicato imituje škytavku během pláče.



Příklad č. 135 - Část *Pláč*, glissanda, pizzicata imitující pláč a škytavku

Na konci skladby autor vrátí variační podobu části *Moře*, která díky přidání různých akordů a dvojhmatů slouží i jako velké *Finále* celé skladby. Autor kromě jiných elementů využil v této skladbě nejtypičtější prvky albánské hudby, a to: rytmus, specifické intervaly a polyfonické myšlení. Skladba je jakousi syntézou albánské hudby, albánské poezie a hlubokých citů albánského lamenta.

## 2. 7 Hudební řeč Zeqirjy Ballaty

Tato práce se zaměřila na hudební řeči a vývoj albánské klasické hudby v dnešní politické Albánii, která však nezahrnuje všechny oblasti obydlené Albánci na Balkánském poloostrově. Jak jsme uvedli v první kapitole, z historických důvodů zůstala velká část Albánie mimo její hranice, například v Řecku, Makedonii, Srbsku a Černé hoře, což v oblasti vážné hudby vedlo k odlišnému vývoji jejich hudebního myšlení. Zkoumání jejich hudební řeči by vyžadovalo další studium této hudební řeči, krátce však představíme jedno z nejvýznamnějších albánských skladatelů z albánských oblastí vně státních hranic. Tímto skladatelem je Zeqirja Ballata a skladbou, která by reprezentovala jeho hudební řeč, je *Martinova flétna*, jejíž hudební styl by do určité míry reprezentoval i hudební řeč velké části albánských skladatelů z Kosova nebo dalších oblastí.



## 2. 7. 1 Analýza skladby „Martinova flétna“

*Martinova flétna* pro flétnu a klavír z roku 2003 vznikla na objednávku vynikajícího flétnisty Martina Beliče,<sup>230</sup> který si skladbu objednal pro svůj absolventský koncert. Shodou okolností v té době autora zaujaly básně albánského spisovatele Martina Camaje,<sup>231</sup> konkrétně *Flétna mezi horami*. Proto byl název jasný a charakteristika zvuku také. Pro *Martinovu flétnu* si autor vybral charakter zvuku jedné varianty flétny v albánském tradičním folkloru zvané *fyell*. Metrum je také volnější s téměř improvizacním charakterem.

Ballata také využil soudobé techniky, se kterými v té době pracoval a také exploroval zvukové možnosti nástroje. Klavírní doprovod je založen na symetrických akordech, ale složení těchto akordů, hlavně ve vzdálených intervalech, zmírňuje disonanci. Zajímavé je také složení akordů, jejichž základem je interval septimy a jeho převraty (sekundy a nóny), například akord *a1-d2-es2-b2* lze chápat jako složení intervalů *a1-b2* (nóna jako převrat septimy) a *d2-es2* (malá sekunda jako převrat septimy). Z albánského folkloru autor použil také 7/8 takt, který se však střídá s pravidelným 6/4 taktem.

The image displays a musical score for 'Martinova flétna'. It consists of two systems of staves. The top system shows the piano accompaniment (left hand and right hand) and the flute part. The piano part features chords and arpeggios, with dynamic markings like *pp* and *ff*. The flute part has melodic lines with slurs and dynamic markings. The bottom system continues the piano and flute parts, showing a change in time signature from 6/4 to 7/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Příklad č. 136 - Akordy, jejichž základem je interval septimy a sekundy, střídání 6/4 a 7/8 taktu

Zajímavá je také práce se čtvrttóny a čtvrttónovými vibracemi a také preparovaným zvukem flétny. To je běžné v albánském folkloru, buď z improvizacního charakteru skladeb

<sup>230</sup> Martin Belič (\*1981) je uznávaný slovinský flétnista, aktuálně působící v *Mnichovské filharmonii*.

<sup>231</sup> Martin Camaj (\*1925) je albánský lingvista, spisovatel a folklorista.

pro flétnu nebo z různých glissand, nebo také z důvodu, že folklorní nástroj *fyell* nemá standardizovaný tón. Také v určitých částech hraje flétna do akustické desky klavíru, který drží pedál, čímž tvoří efekt zvuku flétny na horách, kde se albánský nástroj *fyell* používá nejvíce.

