

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**NESKORÝ ŠTÝL CARLA NIELSENA V TVORBE  
PRE FLAUTU**

**Simona Pingitzer**

Vedoucí práce: Prof. Jiří Válek

Oponent práce: MgA. Otomar Kvěch, Prof. MgA. Václav Kunt

Datum obhajoby: 18.6.2013

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

Music Art

Interpretation and Theory of Interpretation

**DOCTORAL 'S THESIS**

**CARL NIELSEN 'S LATE STYLE IN WORKS FOR FLUTE**

**Simona Pingitzer**

Leader: Prof. Jiří Válek

Examiner: MgA. Otomar Kvěch, Prof. MgA. Václav Kunt

Date of Graduate: 18.6.2013

Academic Degree: Ph.D.

Prague, 2013

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem Pozdní styl Carla Nielsena v tvorbě pro flétnu vypracovala samostatně, pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne .....

.....

podpis studenta

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v knihovně Akademie Múzických Umění v Praze.

Datum:

.....  
podpis studenta

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## **Abstrakt**

Carl Nielsen bol najvýznamnejším dánskym skladateľom, ktorý žil v rokoch 1865–1931. Dizertačná práca poukazuje na vývoj skladateľovho kompozičného štýlu od rannej tvorby až po zrelé kompozičné obdobie, jeho tvorba sa porovnáva komplexne. V Nielsenovej rannej tvorbe prevládajú prvky lyrického romantizmu, postupom času tieto postupy opúšťa a objavujú sa progresívnejšie štýly 20.storočia. Zameranie sa na neskorý štýl je z toho dôvodu, že väčšina flautových kompozícií vznikla v kompozične zrelom období skladateľa. Podrobne sa práca zaoberá týmito skladbami: orchestrálna skladba Pan a Syrix, op.49, skladba pre flautu sólo zo scénickej hudby Aladdin, op.34, tri kusy zo scénickej hudby Moderen, op.41, Dychové kvinteto, op.43, Koncert pre flautu a orchester, šesť symfónií a Rapsodická overtúra Fantazijná cesta na Faerské ostrovy. Práca prihliada na analýzu jednotlivých skladieb, ale súčasne tiež poukazuje na historické udalosti a fakty z Nielsenovho života, ktoré sa viažu k vzniku jeho diel.

## **Abstract**

Carl Nielsen was the greatest Denmark's composer who lived from 1865 to 1931. The thesis mentions the development of Nielsen's composition style beginning with his early music and ending with his mature years of composing. All works are compared comprehensively. In his early years, there is a domination of the elements typical for romantic lyricism, but later on, his composition technique becomes influenced by the progressive styles of the 20<sup>th</sup> century. The thesis is focused on the composer's late music, because most of his flute works were written during his mature years. The compositions analysed in detail are following: orchestral work *Pan and Syrinx*, op.49, a piece for flute solo from the incidental music *Aladdin*, op.34, three pieces from the incidental music *Moderen*, op.41, *Wind Quintet*, op.43, *Concerto for Flute and Orchestra*, six symphonies and *Rhapsody Overture: An Imaginary Trip to the Faroe Islands*. On one hand, the analysis of each work is accentuated, but on the other hand, the historical events and facts from Nielsen's life which affected his compositions are pointed out.

## Obsah

ABSTRAKT .....	5
ABSTRACT .....	6
OBSAH .....	7
ÚVOD.....	9
1. ŽIVOT A DIELO.....	13
2. ŠPECIFIKÁCIA TVORBY CARLA NIELSENA.....	21
2.1 PRVÉ OBDOBIE: RANÉ DIELA.....	21
2.2 DRUHÉ OBDOBIE: CESTA KU KOMPOZIČNEJ ZRELOSTI .....	24
2.3 RANÝ ŠTÝL PRVÝCH DVOCH OBDOBÍ.....	25
2.4 TRETIE OBDOBIE: NOVÁ ESTETIKA.....	27
2.5 ŠTVRTÉ OBDOBIE: POSLEDNÉ ROKY .....	29
2.6 ZHRNUTIE.....	30
3. PAN A SYRINX .....	32
4. SCÉNICKÁ HUDBA ALADDIN A MODEREN S VYUŽITÍM FLAUTY .....	36
4.1 ALADDIN .....	37
4.2 MODEREN .....	40
4.3 „TAAGEN LETTER“ PRE FLAUTU A HARFU ALEBO KLAVÍR.....	41
4.4 „BØRNE SPILLER“ PRE FLAUTU SÓLO.....	45
4.5 „TRO OG HÅB SPILLER“ PRE FLAUTU A VIOLU .....	47
5. ZHRNUTIE A PODOBNOSTI V SKLADBÁCH PAN A SYRINX, ALADDIN A MODEREN.....	48
6. DYCHOVÉ KVINTETO .....	51
6.1 CHARAKTERISTIKA POSTÁV V KVINTETE .....	53
6.2 ANALÝZA A ROZBOR .....	55
6.2.1. Znamy neskorého štýlu .....	64
6.3 DYCHOVÉ KVINTETO V DÁNSKU PO NIELSENOVI .....	68
7. SYMFÓNIE.....	70
8. KONCERT PRE FLAUTU A ORCHESTER.....	74
8.1 HISTORICKÉ FAKTY K VZNIKU KONCERTU .....	75
8.2 RECENZIE PREMIÉR KONCERTU PRE FLAUTU .....	79

8.2.1 Premiéra Koncertu pre flautu a orchester v Paríži 21.10.1926.....	79
8.2.2 Premiéra Koncertu pre flautu a orchester v Kodani 25.1.1927 .....	81
8.3 ANALÝZA A ROZBOR KONCERTU PRE FLAUTU .....	83
8.4 KONCERTY PRE FLAUTU PO NIELSENOVI.....	97
9. FANTÁZIJNÁ CESTA NA FAERSKÉ OSTROVY .....	99
10. ZÁVER .....	102
11. PRÍLOHY .....	103
12. BIBLIOGRAFIA.....	104



## Úvod

Carl Nielsen (1865-1931) patrí k najuznávanejším dánskym hudobným skladateľom a popri svetových umeleckých osobnostiach 20.storočia zastáva miesto výrazovo veľmi osobitého skladateľa. Pôsobil v sférach rôznych žánrov, jeho štýl zahŕňa širšie spektrum charakteristík. Dramatické kultúrno-spoločenské pomery na prelome 19. a 20. storočia a s nimi súvisiaca zmena hudobnej klímy sa odráža v Nielsenovom štylisticky komplexnom diele. Jeho hudba obsahuje štýlové prvky lyrického i neskorého romantizmu, progresívny vývoj s použitím moderných výrazových prostriedkov.

Nielsenova kompozičná činnosť bola rôznorodá. Okrem šiestich symfónií, ktoré ho preslávili azda najviac, komponoval opery (Saul a David, Maskarade), symfonické básne a ouvertúry (Helios, Fantazijná cesta na Faerske ostrovy), koncerty (husľový, flautový a klarinetový), hudbu pre klávesové nástroje (Chaconne pre klavír, Commotio pre organ), komornú hudbu (Štyri sláčikové kvartetá, Dychové kvinteto, Serenata in vano). Veľká časť jeho tvorby dýcha koloritom ľudovej hudby (piesne, zborové diela a kantáty), ktorú spoznával už počas svojho detstva na ostrove Fyn. Väčšinou ide o jeho vlastné kompozície, niekedy však čerpá materiál z tradičných škandinávskych ľudových piesní. Jeho bohatá tvorba populárnych strofických útvarov pomohla revitalizovať tradíciu dánskej piesne.

Moja práca začína prehľadom vývoja Nielsenovho štýlu, ktorý je ilustrovaný rôznorodosťou žánrov, ďalej štúdiom sólových a komorných diel so zastúpením flauty a ich porovnaním s inými Nielsenovými dielami, ktoré vyzdvihujú špecifické črty jeho hudobného jazyka. Medzi ne patrí ovplyvnenie klasickými tradičnými formami, kde kládol dôraz na spevnú melodickú líniu s využívaním vlastného motivického materiálu, odvážnych rytmických prvkov, s moderným prístupom v inštrumentácii orchestra, jeho bohatých farieb, ako aj zdrsnenie harmónie prakticky vo všetkých jeho neskorších dielach. Toto všetko poukazuje na vývojový trend v Nielsenových dielach so začiatkami v jednoduchom, lyrickom materiáli, ktorý vyústi v rozmanitú spleť štýlov, zvukov a nálad.

Diela s flautou spadajú do posledných kompozičného obdobia 1912 - 1931, preto sa v tejto práci z komparatívnych príčin sústreďujem iba na diela skomponované

v tomto období. Diela z tohto obdobia možno považovať za zrelé. Keďže sa dizertačná práca týka diametrálne odlišných diel, bez bližšieho zamerania a špecifickosti by sa táto štúdia mohla stať nejasnou, preto pre štylistické porovnanie využívam niekoľko opusov z Nielsenovej tvorby mimo týchto pár flautových skladieb.

Nielsen je známy ako symfonik, jeho orchestrálna tvorba preukazuje mnoho aspektov štýlového vývoja. Symfónie č. 4, č. 5 a č. 6 boli skomponované v príslušnom časovom rámci a patria preto medzi najzávažnejšie Nielsenove inštrumentálne diela, ktoré sa dajú konfrontovať s flautovými kompozíciami. V tejto práci sa budem odvolávať a analyzovať aj na iné Nielsenove diela, ako napríklad orchestrálna skladba Pan og Syrinx, op.49 (1917-1918), Rapsodická overtúra En Fantasirejse til Færøerne (Fantazijná cesta na Faerske ostrovy, 1927) a piesne z rôznych zbierok.

Z Nielsenových mnohých diel sa niektoré preukázali ako nesmierne prínosné pre literatúru dychových nástrojov, čo nepochybne pramení z Nielsenovej dávnej skúsenosti s hrou vo vojenskej kapele. Dychové kvinteto a flautový koncert patria k jeho najvýznamnejším dielam a spolu s niekoľkými ďalšími krátkymi skladbami, v ktorých hrá flauta dominantnú úlohu, predstavujú súbor zaujímavých diel vo flautovom repertoári. Diela Carla Nielsena, ktoré využívajú flautu sú rôznorodé a štýlovo pomerne odlišné. V tejto práci si dávam za cieľ vyzdvihnúť tieto diela a ich nápadité črty, ako aj zdôrazniť ich neustály význam v repertoári, aby tak stúpala ich frekvencia uvádzania na koncertných pódiumoch.

Existujú štyri známe diela od Carla Nielsena, v ktorých sa objavuje flauta v sólovej alebo komornej úlohe. Všetky tieto skladby patria do jeho neskorého, zrelého skladateľského obdobia a sú to:

- 1) „Aladdin, eller den Forunderlige Lampe” (Aladdin, alebo zázračná lampa) op. 34 (1918-1919). Z tejto programovej hudby k dramatickej rozprávke pochádza krátka skladba pre flautu sólo.
- 2) „Moderen” (Matka), scénická programová hudba podľa Helge Rodeho, op. 41 (1920), z nej pochádzajú tri kusy - „Taagen letter” (Hmla sa dvíha) pre flautu a klavír alebo harfu, “Børnene spiller” (Deti sa hrajú) pre flautu sólo a “Tro og håb spiller” (Viera a nádej sa hrajú) pre flautu a violu.
- 3) Dychové kvinteto, op. 43 (1922)

#### 4) Koncert pre flautu (bez opusového čísla, 1926).

Nielsenove flautové diela zastávajú rôzne pozície z hľadiska významnosti vo flautovom repertoári. Všetky štyri menšie flautové skladby z programovej hudby ku divadelným hrám sú kratšieho rozsahu. Vzhľadom na väčšinu Nielsenových diel, ako aj na väčšie dramatické diela, z ktorých sú tieto skladby vyňaté, sú tieto diela skôr netypické svojou jednoduchosťou a relatívnym konzervativizmom. Medzi konkrétne hudobné prvky v týchto dielach patrí ich priamočiara formová štruktúra, skromný hudobný materiál, značne konzervatívna tonalita. Aj keď sú nenáročné, už v nich sa nachádzajú náznaky Nielsenovho neskoršieho progresívneho vývoju. Skladateľ tu taktiež vkladá mimohudobný koncept, ľudové motívy a iné kultúrne vplyvy, sú ale stále v súlade s funkciou týchto skladieb v rámci veľkých javiskových diel, ku ktorým patria.

V Dychovom kvintete si všímam podobné kompozičné elementy ako tie už spomenuté v programových skladbách. Medzi ďalšie predmety záujmu patrí charakteristická farebnosť, zváženie schopností a obmedzení každého nástroja, a tiež jeho význam v literatúre pre dychové nástroje. Na rozdiel od programových kusov, Kvinteto tvorí originálnu svojráznu formu, nefiguruje v kontexte väčšieho dramatického diela. K tomuto dielu sa vzťahuje niekoľko špecifických prvkov, ktoré z neho robia unikát. Okrem toho, že Nielsen dbal o to, aby vynikol každý nástroj, takisto sa usiloval zachytiť osobnosť každého hráča. Tieto a iné znaky si budem všímať v Dychovom kvintete.

Koncert pre flautu predstavuje Nielsenovo spojenie neoklasicizmu v zmysle tradície koncertu ako takého a progresívnych moderných prvkov. Je tu opäť citelná záľuba v použití tradičnej formy koncertu, ako aj v práci s témami a harmonickými kadenciami. Napriek tomu je tu zdôraznené jeho miesto skladateľa 20. storočia vďaka stále pokrokovejšej harmónii a rastúcemu chromatismu, a tiež vynaliezavým spôsobom tvorenia farebnosti. Dielo takisto obsahuje prvky, ktoré potvrdzujú jeho nezávislosť a dôležitosť v rámci flautového repertoáru. Jedným z najvýraznejších je dialóg medzi sólistom a orchestrom, pričom používa jednotlivé nástroje úsporne a vytvára často komornú sadzbu. Spomedzi Nielsenových diel tvorí Koncert pre flautu vrchol jeho neskorého štýlu.

Štúdiom partitúry, analýzou a zvažovaním historických kontextov jednotlivých Nielsenových flautových diel chcem v tejto práci objasniť štylistické znaky Nielsenovho zrelého obdobia medzi ktoré patrí jednoduché melodické motívy

vsadené do progresívnej až disonantne odvážnej harmónie a jeho typický prístup tvorenia farby cez inštrumentáciu.

## 1. Život a dielo

Carl Augustus Nielsen sa narodil 9.6. 1865 v Sortelung v dedinke Nørre-Lyndelse, blízko mesta Odense, ktoré je situované na druhom väčšom dánskom ostrove Fyn. Bol siedmy z dvanástich detí, jeho otec sa živil ako natierač, ale zároveň bol aj amatérskym hudobníkom. Pochádzal z chudobnejších pomerov, ale i cez to sa už od detstva venoval hre na klavír a husle. V ôsmich rokoch začal navštevovať hodiny huslí u miestneho učiteľa, neskôr sa začal učiť hrať na dychové nástroje. Prvé dielo, ktoré Nielsen napísal, je Polka A dur. Mal vtedy deväť rokov. Ako štrnásťročný dostal miesto vojenského hudobníka v Odense, kde hral na trombón. Základné hudobné znalosti a prvý kontakt s klavírom získal až v čase účinkovania vo vojenskej kapele v rokoch 1880-1883. Tu spoznal skladateľské osobnosti ako J.Haydn, W.A.Mozart, L. van Beethoven a J.S.Bach. Priblížil mu ich jeho známy, starší klavirista.<sup>1</sup> Väčšina najranejších Nielsenových diel predstavuje komorné skladby, vrátane niekoľkých sláčikových kvartet, ktoré si mohol zahrať s priateľmi.

Keď sa ako osemnásťročný Carl Nielsen rozhodol vzdať sa miesta hudobníka v Odense a odísť do Kodani, rozprával sa so svojou mamou. Tá ho odkázala na Hansa Christiana Andersena, ktorý taktiež odišiel do Kodani z ostrova Fyn a neskôr sa stal svetoznámy. Ku koncu Nielsenovho života sa obe cesty týchto dvoch Dánov skrížili v predohre k divadelnej hre Amor og digteren, pochádzajúcej od Sophusa Michaelisa, ktorou mali byť uctené 125. narodeniny H.Ch.Andersena. Hra H.Ch.Andersen-festspil mala premiéru 12.8.1930 v Odense, dirigoval ju Nielsen. Tento originálny kus bol jeho poslednou orchestrálnou kompozíciou.

Carl Nielsen študoval na Kráľovskom konzervatóriu v Kodani od roku 1884 ako hlavný odbor hru na husliach, kompozíciu u J.P.E.Hartmanna, Orly Rosenhoffovej a Nielsa W.Gadeho a klavír. Po skončení konzervatória začal komponovať prvé závažné diela ako napr. 3.Sláčikové kvarteto, op.14 a 4.Sláčikové kvarteto, op.44. Bola to až Malá suita pre sláčiky, neskôr označená ako op.1, ktorá upriamila pozornosť na mladého skladateľa po uvedení diela v Kodaňskom Tivoli Gardens 8.9.1888. V roku 1889 vyhral konkurz na miesto v druhých husliach

---

<sup>1</sup> Simpson, Robert: Carl Nielsen, Symphonist. Taplinger Publishing Co., Inc., New York 1986, s.228

v orchestri Královského divadla v Kodani. Aj keď mu pozícia v orchestri poskytovala stály príjem, jeho skutočné ambície spočívali v kompozícii. Už v tomto období boli naňho priebežne prenášané dirigentské úlohy. V roku 1890 získal grant, ktorý mu umožnil študovať niekoľko mesiacov v zahraničí, v Paríži. Tam spoznal svoju ženu, sochárku Anne Marie Brodersen, s ktorou sa v roku 1891 zosobášil. V roku 1891 napísal Hymnus Amoris pre sólistov, zbor a orchester op.12, toto dielo venoval svojej žene a malo premiéru o šesť rokov neskôr v Kodani.

Nielsen sa stal vďaka úspechu so svojimi šiestimi symfóniami medzinárodne známym. V roku 1892 napísal svoju 1.Symfóniu, op.7, FS 16<sup>2</sup>. V Dánsku sa spájalo jeho meno s nespočetným množstvom ľudových piesní a melódií, ktoré z väčšej časti jeho života zneli krajinou, takže skoro každý Dán poznal jednu pieseň od Carla Nielsena.

K jeho všednému hudobnému životu patrila ešte jedna spojitosť a síce svet divadla, a to menovite Kráľovské divadlo v Kodani.

V roku 1902 Nielsen debutoval ako dirigent pri premiére svojej opery Saul og David. Táto opera nemá žiadnu predohru, ale zato samostatne stojace predohru - prelúdium k druhému dejstvu. Opera v sebe spája psychologický popis rozháraného a neistého Saula s ostrým oratórnym monumentálnym štýlom. Predohra otvára svet vnútorných a vonkajších bojov. Svieži úvod v troch trubkách vzbudil veľkú pozornosť a bol preberaný vo viacerých kritikách.

V rokoch 1901-2 vnikala jeho 2.Symfónia „Štyri temperamenty“, op.16, FS 29. Premiéru 1.12.1902 v dirigoval Nielsen. Symfóniu venoval talianskemu skladateľovi Ferrucciovi Busonimu, ktorého poznal od roku 1891. Prvú časť symfónie mal napísanú už v roku 1901, komponovanie malo však dlhší priebeh. Štvrtú časť symfónie dokončil až týždeň pred premiérou. Dielo mal možnosť Nielsen predviesť Busoniho zásluhou i Berlíne 5.11.1903. Ale ako varoval Busoni, symfónia nebola dobre prijatá.<sup>3</sup>

Počas svojho života Nielsen napísal desať kantát na objednávku, a prvá z nich – Søvnen (Spánok) z roku 1903 je skomponovaná na text dánskeho básnika Johannesena Jørgensena.

---

<sup>2</sup> Popri opusových číslach, sú niektoré Nielsenove skladby triedené podľa FS zoznamu. Skratka pochádza od Dana Foga a Torbena Schousboeho z katalógu skladieb vydaného v roku 1965.

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony\\_No.\\_2\\_%28Nielsen%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_%28Nielsen%29)

Od roku 1903 bol Nielsen pod zmluvou u renomovaného nakladateľa Wilhelma Hansena. Prakticky skoro všetky jeho diela boli a dodnes sú vydávané a revidované tlačou u tohto dánskeho nakladateľstva.

V tom istom roku mala premiéru Helios Overtura, op.17. Helios Overtura má národný význam, pretože je ešte dnes na silvestrovský večer, hneď po zmene roku vysielaná ako prvá hudba z dánskeho rádia. Bola napísaná počas pobytu v Grécku. Priebeh tejto skladby popísal Nielsen nasledujúcimi slovami: „Ticho a tma, potom za priateľského chválospevu vzhádza slnko, putuje po svojej zlatej ceste a klesá ticho do mora.“ Nielsen zvolil grécke slovo pre slnko Nielsen z toho dôvodu, že dielo bolo napísané počas jeho pobytu v Grécku, ale aj preto, že v európskej kultúre toho času bola znovuobjavená antická Helena, čo sa prejavilo tiež v znovuoživení antických olympijských hier.<sup>4</sup>

Jeho druhá opera Maskerade bola z väčšej časti skomponovaná v roku 1905, predohra k nej bola dokončená dvadsaťdva dní pred premiérou v roku 1906. Rýchla časť poukazuje na hravý kontrast a výraz jednoty nekonečnej energie i veľkej ľahkosti v dionýzovskom znovuzrození v storočí vedy. Libreto od Vilhelma Andersena je založené na rovnomennej divadelnej hre renomovaného dánskeho dramatika Ludviga Holberga – Maškaráda, komédia z roku 1724. Komická opera je v kontraste ku skoršiemu dielu Saul a Dávid, keďže Maškaráda je založená na zápletke skôr ako na sprostredkovaní charakterov a podáva spoločenský komentár doby, v ktorej bola napísaná. Odborná a poslucháčska verejnosť prijala operu pozitívne, čo dokázalo Nielsenovu všestrannosť ako umelca.

V roku 1906 bol práve Mozartov rok, totiž stopäťdesiate výročie narodenia skladateľa. Nielsen napísal v tom roku významnú, neskôr veľmi známu esej o Mozartovi, v ktorej vyzdvihol Mozarta a nadsadil ho nad Beethovena, ktorý bol v 19. storočí považovaný za skladateľského hrdinu.

Okrem čulého skladateľského života si Nielsen rád užíval časté dirigentské vystúpenia. V roku 1905 dal výpoveď na mieste huslistu v divadle. Nanešťastie sa počas svojej umeleckej dráhy neraz stretol s nevyrovnanosťou svojich rôznych hudobných aktivít. Potom sa v roku 1908 do divadla znovu vrátil a po zdĺhavom dohadovaní vzal miesto 2. dirigenta. Ukázalo sa však, že to nebol správny krok. Prvý, hlavný dirigent, Frederik Rung bol dlho chorý, a tak musel Nielsen prebrať jeho prácu a navyše ho Rung veľmi nepodporoval. Okolo Nielsenovej dirigentskej

---

<sup>4</sup> <http://www.dacapo-records.dk/en/recording-orchestral-music.aspx#Deutsch>

činnosti nikdy nebol pokoj, viackrát došlo k búrkam, pričom jeho pôsobenie bolo prudko preberané v tlači. Keď mala byť uvedená Wagnerova opera Tristan a Izolda, Nielsen mal o jej dirigovanie veľký záujem. Musel čeliť mnohým prekážkam a keď konečne mala byť opera vo februári 1914 predvedená, taktovka bola udelená Georgovi Høbergovi. Frederik Rung zomrel v januári 1914 a Georg Høberg zaujal miesto hlavného dirigenta. Keďže sa vedenie divadla k Nielsenovi takto zachovalo, zo svojej pozície rezolútne odstúpil. Stal sa nezávislým interpretom, dirigentom a skladateľom. Písal ale naďalej divadelnú hudbu, okrem dvoch opier napísal tiež množstvo hudby k divadelným hrám, čo malo dočinenie s tým, že činohra a opera v Kodani patrili ešte dva roky k tomu istému divadlu a boli teda aj predvádzané na tom istom javisku. Bolo teda jasné, že orchester divadla bol nasadzovaný aj k predvedeniam divadelných hier. Z divadelnej hudby sú to napríklad: Hr.Oluf han rider, Snefrid, Villemoes a mnoho ďalších. Neskôr Nielsen pôsobil ako dirigent v Kodanskej hudobnej spoločnosti.

Medzinárodne vnímaná Nielsenova hudba sa spájala skutočne s mimoriadne klasicistickým prúdom, ktorý prebehol na prelome storočí v neskoro romantickom slohu. Jednalo sa pritom o rafinovanú, hravú, ostrú, humoristickú, pointou obohatenú hudbu, ktorá si už koncom storočia brázdila svoju dráhu a zreteľne sa vyprofilovala v nasledujúcich rokoch. Tento nový a mladícky štýl sa presadzoval v typických jednočastových dielach, operných predohrách a symfonických básňach.

V rokoch 1912-1914 sa Nielsen zameril na komornú tvorbu a komponovanie piesní. Nielsen už prispel niekoľkými hymnickými melódiami k básnickej zbierke biskupa N.F.S. Grundtviga, zakladateľa hnutia Dánskej vysokej školy folkloristiky. Jeho záujem o ľudovú pieseň rástol, najmä po prizvaní organistu a cirkevného skladateľa Thomasa Lauba k spolupráci na revitalizácii dánskej piesne. Dánske piesne vydávali v rokoch 1915-1917. V čase, keď Nielsen pracoval na týchto piesňach, skomponoval tiež svoju 4. symfóniu, „Neuhasiteľnú“, kde je v druhej časti použitá jednoduchá chorálová melódia - pravdepodobne v dôsledku jeho súčasnej práce na Hymnoch a Cirkevných piesňach.

Význam Carla Nielsena pre dánsku hudbu je výnimočný, pretože bol rovnako skvelým skladateľom symfónií, ako aj piesní na ľudové motívy. Zaujímavé je, že tieto diametrálne odlišné diela vznikali v rovnakom období. V Maškaráde sa



stretávame s prvými znakmi smerujúcimi k vokálnemu štýlu, ktorý je najzreteľnejší v melódiách použitých v Dánskych piesňach, na ktorých spolupracoval s Thomasom Laubom.

Koncert pre husle a orchester, op.33 (1911) a 3.Symfónia, op.27, FS 60 „Sinfonia expansiva“ (1910-11) Nielsenovi priniesli väčšie uznanie i v zahraničí. Obe kompozície boli premiérované 28.2.1912 v Kodani Dánskym kráľovským orchestrom pod taktovkou Nielsena. Koncert pre orchester bol venovaný maďarskému huslistovi a dirigentovi žijúcemu v Kodani Emilovi Telmányiovi (1892-1988), ktorý bol manželom Nielsenovovej dcéry Anne Marie v rokoch 1918-1933. Emil Telmányi počas svojho života nahral viacero CD s Nielsenovým husľovým koncertom. Koncert pozostáva z dvoch častí.

Počas rokov prvej svetovej vojny, kedy si prešiel osobnou i profesionálnou krízou napísal svoju 4.Symfóniu „Neuhasiteľná“, op.29, FS 76 (1916). Krízu prekonal svojou 5.Symfóniou, op.50, FS 97 (1920-22) a kantátou Fynsk Forrar (Fynská Jar) pre sóla, zbor a orchester, op.42. Kantáta mala premiéru 8.7.1922 v Odense a je jeho poslednou hlavnou vokálnou kompozíciou. V Dánsku je dodnes veľmi populárnou skladbou.

V januári 1917 dopísal svoju doteraz najhranejšiu skladbu pre klavír Chaconne, op.33, o ktorej si sám myslel, že je efektívna. V rokoch 1916 – 1919 učil teóriu a kompozíciu na Kráľovskej Akadémii v Kodani, nakoniec bol zvolený za riaditeľa tejto inštitúcie krátko pred svojou smrťou v roku 1931.

1917-1918 vzniklo orchestrálne dielo Pan og Syrinx, op.49 radí sa medzi najosobitejšie Nielsenove diela. Skladba bola počas Nielsenovho života často hraná v Škandinávii spolu so symfonickou básňou Saga-Drøm alebo Saga Dream, op.39 skomponovanou v roku 1908. Obe skladby majú rovnaké trvanie, okolo deviatich minút. Nielsen ako autor sám rád ponúkal tieto dve diela (Pan og Syrinx a Saga-Drøm) na program jedného koncertu.

Symfonickú rozprávku Aladdin, Eller den Forunderlige Lampe (Aladdin, alebo zázračná lampa), op. 34, FS 89 písal v rokoch 1918-19. Z tej pochádza aj sólová skladba pre flautu, ktorej sa venujem v samostatnej kapitole. Dnes je známejšia a hranejšia suita z tejto rozprávky, ktorá sa hrala už počas Nielsenovho života niekoľkokrát (v Londýne 22.6.1923 a v Hamburgu v novembri a decemri 1929). Výber hudby zo symfonickej rozprávky bol publikovaný až v roku 1940 ako

Aladdin suita a obsahuje časti: „Oriental Festival March“ (Orientálny slávnostný tanec), „Aladdin's Dream/Dance of the Morning Mist“ (Aladdinov sen/Tanec rannej hmly), „Hindu Dance“ (Indický tanec), „Chinese Dance“ (Čínsky tanec), „The Marketplace in Ispahan“ (Trh v Ispahane), „Dance of the Prisoners“ (Tanec väzňov) a Negro Dance (Černošský tanec). Nielsenova hudobná spoločnosť udáva, že Aladdin suita je dnes jeho najviac hranou skladbou.

V rokoch 1920-1922 pracoval Nielsen na svojej 5. symfónii, ktorá je jedným z jeho vrcholných diel. V rovnakom čase komponoval Fynskú jar a tiež melódie Folkehojskolens Melodibog, Spevník ľudovej strednej školy, ktorý bol vydaný v roku 1922. Tento spevník upravoval spolu s Thomasom Laubom, Thorvaldom Aagaardom a Olufom Ringom. Všetci štyria doňho hojne prispeli a Nielsen má vo vydaní z roku 2006 36 piesní.

Pre svojich piatich hudobných priateľov napísal v tom istom roku Dychový kvintet, op.43. Rozhodol sa, že pre každého hráča napíše jeden sólový koncert, avšak vznikli z toho len dva: Koncert pre flautu, bez opusového čísla, FS 119 z roku 1926 a Koncert pre klarinet op.119, FS 129 z roku 1928.

Ku koncu svojho života bol Nielsen vo svojej vlasti považovaný za národného umelca a k jeho šesťdesiatym narodeninám v roku 1925 bol oslavovaný ako národný hrdina. Jeho umelecké vystupovania v zahraničí ako dirigenta pribúdali. V oboch týchto neskorých dielach, ako sólové koncerty a 6.Symfónia (bez opusového čísla), FS 116 „Sinfonie semplice“ (1924-1925), bola jeho tónová reč stále modernejšia a dá sa povedať naprogresívnejšia.

V roku 1927 vznikla rapsodická overtúra En Fantasirejse til Færøerne (Fantazijná cesta na Faerske ostrovy). Skladbu si objednalo Kráľovské divadlo v Kodani a skladba mala koncertom oslavovať návštevu z Faerských ostrovov. Premiéra bola 27.11.1927 a dirigoval Nielsen.

Rovnako ako Imaginárna cesta na Faerske ostrovy, i Bøhmisk-dansk Folketone (Česko-dánske ľudové piesne), Parafráza pre sláčikový orchester, FS 130, ktoré vznikli na jeseň v roku 1928 hneď po Koncerte pre klarinet, sú dielom na objednávku. Skladba mala zaznieť k príležitosti na oslavu desiateho výročia založenia Československej republiky. Pri tejto príležitosti sa v Kodani usporiadali aj iné udalosti. Na koncerte mal účinkovať v tom čase novovzniknutý Symfonický orchester dánskeho rozhlasu, dnes je to Dánsky národný symfonický orchester.

Vedúci tohto orchestra, Emil Holm oslovil Nielsena, aby skomponoval parafrázu pre sláčikový orchester na českú a dánsku ľudovú melódiu. Česká melódia je z piesne „Teče voda, teče“, údajne to bola obľúbená pieseň prvého československého prezidenta Tomáša G. Masaryka. Dánsky prvok pochádza z melódie stredovekej balady „Dronning Dagmar ligger i Ribe syg“ („Kráľovná Dagmar leží chorá v Ribe“). Dagmar, pôvodom česká princezná, ktorá zomrela v roku 1212, sa v roku 1205 vydala za dánskeho kráľa Valdemara II. Víťazného v roku 1205. Toto príbuzenstvo ešte viac posilňuje duálnu národnú symboliku diela. Vzhľadom k týmto súvislostiam si chceli Dáni uctiť český národ usporiadaním koncertu.

V júni a v júli 1928 bol Nielsen v kúpeľoch v Sliači – vo vtedajšom Československu. Dokončenie hrubého konceptu diela je datované na 24. októbra, len týždeň pred jeho premiérovým odznením - 1. novembra na Piatom koncerte sólistov, ktorý sa uskutočnil pod záštitou vysielacej korporácie a vedením českého dirigenta Jaroslava Krupku (dirigent a hudobný historik, žil v rokoch 1893-1929). Okrem Nielsenovej skladby zazneli na koncerte aj Dvořákové, Smetanove a Sukove diela. Program koncertu bol nasledovný: Bedřich Smetana - symfonická báseň Hakon Jarl, op. 16; Josef Suk - Meditace na staročeský chorál Svatý Václave, op.35 pre sláčiky; Antonín Dvořák - Moravské dvojspevy (Ellen Benedicte Knudsen, Poul Knudsen, Folmer Jensen - klavír), Slovanské tance č.3 A dur, č.8 g mol); Carl Nielsen - Bohemian-Danish folk music. Po prestávke nasledovali skladby od Antonína Dvořáka - V přírodě, op. 91, Rondo g mol, op. 94 pre violončelo a orchester (sólista Rudolf Dietzmann); Bedřich Smetana – tance Polka a Furiant z Predanej nevesty; Antonín Dvořák - Slovanská rapsódia, op. 45 (z programu nie je jasné, o ktorú z troch rapsódií ide).

Česko-dánske ľudové piesne boli vo všeobecnosti kritikmi pozitívne prijaté. V Nationaltidende (2. 11. 1928) napísal August Felsing o diele okrem iného toto: „skladba bola predvedená s vkusom, ľubozvučne a virtuózne. Ale pravdepodobne sa bude hrať iba príležitostne.“<sup>5</sup> A v Politikene v rovnaký deň Hugo Seligmann opísal dielo ako „elegantnú kombináciu českého ľudového nápevu a starej dánskej balady Kráľovná Dagmar leží chorá v Ribe. V Nielsenovom delikátnom polyfonickom štýle bolo cítiť jeho rukopis a ducha.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Krabe, Niels – Foltman, Niels Bo – Hauge, Peter: Carl Nielsen Works, Orchestral Works 2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2004, s.31

<sup>6</sup> Ibid

V roku 1942 bolo dielo vytlačené ako partitúra a party. V tomto vydaní sa urobilo niekoľko metrických zmien, napríklad zmeny tempa. Tieto zmeny však už v najnovšom vydaní nie sú uplatnené. Pre najnovšie vydanie bola použitá Nielsenova kópia ako hlavný zdroj. Kópia rukopisu, ktorá bola použitá na prvom uvedení diela, poslúžila na urobenie korektúr niekoľkých zjavných chýb a nedokonalostí.

Ďalšou skladbu boli Tri klavírne kusy op.59, FS 131 z roku 1928. V roku 1931 vznikla krátka skladba Allegretto pre dve zobcové flauty. Jeho posledným dielom a zároveň jeho jedinou väčšou organovou kompozíciou bolo Commotio, op.58, FS 155 pre organ z roku 1931.

Po Carlovi Nielsenovi bola pomenovaná Akadémia v Odense a vznikol i každoročný festival hudby Carla Nielsena, popri ktorom sa utvorila i medzinárodná interpretačná súťaž Carla Nielsena, ktorá je sponzorovaná kráľovnou a prebieha v štyroch kategóriach obmieňaná každým rokom v odboroch flauta, klarinet, husle a organ.

## 2. Špecifikácia tvorby Carla Nielsena

Medzi odborníkmi existujú viaceré názory na kategorizáciu Nielsenových diel do jednotlivých štýlových období. Anglický skladateľ a hudobný vedec zaoberajúci sa Nielsenovou tvorbou Robert Simpson, rozdelil jeho tvorbu na 4 obdobia. Pre najpresnejšie priblíženie Nielsenovej tvorby a kariéry je vhodné opierať sa o toto Simpsonovo rozdelenie, pretože tento prehľad jeho štýlového vývoja od najskorších diel až po tie z konca života berie ohľad na široký záber jeho tvorby. Simpsonovo rozdelenie vyzerá nasledovne:

1.obdobie „Rané diela“ v rokoch 1902-1903 (opera Saul og David, Symfónia č. 2, Štyri temperamenty, op. 16 a Overtúra Helios, op. 17)

2.obdobie „Cesta ku kompozičnej zrelosti“ v rokoch 1903-1911, (zborové diela Søvnen, op. 18, Husľový koncert, op. 33, opera Maškaráda, Symfónia č. 3, Sinfonia espansiva, op. 27)

3.obdobie „Nová estetika“ v rokoch 1912-1922 (od Sonáty č. 2 pre husle a klavír, op. 35, Aladdin, Moderen, Dychový kvintet a Symfónia č. 5)

4.obdobia „Posledné roky“ v rokoch 1923-1931 (Symfónia č. 6, Sinfonia semplice, Koncert pre flautu, Koncert pre klarinet, Commotio pre organ, op. 58).<sup>7</sup>

### 2.1 Prvé obdobie: Rané diela

V Simpsonovom prvom období Nielsenovej tvorby figurujú diela od jeho najskorších až po opusy z rokov 1902-03. Nielsen sa zoznámil s veľikánmi hudby už v detstve, jeho skladateľské cesty po Európe ho vystavili dielam Wagnera, Brahmsa a iných vedúcich osobností doby, ako aj výtvarnému umeniu, literatúre a filozofii. Všetky tieto elementy ovplyvnili jeho umeleckú víziu.

---

<sup>7</sup> Simpson, Robert: Carl Nielsen, Symphonist. Taplinger Publishing Co., Inc., New York 1986, s.21-22

Skladby z tohto obdobia inklinujú k hudobnej reči prvej viedenskej školy, konzervatívnej v harmónii aj forme. Typickými znakmi tohto obdobia sú ľahko zapamätateľné diatonické melódie s prvkami modality, jednoduchá sadzba a jasný zmysel pre formu. Práve tento posledný znak je dôkazom Brahmsovho vplyvu, keďže Nielsen považoval tohto nemeckého skladateľa za najdisciplinovanejšieho majstra svojej doby. Mnohé tieto rané diela štylisticky reflektujú nielen Brahmsa, ale aj Dvořáka a Svendsena<sup>8</sup>, a tiež beethovenovský prístup z hľadiska rytmického náboja a práce s motívom.<sup>9</sup> Už aj v týchto raných opusoch Nielsen preukázal originalitu prostredníctvom nového prístupu k tonalite (aj keď bola konzervatívna oproti jeho neskorším štádiám), silné rytmické cítenie a postupný odklon od stereotypných foriem. Najranejšie piesne sú prekomponované. Vo viacerých dielach sa objavuje jeho fascinácia ľudským charakterom.

Ako študent kompozície u J.P.E. Hartmanna, Orly Rosenhoffovej a Nielsa W. Gadeho na Kráľovskom konzervatóriu v Kodani začal vystupovať proti romantickej tradícii, ktorú zastávali jeho učitelia. Aj keď sa neskôr z neho stal majster vyvíjajúcich sa tóninových plánov, skoro všetky jeho rané diela sú harmonicky veľmi jednoduché. Už jeho prvý opus s charakterom serenády so zjavnými vplyvmi Mozarta a Griega ukazuje Nielsenovu schopnosť napísať očarujúcu diatonickú melódiu.<sup>10</sup> Nielsenova závislosť na forme sa dá bezpochyby pochopiť jeho obdivom k Mozartovi a priezračnosťou klasicistických diel. V jeho Treťom a Štvrtom sláčikovom kvartete, op. 14 a op. 44 vyvinul voľný štýl, pričom zostal v hraniciach tonálne centralizovanej formy. Okrem inštrumentálnych diel sa Nielsen zamerával aj na komponovanie piesní, z ktorých prvé boli tradičné umelecké romantické piesne, napísané pre sólistu a klavír a určené na recitálové vystúpenie. Prvé dve vydané zbierky piesní (1892 a 1893) obsahovali po päť básní súčasného dánskeho básnika Jensa Petra Jacobsena. Napriek tomu, že diela sú zakorenené v dánskej romantickej tradícii, sú tu prítomné aj prvky exotiky a modulačné vybočenia. Jeho tretia piesňová zbierka bola skomponovaná v roku 1894 a obsahovala básne Ludviga Holsteina. Táto poézia ponúka menej romantický, skôr realistický portrét prírody, ku ktorej Nielsen skomponoval jeho piesne v úplne odlišnom, jednoduchom a lyrickom štýle, s netypickou melodickou štruktúrou. Súdobí kritici len s ťažkosťami prijímali predmet záujmu, ktorým bol

---

<sup>8</sup> Svendsen, Johan (1840-1911), nórsky skladateľ prevažne žijúci v Kodani

<sup>9</sup> Simpson, R.: *Symphonist*, s.19

<sup>10</sup> *Ibid*

pracujúci ľud, či melodickú a harmonickú reč diel. Bol to však tento štýl, ktorý sa neskôr ukázal byť typickým pre Nielsenovu oživenú dánsku ľudovú pieseň.

Existujú dôkazy o Nielsenovom postoji v takzvanom spore Brahms vs. Wagner.<sup>11</sup> Nielsenova základňa leží nepochybné v brahmsovskej tradícii, čoho dôkazom sú základné formotvorné princípy a funkcie, ktoré uplatňoval. Wagnerovo dielo prijal so záujmom, no i s miernym podozrením. Dokonca o 30 rokov neskôr napísal o svojich dojmach, ktoré získal bezprostredne po kontakte s Wagnerovou hudbou: „Je to najmä úchvatnosť, nabubrelosť a vyumelkovanosť, čo robia Wagnerovu hudbu škodlivou, nezdravou a netolerovateľnou. Jediný liek na tento skazený vkus spočíva v štúdiu základných intervalov. Nenásytníka treba naučiť, že melodická tercia je darom od Boha, kvarta je skúsenosť a kvinta predstavuje to najvyššie blaho. Bezohľadné napchávanie sa podkopáva zdravie. Teraz vidíme, aké dôležité je udržať si kontakt s jednoduchým originálom.“<sup>12</sup>

Pri tom všetkom, Nielsenov zámer zjednodušiť kompozičné trendy doby nemožno interpretovať ako jeho tajnú túžbu po návrate k staršej hudbe. On jednoducho presadzoval ideu nechať hudbu vravieť v jej rýdzej, nefalšovanej podobe.

Počas tohto prvého obdobia Nielsen zvládol formu sláčikového kvarteta a obrátil sa na komponovanie symfónií. Patrí sem jeho 1.Symfónia z roku 1892. Nielsen upriamil svoju tvorivú pozornosť na zopár klavírných diel, ako aj na svoju Prvú husľovú sonátu, Sláčikové kvarteto č. 3, oratórium Hymnus amoris a operu Saul og David. Pokračoval jeho záujem o charakterizáciu prostredníctvom hudby, psychologické zobrazovanie ľudskosti cez hudbu a myšlienky dobra proti zlu a víťazstva po súboji. Pokračoval v odmietaní otvorenej sentimentality a podobných črt romantizmu. V protiklade k jeho anti-romantickému stanovisku bol jeho protirečivý pohľad na programovú hudbu. Ako vysvetľoval vo svojej eseji „Slová, hudba a programová hudba“ z roku 1909, ktorú neskôr začlenil do knihy „Živá hudba“, bol zásadne proti konceptu programovej hudby. Paradoxne, jeho záujem o kompozíciu dramatických diel s mimohudobnými myšlienkami sa stal v jeho skladateľskom úsilí jedným z prioritných.

Rok po napísaní Druhej symfónie, ktorá vyšla v roku 1902, skomponoval ešte jedno čisto programové dielo – Overtúru Helios, op. 17. Niekoľko posledných diel

---

<sup>11</sup> Lawson, Jack: 20th Century Composers, Phaidon Pres, Londýn 1997. s.67

<sup>12</sup> Lawson, Jack: 20th Century Composers, s.67

tohto obdobia v Nielsenovej tvorbe demonštruje začiatok optimizmu a vzostupu umeleckej kultúry vôbec, ktorý sa zastavil začiatkom Prvej svetovej vojny.

Skladby z prvého obdobia sú ukážkami základných princípov, na ktorých stojí Nielsenov štýl. Od najranejších diel, ktoré imitujú klasicistický štýl, sa formové štruktúry zreteľne profilujú, ukazujú jeho obdiv Brahmovho skladateľského majstrovstva. Aj keď Nielsen neoblomne odmietal zásady romantizmu a sentimentality, diela z tohto obdobia majú neraz prvoplánovú, lúbivú melodiku. V rámci tejto jednoduchosti Nielsen uviedol koncept pokročilejšej tonality, pričom začal rozširovať limity etablovaných foriem. Toto obdobie položilo základy štýlu, ktorý sa ďalej zušľachťoval v nasledujúcich dielach.

## 2.2 Druhé obdobie: Cesta ku kompozičnej zrelosti

Druhé obdobie Nielsenovej skladateľskej kariéry, ohraničené rokmi 1903-1911, v sebe zahŕňa rôzne diela, v ktorých sa jeho štýl neustále vyvíja. Tieto opusy vyjadrujú nový optimizmus, ktorý sa objavuje spolu s Nielsenovým rastúcim sebedomím. Mnohé z nich vyjadrujú skladateľovu fascináciu z psychologického rastu a konceptu životnej sily. Nielsen tiež začal skúmať dizonanciu ako vyjadrovací prostriedok, čo vidíme čiastočne v jeho orchestrálnych, zborových a komorných dielach. A zatiaľčo narastá komplexnosť týchto diel, neustále sa snaží o hľadanie jednoduchého originálu, ako to ukazuje v jeho početných strofických piesňach. Simpson nazýva toto druhé obdobie Nielsenovým „najsľadnejším... naplneným blahobytom jupiterského zmyslu“.<sup>13</sup>

Prvá z jeho desiatich kantát *Søvnen* (Spánok) z roku 1903 znamenala preňho dôležitý orientačný bod v zmysle inovácie a expresie. Kantáta preukazuje značný pokrok v Nielsenovej kompozičnej technike. V protiklade k neviazanosti a bujarosti charakteristickej pre túto periódu sa kantáta začína relatívne pokojnou atmosférou a nasleduje hrôzostrašná scéna, ktorá ako „jedna z prvých v 20. storočí využíva expresivitu dizonancie: dielo zaznamenalo možný obrat od nadvlády tonality, ktorá bola založená na napätí medzi diatonikou a chromatismom.“<sup>14</sup> Nielsen v tom čase

---

<sup>13</sup> Simpson, R.: *Symphonist*, s.21

<sup>14</sup> Lawson, J.: *20th Century Composers*, s.102



tvrdil, že kantáta *Søvnen* je jeho najhodnotnejším a najvzretejším dielom a veril, že sa mu podarilo vyjadriť svoj zámer. Kritika opovrhovala rušivou náladou skladby a pokrokovou tonalitou, ktorá vzišla z pera severského skladateľa neznámeho za hranicami svojej rodnej vlasti. Potom ako sa spamätal z tiesnivého pocitu neuznania kantáty *Søvnen*, v roku 1906 dokončil svoju druhú operu, tentokrát komickú – *Maškaráda*. Opera uvádza na scénu humor a dôvtip, ktorý predtým Nielsen nikdy nepoužil a dielo sa zvykne charakterizovať ako „hudba majstrovského ducha moderného Mozarta“.<sup>15</sup> Medzi ďalšie diela druhého obdobia patrí Sláčikové kvarteto F dur (štvrté a zároveň posledné), Tretia symfónia a Husľový koncert. Tieto diela pokračujú v optimistickom duchu a radostnom zvuku *Maškarády* a skúmajú Nielsenove psychologické záujmy. Vďaka týmto dielam Nielsen nesporne začal plne rozumieť komponovaniu pre určité nástroje, pričom objavil ich individuálne a konverzačné schopnosti. Jeho obľuba využívať dychové nástroje sa začala zreteľne prejavovať už v tomto období, a to v symfonickej básni *Saga-Drøm*, ktorá obsahuje rozsiahle kadencie flauty, hoboja, klarinetu a fagotu. Svojej Tretej symfónii dal Nielsen podtitul „*espansiva*“, aby definoval dielo ako také a možno aj preto, aby zobrazil význam tejto symfónie ako vrchol svojho raného štýlu, myslím tým prvé dve obdobia. Je zjavné, že po Tretej symfónii sa Nielsenov štýl zmenil.