The image shows a handwritten musical score for flute, consisting of two systems of staves. The top system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features dynamic markings such as *fff* and *ff*, and performance instructions like "liberamente" and "solamente con la testa". The bottom system includes a bass clef staff with dynamic markings like *p* and *fff*, and performance instructions such as "vicino (o) corde del forte" and "sputare". The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic hairpins.

*Příklad č. 137 - Kombinace albánských rytmů s albánskými intervaly a efekty, které napodobují zvuk albánského nástroje fyell*

Skladba Martinova flétna je velmi zajímavou skladbou, která prokazuje, že i přes odlišný vývoj, hlavně ve 20. století kvůli příslušnosti k jinému státu než Albánii, je i u albánských skladatelů vně hranic cítit inspirace albánským folklorem, u některých více a u některých méně. V jejich hudební řeči také najdeme zajímavé prvky albánské hudby v kombinaci se soudobými myšlenkami a preparovaným zvukem používaných nástrojů, čímž vytvářejí zajímavé barvy a působivé efekty.

## ZÁVĚR

Cílem této práce bylo postihnout klíčové rysy hudební řeči soudobých albánských skladatelů a seznámit s charakterem jejich umělecké tvorby interprety a hudební teoretiky. Analyzovaná díla jsem vybral na základě jejich specifických vlastností, které se mi jevily jako zajímavé jak pro hudebně teoretickou analýzu, tak i pro jejich poznávání poslechem a případnou koncertní interpretaci. Právě hudební analýza charakteristických rysů a specifických prvků hudební řeči albánských soudobých skladatelů by totiž měla interpretům pomáhat budovat jejich interpretační pojetí. Při svém bádání jsem došel k následujícím závěrům:

Již při výběru zkoumaného notového materiálu a jeho předběžném studiu bylo zřejmé, že je značný rozdíl mezi skladbami, které byly napsány za komunistického režimu, a skladbami pozdějšími. Tisky skladeb vydaných za minulého režimu jsou totiž většinou nižší kvality, bez redakčních zásahů nebo bez větších autorských pokynů. Partitury soudobých skladeb jsou většinou psány samotným autorem a bývají publikovány s detailnějšími požadavky autora. Samozřejmě to není vždy výhodou, neboť ne všechny požadavky některých současných skladatelů je možné splnit. Skladby, které byly vydány před rokem 1990 se už znovu (alespoň prozatím) nevydávají, jejich počet je proto omezen a je nemožné je kupovat. Jediné řešení je půjčit si je z knihoven a pořídit si kopii. Tato horší dostupnost se jeví jako velká nevýhoda tvorby předchozího období. Naopak skladby soudobých autorů lze nákupem snadno získat online jak v tištěné, tak i v elektronické podobě.

Jsou zřejmé velké rozdíly v mimohudebním, skladatelském i hudebním myšlení u skladeb zkomponovaných před rokem 1990 a po něm. V kompozicích vzniklých před rokem 1990 kromě skladeb, jejichž názvy nesouvisely s komunistickým režimem, jako například *Romance*, *Koncert*, *Rapsodie* apod., najdeme i díla, která jasně akcentují dobovou angažovanost. Z nich můžeme zmínit například *Lavdi partisë* (Sláva straně), pro orchestr, nebo *Me ty parti me ty Enver* (S tebou strano, s tebou Envere) pro sbor a symfonický orchestr Ç. Zadejy. I když tyto skladby mohou být z hudebního hlediska velmi kvalitní, a to jak technicky, tak i esteticky, v dnešní době upadly zcela do zapomnění. Zatímco u skladeb zkomponovaných před rokem 1990 lze téměř vždy vysledovat albánskou melodiku nebo rytmiku, u soudobých autorů jsou tyto prvky většinou skryté, anebo natolik stylizované, že jsou volným poslechem téměř nepoznatelné (analýzou ovšem lze tyto národní prvky nalézt). Před rokem 1990 hrála v otázce národního charakteru důležitou roli metro-rytmika. Ta v tvorbě dnešních autorů ustoupila do pozadí, a pokud se v hudebních

strukturách národní rytmické idiomy přece jen občas vyskytují, mají spíše povahu jakýchsi náznaků.