### **2.3 Raný štýl prvých dvoch období**

V porovnaní s rozsiahlymi analýzami neskorších diel je napísané relatívne málo o Nielsenových dielach z prvého a druhého štýlového obdobia. Skoré kusy sú zväčša považované za dánsku verziu brahmsovskej tradície s nedostatkom brahmsovej tragickej intenzity a romantickej vrúcnosti. Tieto diela zobrazujú optimizmus a tomu zodpovedajúce jasné, zrozumiteľné kontúry a obsah.

Najmä v Nielsenových inštrumentálnych dielach prvých dvoch období sa objavuje niekoľko charakteristických znakov, ktoré sa týkajú klasickej formy a vzťahu k tonalite. Robert Simpson tieto znaky označuje ako odtlačky prstov a patrí k nim „svižný atletický trojdobý takt a ohurujúco prosté, avšak jedinečné využitie

---

<sup>15</sup> Ibid, s.106, s.29

veľkých a malých tercií<sup>16</sup>. Hoci občas dochádza k využitiu modálnych melódií a harmonických postupov, väčšinou používa štandardný dur-molový tonálny systém ako základ melódie a harmónie. Tento harmonický jazyk pozostáva z trojzvukov a septakordov, ale chromatika hrá čoraz dôležitejšiu rolu počas oboch raných období. V symfonických dielach oboch períód sa Nielsen opiera o klasické štvorčasťové schémy (typu allegro - andante moderato - menuet/trio - allegro či presto), pričom každá časť má svoju dominantnú tóninu a je v štandardnej klasickej forme. Vzťahy medzi tóninami stredných častí a primárnymi tóninami okrajových častí sú rôzne, ale diatonické a chromatické terciové príbuznosti sú bežné. Medzi obľúbenými formami sú trojdielna forma a sonátová forma (s pár príkladmi so značnými modifikáciami), rondo sa vyskytuje zriedkavo. Ako je typické pre klasicistický štýl, prvé časti sú väčšinou v sonátovej forme, aj keď často s doplnením kódy. Druhé časti bývajú v trojdielnej forme. Tretie časti sú zväčša v zloženej trojdielnej forme, zatiaľčo štvrté časti sa väčšinou vracajú k schéme sonátovej formy. Introdukcie sú použité veľmi málo, ale kódy sa vyskytujú veľmi často. Tóninové vzťahy v rámci časti sú variabilné, no určité tóninové vzťahy sú bežné, ako je to typické pre štandardný tonálny plán časti v sonátovej forme. Čo sa týka Nielsenovho harmonického prístupu k trojdielnym formám, vonkajšie diely sú v hlavnej tónine, pričom po prvýkrát diel moduluje do príbuznej tóniny, v ktorej prebieha stredný diel a moduluje naspäť do hlavnej tóniny. Niekedy, keď je hlavná tónina durová, dôjde k jednoduchému prechodu k paralelnej molovej tónine a potom sa opäť vracia k durovému tónorodu. Ak je však trojdielne scherzo v molovej tónine, dochádza zväčša k pohybu k durovej dominante, s následným návratom do molovej tóniny. Aj keď Nielsen mnohé z týchto tradičných prvkov používal v náznakových podobách, všeobecne možno povedať, že okrem odvážnych harmonických postupov, diela z pred roku 1912 sú konzervatívne.

Pri pohľade na diela blížiac sa k roku 1912 (ku koncu Simpsonovho druhého obdobia), dochádza často ku vzdialenejším tóninovým vybočeniam. Pasáže s nestabilnou tonalitou sa vyskytujú čoraz bežnejšie. Za svojej kariéry si Nielsen vytvoril dynamický pohľad na tonalitu. Simpson vraví, že „väčšina jeho zrelých diel považuje tóninu za cieľ, ktorý sa má dosiahnuť, alebo poriadok, ktorý sa má nastoliť, a jeho záverečné potvrdenie má všetku organickú nevyhnutnosť a zázračnú krásu, s akou sa objavuje kvet na konci stonky rastliny v svojom

---

<sup>16</sup> Ibid. s.57

plnom raste".<sup>17</sup> Je to práve tento prístup, ktorý dodáva hudbe kreativitu a posun tonality prostredníctvom modernej hudobnej reči, aj keď je zakotvený v tradičnej formovej štruktúre. Niekoľko inštrumentálnych diel z prvých dvoch období v podstate dokladuje progresívnu tonalitu tým, že začína v jednej tónine a končí v inej, ako to Nielsen znázornil už vo svojej Prvej symfónii. Takisto bohato používa motivickú prácu, opakovanie, varíovanie motívu a rozvedenie, aby tak zachoval zbežnú formovú súvislosť, hlavne keď tá je oslabená tóninovými vybočeniami. Napriek tomu sa však snažil vyhnúť cyklickému používaniu motívov, ktorému často holdovali jeho súčasníci. Vďaka týmto charakteristikám prvých dvoch kompozičných období Nielsen vyvážil neoklasicistické princípy, akými sú celkový formový tvar a štruktúra, viacerými progresívnymi elementmi, najmä v oblasti tonality a rytmu, aby tak docielil fúziu (zmiešaný štýl). Nálada a zvuk väčšiny týchto diel sú optimistické a radostné. Je to hudba zreteľne sa črtajúcej osobnosti jedinečného individuálneho umelca.

## **2.4 Tretie obdobie: Nová estetika**

V treťom kompozičnom období v rokoch 1912-1922 zaznamenávame u Nielsena radikálny štýlový skok. Kým pokračoval v zdokonaľovaní svojho hudobného jazyka až do konca svojho života, tretia etapa v podstate predstavuje vrchol jeho tvorby. Aj keď na to existujú rôzne protichodné názory, mnohé diela z tejto periódy ilustrujú širokú paletu hudobných štýlov, elementov a farieb, v ktorých komponoval. Mnohé z týchto vrcholných opusov oplývajú zvýšenou abstraktnosťou a narušenou kontinuitou, ako aj novým spôsobom usporiadania do celku. Taktiež sú tu prítomné exotické harmónie, farby, rozšírená úloha dizonancie a časté využívanie kontrapunktu. Takisto stúpol jeho záujem o tvorbu pre dychové nástroje a prekvitala jeho snaha revitalizovať národnú pieseň. V porovnaní s kompozíciami z predchádzajúcich období, väčšiu hĺbku a vážnosť skladbám tohto obdobia pridal Nielsenov záujem o témbrové polohy, pokrok v kompozičnej technike a zvýšený dôraz na filozofické aspekty jeho hudby.

---

<sup>17</sup> Simpson, R.: Symphonist, s.20

Niekoľko diel z tretieho obdobia zachytáva podstatu Nielsenovho filozofického prístupu k hudbe. Prvé dôležité dielo tejto etapy je Druhá husľová sonáta z roku 1912, a tiež Štvrtá a Piata symfónia. Simpson hovorí, že toto obdobie predstavuje „novú kvalitu skalopevného predurčenia, ktorého vrcholom je nesmierne pôsobivá Piata symfónia, jedno z jeho najdokonalejších diel“.<sup>18</sup> Druhá husľová sonáta jasne iniciuje toto obdobie a je v značne odlišnom štýle od predošlých diel. Tak, ako je táto sonáta odlišná od svojich predchodcov, tak rôznorodé sú aj dojmy kritikov. Lawson hovorí o sonáte ako o prelomovom diele s tonálnym plánom, ktorý sa úplne oslobodil od centra a absentovala aj tradičná forma. Bez ohľadu na pochopenie významu tohto Nielsenovho diela v kontexte jeho celej tvorby na tejto sonáte počuť, že jeho štýl sa menil, dláždil cestu drsnému štýlu jeho neskorých diel.<sup>19</sup>

V rokoch 1912-1914 pri spolupráci na piesňach s Thomasom Laubom, organista Laub otvorene protestoval proti Nielsenovmu dizonantnému štýlu, napriek tomu, že jeho vlastný štýl bol z pohľadu romantického štandardu tiež príliš moderný. Nakoniec sa im však podarilo nájsť spoločnú pôdu pre ich jednotný zámer: odstrániť germánsky romantický štýl z dánskej piesne a vytvoriť jednoduchý baladický štýl, ktorý by bol prístupný. Ich vzájomná spolupráca vyústila v publikovaní niekoľkých piesňových cyklov, ktoré popularizovali dánsku poéziu a omladili národnú piesňovú tradíciu.<sup>20</sup> Spolu s prvou svetovou vojnou, nevyváženosťou svojich povinností v kariére a manželskými nezhodami prišlo obdobie Nielsenovej tvorivej krízy. Štvrtá a Piata symfónia odrážajú moderný štýl s ťažšie pochopiteľnou organizáciou celku a rozporuplnou estetikou.

Popri komponovaní vrcholných symfonických diel Nielsen skladal v širokom zábere iných žánrov. K týmto skladbám patria piesne, klavírne skladby, orchestrálna skladba Pan og Syrinx, rozsiahle dramatické diela, napríklad Aladdin, hra Moderen, Fynsk foraar pre sólo, zbor a orchester, a Dychové kvinteto. Dychové kvinteto uzatvára tretiu zo Simpsonom určených štyroch štýlových etáp Nielsenovej tvorby, a dielo preukazuje množstvo prvkov typických pre túto etapu, pričom zostáva verné fundamentálnym princípom z niektorých skorších diel. Kvinteto predstavuje nástroje spôsobom, ktorý viac reprezentuje Nielsenove súčasné diela. Jeho záujem o dychové nástroje stúpil počas prechodu

---

<sup>18</sup> Ibid

<sup>19</sup> Lawson, J.: Nielsen. 20<sup>th</sup>-Century Composers, s.136

<sup>20</sup> Ibid

z tretej do štvrtej periódy. Vrcholom Nielsenovej tvorby do tohto bodu zostáva Piata symfónia.

Piata symfónia je považovaná za jeho symfonické veľdielo, ktoré svojou originalitou a zámerom prevyšuje všetky skoršie Nielsenove diela. Filozofický prístup ku komponovaniu Štvrtej symfónie, najmä s ohľadom na myšlienku súboja, prevažuje aj v Piatej. Lawson dokonca dodáva dielu spoločensko-politický kontext: „Tak, ako koniec Prvej svetovej vojny, keď sa nepodarilo zničiť všetko zlo, korešponduje so Štvrtou symfóniou, tak skutočný triumf dobra nad zlom sa uskutočnil v Piatej symfónii.“<sup>21</sup> Symfónia je dvojčastová. Prvá časť reprezentuje samotný konflikt, druhá poskytuje zdanlivo nemožné znovuzrodenie: „vstanie z prachu a trosiek, ktoré zanechal boj k veľkému zdroju regeneračnej energie“.<sup>22</sup>

Piatou symfóniou a Dychovým kvintetom sa podľa Simpsona uzatvára Nielsenovo tretie kompozičné obdobie.

## 2.5 Štvrté obdobie: Posledné roky

V štvrtom a záverečnom období rokov 1923-1931 Nielsen „nachádza nové obzory“. Na sklonku svojho života bol nespokojný zo stavom hudby, a keďže sa jeho zdravie neustále zhoršovalo, musel akceptovať vlastnú smrteľnosť. Ako popisuje Simpson, v tomto období je jeho hudba niekedy vážna, niekedy uvoľnená, ale stále prieskumná, akoby nestále bojoval so svojimi vyhliadkami, s ktorými sa nakoniec musel zmieriť.<sup>23</sup> Táto etapa naznačuje návrat k jednoduchosti. Pokračuje s upevňovaním svojich koreňov cez produkovanie rady nových dánskych ľudových piesní. Toto obdobie obsahuje Šiestu symfóniu – „Sinfonia semplice“, ďalej Koncert pre flautu a orchester, Koncert pre klarinet a orchester, Tri motetá pre zmiešaný zbor, op.55 (1929) a jeho posledné dielo *Commotio* pre organ, napísané v štýle bachovej toccaty. Popri hľadaní čistoty a jasnosti vo väčších formách, ako sú symfónie, Nielsen našiel výraz cez komornejšiu orchestráciu, ktorá vychádza zo skladieb predchádzajúceho obdobia

---

<sup>21</sup> Ibid, s.173

<sup>22</sup> Simpson, R.: *Symphonist*, s.95, 102

<sup>23</sup> Ibid

(Fynsk Foraar a Dychové kvinteto). Skromnou sadzbou sa snažil vyjadriť zamýšľanú jednoduchosť a prehľadnosť. Šiesta symfónia je najkomplexnejším Nielsenovým závažným dielom. V tejto symfónii sa vracia k charakteristike jednotlivých nástrojov ako tomu bolo v Dychovom kvintete, čo Nielsen opisuje ako: „každý nástroj je ako spiaci človek, ktorého musím prebudiť k životu. A mam pocit, že cez samotné nástroje akoby som sa dostal pod povrch každého z hráčov.“<sup>24</sup> V posledných rokoch svojho života si Nielsen zostal pod skúmaným pohľadom kritiky, pričom sám opatrne hodnotil smerovanie súčasnej hudby. Analyzoval veľa nových kompozičných techník a zvukových efektov, na ktorých pracovali iní, sám však prijal len tie, ku ktorým mal určitý vzťah, aj to len do istej miery. Koncertu pre flautu z roku 1926, Tri klavírne kusy z roku 1927 a Koncert pre klarinet z roku 1928 znamenajú hlavne nový experimentalizmus vo svojej surovosti, intenzite a mimoriadne technické zdatnosti, ktoré sú požadované od interpreta, a to v rámci modifikovaného klasického žánru. Posledné tri roky nielsenovho života vniesli do jeho kompozícií návrat k starej polyfónii s moderným nádychom. Preštudoval si diela G.P. da Palestriny a dánskych majstrov, pokračoval v dielach Tri motetá pre zbor bez doprovodu, op.55 a Commotio pre organ - dielo, ktoré mnohí považujú za jeho najväčší úspech a majstrovské vyvrcholenie jeho produktívnej kariéry.

## 2.6 Zhrnutie

Bez predchádzajúceho preskúmania štýlového vývoja Carla Nielsena od jeho najranejších diel by bolo ťažké vysloviť akýkoľvek záver o jeho kompozičnom jazyku neskorých diel z tretieho a štvrtého obdobia. Niektoré Nielsenove skladby predstavujú periódu samu o sebe. V rámci rôznych štádií Nielsenovho života možno vždy určiť jedno dielo, ku ktorému predošlé diela smerujú ako istý druh zhrnutia či syntézy). Niektoré kompozície zase zjavne podnietili vznik ďalších kompozícií.

Existuje niekoľko názorov, ako a či vôbec kategorizovať Nielsenove diela v rôznych štýlových periódach. Dvaja Nielsenovi študenti Ludvig Dolleris a Knud

---

<sup>24</sup> Ibid, s.112

Jeppesen tvrdili, že pokus o kategorizáciu jeho diel je zbytočný. Nielsenov súčasník Povl Hamburger a muzikológ David Fanning a Jack Lawson načrtávajú ako míľnik rok 1914. Iný pohľad zastával Torben Schousboe, ktorý za prelomový považoval rok 1910 a Tretiu symfóniu z roku 1911, podľa toho aj rozdelil Nielsenove skladby.<sup>25</sup>

S tretím obdobím začína u Nielsena markantná zmena, a preto budem diela prvých dvoch období označovať ako rané diela – vykazujú vzájomné súvislosti a kontinuitu. Diela z tretieho a štvrtého obdobia označím naproti tomu ako neskoré. Diela s flautou spadajú do posledných dvoch období, preto sa v tejto práci z komparatívnych príčin sústreďujem iba na diela skomponované v období 1912-1931.

Nielsenov štýl v sebe zahŕňal prvky romantizmu v jeho raných dielach k ich priamemu odmietaniu a k osvojeniu si pokrokovosti v neskorých dielach, pričom zostal verný duchu neoklasicizmu. Už od raných, mladíckych diel je u Nielsena evidentné dánske dedičstvo, hudobná reč obsahuje celú škálu farebných odtieňov. Jeho filozofický prístup k hudbe sa jasne prejavil v zrelom štýle jeho vrcholných diel. S istotou môžeme povedať, že hudobný profil Carla Nielsena formoval jeho životný postoj a filozofia v danom časovom období. Diela z oboch neskorších období možno považovať za zrelé diela.

---

<sup>25</sup> Ibid

### 3. Pan a Syrinx

Pan a Syrinx, FS 87, op.49 má podtitul „Prírodná scéna pre orchester“. Autor je v tejto skladbe programovo inšpirovaný prírodou a gréckou mytológiou, ktorú zobrazil cez inštrumentáciu v drevených dychových a v bicích nástrojoch (po prvýkrát tu bolo použité pomerne veľké obsadenie bicích nástrojov). V čase premiéry tejto skladby sa poukazovalo na prekvapivú príbuznosť s hudobným impresionizmom, dokonca sa poukazovalo na Claude Debussyho Syrinx pre flautu sólo (1913), i keď to Nielsen sotva mohol vedieť. Ale to je len jedna strana diela. Druhá obsahuje zmeny tempa a zmeny hry z komornej hudby na priehľadné transparentné pasáže a tutti miesta. História Pan a Syrinx má pramene v Ovídiových Metamorfózach. Pojednáva tu o Panovi, ktorý sa cíti byť priťahovaný Nymfou Syrinx a prenasleduje ju tancom a poskakovaním. Ona sa ho ale bojí, uteká pred ním k lesnému jazeru a premení sa na krík. Toto Nielsen zhrnul v partitúre. Musí však myslieť na pokračovanie, ktoré je v Ovídiovi. Tam totiž Pan vyrobí z kríku flautu, takže cez jeho umenie je spojený s Nymfou. Krík - Nymfa sa stala vecou, mení sa na nástroj a láska je umením.

Skladba začína v 12/8 takte, ktorý sa počas jej trvania mení na 6/8 a tiež 9/8, z ktorého prechádza do  $\frac{3}{4}$  taktu. Nálada v úvode i v závere skladby, sóla drevených dychov, spolu s metrickým zápisom skladby skutočne môžu pripomínať francúzsky hudobný impresionizmus a skladbu C. Debussyho „Prelúdium k Faunovmu popoludniu“ (1894). Avšak v porovnaní s týmto dielom, Nielsenovej skladbe chýba patričná jemnosť, dynamická výstavba a celistvosť. Oproti tomu je táto Nielsenova skladba viac výbušná, dynamicky silnejšia a harmónie sú progresívnejšie.

Skladba začína tremolom v tutti violončelách, do ktorého hneď od druhej doby znie krátke dvojtaktové sólo violončela. Od taktu č.3 nastupuje flauta sólo v nízkej polohe od tónu c. Toto sólo sa pohybuje na tónoch odpovedajúcim pentatonickéj stupnici f, g, a, c, d. V 6. a 7.takte flauta chromaticky klesá na tónoch f, e, es, d, des a skončí na c. (Notová ukážka č.1).





*Notová ukážka č.1: Pan a Syrinx, takty 3-10*

Flautové sólo na začiatku skladby varíruje hoboji od taktu č.24 (Notová ukážka č.2)



*Notová ukážka č.2: Pan a Syrinx, takty 24-29.*

V takte 32 sa objavuje nový motív v prvých husliach, ktorý ďalej preberajú flauta, pikola a hoboji (Notová ukážka č.3). O takt neskôr sa v klarinete a fagote objaví drobný dvojtónový motív klesajúcej malej sekundy zo sólového hoboja z taktu 26. Táto figúra sa postupne objavuje takmer v každej nástrojovej skupine a vyvrcholí v takte 59 vo fz v hornách.

Notová ukážka č.3: Pan a Syrinx, takty 41-42

V takte 76 prichádza anglický roh s novou témou v mp (Notová ukážka č.4).

Notová ukážka č.4: Pan a Syrinx, takty 76-86

Táto téma sa opakuje celkom trikrát. Najprv v takte 88 téma znie za prítomnosti klarinetu, ktorý je vo vysokej polohe v dynamike ppp. Túto frázu ukončí klarinet kadenciou podloženou tromi fermátami. Po druhýkrát je téma v anglickom rohu pozmenená a znie za doprovodu sláčikov. V takte č.106 pri gradovaní skladby hrá umelú imitáciu anglický roh s klarinetom (Notová ukážka č.5)

The image shows a musical score for two instruments: English Horn and Clarinet in Bb. The English Horn part is written in 3/4 time and features a melodic line with trills and triplets, marked with 'ff' (fortissimo). The Clarinet in Bb part is written in 2/4 time and features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs, also marked with 'ff'.

*Notová ukážka č.5: Pan a Syrinx, takty 106-109.*

S týmito motívmi (notová ukážka vyššie) sa pracuje až v taktov 117-119. Od taktu 135 prichádza diel „Allegro agitato e fluente“, ktorý predstavuje vrchol skladby v trvaní 14 taktov. Po ňom je štvortaktová reminiscencia témy anglického rohu. Po tomto pripomenutí nastáva repríza úvodu skladby, ktorá opäť cituje violončelové a následne i flautové sólo. Skladba končí súzvukom vo vysokej polohe sláčikov, ktoré majú začať hrať vibrato a po dvoch taktov prejsť na senza vibrato. Pod nimi sa ozve trikrát glissando v sólovom violončele tiež senza vibrato. Na posledný akord sa k vysokým sláčikom pridajú aj violončelá a kontrabasy.

#### 4. Scénická hudba Aladdin a Moderen s využitím flauty

Koncom druhej dekády 20. storočia sa Carl Nielsen etabloval ako významná osobnosť umeleckého a kultúrneho života v Dánsku a hľadal uznanie aj v zahraničí. Jeho kompozície, ktoré spadajú do obdobia okolo roku 1920 (posledné roky jeho tretej štýlovej etapy) zahŕňajú programovú hudbu k dvom dramatickým dielam: Dramatická rozprávková hra *Alladin, Eller den Forunderlige Lampe* (Aladdin, alebo zázračná lampa), op. 34 od Adama Oehlenschlägera (1918-1919) a divadelná hra Helge Rodeho s názvom *Moderen* (Matka), op. 41 (1920). Simpson, ako aj iní autori považujú obe tieto diela za jeho najvýznamnejšie diela v oblasti programovej javiskovej hudby.<sup>26</sup> V týchto dielach sa nachádzajú štyri krátke programové skladby pre flautu: jedna pre flautu sólo z *Aladdina* a tri skladby z *Moderen*. V tejto štúdii sa podrobnejšie venujem flautovým miniatúram, ktoré sú súčasťou týchto rozsiahlejších diel.

V čase kompozície *Aladdina* mal už Nielsen skomponované štyri symfónie a mnoho diel ďalších žánrov, v ktorých ukázal svoj jedinečný spôsob ako spojiť rôzne štýlové črty. I tieto javiskové diela preukazujú charakteristiky jeho tretej štýlovej periódy, ako napríklad harmonickú rozvinutosť, modálnu viacznačnosť. Príležitostné skladby s flautou ponúkajú skôr tradičné ako modernejšie prvky. Za použitia typicky nielsenovského melodického obsahu demonštrujú svoju jednoduchosť a šarm aj niektoré ďalšie skladby tretieho obdobia, ako napríklad piesňové zbierky, vrátane *Salmer og aandelige Sange* (Hymny a sväté žalmy) z rokov 1912-16.

---

<sup>26</sup> Simpson, R.: *Symphonist*, s. 152; Lawson, J.: *Nielsen. 20<sup>th</sup>-Century Composers*, s. 163

## 4.1 Aladdin

Hudba k Aladdinovi, op. 34 patrí popri jeho dvoch operách k Nielsenovým najrozsiahlejším dielam. Trvanie má okolo osemdesiat minút, napríklad jeho symfónie majú v priemere asi 35 minút. Jeho priateľ Johannes Nielsen, vtedajší umelecký riaditeľ Kráľovského divadla v Kodani, mu ponúkol kompozíciu programovej hudby ku rozprávke Adama Oehlenschlägera. Nielsen začal písať náčrty v roku 1917, ale väčšinu skladby skomponoval počas siedmich mesiacov od júla 1918 do januára 1919. Adam Oehlenschläger (1779-1850), významný dánsky dramatik z Nielsenovej doby, čerpal námet z diela Arabské noci, ktoré je zbierkou ľudových rozprávok z 10. storočia.

Nielsen sa najmä pri komponovaní javiskových a vokálnych diel, myšlienkovito ponáral do rôznych materiálov, aby zachytil správnu atmosféru kultúry do kompozície, ktorú zhudobňoval. Jeho príprava často zahŕňala podrobné štúdium kultúrno-historických kontextov, ako napríklad štúdium exotických legiend Ďalekého východu ako základ pre Aladdina. Keďže Nielsen si zaumienil skomponovať hudbu, ktorá mala niesť exotické črty Orientu, takmer úplne v nej absentuje akákoľvek stopa dánskeho pôvodu skladateľa. Nielsenova návšteva Konstantinopolu v roku 1903, počas ktorej mal možnosť vidieť tancujúcich dervišov a iné ázijské kultúrne aktivity, mu zaiste pomohla priblížiť sa kultúre, ktorú chcel zviditeľniť v Aladdinovi.<sup>27</sup>

Režisér Johannes Poulsen umiestnil orchester dozadu za pódium pod schodiskom, čo výrazne znížilo efekt hudby. Nielsen s týmto i inými vecami bol extrémne nespokojný a krátko pred premiérou zverejnil v niekoľkých Kodaňských denníkoch nasledujúce vyhlásenie: „V oznamenach ohľadom uvedenia Aladdina sa uvádza, že hudbu som zložil ja. Vzhľadom umiestneniu orchestra a k jeho rôznym iným obmedzeniam a spôsobu, akým réžia použila moju kompozíciu, sa musím vzdať akejkoľvek umeleckej zodpovednosti za hudbu použitú v Aladdinovi. Okamžite po skúške som písomne informoval Kráľovské divadlo, že si neželám, aby bolo moje meno uvedené v programe alebo na plagátoch alebo kdekoľvek inde v spojení s touto hudbou. Len pod touto podmienkou sa nebudem

---

<sup>27</sup> Lawson, J.: Nielsen. 20<sup>th</sup>-Century Composers, s.164

dožadovať, aby mi hudbu vrátili, a že iba za tejto podmienky sa zdržím stiahnutia mojej hudby zo scény. Copenhagen, 15. februára 1919.“<sup>28</sup>

Premiéra Aladdina bola pre Nielsena nepríjemnou skúsenosťou. Bola obrovským prepadákom, a ešte bola aj predražená. Nielsenovo sklamanie pramenilo hlavne z režisérovhovho inscenovania diela, ktoré zamedzilo umiestnenie orchestra v jame, takže hudobníci museli hrať za scénou. Hudba preto zostala v úzadí. Spôsob, akým režisér pristupoval k Nielsenovej hudbe, spôsobil napäté vzťahy, a napokon nezmieriteľné nezhody medzi skladateľom a divadlom, ktoré ukončili ich spoluprácu. Napriek tomu Nielsen často dirigoval orchestrálne úryvky z diela, zozbieral ich a vydal samostatne ako suitu Aladdin, na veľké potešenie publika a tiež kritiky.

Takmer hodina a pol hudby v sebe zahŕňa Nielsenov tvorivý kompozičný rukopis. Celé dielo sa skladá z piatich dejstiev, obsahuje spolu 30 skladieb. Mnohé z nich sú orchestrálne tance a pochody. V súlade s námetom diela použil Nielsen exotický hudobný jazyk. V čase kompozície Aladdina bol v Nielsenovom hudobnom štýle zreteľný sklon ku dramatickému akcentu, ktorý vyjadruje drsnosť, väznenie a zobrazenie dobra a zla, témy, ktoré sa neskôr stali abstraktnými podstatami jeho Piatej a Šiestej symfónie, ako aj Flautového a Klarinetového koncertu. Hudba Aladdina je všeobecne charakteristická svojou exotickou príchuťou, s istou dávkou melodickej jednoduchosti. Melódie sa často pohybujú v úzkom rozsahu nie väčšom ako kvarta alebo kvinta, s opakujúcimi sa figúrami a malými intervalmi krúžiacimi okolo tercie a kvarty. Celková tonálna schéma sa pohybuje okolo A dur / a mol ako hlavného tonálneho centra. Skladba bola napísaná ako programová hudba k hovorenej javiskovej dráme a hudobné čísla sú roztrúsené pomedzi text. Spojitosť a jednotu poskytuje tonálne zameranie sa na centrálny tón A.

Zaujímavé zhudobnenie trhovej scény „En skøn plads i Ispahan“ (Krásne námestie v Isfahane), počas ktorej hrajú štyri orchestre zároveň, každý v inom tempe, charaktere, rytme a tónine.<sup>29</sup>

Flautové sólo označené ako „No. 2 (Flauto Solo)“, je v zozname hudobných čísel druhou skladbou v diele, nachádza sa medzi „No. 1, Prolog - Ringens Aand“ (Prológ – Džin prsteňa) a „No. 3, Ligbærernes Marsch“ (Pochod nosičov truhlí).

<sup>28</sup> Nielsen, 15.2. 1919, quoted in: Lawson, J., s. 165

<sup>29</sup> Povl Hamburger: *Orchestral Works and Chamber Music*, quoted in: Busck, Arnold: *Carl Nielsen-Centenary Essays*, Nyt Nordisk Forlag, Kodaň 1965, s. 33

Dejová osnova naznačuje, že flautové sólo by sa malo zahrať na začiatku prvého dejstva, počas scény odohrávajúcej sa v Mustafovej dielni „Mustaphas Værksted“. Aladdinovi starnúci rodičia, Mustafa a Morgiane, sedia vo svojej biednej krajčírskkej dielni, lamentujú nad životnými problémami a lenivosťou ich syna Aladdina. Po jeho príchode sa Mustafa naňho nahnevá. Počas ich škriepky v dielni vznikne požiar a Mustafa zomiera v plameňoch.

Pokojná povaha flautového sóla by bola vhodná iba na reflexiu udalostí na začiatku scény. Nie sú zapísané žiadne pokyny pred alebo po flautovom sóle (No. 2), iba štyri riadky flautového partu (Notová ukážka č.6).

Notová ukážka č.6: Nielsen, Aladdin, 1. dejstvo, No. 2: Flautové sólo

Aj keď partitúra Aladdina ako celok preukazuje veľa moderných kompozičných prvkov, flautové sólo v prvom dejstve je veľmi jednoduché. Hudobné znaky tohto sóla sú nečakane priamočiare, vzhľadom na menej tradičné kompozičné postupy v mnohých orchestrálnych číslach. Sólo nesie tempové označenie Allegretto, je zapísaná v pravidelnom 4/4 takte a má 16 taktov. Jediné tempové zmeny sú „a poco rallentando“ naznačené v polovici sóla a „rallentando“ v záverečnej kadencii. Celkový tónový rozsah skladby je pomerne úzky – duodecima (od  $d^1$  po  $a^2$ ). Melódia je zapísaná v dórskej móde, skladá sa z dvojtaktovej frázy, ktorá sa opakuje s odlišným zakončením, a potom nasleduje dovetková štruktúra. Tieto melodické prvky čerpajú z tradičných foriem a štýlov, ako napríklad stredoveká modalita a periodicitá klasicizmu. Rytmické hodnoty sú jednoduché a konzervatívne, siahajú od pólových nôt k šestnástinovým triolám,

s vyznačením fermát na konci každej frázy. S výnimkou diminuenda v poslednom takte sóla je celá skladba bez dynamických značiek, aj napriek výzve, aby sa ozýval nižší register flauty z jamy, mimo javiska, alebo spoza scény, ako sa to stalo na premiére.

Vychádzajúc z charakteristiky flauty ako pastorálnej Nielsen si vybral flautu v tomto dieli Aladdina, aby zvýraznil pokoj a introspekciu tejto scény. Sólo má improvizačný charakter a zhudobňuje lyrickú, mierne ponurú atmosféru. Obzvlášť efektné je použitie jemného sólového nástroja, ktorý priesračne predchádza chaosu nasledujúcej drámy. Použitie sólového nástroja, v tomto prípade flauty, v strede tohto veľkého dramatického diela, sa zdá byť netypické, a možno práve preto je toto sólo také zaujímavé.

## 4.2 Moderen

Oproti orientalizmu Aladdina je programová hudba k hre Moderen (Matka), op. 41, čisto dánska. Objednávku dostal od Kráľovského divadla a túto programovú hudbu k romantickej rozprávkovej hre od Helge Rodeho skomponoval na jar roku 1920 počas cesty po Španielsku.<sup>30</sup> Dielo pripomínalo udalosť z dánskej histórie, keď väčšina obyvateľov Severného Šlézicka (dnes južné Dánsko) hlasovala za opätovné spojenie s Dánskom po 56 rokoch pod nemeckou nadvládou. Hra bola modernou alegóriou o návrate uneseného dieťaťa. Pôvodné dielo pozostávalo najmenej z 13 hudobných čísel. Tá časť hudby, ktorá má národný charakter a je založená na dánskej ľudovej hudbe, prežila pomerne staromódnu divadelnú hru. Napriek tomu je väčšina hudby k Moderen v podstate neznáma a dodnes jej bola venovaná malá pozornosť. Premiéra diela sa konala 30. januára 1921 s rôznymi reakciami.

Moderen obsahuje nielen niektoré z Nielsenových najreprezentatívnejších piesní, ale mnohé z nich sa stali súčasťou dánskej piesňovej tradície. Medzi najznámejšie piesne z Moderen patria vlastenecké diela „Saa bitter var mit hjerte“ (Tak horké bolo moje srdce) a okúzľujúca pieseň „Min Pige er saa lys som

---

<sup>30</sup> Simpson, R.: Symphonist, s. 242



Rav" (Moje dievča je tak ďaleko ako jantár).<sup>31</sup> Hudba diela Moderen vyjadruje myšlienku, že „hmla, ktorá doteraz zahaľovala stratenú krajinu, sa vyčisťuje, a dánsky ľud už začína vidieť svoju vznešenosť. Zachytáva esenciu „rozsiahlých plání a čerstvého vzduchu, prostú silu vidieckeho ľudu“. <sup>32</sup> Pochopiteľne, Nielsenova láska ku svojej rodnej krajine zaiste motivovala jeho tvorivé úsilie v Moderen.

V tomto diele sa nachádzajú tri skladby s dôležitým postavením flauty, ktoré spolu s flautovým sólom z Aladdina sú pomerne nezávislé v kontexte Nielsenovho štýlu tretej periódy, a to vo svojej jednoduchosti. Preukázateľne najznámejším inštrumentálnym kusom s národnostným charakterom je „Taagen letter“ (Hmla sa dvíha), inštrumentovaným pre flautu a harfu alebo klavír, a predstavuje zároveň prvé číslo v Moderen. Ďalšie dve skladby sú „Børnene spiller“ (Deti sa hrajú) pre sólovú flautu a „Tro og håb spiller“ (Viera a nádej sa hrajú) pre flautu a violu.

Tieto tri čísla i napriek svojej stručnosti a jednoduchosti ilustrujú charakteristické črty Nielsenovej tvorby.

### **4.3 „Taagen letter“ pre flautu a harfu alebo klavír**

Skladba „Taagen letter“ otvára alegorický príbeh s pomocou niekoľkých pastorálnych elementov, akými sú inštrumentácia, rytmus a štruktúra, aby tak vytvorila idylickú atmosféru. Hudobné pastorele pripomína život na vidieku, používa držané basy, pomalý 6/8 takt a samozrejme flautu. V kontexte divadelnej hry sa na prvej scéne objavuje kráľ, ktorý si prišiel pozrieť stratenú krajinu ležiacu v hmle, a práve v tomto momente sa ozývajú prvé tóny skladby „Taagen letter“ v podaní flauty a harfy/klavíra. Nielsen raz povedal: „ Nezáleží mi na prehnaných zjemneniach... Harfa v orchestri je ako vlas v polievke.“<sup>33</sup> Napriek tomu použil harfu v kombinácii s flautou nielen v „Taagen letter“, ale použil ju aj

---

<sup>31</sup> Simpson, R.: Symphonist, s. 242

<sup>32</sup> Ibid, s.152

<sup>33</sup> Nielsen, Thorvald: Some Personal Reminiscences, quoted in: Busck, Arnold: Carl Nielsen- Centenary Essays, Nyt Nordisk Forlag, Kodaň 1965, s.9

v diele Saul og David, kde Dávid hrá na harfe. Napriek Nielsenovým negatívnym poznámkam o harfe jeho zámer skombinovať ju s flautou podčiarkuje jeho charakteristiku flauty, keďže skladba očaruje poslucháča svojou jemnou náturou a lyrickým popevkom. Ak je sprievodným nástrojom klavír, ako Nielsen navrhuje, charakter skladby zostáva zachovaný, aj keď s jemne pozmenenou farbou.

Rytmus a štruktúra tiež podporujú pokojnú náladu skladby a jej pastorálny charakter. V 6/8 takte a s tempickým označením *Andantino quasi allegretto*, v skladbe prevažujú osminové a šestnástinové hodnoty s občasou dlhšou notou. Kludná atmosféra je potvrdená aj prehľadnou štruktúrou a farbou flauty a harfy/klavíra. Pomerne nekonvenčný harmonický pohyb ako aj melodické postupy naznačujú Nielsenovo tretie štýlové obdobie. Skladba je v trojdielnej forme a jej stručnosť vyjadrená v 34 taktach je kompenzovaná melodicko-harmonickou zložkou. Lomené rozklady s tonálnym centrom C oscilujú medzi durovou a molovou tonalitou prvých 5 taktov, čím preukazujú Nielsenovu záľubu v miešaní módov (Notová ukážka č.7).

The image shows a musical score for the first five measures of Nielsen's 'Taagen letter'. It is written for Flauto (Flute) and Piano/Arpa (Piano/Harp). The tempo is marked 'Andantino quasi allegretto'. The piano part is marked 'mp'. The score shows the beginning of the piece with a mix of major and minor tonalities.

*Notová ukážka č.7: Nielsen, „Taagen letter“, takty 1-5*

Flauta prispieva k tejto dvojznačnosti tým, že opakovane zdôrazňuje piaty stupeň tóniny. V tejto skladbe Nielsen využíva chromatismus v omnoho väčšej miere ako v sóle z Aladdina. Po krátkych vybočeníach do F dur/mol v taktach 5-7 a harmonických chromatizmoch v taktach 8-13 sa navracia tónina C dur v takte 14 (Notová ukážka č.8).

Notová ukážka č.8: Nielsen, „Taagen letter“, takty 5-14

Skladba prechádza cez niekoľko ďalších tónin, aby sa na záver opäť vrátila do C dur s reprízou dielu A v takte 27. Je tu tiež zjavné zdôraznenie plagálneho vzťahu medzi tonálnymi centrami C a F kvôli častému striedaniu týchto dvoch tónin, dokonca aj v záverečných taktach (Notová ukážka č.9).

Notová ukážka č.9: Nielsen, „Taagen letter“, takty 29-34

Nielsen dosahuje súvislosť a jednotu počas týchto neobvyklých harmonických zmien prostredníctvom zadržaných pedálových tónov v sprievodnom parte harfy/klavíra, podobným burdónovým basom v pastorage.

Ďalšie melodické črty, akými sú smerovanie a melodické vzory, reprezentujú Nielsenov neskorý štýl. Melodické klesanie z 5. stupňa na 1. stupeň sa objavuje často, ako napríklad vo flautovom parte v taktach 3-5 (Notová ukážka č.10).



*Notová ukážka č.10: Nielsen, „Taagen letter“, takty 3-5*

Tento postup Nielsen ešte markantnejšie používa vo svojich symfonických dielach, napr. vo svojej Štvrtej symfónii, ako aj na iných miestach v Moderen. Melodický rozsah v skladbe je skromný – duodecima ( $as^1-es^3$ ), a často používa opakujúce sa a oscilujúce poltónové zoskupenia, ako napr. v taktach 16-17 vo flautovom parte (Notová ukážka č.11).



*Notová ukážka č.11: Nielsen, „Taagen letter“, takty 16-17*

Vo Flautovom koncerte je použitý podobný postup. Napriek svojej jednoduchosti a skratkovitosti skladba „Taagen letter“ reprezentuje Nielsenov neskorý štýl (tretie a štvrté obdobie) v oblasti harmónie a melódie viac, ako ďalšie dve programové skladby z diela.

#### 4.4 „Børnene spiller“ pre flautu sólo

Skladba pre sólovú flautu bez sprievodu „Børnene spiller“ (Deti sa hrajú) demonštruje podobnú jednoduchosť a výstižne vyjadruje mladistvú a vrtošivú náladu. Tempové označenie je Allegretto, skladba je v 2/4 takte a má dĺžku 41 taktov, pričom notový part naznačuje, že by sa mala skladba opakovať od konca predposledného taktu (takt 40). Textúra je jednoduchá kvôli inštrumentácii pre sólovú flautu, čo je nahradené neustálou rytmickou aktivitou. Skladba je plne diatonická, s výnimkou v takte 21 (Notová ukážka č.12).



Notová ukážka č.12: Nielsen, „Børnene spiller“, takty 19-24

Tón F s odrážkou zabezpečuje v skladbe uštipačný moment, keďže navodzuje hudbu do C dur. Avšak skladba pokračuje v G dur do taktu 24. Aj keď je tu náznak modulácie do e mol (v G dur je to 6. stupeň, spodná medianta) v taktach 8-10 (Notová ukážka č.13), použitá harmónia ukazuje priamočiarosť, čím sa vymyká z hudobnej reči Nielsenovho neskorého obdobia.



Notová ukážka č.13: Nielsen, „Børnene spiller“, takty 8-10

Medzi ďalšie štýlové prvky patria jednoduché rytmy, ktoré obsahujú šestnástinové a osminové hodnoty, s občasou triolou, ako aj pestrosť

artikulácie. Väčšina fráz je však pod legátom, čím sa zdôrazňuje jemnosť. Niekoľko označení staccato sa nachádza práve po objavení nečakaného tónu F a predznamenáva ľahkú štylistickú a melodickú variáciu. Tradičný prístup ku harmónii, rytmu a artikulácii potvrdzuje pokojnú náladu a retrospektívny štýl skladby.

„Børnene spiller“ obsahuje zopár prvkov typických pre Nielsenov neskorý melodický štýl. Melodický rozsah je opäť duodecima ( $g^1-d^3$ ), tak ako v „Taagen letter“, a taktiež v sóle z Aladdina. Podobne ako v „Taagen letter“, klesajúci postup od 5. stupňa k 1. stupňu sa viackrát objaví aj v tejto skladbe, ako vyššie v taktach 8-10 (Notová ukážka č.13 vyššie), tak aj v taktach 1-3 (Notová ukážka č.14).



Notová ukážka č.14: Nielsen, „Børnene spiller“, takty 1-3

Táto skladba tiež obsahuje opakujúci sa oscilujúci motív, ale v tomto prípade ide o terciovú osciláciu. Aj keď melódia jasne krúži okolo tóniny G dur, Nielsen sa vyhol priamej tonálnej reči, keďže tón G je počuť iba v rýchlom slede diatonických nôt, a nikdy nie je záverečným bodom. Dokonca aj záverečná kadencia je nedokonalá, pretože sólová flauta končí na tóne H, ktorý je v G dur tretím stupňom. Napriek nedostatku dobrodružnosti harmónie a rytmu, narážky na melodické črty Nielsenovho tretieho a štvrtého obdobia sú v skladbe „Børnene spiller“ evidentné.

## 4.5 „Tro og håb spiller“ pre flautu a violu

„Tro og håb spiller“ (Viera a nádej sa hrajú) zobrazuje vzájomnú interakciu nádeje, ktorú reprezentuje flauta, a viery, ktorú zosobňuje viola. V rozprávkovej hre Moderen sú Viera a Nádej skutočné deti, ktoré boli vyslané sprevádzať mladého chlapca na jeho dobrodružných cestách. Tempové označenie Allegro marciale a celý takt navodzujú jasavého, šťastného a hravého ducha. Skladba má iba 23 taktov s opakovacím znamienkom bez aplikovania záverečnej fermáty po prvýkrát. Flautový part obsahuje sólový melodický materiál, zatiaľ čo viola tvorí sprievod. Melodický rozsah flautového partu je o niečo menší ako dve oktávy ( $g^1-f^3$ ), violový part má rozsah dvoch oktáv ( $es^1-es^3$ ), čo je o niečo väčší rozsah ako predošlé dve skladby z Moderen. Skladba je celkom diatonická v tónine Es dur, s drobnou výnimkou dvoch chromatických nôt vo violovom parte v takte 7, ktoré na chvíľu tonalizujú paralelnú molovú tóninu c mol vo svojej melodickej verzii (zvýšený 6. a 7. stupeň smerom nahor) (Notová ukážka č.15).



Notová ukážka č.15: Nielsen, „Tro og håb spiller“, takty 5-8

Rytmické hodnoty sú v rozsahu od pólých hodnôt až po šestnástinové, s prírazmi, ktoré slúžia na zdôraznenie melodických nôt v téme. Artikulácia je pestrá, staccato naznačuje špeciálne miesta v tématickom materiáli, nachádza sa tu veľa oblúčikov, niekoľko prípadov akcentov a označení tenuto. V porovnaní s „Taagen letter“, skladby „Tro og håb spiller“ a „Børnene spiller“ reprezentujú menej vykryštalizované formové štruktúry s jednoduchším rytmickým, melodickým a harmonickým obsahom.

## 5. Zhrnutie a podobnosti v skladbách Pan a Syrinx, Aladdin a Moderen

Epizóda v Aladdinovi nie je prvou, v ktorej Nielsen zakomponoval sólovú flautu do väčšieho diela. V opernom diele Maškaráda (1905-6) použil flautu v rozšírených kadenciových pasážach na zobrazenie Venuše, bohyně lásky. Aj keď existujú dokumenty o tom, že sa Nielsen vyhýbal nadmernému vplyvu svojich súčasníkov, nie je náhoda, že si Nielsen vybral ten istý subjekt ako Debussy v skladbe Syrinx pre flautu sólo, pre jeho vlastné dielo Pan og Syrinx. Napriek tomu niektorí minimalizujú toto spojenie: „Nieкто by snád' očakával určitú príbuznosť tejto hudby k Debussyemu, ale v skutočnosti je v nej len málo z francúzskeho takzvaného „impresionizmu“. Atmosféra, ktorú Nielsen vytvára pre malú drámu, je vrúcna a žiarivá...“<sup>34</sup> V poznámkach v partitúre Pan a Syrinx Nielsen opisuje vhodnosť príbehu v súlade s jeho charakteristikou flauty. Tento mýtus prirodzene navádza k využitiu flauty; aj keď vďaka Nielsenovmu kreatívnemu prístupu k farbám by mohol zhudobniť túto scénu aj s iným nástrojom. Flauta sa jednoducho stala tým správnym nástrojom na dotvorenie špecifickej atmosféry.

Pan a Syrinx, „najlepšie z Nielsenových menších symfonických diel,“<sup>35</sup> ponúka ten istý spôsob práce s exotickými melódiami, ktorý nachádzame v celom Aladdinovi.