V minulém politickém režimu byla patrná obliba skladeb, které byly spjaty s národní kulturou jako například *balady*, *toccaty*, *rapsodie* apod., což je v u dnešních skladatelů velmi vzácné. Tvorba pozdějšího období se naopak zaměřila na filozofické náměty, například *Planetears* A. Peçiho, *Raggio lunare* Th. Simaku, nebo také mytologii, jako například *Poseidon* A. Naçiho. V minulém období byly preferovány jasné, někdy dokonce až schematické hudební formy, zatímco dnes jsou – až na sonáty A. Peçiho – formové postupy albánských skladatelů zcela jiné. Před rokem 1990 byly oblíbené „klasické“ koncerty pro sólový nástroj a orchestr, tektonika dnešních koncertantních skladeb je jiná a nová díla mají s koncerty starší generace shodný či podobný snad jenom název.

V hudbě starší skladatelské generace, žijící převážně v minulém režimu, byly názvuky albánské národní hudby kombinované s tradičním pozdně romantickým výrazivem. Soudobější techniky byly zakázané, což vedlo ke vzniku velkého množství skladeb, které byly stylově málo pestré. I dnešní skladatelé jsou někdy inspirováni určitými prvky albánského folkloru, například jeho pravidly, ale pracují s nimi různorodými soudobými technikami.

Zajímavé je srovnání hudebního vývoje albánských skladatelů z Albánie a ze zemí bývalé Jugoslávie, například Kosova. Zatímco v období komunismu hrál v tvorbě albánských skladatelů z Albánie prvotní roli folklor a soudobé hudební směry byly zakázané, albánští skladatelé z Kosova a jiných částí bývalé Jugoslávie byli naopak v soudobé orientaci podporováni a albánské prvky národní hudby byly u nich z politických důvodů potlačovány. I po pádu komunismu se hudební řeč skladatelů v obou zemích vyvíjela jiným způsobem. Zatímco u albánských skladatelů z Albánie vliv folkloru ustupovali, u albánských skladatelů z Kosova mají folklorní prvky čím dál větší roli.

Hudební faktura děl vzniklých před rokem 1990 byla převážně homofonní, což souviselo i s neoklasicismem jako dlouhodobě dominujícím kompozičním stylem albánských skladatelů. Mohlo to však přirozeně souviset i s tím, že většina tehdejších předních tvůrců pocházela ze severní Albánie, jejíž hudba byla tradičně homofonická, zatímco hlavní osobnosti dnešní albánské hudby jsou z jihu, kde odpradávná převažovala hudba polyfonická. Také to ale mohlo být důsledkem skutečnosti, že inspirace severoalbánskou hudbou už byla po několika dekádách vyčerpána, takže po pádu režimu skladatelé hledali něco jiného a nového, co ještě nebylo tolik prozkoumáno.

Skladby dnešních skladatelů často využívají pravidla a postupy jihoalbánské vokální polyfonie, jak je zřejmé například u V. Toleho, anebo minimálně princip její prodlevy *iso*, jako je tomu v případě Th. Simaku. Soudobí albánští skladatelé používají oblíbené intervaly jihoalbánské polyfonie, v níž měl velmi důležité místo interval septimy a jeho převraty. Nejvýrazněji je tento interval zastoupen v hudbě A. Peçiho, který jej nazývá *oi-interval*, vyskytuje se však také u V. Toleho, A. Naçiho a dalších. U hybných skladeb pak jsou dnešní skladatelé nejvíce inspirováni instrumentální lidovou hudbou. Na rozdíl od minulého období, kdy byly příznačné rytmické figury a metrum, ovšem využívají spíše její pravidla nebo občas i její melodiku, kterou přepracovávají soudobými technikami. Městský folklor, který byl v minulém režimu jedním ze zdrojů inspirace, už nenašel u dnešních skladatelů žádné místo.