Napriek nezávislosti štýlu flautových programových skladieb nesú veľké dramatické diela, z ktorých sú vyňaté, spoločné štýlové znaky s inými Nielsenovými dielami skomponovanými okolo roku 1920. Medzi tieto znaky patrí modality, využívanie orientálnych motívov, rozšírené použitie bicích nástrojov, ktoré má ekvivalent v zápasiacich tympánoch vo Štvrtej symfónii. Pozornosť je kladená na zvukovosť ako takú, a nadovšetko je vyzdvihovaná melódia ako nositeľ myšlienky. Často sa tu nachádzajú rozsiahle pasáže pre drevené dychové nástroje a riedka orchestrálna sadzba, ktorá viac pripomína komornú hudbu ako orchestrálny zvuk, sadzba, ktorú je opäť počuť v Koncerte pre flautu. Nielsenovo bádanie v oblasti farby a harmónie v dielach Pan a Syrinx a Aladdin nachádza svoje uplatnenie v jeho Piatej symfónii. Napriek vplyvom zo Štvrtej symfónie hudba prvej časti Piatej symfónie ukazuje prvky, ktoré boli prebádané v týchto

---

<sup>34</sup> Simpson, R.: Symphonist, s. 148

<sup>35</sup> Ibid, s. 147



dvoch dielach, najmä rozšírené použitie bicích, z ktorých malý bubon predstavuje dráždivé rytmické ostinato.

Tri programové flautové skladby z diela *Moderen* a sólová skladba z diela *Aladdin* sú nezávislé na Nielsenovom štýle tretieho a štvrtého tvorivého obdobia, ktoré sa prejavuje najmä v jeho symfonickej tvorbe. Napriek tomu sú skladby z *Moderen* ukázkami niekoľkých typických črt Nielsenovho neskoršieho štýlu, ako napríklad tonálna viacznačnosť, ako aj melodické smerovanie a melodické vzory, aj keď v tých najzákladnejších formách. Keďže Nielsenov štýl zahŕňa rôznorodé vplyvy a techniky iných štýlov, je pochopiteľné, že črty týchto programových diel, najmä vo vzťahu k väčším dielam, sú svojím spôsobom anomáliou voči jeho neskoršiemu štýlu. Prostredníctvom lyrizmu a pokojnej atmosféry týchto diel je cítiť Nielsenov inšpiračný zdroj v ľudovej hudbe, podobné príklady môžeme nájsť v jeho piesňovej tvorbe.

Keďže sa Nielsen venoval piesňovej kompozičnej činnosti aktívne takmer počas celého života, je to práve piesňový materiál, ktorý priamo korešponduje s programovými flautovými skladbami. Jeho prínos v strofických piesňach môžeme vidieť v piesňach pre dánske školy a ľudové stredné školy. Bolo to obdobie, keď Nielsenova produkcia piesní bola vo svojom najvyššom bode. Nielsenova spolupráca s Thomasom Laubom v oblasti dánskych piesní pokračovala mnohé roky. Ako je naznačené v jeho listoch, hlavne z rokov 1920-21, bol neustále zamestnaný písaním dánskych piesní, pričom ho povzbudzovala spolupráca s Dánskou ľudovou strednou školou. Jeho piesňová tvorba je tak pestrá ako jeho inštrumentálne diela, s širokým rozsahom básnických tém ako aj hudobno-štylistických odtieňov.

V dielach *Aladdin* a *Moderen* treba venovať pozornosť Nielsenovej inštrumentácii vo vzťahu ku skladbám, kde vystupuje flauta. V mnohých jeho skorších skladbách, ako napr. v *Tretej symfónii*, sa Nielsen nesnažil o akékoľvek sprístupnenie diela prostredníctvom uhladenej elegancie v inštrumentácii. Využitie flauty v programových skladbách vyjadruje element ducha príslušnej drámy.

Niektoré štýlové črty preukázané v programových skladbách z *Aladdina* a *Moderen* so zastúpením flauty, ako zjednodušená štruktúra, rytmus a tonalita, naznačujú kontrast voči progresivizmu v iných dielach pochádzajúcich z Nielsenovej tretej periódy. Napriek prítomnosti niektorých prvkov typických pre

Nielsenove závažnejšie diela tohto obdobia, ako napr. harmonická viacznačnosť a melodická štruktúra, sú tieto skladby atypické pre jeho neskorší štýl. Ich jednoduchosť a relatívna jemnosť pripomínajú Nielsenov vyzretý piesňový štýl, a vďaka inštrumentácii zosobňujú jeho detstvo, ktoré prežil na vidieku. Je to práve kombinácia týchto charakteristík, dedičstva tradície a modernistických sklonov, ktoré neskôr uplatnil v Dychovom kvintete a vo Flautovom koncerte.

## 6. Dychové kvinteto

Počas práce na Piatej symfónii v roku 1922 Carl Nielsen obrátil svoju pozornosť na kompozíciu Dychového kvinteta, op.43. Žáner dychového kvinteta bol preňho nový. Jeho záujem o dychové nástroje bol vždy zjavný, takže nie je prekvapujúce, že si vybral práve dychové kvinteto. Ako postupne narastal psychický tlak pri komponovaní Piatej symfónie, kvinteto bolo preňho príjemnou a veľmi potrebnou úľavou. V absolútnom kontraste voči intenzite a konfliktu Piatej symfónie, kvinteto ako celok ponúka optimizmus a odľahčenie, ktoré značia ducha skoršieho obdobia. Aj v kvintete sú však momenty temna, ktoré potvrdzujú jeho miesto medzi neskorými opusmi. Simpson nazýva dielo „hlboko lútostivým potvrdením humanizmu, o ktorý bojoval v Piatej symfónii.“<sup>36</sup> Nadľahčenosť v Dychovom kvintete a iných dielach (napríklad Fynsk Foraar) je vyrovnaná bádáním po pokrokových kompozičných elementoch, ktoré charakterizujú Nielsenov neskorý štýl. Kvinteto je odľahčeným, očarujúcim a originálnym hudobným dielom plným sviežosti, jasnosti a humoru, ktoré dávajú iba v časti „Prelúdium“ priestor temnejšej atmosfére, pripomínajúcim práve skomponovanú Piatu symfóniu. Nielsenov záujem o dychové nástroje (plechové aj drevené) bol ovplyvnený jeho ranou skúsenosťou vo vojenskej kapele v Odense. Pred skomponovaním kvinteta sa Nielsen zapodieval inými kompozičnými žánrami pre dychové nástroje. Okrem drobných komorných skladieb z diela Moderen, to boli Fantazijný kus pre klarinet a klavír (FS 3h, 1881), Fantazijný kus pre hoboje a klavír, op. 2 (FS 8, 1889) a Canto Serioso pre klavír a lesný roh in F (FS 132, 1913/1928). Najskoršie diela obsahovali rôzne rané plechové dychové triá a kvartetá z rokov 1879-83, dnes sú rukopisy stratené. Okrem jeho zopár mladistvých pokusov, Serenata in vano, FS 68 (Zbytočná serenáda) z roku 1914 pre klarinet, fagot, lesný roh, violončelo a kontrabas bolo prvé komorné dielo s použitím viacerých dychových nástrojov. Dielo je inštrumentované pre B-klarinet, fagot, lesný roh, violončelo a kontrabas. Toto dielo predznamenovalo dôležitý Nielsenov príspevok do dychovej literatúry, ktorým sa stalo neskôr Dychové kvinteto. Dychovým nástrojom dal predovšetkým podstatnú úlohu vo svojich symfóniách.

---

<sup>36</sup> Simpson, R.: Symphonist, s. 161

Charakteristika každého nástroja je nápaditým znakom Dychového kvinteta. Nielsen nielenže rozvíjal svoj kompozičný rukopis prostredníctvom komornej hudby, ale vďaka nej tiež pozmenil svoju estetiku, čo môžeme vidieť v jeho sklone komponovať menšie žánre vo svojom neskoršom období. Prelúdium a jedenásť variácií v poslednej časti kvinteta sú jasným príkladom toho, že Carl Nielsen si zaumienil charakterizovať nástroje cez hudbu. Dôsledkom toho bol Nielsenov nový záujem o komorný súbor, protikladný jeho klasicko-romantickému ideálu.

Na jar roku 1922 prekonal Nielsen prvýkrát závažnú angínu počas komponovania Piatej symfónie, napriek tomu však demonštroval značnú tvorivú energiu. Kvinteto malo súkromnú premiéru v Göteborgu vo Švédsku 30.4. 1922, ktorú nasledovala verejná premiéra v októbri v klube „Ny Musik“ (Nová hudba) v Kodani. Už vtedy bolo dielo prijaté s uznaním a dodnes zostalo jedným z najpopulárnejších diel svojho druhu.

Motív k napísaniu kvinteta vlastne určuje Nielsenove priority v diele. Po vypočutí skúšky Mozartovej Sinfonie concertante Es dur, KV 297b v podaní členov Kodaňského dychového kvinteta. Nielsen bol fascinovaný zvukom tohto zoskupenia. Ihneď sa osobne prišiel na skúšku pozrieť a po dlhom hraní a diskusiách o Mozartovi a dychových nástrojoch Nielsen slúbil, že napíše kvinteto, ak mu interpreti záväzne dielo odinterpretujú. Hráči tohto kodaňského zoskupenia boli: Paul Hagemann, flauta (1882-1967); Svend Christian Felumb, hoboj (1898-1972); Aage Oxenvad, klarinet (1884-1944); Knud Lassen, fagot (1854-1938); a Hans Sørensen, lesný roh (1893-1944). Flautista Hagemann bol schopný amatér, avšak neskôr ho vymenil významný dánsky flautista Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975). Práve toto stretnutie, vďaka ktorému sa každý z týchto hráčov spriatelil s Nielsenom, ho inšpirovalo k viacerým jeho ďalším inštrumentálnym skladbám. Nielsen zamýšľal napísať sólové koncerty pre každý z týchto nástrojov a hráčov, ale nanešťastie mu jeho zhoršujúce sa zdravie dovolilo skompletizovať iba koncerty pre flautu a klarinet.

## 6.1 Charakteristika postáv v kvintete

Ako to bolo pri inštrumentácii v iných dielach, Nielsen sa i v tomto prípade rozhodoval podľa toho, ktoré kombinácie nástrojov by najlepšie vyhovovali zachyteniu a vystihnútiu charakteru hudby. Novátorstvom Dychového kvinteta je snaha o zachytenie ducha každej hráčskej osobnosti, ako aj charakteristickej povahy jeho nástroja. Nielsenova snaha nadobudnúť hlbšie vedomosti o nástrojoch a hráčoch, pre ktorých komponoval, je v diele zjavná. Tieto zobrazenia sú najmarkantnejšie v rôznorodých variáciách tretej časti, v ktorých Nielsen postupne vyjadruje esenciu každého nástroja. Prostredníctvom tohto hudobného zobrazovania bol Nielsen schopný darovať dychovému nástroju dušu, či osobnosť, ako sa mu to podarilo aj v niekoľkých neskorších inštrumentálnych dielach. Nielsenov záujem o farebné a vyjadrovacie kvality každého nástroja sa prejavil už v skorších dielach, ako Pan og Syrinx a prvá polovica prvej časti Piatej symfónie. S kvintetom táto tendencia narastá do oveľa väčších rozmerov, ako v akomkoľvek predošlom diele. Jeho zámer vyjadriť špecifickú povahu každého nástroja pokračoval v Šiestej symfónii, ako aj v koncertoch pre flautu a klarinet.

Okrem zachytenia podstaty každého nástroja Nielsen charakterizoval aj osobnosť každého hudobníka. Podľa hobojistu Kodaňského dychového kvinteta Svenda Felumba, fagotista Knud Lassen bol známy svojou ľahkovážnosťou a bezstarostnosťou, avšak s dávkou sofistikovanejosti, ako je to prezentované v úvodných taktach kvinteta. Tieto prvé takty zvyrazňujú bezstarostný a radostný nádych diela, a zároveň reflektujú Lassenovu povahu (Notová ukážka č.16).

*Notová ukážka č.16:  
Dychové kvinteto, „1. časť,  
takty 1-4*

Allegro ben moderato.



Druhá časť Menuet je poňatá ako pasticcio dychového kvinteta z klasicistickej éry, čím vzdali hold klarinetistovi Aage Oxenvadovi. Oxenvald bol známy svojou temperamentnou povahou, čo v plnej miere ukázal v piatej variácii tretej časti. Jedenásť variácií poslednej časti prezentuje široké rozpätie hudobných charakterov a výstižne charakterizuje nástroje a hráčov, ktorí dielo premiérovali. Postupne sa tu objavia „momenty pokojnej reflexie lesného rohu a fagotu v prvej variácii, groteskný humor v piatej, dialóg medzi prchkým klarinetom a neznesiteľne neochvejným fagotom.“<sup>37</sup> V piatej variácii Nielsen ocenil ohnivý temperament klarinetistu Oxenvada, keď hráčom povedal, aby „hrali ako manželský pár, ktorý sa háda, až napokon manžel (fagot) stíchne,“<sup>38</sup> aj keď fagot má posledné slovo (Notová ukážka č.17).

13

Notová ukážka č.17: Dychové kvinteto, 3.časť, Variácia č. 5, takty 13-16

V kvintete možno nájsť veľa ďalších odrazov charakterov osobností a hráčskych schopností interpretov, ktorým bolo dielo venované. V snahe zobrazit' ich charaktery, sa Nielsenovi úspešne podarilo zachytiť špecifickú náтуру každého z piatich nástrojov.

<sup>37</sup> Simpson, R.:Symphonist, s. 161

<sup>38</sup> Jensen,L.A. – Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Varl Nielsen Works. Chamber Music2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2003, s. 37

## 6.2 Analýza a rozbor

Dychové kvinteto Carla Nielsena je pre obsadenie: flauta, hoboj, (ktorý strieda anglický roh), A - klarinet, lesný roh a fagot.

Časti sú 1. Allegro ben moderato, 2. Menuet, 3. Prelúdium a Téma s variáciami.

V kvintete je prítomná konzervatívna melodická štruktúra, ktorá zodpovedá vzoru a tvaru jeho neskorých diel, a tými sú zvýšený podiel kontrapunktu a požičaný materiál (ako napríklad hudba cirkevnej proveniencie). V kontexte tradičného žánru a formovej štruktúry Nielsen do diela tiež začlenil niekoľko inovatívnych prvkov, ktoré preukazujú jeho neskorý štýl – rozvinutá harmónia, farba a štruktúra. Spojením starého a nového štýlu Nielsen vytvoril dielo, ktoré sa v rámci daného žánru dodnes cení. V každej časti pritom využil overené stavebné formy, akými sú sonátová forma, menuet a téma s variáciami. Predsa len však Nielsen rozšíril niektoré z konvenčných znakov na sformulovanie individuálneho štýlu, ako napr. objavovanie nových zvukov použitím anglického rohu a expanziou rozsahu fagotového nástroja.

Aj keď inštrumentácia dychového kvinteta bola pre Nielsena nová, do času vzniku tejto skladby v roku 1922 to bol štandardný etablovaný žáner medzi európskymi skladateľmi. Jeho obnovenie bolo výsledkom úsilia parížskej „Société de musique de chambre pour instruments à vent“ (Spoločnosť komornej hudby pre dychové nástroje). V čase komponovania kvinteta bol Nielsen dirigentom kodaňskej Musikforening (Hudobná spoločnosť), v ktorej niektorí hráči z Kodaňského dychového kvinteta účinkovali. Počas predvedenia Fantastickej symfónie Hectora Berliozu bol Nielsen dojatý Felumovou hrou na anglickom rohu. Preto rozmýšľal o použití anglického rohu v časti Prelúdium. Opýtal sa Felumbu, či by bolo možné zmeniť nástroj z anglického rohu na hoboj vrámci jednej časti. Felumb si spomína: „Bol som mladý a odvážny a samozrejme som radostne prikývol. Nechtiac som spôsobil sebe aj mojim nástupcom veľký problém – ale stálo to za to, pretože ide o najvýraznejšiu časť celého kvinteta.“<sup>39</sup>

Popri použití tohto anglického rohu Nielsen tiež zväčšil inštrumentálny rozsah, aby tak vytvoril hĺbku a bohatosť zvuku. Efektívnejšie rozšírenie sa nachádza vo

---

<sup>39</sup> Jensen, L.A. – Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Varl Nielsen Works. Chamber Music2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2003, s. 37

fagotovom parte v záverečnom akorde diela, kde Nielsen uvádza voliteľné  $A_1$  v zátvorke (Notová ukážka č. 18).



The image shows a musical score for a woodwind quintet, specifically measures 18, 19, and 20. The score is for five instruments: Flöte (Flute), Oboe, Klarineti A (Clarinets in A), Horni F (Horns in F), and Fagot (Bassoon). The tempo marking is "molto rall." (very slow). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation shows various notes and rests for each instrument, with some notes in brackets indicating optional performance choices.

Notová ukážka č. 18: Dychové kvinteto, 3.časť v *Andante festivo*, posledné 3 takty

Keďže rozsah dnešného fagotu siaha iba po  $B_1$ , nota  $A_1$  v zátvorke nie je hrateľná bez predĺženia trubice nástroja. Na umožnenie hĺbky a bohatosti zvuku, ktorú Nielsen bez pochyb vyžadoval, je preto vhodné umiestniť malý nadstavec do horného otvoru trubice nástroja, aby sa tak rozšíril jeho rozsah. Ďalším príkladom zväčšenia rozsahu je miesto vo flautovej kadencii v Prelúdiu – takty 8-10 – kde sa vyskytuje štyrikrát tón h (Notová ukážka č. 19).



The image shows a musical score for the flute part, measures 8, 9, and 10. The tempo markings are "rall." (ritardando) and "a tempo". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation shows a melodic line with various notes and rests, including a trill in measure 9.

Notová ukážka č. 19: Dychové kvinteto, 3.časť Prelúdium, takty 8-10

Rozsah flautového partu v tomto úseku skladby je veľký a pokračovaním k najnižšej možnej note na flaute, mal Nielsen zaiste v zámere zachytiť určitú farebnú intenzitu. Okrem zväčšenia rozsahu fagotu a flauty použil Nielsen A-klarinet, ktorý je nižšie položený oproti B-klarinetu, aby tak posilnil farebné spektrum.



Charakteristickou črtou Nielsenovho neskorého štýlu je melodická štruktúra. Melódia je jedným z najpôvabnejších elementov diela, keďže ide o zapamätateľné, odľahčené a svetlé nápevy, ktoré pripomínajú Nielsenove detstvo na ostrove Fyn a jeho lásku k prírode. Ako opisuje Simpson, je „plné pastorálnych a lesných zvukov, najmä druhá časť zachytáva tento sentiment v podobe lenivo komického menuetu s dlhými úsekmi neostýchavého dvojhlasného priebehu, a nezbedného tria.“<sup>40</sup> Nielsenove melódie sú konzervatívne v zmysle, že sú často stupnicovité a stenochoické (postupujúce v malých intervalových rozstupoch), i keď postupne obsiahnu veľký rozsah. Najmä v prvých dvoch častiach je väčšina melodického materiálu diatonická, s občasným miešaním módov. V príhodných chvíľach sa objavujú aj odvážne chromatické vsuvky. Vo veľkej miere sa tu používa motivická a melodická figurácia, ktorá napomáha udržaniu jednoty diela. Jednou z nich je oscilujúca figúra, bežná pre mnohé Nielsenove neskoré diela (Notová ukážka č.20).

27

Flöjte.  
Obo.  
Klarinet i A.  
Horn i F.  
Fagot.

*mp*

*Notová ukážka č. 20: Dychové kvinteto, 1.časť, takty 27-29*

tomto príklade flauta, klarinet a fagot hrajú tento melodický vzor. Tento typ figurácie sa vyskytuje v mnohých Nielsenových dielach, vrátane programových flautových skladieb „Taagen letter“ a „Børnene spiller“ z diela Moderen, ako aj v prvej časti Piatej symfónie (Notová ukážka 21a-21c).

<sup>40</sup> Simpson, R.:Symphonist, s. 161



Notová ukážka 21a: Moderen: „Taagen letter“, takty 15-17 (flautový part)



Notová ukážka 21b: Moderen: „Børnene spiller“, takty 1-3

Notová ukážka 21c: Piata symfónia, 1. časť 3 takty pred č.6 - prvý takt po č.6

Dielo taktiež obsahuje zmes zvukov prírody prostredníctvom motivických elementov, ktoré zobrazujú leto na ostrove Fyn. Medzi nimi sú „štebotavé“ motívy v časti Allegro ben moderato, ktoré evokujú predstavy vtákov a prírody vďaka melodickým ozdobám a krátkym rytmickým figúram, ktoré sa prvýkrát objavujú vo vstupe flauty a hoboja (Notová ukážka č. 22).

Notová ukážka č. 22: Dychové kvinteto, 1. časť, takty 4-6

Vedľajšia téma, ktorú interpretuje flauta a hoboj, tiež evokuje štebot vtákov (Notová ukážka č. 23).

Notová ukážka č. 23: Dychové kvinteto, 1. časť, takty 31-32

Atmosféra sviežeho letného dňa je navodená v pôvabnej melódii Menuetu, ktorú hrá klarinet spolu so vzostupným fagotovým sprievodom (Notová ukážka č. 24).

(♩ - 96)

Flöjte.

Obo

Klarinet i A.

Horn i F.

Fagot.

6

Notová ukážka č.24: Dychové kvinteto, 2.časť, takty 1-8

Tieto opakujúce sa melodické postupy a motívy zabezpečujú celistvosť diela a demonštrujú štýlovú charakteristiku Nielsenových neskorých inštrumentálnych diel.

Prvokom so stúpajúcou dôležitosťou v Nielsenovej tretej štýlovej etape je kontrapunkt. Nielsen bol ovplyvnený svojimi predchodcami z baroka a klasicizmu, a komplexnosť využitia kontrapunktu mu zabezpečila väčšiu harmonickú slobodu. Využitie kontrapunktu je najevidentnejšie v druhej a tretej časti. Kontrapunktické pasáže diela kvinteta sú ako kontrapunkt charakterov, nielen čo sa týka melodickéj povahy diela, ale aj charakteristiky jednotlivých nástrojov a hráčov.

Určitá časť hudobného materiálu použitého v kvintete má korene v tradičnej hudbe, najmä v cirkevnej. Tento konzervativizmus nie je nikde viac evidentný ako v téme tretej časti. Nielsen tu použil svoj štvorhlasný chorálový hymnus *Min Jesus, lad mit Hjerte faa* (Môj Ježiš, učiň, aby Ťa moje srdce milovalo)<sup>41</sup>, téma predstavuje Nielsenov uhladený tonálny hudobný jazyk. Nápevok hymnu (Notová

<sup>41</sup> Simpson poznamenáva, že ide o povrchný preklad z dánčiny, ale asi najbližší. Simpson, R.: *Symphonist*, s. 161

ukážka č.25) pochádza z rokov 1912 – 1916 a bol vydaný v Nielsenovej piesňovej zbierke *Salmer og aandelige Sange* (Hymny a posvätné piesne). Táto melódia vyjadruje, podobne ako každá melódia v kvintete, radostnú hojnosť, ktorá pramení z Nielsenovho detstva a odráža v sebe škandinávsku neochvejnosť a jasnosť charakteru.

**Min Jesus, lad mit Hjerte faa**



1. Min Je-sus, lad mit Hjer-te faa en saan-dan Smag pas sig, at DAE og Nat den væ-re mas min Sjel u-mi-ste- lig.

*Notová ukážka č.25: Min Jesus, lad mit Hjerte faa*

Aj keď téma je sakrálneho pôvodu, v kontexte kvinteta nemá žiadny náboženský význam. Nielsen hľadal inšpiráciu v komponovaní hymnov mimo kostola, aj keď text mal duchovnú povahu.

Pri prvom uvedení témy v kvintete ju Nielsen mierne pozmenil od originálu (Príklad 26). Pridal dve dodatočné frázy, zdvojit najvyšší hlas vo flautovom parte o oktávu vyššie a zmenil takt z 3/2 na 3/4.

**Tema con variazioni.**  
**Un poco andantino.**

Flöjte  
Engl. Horn  
Klarinet i A.  
Horn i F.  
Fagot.

6  
12

*Notová ukážka č.26: Dychové kvinteto, 3.časť - Téma, takty 1-16*

Harmonizácia témy v tónine A dur zostáva v podstate nezmenená od originálu s výnimkou druhého taktu, v ktorom basový hlas (fagot) klesá v paralelných terciách so sopránom (flauta); a tak sa pozmenená nota H stáva prechodným melodickým tónom, pričom je udržaná tonická harmónia oproti pôvodnej note D, ktorá spôsobuje harmonickú zmenu smerom k subdominante, aby tak priviedla plagálnu kadenciu. Téma je teda v jednej tónine a je harmonicky ustálená, čo potvrdzuje jej tradicionalistický ráz. Formová štruktúra témy je periodická a klasicky vyrovnaná, a to vďaka štyrom 4-taktovým frázam komponovaných v pároch ako predvetie - závetie. Téma sa vracia v závere časti označenej tempovo-výrazovým predpisom *Andantino festivo* v 4/4 takte. Aj tu je inštrumentácia mierne pozmenená, keďže v tomto prípade hrá hoboj namiesto

anglického rohu. Navyše sa tu nachádza dvojtaktové rozšírenie, ktoré uzatvára dielo. Nielsenovo použitie tradicionalistických materiálov, akými sú napríklad sakrálne motívy, upevňuje konzervativizmus kvinteta.

Jedným z najnápadnejších prvkov diela je použitie konvenčných foriem v jednotlivých častiach. Prvá časť, *Allegro ben moderato*, je v sonátovej forme. Štruktúra časti úzko nadväzuje na rannoklasicistický model, v ktorom sú rozvedenie a repríza pomerne kratšie oproti závažnejšej expozícii.

Typickou ukážkou tradičnej formovej štruktúry je aj 2.časť, *Menuet*. Ide o modelový príklad na trojdielnu formu menuet - trio - menuet s dobre vyváženými kontrastnými dielmi A a B v menuete aj v triu. Na konci je pridaná osemtaktová kóda.<sup>42</sup> Jednoduchosť tejto trojdielnej formy, obľúbenej štruktúry klasicistickej periódy, kontrastuje so vstupnou sonátovou formou a komplexnou poslednou časťou.

Finále predstavuje *Téma s variáciami*, na začiatku ktorého je rozsiahle Prelúdium. Toto Prelúdium má 26 taktov a obsahuje kadenciu flauty, po ktorej nasleduje úsek zdôraznený anglickým rohom za doprovodu rapsodickej pasáže klarinetu. *Téma* predchádza jedenástim variáciami, z ktorých každá predstavuje niektorý sólový nástroj alebo kombináciu nástrojov, predtým ako sa hudba vracia k pozmenenému návratu témy. V každej variácii autor zopakuje tonálnu štruktúru témy (aj keď v troch prípadoch v paralelnej molovej tónine), ale aj zachovaná formálna strofická štruktúra témy. Nielsenovi táto forma Prelúdia a *Témy s variáciami* poskytla model pre jeho neskoršie dielo *Praeludium og Tema med Variationer* (Prelúdium a téma s variáciami), op. 48 pre sólové husle (1923).

Konvenčné hudobné formy Nielsen použil na dosiahnutie jednoty a spojitosti diela. Použitím odlišnej formovej schémy pre každú časť dosiahol rôznorodosť a mal slobodu v iných oblastiach. Napriek silnému zakotveniu kvinteta v tradičnej formovej štruktúre, tu sú progresívne elementy, ktoré neumožňujú zaradiť dielo k čisto tradičným a demonštrujú Nielsenov neskorý štýl.

---

<sup>42</sup> V menuete A diel predstavuje 16 taktov, ktoré sa opakujú (takty 1-16), pričom B diel má 28 taktov (takty 17-45), čiže menuet má 61 taktov. Trio má 28 taktov (takty 46-73), po ktorých sa opakuje menuet (takty 1-44). Kóda je osemtaktová, v taktach 74-81.

### 6.2.1. Znamy neskorého štýlu

Dychové kvinteto nie je bohaté iba na hudobné prvky, ktoré Nielsen začeľujú do kategórie tradicionalistických skladateľov. Je tu množstvo črt jeho neskorého štýlu, ktorými chcel prelomiť bariéru konvenčnosti. Jednoduché použitie tradičných elementov z hľadiska štruktúry, ako to v kvintete vidíme, dáva väčší priestor na odbočenia od tradície do ríše modernizmu. Tieto tendencie v diele predstavujú typické znamy Nielsenovho vyzretého štýlu, ktorými sú progresívna tonalita, farebnosť a sadzba.

Ako to je vo väčšine Nielsenových neskorších diel, prístup k tonalite je výrazným pokrokovým elementom kvinteta. Tonálna štruktúra v Nielsenových neskorších dielach poskytuje organizačnú základňu, ako lokálne, tak aj na poli celej časti. Prvá časť nie je veľmi pokroková v otázke tonality, je skomponovaná v tónine E dur so silnou náklonnosťou k tonálnemu centru A, ktorá zostáva aj počas ďalších dvoch častí.<sup>43</sup> Ale už v úvodných taktach fagotovej melódie je naznačený C dur (v takte 3), a to tónom F na ťažkej dobe, ako aj tónmi C a D (Notová ukážka č. 27).

The image shows a musical score for a wind quintet. The title is "Allegro ben moderato." The instruments listed are Flöte, Oboe, Klarinet i A., Horn i F., and Fagot. The score is in 2/4 time and E major. The Fagot part is highlighted, showing a melodic line starting in measure 3 with a bass note F, indicating a shift towards C major.

Notová ukážka č.27: Dychové kvinteto, 1.časť, takty 1-4

<sup>43</sup> Simpson, R.: Symphonist, s. 160



Na ťažkej dobe 4. taktu vo fagotovom parte plní tón H funkciu smerného tónu v tónine C dur, až kým flauta, hoboje a klarinet nevstúpia pevne do deja v tónine E dur, čím ju znova potvrdia. Menuet obsahuje miešanie módov, ktoré je prítomné na viacerých miestach kvinteta. Menuet obsahuje najmä znížený 6. stupeň a znížený 7. stupeň tóniny. Podchytenie submedianty (6. stupeň) dominuje v triu, zatiaľčo medianta (3. stupeň) prevláda v taktach 20-30 v menuete. Prvé dve časti sú v tonálnom chápaní pomerne opatrné s výnimkou pár tonálne viacznačných vybočení. Prelúdium a tretia časť predstavujú Nielsenovu harmonickú inováciu.

Treťou časťou kvinteta je Prelúdium, ktoré zastáva osobitné miesto z hľadiska harmonického prístupu typického pre Nielsenov neskorý štýl. Na začiatku inklinuje k tónine c mol, ktorá je opodstatnená predznamenáním ako aj smerným tónom H v treťom takte vo fagotovom parte. Tonálna organizácia prelúdia sa však rýchlo roztráca cez mnohé tóniny s rozšíreným použitím chromatismov. Tonálna viacznačnosť prelúdia je typická pre celú Nielsenovu tretiu kompozičnú etapu, ktorá sa oveľa viac prejavila najmä v Piatej symfónii, ako v ostatných častiach kvinteta.

Na rozdiel od predošlých dvoch častí, ktoré okamžite priťahujú svojou príjemnou atmosférou a vrúcnosťou, táto časť začína prekvapivo, v zdanlivo nesúvisiacom afekte, ktorý viac pripomína zdesenie a konflikt predošlej Piatej symfónie ako počiatočnú bezstarostnosť Dychového kvinteta. Prelúdium pred variáciami je jedna z častí, ktorá pôsobí silnejším a trvalejším dojmom, v ktorom sa stretáva najvyšší stupeň expresivity. Tak ako v Štvrtej symfónii, v ktorej Nielsen uplatnil usporiadanosť a koncept neuhastiteľnej životnej sily, ktorú poháňajú vrodené zákony prírody, táto hudba takisto reflektuje tieto princípy s nechránenou neviazanosťou. Pravý dopad tohto komplexného úseku zisťujeme v jeho bezprostrednom vyústení v relatívnu jednoduchosť témy. Simpson tiež zastáva názor, že Prelúdium je „najtemnejšou časťou kvinteta, najotvorenejším typom naturálnej hudby, ktorá sa na chvíľu vracia k divokým zvukom Piatej symfónie. Avšak napokon sa ponurá atmosféra vytráca a poslednú časť otvára príjemná melódia.“<sup>44</sup> Tonálny chaos prelúdia a absolútny kontrast poskytnutý nasledujúcou témou stavajú otázku: Mal Nielsen na mysli mimohudobný zámer? Bez ohľadu na pohnútky komponovania, prelúdium poskytlo možnosť na

---

<sup>44</sup> Simpson, R.: *Symphonist*, s. 161.

rozjímanie, gradáciu a napokon úľavu, nielen pre poslucháčov, ale aj pre interpretov. Prelúdium je netypickou súčasťou celého diela.

Farba kvinteta ako celku taktiež patrí medzi inovatívne prvky v Nielsenovom neskoršom štýlovom období. Pre mnohých ľudí, ktorí majú averziu voči dychovému kvintetu bude Nielsenovo kvinteto ihneď príťažlivé, ako to bolo už v čase jeho premiéry. Vďaka úspešnému spojeniu týchto dychových nástrojov Nielsen dosiahol vyrovnanú kompaktnú farbu.

Pestrosť sadzby počas celého diela tiež zabezpečuje jeho osobitný ráz. Aj keď ide o komorné dielo, Nielsenova sadzba tu znie často ako orchestrálna, s plným, bohatým zvukom. Túto hutnosť môžeme počuť na konci expozície prvej časti (Notová ukážka č.28). Hrá všetkých 5 nástrojov, pričom flauta a klarinet si vymieňajú motivické ostinato, lesný roh hrá protimelódiu, zatiaľčo hoboaj a fagot hrajú melódiu v oktávach.

The image displays a musical score for wind quintet, measures 48-57. The score is arranged in five staves, labeled on the left as Flöjte, Obo, Klarinet i A., Horn i F., and Fagot. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 48 is marked with 'p espressivo'. Measure 51 is marked with 'f'. Measure 54 is marked with 'crescendo' and 'dim.' (diminuendo). The score concludes with 'p marc.' (poco marcato). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Notová ukážka č.28: Dychové kvinteto, 1.časť, takty 48-57

Úsek začína v slabej dynamickej rovine piano, avšak rýchlo sa vyvinie do forte v takte 52, čo prispieva k plnému zvuku. Je to práve vrstvenie súčasne znejúcich motívov a melodického materiálu, ktoré zosilňuje zvuk a napriek prítomnosti iba piatich nástrojov, vyvoláva orchestrálne vyznenie. Naopak v jeho symfóniách, je jeho orchestrálna inštrumentácia komorná v používaní dychových nástrojov. Toto použitie pôsobí priezračne a necháva dychové nástroje necháva vyniknúť jednotlivo. Táto technika je využívaná pomerne často i v Koncerte pre flautu. Na niekoľkých miestach v kvintete, podobne ako v symfóniách, Nielsen využíva jedinečnú farbu každého nástroja i nástrojov v skupinách.

Variácie tretej časti využívajú do značnej miery širokú paletu rôznych sadziieb, pretože každá variácia je inštrumentovaná pre sólový nástroj alebo kombináciu nástrojov. Táto pestrosť, dosiahnutá použitím rôznych párov nástrojov vo viacerých kombináciách, ako aj sólových nástrojov, predstavuje v tretej časti zaujímavý prvok.

Osma variácia ponúka melodický hlas hoboja podložený sprievodným kontrapunktom v klarinete (Notová ukážka č.29) a neskôr od taktu 163 znie hoboje v unisone s flautou. V tejto variácii Nielsen preskúmava prvky a motívy, ktoré prezentoval v Aladdinovi a v Piatej symfónii vďaka použitiu modalít, ako aj držanými basovými tónmi v lesnom rohu a fagote.

Var. VIII.  
Poco meno.

Flöjte.

Obo.

Klarinet i A.

Horn i F.

Fagot.

Notová ukážka č.29: Dychové kvinteto, 3.časť – Variácia č.8, takty 1-4

Rôznosti charakterov každej variácie kladú špecifické nároky na interpretov. Ohľadom dvoch sólových variácií, siedmej pre fagot a deviatej pre lesný roh, sa Felumb vyjadril: „Knud Lassen (fagotista) si intuitívne našiel spôsob, ako frázovať svoju variáciu. Myslím, že Carl Nielsen bol celkom prekvapený, pretože jediný, čo povedal, bolo, že tak si to predstavoval, a pamätám sa, že bol naozaj dojatý. Celkom iné to bolo s hornovou variáciou, ktorú Hans Sørensen „odtrúbil“ s oslnivou virtuozitou. „Drahý Sørensen“, povedal mu Nielsen, „predstavte si, že stojíte v letný dánsky deň na vrchole kopca, a hráte na svojom lesnom rohu pre celú krásnu krajinu pred sebou. To nie je prvá, druhá, tretia, štvrtá. Nie, máte čas. Nemusíte sa náhliť na ďalšiu frázu skôr, ako skončia všetky dozvuky.“ Hans potom zahral na lesnom rohu elegantne, ale pokračoval až do konca, pričom sa snažil nechať si dostatok času pred každou frázou. Nielsen sa tiež zmieňoval o potrebe hrať toto sólo so slobodou, spontánnosťou a prostým odovzdaním sa atmosfére prírody.<sup>45</sup> Dychové kvinteto je ilustráciou mnohých kompozičných a hudobných elementov, ktoré majú modernistický charakter a reprezentujú charakteristiku Nielsenovho neskorého štýlu. Prostredníctvom zvýšeného použitia kontrapunktu, progresívnej harmónie, experimentovania s farbou a pestrosti sadzby Nielsen vytvoril dielo, ktoré objavuje nové teritórium, plné optimizmu a rozjímania zároveň.

### **6.3 Dychové kvinteto v Dánsku po Nielsenovi**

Nielsenovo Dychové kvinteto si našlo obľubu u mnohých interpretov, a tiež inšpirovalo mladú generáciu dánskych skladateľov. Carl Nielsen vzbudil medzi dánskymi komponistami taký záujem o komornú hudbu pre dychové nástroje, že diela tohto charakteru sa stali charakteristickým znakom dánskej komornej hudby v nasledujúcich rokoch. Medzi autorov skladieb pre dychové kvinteto patria: Nielsenov študent Poul Schierbeck (1888-1949) – Capriccio (1941); Niels Viggo Bentzon (1919-2000) – Kvinteto (1942); Otto Mortensen (1907-1986) – Kvinteto (1944), v ktorom podľa Nielsenovho modelu používa v tretej časti anglický roh; Jørgen Jersild (1913-2004) – Serenáda (1947); Mogens Winkel

<sup>45</sup> Jensen, L.A. – Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Varl Nielsen Works. Chamber Music2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2003, s. 37.

Holm (1936-1999) – Sonáta pre dychové kvinteto, op. 25. Napriek Nielsenovmu vplyvu si málo z týchto diel udržalo svoje miesto v dnešnom repertoári dychového kvinteta. Napokon, skladatelia iných národností lepšie presadili toto komorné zoskupenie, ale ťažko povedať, či niektorí z nich boli ovplyvnení Nielsenovým kvintetom. Sú to napríklad: Paul Hindemith – Kleine kammermusik pre päť dychových nástrojov, op. 24, No. 2 (1922); Arnold Schönberg – Kvinteto, op.26 (1923-24), Samuel Barber – Summer Music (1955), David Maslanka – tri kvintetá, z ktorých posledné (1999) je založené na chorálových melódiách a obsahuje myšlienkovú spojku k Nielsenovmu Kvintetu - rozsiahlu flautovú kadenciu, ktorá otvára druhú časť. Nielsenovo Dychové kvinteto je nielen závažným a významným dielom tohto žánru, ale tiež právom zastáva svoju pevnú pozíciu v širokom repertoári komornej hudby.

## 7. Symfónie

Symfonický žáner preslávil Nielsena azda najviac, a najlepšie reprezentuje štýlový vývoj skrz jeho celé dielo. Nielsen, nielen vo svojich symfóniách, používal klasickú formu ako sonátový cyklus, ktorú modifikoval. Sonátový cyklus sa od svojho vzniku vyvíjal a formoval z jasnej štruktúry až po rôzne modifikácie v 20.storočí. Velikáni ako napríklad Beethoven, Brahms, Mahler, Šostakovič a Prokofjev, ktorí zasahovali do pôvodného tvaru symfonickej formy sa zaslúžili o jeho progresívny vývoj. To isté platí aj v prípade Carla Nielsena, ktorý zachoval v istom zmysle klasickú formu, ale dodal do nej prvky lyrického romantizmu, expresionizmu, progresivizmu a svoj neopakovateľný štýl z hľadiska inštrumentácie.

Prvú Symfóniu napísal v roku 1892 vo veku 27 rokov. Preukázal tu svoju zručnosť a predstavu, čím si získal miesto medzi dánskymi umelcami. Prvá symfónia je vyjadrením Nielsenovej komponistickej individuality. Je založená na tradičných formových princípoch, avšak objavujú sa v nej aj niektoré pokrokové prvky. Už aj v tejto prvej symfónii narába Nielsen s tonalitou sviežo a odvážne a presadzuje tvrdenie, že „zmysel dosiahnutia niečoho je najlepšie vyjadrený potvrdením novej tóniny“.<sup>46</sup> Dôkazom tohto pohľadu na tonalitu je fakt, že symfónia začína v tónine g mol ako východiskovom bode a putuje cez rôzne iné, aby dorazila do novej tóniny C dur. Tento prvok sa objavuje v symfonickej literatúre snáď po prvýkrát. Táto inovácia v tonálnej štruktúre je podľa Simpsona „niečo, k čomu sa mohol dostať kedykoľvek vo svojej kariére, a technická šikovnosť, s ktorou sa k tomu dopracoval, dokazuje, že musel ignorovať veľa predošlých štúdií o orchestrácii.“<sup>47</sup> V konštrukcii cítí silný vplyv Brahmsa, je tu prítomný aj odkaz na Dvořáka prostredníctvom priamočiarej otvorenej inštrumentácie. Nielsenova prvá symfónia bola skomponovaná zhruba v čase Debussyho Prelúdia k Faunovmu popoludniu a Brahmsovho Klarinetového kvintetu h mol, a pred tým, ako Dvořák dokončil svoju Novosvetskú symfóniu.

Druhá symfónia s podtitulom Štyri temperamenty „De fire temperamenter“ (1901-2) skúma mimohudobnú myšlienku obrazu, ktorý videl v dedinskom hostinci v dánskej časti Zealand. Nielsen vydal vysvetlenie pre túto symfóniu 1.

---

<sup>46</sup> Simpson, R.: Symphonist, s.20

<sup>47</sup> Ibid, s.24

septembra 1931, niekoľko týždňov pred svojou smrťou. Táto poznámka vysvetlila, že aj keď nešlo o programovú hudbu ako takú, časti diela boli založené na štyroch temperamentoch zobrazených na obraze, ktorý videl: Cholerik, Flegmatik, Melancholik a Sangvinik.<sup>48</sup> Po hudobnej stránke dielo rozvíja prvky, ktoré sa objavili v jeho prvej symfónii.

Tretia symfónia s podtitulom „Sinfonia expansiva“ z roku 1911 potvrdila Nielsenovo dánske dedičstvo, a to vďaka svojmu priamemu vyjadrovaciemu spôsobu a sviežej atmosfére, ktorá naráža na spojitost s jeho krajanmi. Takisto vyjadruje jeho fascináciu organickou životnou silou, ktorá je mocná a nekonečná.<sup>49</sup> Znova je tu prítomná tonalita, ktorá poskytuje novú formovú organizáciu, i keď štvorčastová forma symfónie zachováva element tradicionalizmu. Dielo je tiež významné vďaka novátorstvu, ktoré preukazuje v meniacej sa sonátovej forme v motivickej práci a v rozvedení, ako aj dôrazom na silný rytmický tok. Prvá časť putuje plynule cez viacero tónin, azda sa tým odráža energická povaha ľudského ducha. Táto symfónia je jedinečná tým, že v druhej časti použil vokálne hlasy sopránu a barytónu, ktorí spievajú melódie bez textu.

Svojou Štvrtou symfóniou s podtitulom „Det Uudslukkelige“ (Neuhasiteľná) Nielsen vstupuje do organickej periódy. Sám zvykol používať termín „organický“ na označenie polyfonického štýlu a harmonizácie hudby, ktorá sa vyvíja z motivického jadra v kompozičnom procese, na rozdiel od vypracovania hudobného celku rozvrhnutím formového plánu časti.<sup>50</sup> Veril v koncept nekonečnej životnej sily, tak fyzickej ako aj duchovnej, ktorá sa pretvára bojom o prežitie prekonávaním všetkých prekážok. Štvrtá symfónia je založená na tomto koncepte, ako Nielsen verejne vyhlásil: „ Podtitul Neuhasiteľná vyjadruje niečo, čo môže naplno vystihnúť len hudba: elementárnu túžbu žiť. Iba hudba je skutočným abstraktným vyjadrením života, na rozdiel od iných umení, ktoré musia konštruovať modely a prirovnávať. Hudba rieši tento problém tým, že zostáva sama sebou, pretože hudba je život, zatiaľ čo iné umenia iba zobrazujú život. Život je neuhasiteľný, včera, dnes aj zajtra život bol, je a bude bojovať,

---

<sup>48</sup> Simpson, R.: Symphonist, s.53

<sup>49</sup> Ibid, s.56

<sup>50</sup> Lawson, J.: Nielsen. 20<sup>th</sup> Century Composers, s.150

zápasíť, bude vznikať a zanikať; a všetko sa zopakuje znova. Hudba je život, a ako taká je neuhasiteľná.“<sup>51</sup>

Štvrtá symfónia je nepretržitá, neprerušená, so štyrmi dielmi hranými bez prerušenia, takže vyznieva ako jednočastová. Aj keď dielo odmieta akúkoľvek hmatateľnú programovú súvislosť, téma vojny sa tu nedá poprieť. Preto sa tu objavujú nové zvuky v orchestrácii a textúre, pozoruhodné je umiestnenie dvoch sád tympanov oproti sebe v zadnej časti pódia.

Piata symfónia je považovaná za jeho symfonické veľdielo, ktoré svojou originalitou a zámerom prevyšuje všetky skoršie Nielsenove diela. Filozofický prístup ku komponovaniu Štvrtej symfónie, najmä s ohľadom na myšlienku súboja, prevažuje aj v Piatej. Lawson dokonca dodáva dielu spoločensko-politický kontext: „Tak, ako koniec Prvej svetovej vojny, keď sa nepodarilo zničiť všetko zlo, korešponduje so Štvrtou symfóniou, tak skutočný triumf dobra nad zlom sa uskutočnil v Piatej symfónii.“<sup>52</sup> Dielo má dve časti, z ktorých prvá reprezentuje samotný konflikt, kým druhá poskytuje zdanlivo nemožné znovuzrodenie, „vstanie z prachu“ a „trosiek, ktoré zanechal boj k veľkému zdroju regeneračnej energie“.<sup>53</sup> Ako čiastočne napovedá sada bicích nástrojov v orchestri, dielo dosahuje rôzne stupne triumfu v súbojoch, a tiež to naznačujú formové a tonálne vybočenia skladby.

Šiesta symfónia „Symfónia Semplice“, ako naznačuje podtitul, mala v úmysle stať sa jednoduchšou, čistejšou a idylickejšou ako jej predchádzajúce. Napriek tomu je výsledok presne opačný, pretože symfónia prezentuje vážnosť, ktorá sa po Piatej symfónii dala očakávať. Toto dielo je najmenej optimistické zo všetkých Nielsenových diel a Simpson naznačuje, že nesie autobiografické črty.<sup>54</sup> Toto vysvetlenie je prijateľné kvôli Nielsenovej zhoršujúcej sa chorobe, uvedomeniu si nastávajúceho osudu, frustrácii a dezilúzii kvôli nedostatku uznania v medzinárodnej hudobnej komunite, a sklamaniu zo stavu modernej hudby. Táto symfónia sa oproti predošlým symfóniám vyhýba tonalite, ktoré používali špecifickú tóninu ako cieľ, ktorého sa má dosiahnuť, ako Simpson poznamenáva, ide tu o prevrátenie Nielsenových priorít. Dodatočne, často uvádza tematický materiál, avšak len za cieľom vyrušenia. Štruktúra je nesúvislá, rytmy sú výstredné a celá práca je všeobecne zložitá pre porozumenie a analýzu, čo sú

---

<sup>51</sup> Ibid, s.153

<sup>52</sup> Ibid, s.173

<sup>53</sup> Simpson, R.: Symphonist, s.95, 102

<sup>54</sup> Ibid, s.115



vlastnosti ďaleko vzdialené od jeho pôvodne zamýšľanej jednoduchosti. Symfónia zachytáva štvorčasťový sonátový cyklus s názvami častí: Tempo giusto, Humoresque, Proposta seria, Téma s variáciami. Nálady druhej časti Humoresque Nielsen vyjadril bez sláčikových nástrojov. Objavujú sa tu bicie nástroje (malý bubienok, triangel, zvonkohra), plechové nástroje (tie zastupuje jeho obľúbený trombón hrajúci glissandá), a drevené dychové nástroje (miesto flauty iba pikola). Šiesta symfónia je údajne jediná Nielsenova symfónia bez programu alebo spojitosti s mimohudobným programom.