I když revoluce roku 1990, následná demokracie a svoboda ve způsobu komponování způsobily v hudební řeči albánských skladatelů velký zlom, jedna věc se do určité míry nezměnila, a to inspirace albánskou národní hudbou. I přes zřetelné rozdíly ve způsobu práce s tímto hudebním materiálem před rokem 1990 a po něm, albánská národní hudba prokázala, že i v době soudobých skladatelských technik a směrů má albánským skladatelům, a možná nejenom jim, stále mnoho co nabídnout. Tato hudba navíc stále není plně prozkoumána a svou originalitou může inspirovat i mimoalbánské evropské skladatele, kteří případně, aby ji poznali, nemusejí cestovat daleko od svého evropského domova.

Albánským špičkovým soudobým skladatelům se podařila v posledním období pozoruhodná stylová syntéza. A navíc, jejich mezinárodní úspěchy potvrdily skutečnost, že je hudební svět přijal za své a že jejich hudební řeč patří do kontextu evropské hudební kultury.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- 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.
- BOUÉ, A. *La Turquie d'Europe*. Paris : Arthus Bertrand, 1840.
- DURHAM E. *High Albania* London: Edward Arnold 1909, reprint London: Phoenix Press, 2000), p. 232–300.
- EMERSON, J. *The music of Albania*. Ampleforth : Emerson Editions, 1994, 72 s. ISBN 0950620939.
- GURAZIU, F. *Tonin Guraziu, një jetë në piano* Tirana : Flesh, 2007. 152 s.
- HRADEČNÝ, Pavel; HLADKÝ, Ladislav, a kol. *Dějiny Albánie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 716 s. ISBN 978-80-7106-939-3.
- 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.
- KAPR, J. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha : Panton, 1967. 196 s.
- KALEMI, S. *Tonin Harapi*. Tirana : Gjergj Fishta, 2003. 272 s. ISBN 99927-839-8-2.
- KALOÇI, D. *Vdekja tragjike e Jakovës, kollosit të muzikës shqiptare : historia e panjohur e mjeshtrit më të madh të muzikës që u diplomua në Romë: Prenkë Jakova*. Tirana : Gazeta Shqiptare, 2002 .
- KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989. 519 s.
- KULKA, J. aj. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988. 93 s.

- 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.
- 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.
- MAZURKIEWICZ, A. *East Central Europe in Exile*. Vol. 1. Transatlantic Migrations. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2013. 380 s.
- MAZEL, L. *O melodii*. 1. vyd. Moskva : Gosudarstvennoje muzykaľnoje izdatel'stvo, 1952. 300 s.
- MORINA, A. *Udhërrëfyes i shkurtër i historisë së standardizimit të shqipës*. Tirana : Dodona Press, 2015.
- 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, Pedagogická fakulta, 2001. 121 s. ISBN: 80-7290-041-2.
- PRIFTI, E. *Planetears: klima, otřesy dnešní doby, hrozby budoucnosti*. In: *Musicologica Olomoucensia 2015*, č. 21, s. 87–111, ISSN: 1212-1193
- PRIFTI, E. *Hudební řeč Thomase Simaku v jeho skladbě Plenilunio*. In: *Musicologica Olomoucensia 2016*, č. 21, s. 63–89. (ISSN: 1212-1193)
- PRIFTI, E. *Hudba v komunistické Albánii*. In: *Svár teorie s praxí? (XIII.) sborník*, Praha, Nakladatelství AMU, 2016, s. 61–74. (ISBN 978-80-7331-401-1)
- PRIFTI, E. *Albánská hudební kultura se zaměřením na systém výuky hry na klavír*. Praha 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. MgA. Jana Palkovská. 132 s.
- PRIFTI, E. *Klavír v soudobé albánské hudbě*. Praha 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr., 153 s.

- SKENDI, S. *The Albanian national awakening*. Princeton: Princeton University Press, 1967. 139 s. ISBN 9781400847761.
- 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 : SHBLSH, 1965. 275 s.
- SOKOLI, R. *Figura të ndritura: Jan Kukuzeli dhe Andrea Aleksi* (Imagen de los más brillantes: Jan Kukuzeli y Andrea Alex). Tirana : Shtëpia Botonjëse "Naim Frashëri", 1965.
- SOKOLI, R. *16 Shekuj*. Tirana : Eurorilindja, 1997.
- SOKOLI, R. MISO, P. *Veglat muzikore të popullit shqiptar*. Tirana : Shtypshkronja e re, 1991.
- SHUPO, S. *Enciklopedia e muzikës shqiptare*. Tirana : Asmus, 2002. 266 s.
- SHETUNI, J. S. *Albanian traditional music*. McFarland & Company, Inc., Publishers : North Carolina, 2011. ISBN 978-0-7864-6449-4.
- TICHÝ, V. Modalita. In: *Živá hudba VIII*, Praha : AMU, 1983, s. 117–191.
- TOLE, V. *Enciklopedia e muzikës popullore shqiptare*. Tirana : ILAR, 2001.
- 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.
- TOLE, V. *Folklori muzikor – polifonia*. Tirana : SHBLU, 1999.
- TOLE, V. *Muzika dhe letërsia*. Tirana : Onufri, 1997.
- TOLE, V. Libri i parë i kompozicionit në Shqipëri: botohet 10 vjet pas vdekjes, libri i akademik Česk Zadesë "Vetparja e procesit", In *Shekulli*, č. 158, 15. června, 2007, s. 14.
- VIČAR, J. *Imprints. Essays on Czech Music and Aesthetics.*, Prague : Togga; Olomouc : Palacký University in Olomouc, 2005. 253 s.
- ZÁJMI, B. *Violoncello ve tvorbě albánských skladatelů*. Disertační práce. Janáčková akademie múzických umění v Brně. Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Jindra Bártová. 150 s.
- 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.

ZIJA, Sh. *Kultura e pianos ne Shkodër nga gjysma a dytë a shekullit te 19. deri në vitin 1912*. In: *Studime Historike*. Tirana : Sata Loro, 1995.

### **Internetové zdroje:**

*Albánie, základní informace o teritoriu, 2018* [online]. Ministerstvo zahraničních věcí České republiky. [cit. 15.04.2018]. Dostupné z:

[https://www.mzv.cz/jnp/cz/encyklopedie\\_statu/evropa/albanie/index.html](https://www.mzv.cz/jnp/cz/encyklopedie_statu/evropa/albanie/index.html)

*The Albanian Iso Polyphony, 2008* [online]. United Nations Educational, Scientific, and Cultural organization. [cit. 20.06.2018]. Dostupné z:

[http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films\\_details&id=610](http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=610)

### **Prameny:**

BALLATA, Z. *Fyelli i Martinit*. Maribor : Rukopis, 2003. 7 s.

BALLATA, Z. Osobní konzultace, Priština 26.07.2016

BALLATA, Z. Osobní konzultace, Praha 03.11.2017

HARAPI, T. *Rapsodi për piano dhe orkestër fa diezis minor* [klavírní výtah a sólový klavír]. Tirana : Rukopis. [datum neuvedeno]

NAÇI, A. *Poseidon*. Udine : Rukopis, 2007. 11 s.

NAÇI, A. Osobní konzultace, Vlora 04. 08. 2017

NAÇI, A. Osobní konzultace, Praha 04. 11. 2017

PEÇI, A. *Plantears* [partitura]. Tirana : AELFIOR, 2011. 112 s.

PEÇI, A. Osobní konzultace, Tirana 22. 07. 2016

PEÇI, A. Osobní konzultace, Praha 10. 05. 2017

SIMAKU, Th. *Plenilunio* [partitura]. York : University Of York Music Press, 1998. ISBN: 979570202041.

SIMAKU, Th. Osobní konzultace, York 10.03.2016

SIMAKU, Th. Osobní konzultace, Cambridge 17.11.2017

TOLE, V. *A psalmodie bono* [partitura]. Tirana : Rukopis, 1996. 21 s.

TOLE, V. *Trias* [partitura]. Tirana : Rukopis, 1996. 47 s.

TOLE, V. Osobní konzultace, Tirana 23. 07. 2016

ZADEJA, Ç. *Koncert për piano dhe orkestër* [klavírní výtah a sólový klavír]. Tirana : Instituti i lartë i arteve, 1973. 43 s.