## 8. Koncert pre flautu a orchester

Pre mňa ako flautistku patrí Koncert pre flautu a orchester od Carla Nielsena k tým najhodnotnejším a najzaujímavejším. Hneď po prvom vypočutí ma doslova očaril svojou naturálnou monumentálnosťou a silou emócií. Je obdivuhodné ako Nielsen dokázal verne zhudobniť škandinávsku prírodu, jej pokoj, lyriku a na druhej strane jej nespútané živly. Nielsenov flautový koncert predstavuje pre mňa výzvu, ktorá obohacuje nielen po technickej stránke, ale hlavne po stránke interpretačnej. Flauta ako sólový nástroj, ktorý nepatrí k najprieraznejším, v koncerte zreteľne dominuje nad početnou orchestrálnou zložkou. Miestami, pri tzv. burácaní orchestra, by sa mohlo stať, že flauta zvukovo zanikne, ale v tomto koncerte jasne ostáva sólovým nástrojom. Aj to dokazuje cit Carla Nielsena pre inštrumentáciu a zvukomalebnosť. Koncert pre flautu, podobne ako husľový alebo klarinetový, je písaný pre sólo a symfonický orchester a kladie vysoké nároky na sólistu, dirigenta a samozrejme, i na orchester. Popri technicky, rytmicky, dynamicky a výrazovo náročných miestach, sú v orchestrálnej zložke aj dlhé a zvukovo odkryté sóla napr. klarinetu a flauty.

Koncert pre flautu je jedinou a hlavnou prácou, kde flautu použil ako sólový nástroj. Predtým mal skúsenosť s koncertným žánrom v Koncert pre husle, Op. 33, ktorý napísal v roku 1911. Po pätnásťročnej pauze sa opäť vrátil k tejto tradičnej forme koncertu. Vzhľadom k jeho ubývajúcemu zdraviu, si bol Nielsen vedomý, že každé z jeho diel môže byť jeho posledným. Rozdiely medzi týmito dvoma koncertmi tu sú. Prvý husľový koncert je spoľahlivo založený na klasickom koncerte. Flautový obsahuje znaky neskorého Nielsenovho štýlu vo svojej vrcholnej podobe, rovnako ako sa aj vysporiadal s pochopením nástroja pre ktorý píše. Nielsen mal špecifický pohľad na flautu a jej charakter, a to sa aj premietlo do hudobného zobrazenia. Flautu použil v symfóniách, dramatických dielach, dychovom kvintete, a preto bol už dôverne oboznámený s jej vlastnosťami, prednosťami a obmedzeniami. Nielsen sa nezameral len na zdôraznenie charakteristických vlastností flauty, ale snažil sa vytvoriť hudobný portrét flautistu, ktorého obdivoval. Dielo zobrazuje tento hudobný nástroj v jeho najlepšom svetle, čo interpretovi umožňuje predviesť poddajnú techniku a vykresliť bohatú paletu farieb od temných až po tie najjasnejšie. Dodnes koncert pre flautu patrí medzi najdôležitejšie diela flautového repertoáru 20. storočia.

## 8.1 Historické fakty k vzniku koncertu

Koncert pre flautu a orchester vznikol v roku 1926 a bol napísaný pre renomovaného dánskeho flautistu Holgera Gilberta-Jespersena, ktorý zastával miesto flautistu v Kodaňskom dychovom kvintete. Podobne ako dychové kvinteto, ktoré venoval Kodaňskému dychovému kvintetu, tento koncert pre flautu venoval práve jemu. Podľa Nielsena sa preňho tento koncert veľmi hodil vďaka jeho rafinovanému charakteru a láske k francúzskej hudbe. Gilbert-Jespersen bol žiakom Philippa Gauberta a v čase premiéry koncertu pôsobil ako sóloflautista L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire v Paríži.

Nielsen skomponoval koncert pre flautu pri návšteve Talianska v období medzi augustom a októbrom. Počas komponovania trpel Nielsen žalúdočnými ťažkosťami, preto pred parížskou premiérou koncert ukončil provizórnym záverom. Neskôr skladateľ dodal koncertu slávnostný záver, ktorý poznáme aj dnes. Tento záver zaznel prvýkrát počas dánskej premiéry Koncertu pre flautu v Kodani v roku 1927. Toto dokazuje úvodne slovo Emila Telmányiho k partitúre Koncertu pre flautu:

„Pôvodný ceruzkou napísaný Nielsenov rukopis Koncertu pre flautu sa bohužiaľ stratil, nebolo ho teda možné porovnať s dostupným rukopisom písaným atramentom, pretože je len čiastočne zo skladateľovho rukopisu. Niektoré miesta z prvej časti a celá druhá časť v prvej verzii sú mojím rukopisom, zatiaľ čo druhá verzia je z rukopisu neznáameho prepisovača. Krátko po parížskej premiére skladateľ prepísal koniec druhej časti a táto nová verzia bola použitá v dánskej premiére, ktorá sa konala v roku 1927 v Musikforening v Kodani, ktorú dirigoval Nielsen. Súčasnú vydanie je v tejto pozmenenej podobe. Frázovanie a dynamika z originálnej partitúry boli zachované a editorom pridané ako pripomienky uvedené v zátvorkách. To sú výsledky našich skúseností získané z prvého predvedenia, a boli poznamenané mnou za konzultácie so skladateľom. Je tu niekoľko miest, ktoré môžu vyvolať pochybnosti. V takte 57 na strane 41 (označené NB) prvá horna nehra nadálej unisono s prvým klarinetom a druhými husľami na poslednej note. Nie je zrejmý dôvod a zdá sa mi nelogické, prečo by sa iba prvá horna mala náhle presunúť vyššie. Na strane 46 v takte 109 skladateľ

napísal ceruzkou počas skúšky poco vivo. To predpokladá Tempo I v takte 115, ale toto označenie chýbalo. Na strane 51 v takte 157 sú dva protichodné dynamické údaje: originál má p, v kópii sa objavilo mp a počas skúšok bolo rozhodnuté ako najvhodnejšie f. Na základe tohto som tam pripísal f, ktoré je v zátvorke. Na strane 58 sa zjavne zabudlo pripísať glissando v trombone, preto som glissando dal do zátvorčky. Na strane 64, takt 265 posledné tri takty koncertu, je údaj sempre f v sólovom parte a celý orchester má diminuendo. Túto poznámku pridal skladateľ ceruzkou počas skúšok, a preto by sa mala rešpektovať.“<sup>55</sup>

Aj keď Nielsen nebol flautista, jeho programová poznámka z koncertného predvedenia v Göteborgu vo Švédsku 12.2.1930 poukazuje na Nielsenovu jasnú predstavu o tomto nástroji:

„Flauta nemôže poprieť svoju prirodzenosť, patrí do Arkádie a preferuje pastorálne nálady. Preto ak skladateľ nechce vyznieť ako barbar, mal by tento nástroj použiť a popísať ako jemného tvora.“<sup>56</sup>

Carl Johan Michaelsen bol Nielsenovým priateľom a dánskym veľkoobchodníkom. Michaelsen s niekoľkými ďalšími priateľmi usilovali o podporu hudby Carla Nielsena v zahraničí ako bolo zjavné z listu, ktorý písal Emilovi Telmányiovi v apríli toho roku:

„Michaelsen mi písal z Paríža, že na jeseň tohto roku mi zorganizoval koncert, kde sa budú hrať iba moje skladby. Myslím, že by som mal aj dirigovať, ale keby som nemohol, tak niekto iný.“<sup>57</sup>

V máji toho istého roku ešte plánoval skomponovať klarinetový koncert s doprovodom malého orchestra. Potom sa vyjadril, že si nie je úplne istý, čo sa týka koncertu pre klarinet. Ako napísal svojmu priateľovi Carlovi Johanovi Michaelsenovi:

“Ešte som nezačal s komponovaním klarinetového koncertu, ale mám predstavu, že flauta by mi momentálne sadla lepšie. Mal by som teda začať s kompozíciou

---

<sup>55</sup> Telmányi, Emil: Predslovo ku koncertu pre flautu a orchester, Holte, marec 1953, quoted in Carl Nielsen: Concerto for flute and orchester, Partitur, Samfundet til udgivelse af dansk musik. 3.serie nr.117. Kodaň, 1992

<sup>56</sup> Carl Nielsen: programová poznámka ku koncertu v Göteborgu 12.2.1930, quoted in: Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Carl Nielsen Works, Concertos, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2002, s.24

<sup>57</sup> Nielsen: listy pre Emil Telmányi, 30.4.1926, quoted in: Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Carl Nielsen Works, Concertos, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2002, s.28

pre flautu? Premýšľam o tom s rešpektom voči Parížu a uvítal by som pár slov alebo rád k tejto záležitosti, a aký má k tomu postoj Gilbert-Jespersen.“<sup>58</sup>

Požiadavka z Paríža znela, že premiéra flautového koncertu sa uskutoční 21.10.1926 za finančnej podpory C.J. Michaelseena. Ak by koncert bol úspešný, určite by zlepšil povest skladateľa po celej Európe. Takže dátum koncertu bol dôležitý faktor, ktorý musel byť dodržaný. Nielsen sa teda rozhodol skomponovať flautový koncert ako prvý a všetko smerovalo k jeho uvedeniu v Paríži. Vo svojich listoch sa zmieňuje o istých problémoch, ktoré s týmto dielom má. Pretože mal povest poctivého a dôsledného skladateľa, ktorý pracuje až do uvedenia svojho diela a dosť si na tom zakladal, nechcel si pokaziť reputáciu a flautový koncert nemal byť výnimkou. Asi šesť týždňov pred premiérou, okolo 4.9.1926 robil ešte posledné dôležité úpravy a korekcie. Z listov, ktoré píše Michaelsenovi:

„Práca na koncerte ide celkom dobre, dnes som dokončil prvú časť, ktorá sa mi komponovala viac než dobre. Je ale veľmi náročná pre sólistu, Gilbert-Jespersen bude musieť venovať viac času naštudovaniu. Táto prvá časť je vlastne najdôležitejšia, trvá asi desať minút a v podstate by mohla byť samostatným dielom. Ďalšie časti budú kratšie. Len dúfam, že sa to bude páčiť aspoň jednému z Vás. Pri práci som dosť premýšľal o nástroji a snažil som sa doprovod orchestra vypilovať ako u komornej hudby. Okrem sólového partu, orchester pozostáva z dvoch hobojev, dvoch klarinetov, dvoch fagotov, dvoch horien, bastrombónu, tympanov a sláčikového orchestra.“<sup>59</sup>

Pár dní po poslednom liste Michaelsenovi mu opäť píše:

„Teraz sa sústreďujem na druhú časť. V koncerte bude teda len jedna pauza. Zatiaľ mám pocit, že sa budú navzájom preplietajú dve alebo tri drobné časti tak ako v husľovom koncerte.“<sup>60</sup>

Zdalo sa, že Nielsen má pochybnosti a možno si len potrebuje uistiť a odobriť svoje postupy u kolegov a známych. Pri korešpondencii s dánskym klaviristom a skladateľom Rudolphom Simonsenom píše:

---

<sup>58</sup> Nielsen: listy pre Carla J. Michaelseena, quoted in: Petersen, E.B. – Petersen, K.F.: Carl Nielsen Works, Concertos, s.25

<sup>59</sup> Nielsen: listy pre Carls J. Michaelseena, 4.9.1926, quoted in Ibid

<sup>60</sup> Nielsen: listy pre Carl J. Michaelsen , 13.9.1926, quoted in Ibid, s.26

„Teším sa na stretnutie s Tebou a Tvojou ženou, a na to, čo mi povieš o mojej flautovej tvorbe, ktorá ma výrazne zaneprázdnila. Prvá časť je veľmi rozsiahla, a javí sa ako komorná, s kontrapunktickým symfonickým rozvojom, a to myslím, že sa mi podarilo. Ale v každom prípade mi to robilo ohromné problémy. Druhá časť je spleť Allegretta a Andante v akejsi rondovej forme. Avšak teraz to mám už len v mojej hlave. Rukopis som totiž poslal do Kodani, kde prebieha skúška. Flautista Gilbert-Jespersen mi to bude hrať 21.10.“<sup>61</sup>

Aj keď sa zdalo, že s komponovaním dobre pokročil, začal svoju rodinu a priateľov presviedčať o ťažkostiach pri dokončovaní tohto diela. Menej než tri týždne pre plánovanou premiérou, Nielsen opäť vyjadril svoju neistotu a pesimizmus ohľadne diela. V liste dánskemu huslistovi a riaditeľovi Dánskej Kráľovskej Akadémie Hudby Antonovi Svendsenovi píše:

„Napísal som flautový koncert o trvaní asi 16 minút. Čo je asi dosť na nástroj, ktorý nemá rozmanitosť sláčikového inštrumentu, dvojhmaty, alikvotné tóny a podobne, nie je tak? Uzavrel som veľkú dohodu plnú problémov, ale dúfam, že to nebude totálny prepadáč.“<sup>62</sup>

Paríž bol obzvlášť vhodné miesto pre uskutočnenie premiéry Koncertu pre flautu. Toto mesto bolo zásadné v rozvoji flautovej literatúry už po desaťročia. Koncert bol sponzorovaný množstvom ľudí a organizácií, a premiéra prebiehala v koncertnom sále Maison Gaveau. Na programe koncertu boli skladby len od Carla Nielsena. Program bol nasledovný (viz. Príloha č.1): Overtúra k druhému dejstvu opery Saul a Dávid, Koncert pre husle a orchester, op. 33, sólistom bol Peder Møller, Symfónia č. 5, op. 50, Koncert pre flautu, a poslednou skladbou, ktorá mala odznieť bolo Päť kusov zo scénickej hudby Aladdin. Za dirigentským pultom stál Emil Telmányi.

---

<sup>61</sup> Nielsen: listy pre Rudolph Simonsen, 1889-1947, 14.9.1926, quoted in Ibid, s.26

<sup>62</sup> Nielsen: listy pre Anton Svendsen, 2.10.1926, quoted in Ibid

## 8.2 Recenzie premiér Koncertu pre flautu

### 8.2.1 Premiéra Koncertu pre flautu a orchester v Paríži 21.10.1926

Tento premiérový koncert v Paríži bol myľníkom v Nielsenovej kariére. Prítomných bolo niekoľko dôležitých hudobníkov a osobností tej doby, mimo iných aj Maurice Ravel a Arthur Honegger. Našťastie, pre obrovskú Nielsenovu snahu a zúfale úsilie o zaradenie do európskeho kultúrneho diania, Koncert pre flautu a orchester bol publikom dobre prijatý. Avšak nie všetci kritici dobre reagovali na celkový koncept celého koncertu od jedného skladateľa. Hodnotenia Koncertu pre flautu citovali hlavne originalnosť diela, zaujímavú inštrumentáciu, farebné kontrasty, a veľmi osobitú interpretáciu diela, v súvislosti na umelecký odraz súčasnej doby. V mnohých referenciách kritici uvádzali hlavne excelentný výkon flautistu Holberga Gilbert-Jespersena, zatiaľ čo mali zmiešané pocity ohľadne koncertu ako takého. Pretože Koncert pre flautu predstavil rôzne nové hudobné postupy, kritici sa vyjadrovali silne citovo zafarbene. Mnohí očakávali koncert v klasickom štýle, vrátane očakávanie harmonických postupov, ľahko pochopiteľnú formálnu štruktúru, a príznačnú úlohu virtuózneho sólistu a orchestra ako sprevádzajúceho. Niektorí chválili novú zvukovosť, ktorá pripomína prírodu a zmienili sa aj o tom, že skladbe rozhodne nechýba humor.

Paul Le Flem napísal:

„Koncert pre flautu mimoriadne interpretovaný pánom H. Gilbert-Jespersenom je najnovším dielom Carla Nielsena. Koncert je pikantný, má šmrnc, správny náboj a nechýba mu humor.“<sup>63</sup>

H. de Curzon napísal:

„Bez bližšieho skúmania som v diele objavil skôr vrtošivú zvučnosť prírody než kompozíciu v pravom slova zmysle. Pán Gilbert-Jespersen mal veľmi príjemný

---

<sup>63</sup> Le Flem, Paul: Comoedia, 24.10.1926, quoted in Ibid, s.29

čistý a guľatý tón s delikátnymi odtieňmi. Je bývalým žiakom Hennebainsa a Philippa Gauberta.“<sup>64</sup>

Maurice Imbert napísal:

„Robustná technika z pohľadu orchestrácie a kontrapunktktu. Pán Nielsen perfektne absorboval štýl dnešných umelcov až do takej miery, že ho posunul na módný štýl vlastnej osobnosti. Presne takto to vyznieva v Koncerte pre flautu, kde napríklad kombinácia tembrov a farieb má celkom nové využitie. Skladba je hodná skladateľa, ktorý napísal Príbeh vojaka, aj keď syntax by sotva vyľakal samého Th. Duboisa.“<sup>65</sup>

Toto porovnanie Nielsena s Igorom Stravinským naznačuje jeho rastúcu povest' v rámci európskeho hudobného prostredia mimo Škandináviu.

Objavilo sa i niekoľko odmietavých reakcií na Koncert pre flautu:

„...vôbec ma to nezaujímalo, bolo to nad moje chápanie.“<sup>66</sup> alebo ďalšia

„...masívne a ťažko pochopiteľné.“<sup>67</sup>

I cez niekoľko negatívnych ohlasov, Arthur Honegger napravil Nielsenovu reputáciu:

„Koncert pre flautu nám dáva príležitosť obdivovať delikátny tón a flexibilitu Gilbert-Jespersenovho štýlu, je plná nádherných kombinácií, napríklad dialóg medzi flautou a tympanmi, flautou a fagotom a tak podobne... Carla Nielsena v prvom rade obdivujeme ako technika a umelca, ktorého hojnosť kreativity sa neustále obnovuje. Celá jeho tvorba je blahodárna a pôsobí dojmom moci a nadradenosti.“<sup>68</sup>

Vzhľadom na rôznorodé reakcie odborníkov a publika poukazuje na to, že koncert nepochybne pôsobil kontroverzným dojmom. Verejné a pozitívne vyhlásenie

---

<sup>64</sup> De Curzon, H.: Le Ménestrel, 29.10.1926, quoted in Ibid, s.29

<sup>65</sup> Imbert, Maurice: Le Courrier Musical & Théâtral, 1.11.1926, Reference to contemporary French composer Theodore Dubois (1837-1924), quoted in Ibid, s.29

<sup>66</sup> Meyerheim, Jan: Paris Telegram, 31.10.1926, quoted in Ibid, s.29

<sup>67</sup> Schneider, Louis: New York Herald, 24.10.1926, quoted in Ibid, s.30

<sup>68</sup> Honegger, Arthur: Politiken, 26.10.1926, quoted in Ibid, s.30



popredného francúzskeho skladateľa Arthura Honeggera snáď vzbudilo záujem parížskej hudobnej spoločnosti o Nielsenovu hudbu.

### **8.2.2 Premiéra Koncertu pre flautu a orchester v Kodani 25.1.1927**

Po koncerte v Paríži, boli naplánované ďalšie vystúpenia, kde sa Gilbert-Jespersen opäť predstavil ako sólista. Na koncertoch v Oslo vo Švédsku 8.11.1926 zaznel stále ešte nedokončený záver. Nespokojný so svojim ukončením koncertu, potom Nielsen napísal nový koniec krátko pred predvedením v Kodani. Tento revidovaný koniec je ten, ktorý bol zverejnený a zostal v nasledujúcich vydaniach dodnes. Kodaňská premiéra sa tešila predovšetkým pozitívnym reakciám.

Kritik William Behrend popísal Nielsenovu tvorbu a prínos nasledovne:

„Tento koncert je fantáziou, bytím, rozprávaním sa, často prekvapivým, raz doverne komunikuje, a následne uniká do svojho vzdialeného snu. V tejto hudbe sa nenájdu žiadne slabšie miesta, práve naopak objavuje sa tu silná vôľa a voľný prúd myšlienky inšpirovaný prírodou, je často i vrtkavá v svojej hĺbke, stále nalieha na zmenu, ale je to čistá a jasná hudba bez postranných motívov. Oba motívy, vtipný (duet medzi flautou a trombónom) a fantazijný (rozšírená kadenciová pasáž ku koncu prvej časti), majú svoje miesto v koncerte, v ktorom sa orchestru (v neposlednej rade dychové nástroje sa ukázali ako dobrí protihráči), sólistovi i skladateľovi dostalo rovnakého uznania.“<sup>69</sup>

Tak ako tomu bolo u predvedenia v Paríži, aj pre ľudí v Kodani bola Nielsenova práca ťažko pochopiteľná a nezaujímali sa o niektorých z jeho charakteristických rysov. Kritik Brieghel-Müller poskytol menej nadšené prijatie skladby:

„Bez ohľadu na ostatné cenné hudobné kvality, Koncert pre flautu má vlastné hudobné nedostatky a preto je možné si len s ťažkosťami vytvoriť akýkoľvek silnejší alebo trvalý dojem. Koncert pre flautu... len ťažko môže niesť názov tohto žánru, pretože sa viac podobá dvom improvizáčnym náčrtom. Dialógové kontrasty medzi sólovým nástrojom a orchestrom boli nahradené kamarátskym dohadovaním sa, často vykresleným sarkastickým temperamentom medzi flautou

---

<sup>69</sup> Behrend, William: Berlingske Tidende, 26.1.1927, quoted in Ibid, s.31

a ostatnými nástrojmi, alebo ešte flauta, v podaní pána Gilberta-Jespersena, bola súčasťou orchestrálnej textúry. Jediná skutočná vec podobná koncertnému štýlu bola kadencia na konci prvej časti, ktorá bola ako zvyšok flautového partu vrcholne predvedená. Hudobné myšlienky skladby, a to by som rád zvýraznil, boli vyjadrené so slobodou a prirodzenosťou. To bolo atraktívne až osviežujúce.<sup>70</sup>

Gunnar Heerup po svojom prvom vypočutí koncertu opísal Nielsenovu odchýlku od predošlej koncertnej tvorby takto:

„Udalosťou večera bolo prvé dánske prevedenie nového Koncertu pre flautu o dvoch častiach od Carla Nielsena. Prvá časť splnila všetky oprávnené očakávania, pričom druhá bola sklamaním. V niekoľkých zo svojich posledných kompozícií Carl Nielsen pracoval viac so zvukom než predtým a nápadne improvizatívne. Nezriedka na úkor kvality štruktúry skladieb, ktoré boli tak mimoriadne typické pre jeho predchádzajúcu tvorbu. Ako keby sa tieto dve veci (nový a starý Nielsen – predstavivosť voči štrukturálnej jasnosti) nevedeli zmieriť medzi sebou. V novej skladbe Koncerte pre flautu tu sú tiež dva protipóly, ale v prvej časti došlo k niečomu, čo vyzerá ako šťastný kompromis: sú tu roztopašné, ale jasné kontúry orámované plnosťou imaginárnych improvizovaných divov; sviežosť všetkých týchto brilantných spontánností plno nahradí zjavnú, pomerné vágnu štruktúru. Druhá časť to je iný prípad. Zanecháva príliš mnoho nesúrodých dojmov, bohatosť a sviežosť myšlienky nevyznievajú tak ako v prvej časti. Najmä posledná tretina časti sa zdá bez akéhokoľvek spojenia so zvyškom a spolu s rapsodicky prudkým ukončením dodáva podivne krátky dojem. Človek nadobudne pocit, že najmenej dve časti zvrátil dokopy. Samozrejme vďaka hre pána Gilbert-Jespersen bola skladba úspešná.“<sup>71</sup>

Nielsen ani nemal za cieľ predstaviť skladbu, ktorá by bola konvenčná alebo predpovedateľná. Práve naopak, Koncert pre flautu mal vyobrazovať skladateľovo splynutie štýlov v jeho vyspelosti. Samozrejme, viacerí neočakávali taký rýchly odklon od jeho predchádzajúceho koncertu. Napriek protichodným dojmom, ktoré Koncert pre flautu zanechal na svojich prvých poslucháčoch, skladba vyvolala pozornosť, čo len pomohlo posilniť skladateľovo uznanie a pomohlo ho rozpoznať ako seriózneho hudobného skladateľa. Ako mnohí kritici spozorovali, Koncert si trúfol zájsť do neprebádaných území svojho žánru. Mnoho rovnakých

---

<sup>70</sup> Brieghel-Müller: Dansk Musiktidsskrift 2, no. 5, 1927, quoted in Ibid, s.32

<sup>71</sup> Heerup, Gunnar: Ekstrabladet, 26.1.1927, quoted in Ibid, s.32

vlastností, ktoré kritici nazvali pozoruhodnými sú práve tie, ktoré definujú koncert ako jedinečný. Jeho štýl sa pritom z časti stále drží tradičných zásad. Koncert pre flautu sa snažil rozšíriť žáner nápaditými spôsobmi a poskytuje nový moderný výklad koncertného žánru. Koncert pre flautu Carla Nielsena poskytuje novú definíciu žánru vo svojom čase a zastáva významnú úlohu v rámci celkovej tvorby Carla Nielsena, ktoré zároveň slúži ako príkladné dielo jeho neskorého štýlu.

### **8.3 Analýza a rozbor Koncertu pre flautu**

Koncert je menej tradičný pre jeho užšiu orchestráciu, s menej rozsiahlym tematickým vývinom a voľnejším melodicko-harmonickým spracúvaním. Nielsenova orchestrácia, ale aj nástrojová úprava, je inovačná.

Orchestrácia a inštrumentácia predstavujú dôležité komponenty, ktoré významne charakterizujú Nielsenovu neskorú tvorbu. Ak sa pozrieme na Nielsenove tri koncerty, orchester sa v nich postupne zmenšuje. Predchádzajúci Koncert pre husle bol napísaný pre porovnateľne väčší orchester: obsadenie drevených dychov po dva hlasy, štyri rohy, dve trúbky, tri pozauony, tympany a sláčiky. Flautový koncert vynecháva v orchestri flauty a trúbky, znižuje počet horien na polovicu a takisto redukuje pozauony iba na jednu. Klarinetový koncert je určený pre väčší komorný súbor: dva fagoty, dve rohy, malý bubon a sláčiky. Progresia v zmysle menších hudobných zoskupení reprezentuje Nielsenov vzrastajúci záujem o komornú hudbu. Koncert je písaný pre relatívne malý orchester, ktorý v zásade predstavuje dve dychové kvintetá (bez jednej flauty), so samostatne stojacim plechovým nástrojom - pozauonou. Ďalej tympany, ktoré sú výrazné najmä v jeho posledných symfóniách, a samozrejme sláčiky. Aj keď veľkosť orchestra a dĺžka diela pripomínajú klasicizmus, spôsob akým Nielsen využil orchester vo vzťahu k sólistovi vykazuje prvky moderny.

Forma je v žánre koncertu využívaná ako organizačná zložka, aj keď Nielsen modifikuje formálnu štruktúru tak, aby vyhovovala jeho štýlu. Podobne ako v rannom husľovom koncerte, aj Koncert pre flautu má iba dve časti. Táto

štruktúra sa odchyľuje od ustanovenej trojčasťovej klasickej formy koncertu. Názvy častí koncertu sú *Allegro moderato* a *Allegretto*. Sú jednotlivo rozčlenené, poskytujú rôzne tempá, náladu a štýlové kontrasty.

V koncerte sa vyskytujú aj prvky, ktoré poukazujú na neoklasicistickú inklináciu. Je to v oblasti formy, melodickej výstavby, práce s témou a motívom, v kadencii a kontrapunkte. V tomto kontexte však Nielsen modifikoval tieto elementy tak, aby vyhovovali jeho zámerom.

Medzi spomienkové črty v Koncertu pre flautu patrí požičavanie vlastného materiálu a uznávaných foriem, využívanie melodickej výstavby, tématická a motivická práca, i dôraz na kadentický vnem. Sloboda, s ktorou sa Nielsen vracia k svojim koreňom, povoľuje kreatívnu neviazanosť prostredníctvom moderných prvkov.

Medzi hudobnými vedcami existujú rôzne názory na formálnu štruktúru koncertu. V prvej časti koncertu *Allegro moderato* sa názory na formu viac-menej zhodujú na modifikovanej sonátovej forme. V druhej časti *Allegretto* prevláda rondo alebo jeho modifikácie. Pri tradičnom prístupe sa druhá časť môže pomenovať rondo, môže to byť taktiež viacdielna forma ronda a podporuje ho jeho detailná ilustrácia úvodnej témy, ktorá vystupuje ako rondová téma a. V časti opakovane zaznie v taktach 93, 145, 195 a 231 (Notová ukážka č.30)



Notová ukážka č.30: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 12-18

Avšak v refréne zahŕňa nový tematický materiál v takte 39. (Ukážka č.31)

Musical notation for Fl. solo, measures 39-43. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *p scherzando*, followed by a *cresc.* marking, and ends with *mf* and a trill (*tr*) over the final note.

Notová ukážka č.31: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 39-43

Nižšie ponúkam môj pohľad na formálny rozbor Koncertu pre flautu.

Nielsen používa motívy ako opakujúci sa prvok alebo reminiscenciu, ktoré má prevzaté zo svojich skorších diel. Úvodný motív koncertu, ktorý je potom

napodobnený v pozmenenej forme v prvom takte v nástupe orchestra (notová ukážka č.32), je odvodený priamo zo začiatku Nielsenovej skladby Fantasy Pieces, Op. 2, pre hoboj a klavír z roku 1889 (notová ukážka č.33). Úvodná téma v klavírnom parte časti Humoresque začína tónmi a - d, presne ako v úvode flautového koncertu. Ukážka, ktorú ponúkam je v úprave pre flautu a klavír, nie hoboj. Je prispôbená lepšej interpretácii a zvučnosti nástroja, a preto je zápis o malú terciu vyššie. Originál pre hoboj avšak začína tónom a - d. Je pozoruhodné, že Nielsen zvolil požičanie materiálu z tak skorého diela.

*Allegro moderato* (♩ = 100 a 112)

*Segue*

*f*

*f*

*f*

*f*

Copyright 1952 by SAMFUNDET TIL UDGIVELSE AF DANSK MUSIK, Copenhagen. All rights reserved.

Notová ukážka č.32: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 1-3



Notová ukážka č.33: Humoresque pre flautu a klavír, takty 1-4

Podobne ako v iných flautových dielach, koncert vo veľkej miere využíva oscilačné vzory. V tomto diele pozorujeme početné príklady tejto figurácie, jeden príklad je zo začiatku jeho Koncertu, v ktorom flautový part cirkuluje v rámci rozpätí undecimy (Notová ukážka č.34)



Notová ukážka č.34: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 8-11

Okrem oscilačných vzorov zahŕňa Nielsnova melodická výstavba opakované melodické motívy, ako je doložené v koncerte i v ďalších dielach z tohto obdobia. Táto charakteristika pripomína neoklasicizmus. Nielsen rozsiahlo využíval opakované melodické motívy, najmä v tzv. druho-témových oblastiach. Príkladom je vedľajšia téma v prvej časti Koncertu pre flautu *Allegro moderato* takty 33-38, ktorá pozostáva z pomalých opakovaných nôt (Notová ukážka č.35).

Notová ukážka č.35: Koncert pre flautu (1.časť takty 34-38)

V Nielsnových ďalších dielach sledujeme množstvo príkladov tejto figurácie, ako aj v Šiestej Symfónii z tohto obdobia. Najskôr v nej opakovanú notovú/tónovú tému hrajú drevené dychy (flauta, hoboje, klarinety v takte 80) a nasledujú ich fagoty a horny v takte 82 (Notová ukážka č.36).

Notová ukážka č.36: Šiesta symfónia, 1.časť, takty 80-83

Nielsenovo spracúvanie melódie, spolu s použitím oscilačných vzorov a opakovanie tónov a melodických motívov, patrí k zreteľným charakteristikám jeho neskorého štýlu. Nielsen takisto často využíva sekvencie. Jeho dôvera voči tejto technike je aj jeho slabosťou, typicky nimi zaplaví prvé časti jeho koncertov, najmä flautový. Príležitostne Nielsen využíva aj iné vývinové nastavenia, ako napríklad augmentáciu, diminúciu a stretto, ktoré pripomínajú barokové kompozičné techniky.

Nielsen využíva trilky na vytýčenie štrukturálne dôležitých momentov. Trilky sa vyskytujú v sólovom parte flauty ako hnacia sila do vrcholu alebo kadencie. Využitie trilkov týmto spôsobom je rozšírené počas klasického koncertného repertoáru, aj keď v rámci konzervatívneho melodického jazyka. V Nielsenovej tvorbe sa tieto trilky vyskytujú často v dynamickom stupni forte alebo fortissimo a vo vysokej polohe, ako napríklad v taktach 143-145 v 1.časti Allegro moderato na prípravu kadencie a v taktach 192-196 v 2.časti Allegretto ako podnet pre návrat prvej témy v parte pre pozauny.

Nielsenov záujem o charakteristickú farbu zvuku individuálnych nástrojov je demonštrovaný v Koncerte prostredníctvom inštrumentácie medzi sólovým partom flauty a orchestrom. Výrazný je vzťah flauty a pozauny. Tento Nielsenov hudobný humor pripomína hašterenie sa flauty a basovej pozauny v prvej časti, basová pozauna má v závere posledné harmonické slovo. Táto interakcia poukazuje na spôsobnú eleganciu navzdory surovej opozícii. Rozdielnosť v registri a charaktere týchto dvoch nástrojov a ich farieb zvuku poskytuje inovačný prvok, v ktorom nachádzame ich hudobný nesúlad. Akoby pozauna majúca vtipkársku úlohu reprezentovala samotného skladateľa a pokúšala sa o drobný žart na účet voči jeho snobskému až puritánskému flautovému priateľovi. Táto netypická kombinácia možno odráža to, že vzťahy medzi Gilbertom-Jespersenom a basovo-pozauunovým kolegom neboli vždy príjemné. Hrubosť basovej pozauny podporuje kontrast voči lyrickosti a bujarému charakteru, typickému pre flautu. Napríklad v prvej časti, po preskúmaní pokojnej vedľajšej témy hranej flautou, v takte 81 agresívne a dráždivo nastúpi pozauna tónom h v dynamike *forte*, podporená povzbudzujúcim tympanom. Flauta odpovedá s neodbytnou a prefíkanou rozhodnosťou v takte 83, pričom používa prízvučnú, náhlu a opakovanú rytmickú formáciu. Konfrontácia pokračuje až do taktu 97, kedy zakročia sláčky a iné dychy s primárnym melodickým materiálom. Flauta a tympan sa k nim pridajú v taktach 211-230, čo sarkasticky



okomentuje pozauna glissandi v taktach 220-221. Tak okázalé použitie pozauny a tympanu prezentujúce progresívne farebné odchýlenia, je celkom neobvyklé pre koncert za čias Nielsena, hlavne v ich nejednotnosti so sólovým nástrojom.

Okrem interakcie flauty, basovej pozauny a tympanu, nachádzame v koncerte ďalšie komorné štruktúry v rámci celkového orchestrálneho kontextu. V prvej časti flauta pôsobí ako časť tria s klarinetom a fagotom v taktach 37-42 (Notová ukážka č.37).

Notová ukážka č.37: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 37-42

Takisto pozorujeme triové zoskupenie flauty s klarinetom a prvými husľami začínajúce v takte 58-61. Táto štruktúra pokračuje, eventuálne sa zužuje na duet s klarinetom, počas čoho sa husle zvýrazňujú v partitúre až do taktu 70. Vzájomná hra medzi flautou a klarinetom podčiarkuje kontrapunktickú osnovu v taktach 126-133 a potom aj v taktach 147-155 spolu s pripájajúcim sa fagotom v takte 156.

I druhá časť Allegretto poskytuje ďalšie výborné príklady tejto komornej hudobnej štruktúry cez duet flauty a fagotu v taktach 18-29 (Notová ukážka č.38), ako aj zoskupenie flauty, horny a violy v taktach 97-113. Práve cez rôzne kombinácie menších súborov s orchestrom zostáva farba a štruktúra zvuku pôsobivo svieža.

Notová ukážka č.38: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 18-22

Flauta je často používaná takmer ako člen orchestra, alebo presnejšie povedané, ako rovnocenný člen komorného súboru. Počas skladby však predsa len nájdeme početné hudobné momenty, v ktorých flauta preniká štruktúrou orchestra. Väčšinou sa vyskytnú vtedy, keď je flauta zobrazená ako elegantná a lyrická, ale zároveň i dravá, do ktorej pozadia Nielsen pridáva sláčiky, čím môže flauta jednoducho vyčnievať, ako v taktach 5-9 prvej časti Allegro moderato.

Častokrát flauta znie akoby celkom samotná, pretože Nielsen takmer všetky ostatné nástroje v orchestri necháva hrať len v dynamike *pp*, napríklad v taktach 29-33 a 163-178 v Allegro moderato, veľakrát v Allegretto (napríklad posledných pár taktov, kde orchester hrá piano, flauta pokračuje do konca skladby vo forte), a samozrejme v pasáži kadencie. Kadencie sa v tomto diele vyskytujú oveľa frekventovanejšie než v mnohých iných koncertoch. Kadencie týmto predstavujú odklon od tradične improvizovanej kadencie, ktorá sa v klasickom koncerte nachádza pred finálnym tutti. Vo flautovom koncerte môžeme nájsť, okrem jednej hlavnej kadencie, štyri ďalšie menšie kadencie alebo pasáže podobné kadencii, pričom každá má rôznu dĺžku, charakter, umiestnenie a doprovod (takty 58-69, 133, 146 a 157). Aj keď sú Nielsenove kadencie viac vsadené do konceptu koncertu než u iných klasických koncertov, tieto kadencie i tak požadujú virtuóznosť, pričom povoľujú sólistovi, aby bol zapojený do celej štruktúry skladby. V oboch častiach Koncertu pre flautu je značná harmonická expanzia, pričom sa ku koncu používajú iné tóniny než na začiatku, čo Nielsen používal i vo svojej 1. Symfónii. V úvode prvej časti rozpoznať dizonanciu z tónov *a-d*, ktoré znejú vo vysokých sláčikoch a dychoch, cez tón *es* v basoch. Prvým harmonickým zvukom tohto diela je tritón (zv.4) a veľká septima. Následne prekvapí progresia harmónie pri použití dizonancie a modality. Dôraz na tón *d* pokračuje pri vstupe flauty, len držaný tón *es* v takte 5 vystriedal tón *g*. Všetky tieto moderné prvky v Koncerte pre flautu sú jasne identifikovateľné v harmónii, tonalite, inštrumentácii, a vo farbe a štruktúre zvuku.

Tu ponúkam môj pohľad na rozbor Koncertu pre flautu:

Koncert pre flautu a orchester má dve časti Allegro moderato a Allegretto. Tektonicky odpovedá dvojčasťovému sonátovému cyklu, z ktorého obsahuje len prvú a poslednú časť. Prvá časť Allegro moderato je dlhšia a charakterovo závažnejšia, monumentálnejšia. Druhá časť Allegretto je odľahčeného charakteru.

Prvá časť Allegro moderato je komponovaná v modifikovanej sonátovej forme, a je založená na princípe tematického a tonálneho kontrastu základných myšlienok. Expozícia obsahuje oblasti hlavnej, kontrastnej i záverečnej témy. Rozvedenie je skrátene (asi len 12 taktov), cituje pozmenenú myšlienku hlavnej a záverečnej témy. Reprízu začne orchester spojovacím úsekom hlavnej myšlienky, ktorá vyvrcholí kadenciou. Po jej ukončení nastáva rekapitulácia časti odvodená z prelínania myšlienok záverečnej témy a kontrastnej témy.

Expozícia prvej časti nezačína uvedením hlavnej myšlienky, ale krátkym 11-taktovým orchestrálnym úvodom (Notová ukážka č.39), pričom v 5.takte sa pripojí flauta závažnými triolami (Notová ukážka č.40).



*Notová ukážka č.39: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 1-2*



*Notová ukážka č.40: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 5-7*

Flauta uvádza v 12. takte dvojtaktovú tému (Notová ukážka č.41), založenú na rozvíjaní rytmicko-melodického motívu nastupujúceho v es mol a zahajuje oblasť hlavnej témy a.



*Notová ukážka č.41: Koncert pre flautu, 1.časť, takt 12*

Nasledujú sláčiky v f mol. Motív flauty sa transpozične zopakuje, zakaždým v inej tónine, v 18., 21. a 27. takte. V takte 18 znie flauta za doprovodu spevného klarinetu. Záverečné takty znejú v B dur na prodleve fagotu, horien a klarinetu. Predpísané rallentando uzaviera túto oblasť vychádzajúcu z hlavnej témy.

V 34. takte nastupuje kontrastná myšlienka v F dur, ktorú uvedie orchester. Je pokojnejšieho tempa a spevného charakteru. Kontrastnú myšlienku tvorí štvortaktová téma. (Notová ukážka č.42)

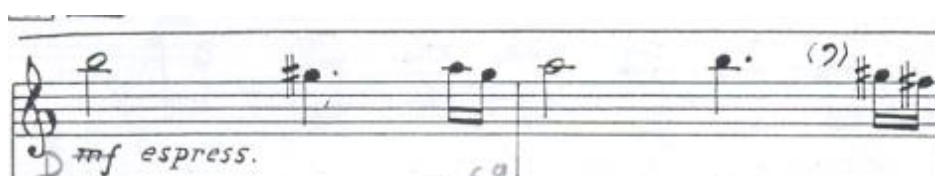


Notová ukážka č.42: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 34-36

Druhýkrát uvádza flauta kontrastnú myšlienku v 37. takte v Es dur, tretíkrát nastupuje takisto v sólovom parte v 49. takte, v c mol. Medzi tretím a štvrtým nástupom kontrastnej myšlienky, ktorú uvádza orchester v 70. takte v C dur, po 4 taktoch nastúpi tematická medzičasť v es mol. Medzi kontrastnou a záverečnou myšlienkou je krátky spojovací úsek.

V 81. takte na druhej dobe v orchestri znie záverečná téma rázneho charakteru. Táto myšlienka sa o dva takty neskôr spolu s flautou rozvíja až do 96. taktu. V taktoch 97-100 je spojovací úsek, ktorý stále varíruje hlavnú tému v orchestri.

V takte 101 nastupuje záverečná téma, ktorú hrajú hoboje a horny, stále v a tempo. Pod lyrickou melódiou v dychoch znie doprovod sláčikov, ktorý cituje melódiu hlavnej témy a modulačno-evolučným spôsobom pripravuje nástup flauty. V 110. takte flauta v tónine E dur preberá myšlienku záverečnej témy v pomalšom tempe tranquillo (Notová ukážka č.43).



Notová ukážka č.43: Koncert pre flautu, 1.časť, takty 110-11

Motív sa zopakuje štyrikrát, postupuje po tónoch stupnice zostupne smerom nadol. V nasledujúcich ôsmich taktach sa pracuje s týmto spevným myšlienkovým materiálom, a naspäť do tempa nás uvedie zdvih hoboja a fagotu (v takte 121) do Tempo I.

Nastupuje rozvedenie (takt 122) základným motívom hlavnej myšlienky vo flaute v gis mol, v terciovej príbuznosti k tónine záverečnej oblasti. Motív je mierne rytmicky pozmenený, ale charakterovo nezmenený. V 124. takte znie v doprovode orchestru lyrická myšlienka záverečnej oblasti. Motív hlavnej myšlienky v 126. takte opäť preberá orchester a v 128. takte sa pridáva flauta. Od 131.taktu je poco a poco rallentando, flauta i orchester spomaľujú až do spoločného akordu na tónoch des – fes- as pred korunou. Po konrune flauta zahrá malú kadenciu v dynamike ppp a uzavrie tým skrátene rozvedenie. Rozvedenie je veľmi krátke, má len niekoľko taktov a pôsobí ako spojovací úsek medzi expozíciou a reprízou.

V 134. takte nastupuje repríza v f mol, myšlienkovy odvodená z motívu hlavnej témy, ktorá pripraví nástup sólovej kadencie. Polstranová virtuózna kadencia, s náznakmi hlavnej myšlienky expozície, končí tónom des v pp. Je podfarbená vírením tympanu na tóne b. V takte 146 začína druhá polovica kadencie Sostenuto (Notová ukážka č.44). Začína nástupom fagotu a na druhú dobu hrá flauta tranquillo odvodené od kontrastnej spevnej myšlienky expozície, samozrejme varírovanej a za doprovodu klarinetu. Už o niekoľko taktov môžeme vidieť prácu s myšlienkou záverečnej témy.



Notová ukážka č.44: Koncert pre flautu, 1.časť Kadencia – Sostenuto

V takte 158 začína Tempo I repríza v ges . Repríza nastupuje v pp a pracuje s dvoma témami expozície. Zo začiatku používa vo flaute myšlienku záverečnej témy, a v doprovode orchestra zasa kontrastnú tému b. Približne dvadsaťdvaktaktová repríza tieto témy pozmeňuje a varíruje až nakoniec príde k

úplnému záveru reprízy a celej prvej časti. Repríza zvukovo i emočne vypätá, je vrcholom a myšlienkovým zhrnutím celej časti. Záver končí tempovým a dynamickým upokojením vrcholu prvej časti, akordom v Ges dur.

2.časť: Allegretto je komponované vo forme, ktorá ide vysvetliť viacerými spôsobmi. Tu je môj pohľad na formálne zloženie: A B A' C Kóda.

V úvode zaznejú akcentované šesnástinové noty v sláčikoch. Táto úvodná časť je dlhá nezvyklých 11 taktov, rovnako ako v prvej časti Koncertu. Avšak tentokrát flauta v úvode neznie, ale nastupuje až v 12.takte v G dur a otvára tým prvý diel A (Notová ukážka č.45).



Notová ukážka č.45: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 12-13

Úvod tonálne pripravuje nástup myšlienkového materiálu. Druhý motív v H dur (opäť terciová príbuznosť) a zároveň začiatok dielu b nastupuje v 39. takte. (Notová ukážka č.46) Oba motívy, ako aj celý diel A sú žartovného charakteru.



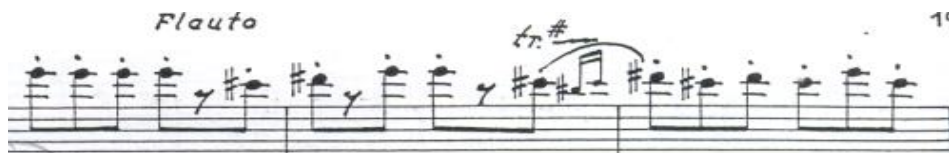
Notová ukážka č.46: Koncert pre flautu, 2.časť, takt 39

V 58. takte nastupuje štvortaktový spojovací úsek (melódia vo fagote), ktorý pripravuje tempovo a tonálne nástup dielu B, pomalšieho tempa Adagio ma non troppo. Diel B, myšlienkovy kontrastný, uvádza dvojtaktový spevný durovo-molový motív (Notová ukážka č.47)



Notová ukážka č.47: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 62-65

V 72. takte flauta sprevádza orchester, ktorý motív opakuje. Tento motív sa ešte zopakuje v 85. takte vo flautovom parte a v 86. takte v orchestri, v oboch prípadoch v skrátenej, ale dynamicky intenzívnejšej forme vo ff. V 93. takte nastupuje diel A', neopakuje sa presne a je rozsahovo skrátены. Malý diel a nastupuje v G dur, podobne ako v prvom diely A. V 123. takte nastupuje diel b. V 138. – 144. takte je spojka, myšlienково odvodená od dielu B a spája diel A' s dielom C. V 145. takte nastupuje diel C so zmenou taktu z 2/4 na 6/8 a zmenou tempa na Tempo di marcia. Diel C začína znova myšlienково podobným materiálom ako v diely A, ale variovaným. Tento motív predstavuje diel a, ktorý najprv nastupuje v orchestri v takte 145 tempovým označením Tempo di marcia a v 157. takte vo flautovom parte (Notová ukážka č.48).



Notová ukážka č.48: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 157-159

Od 161. taktu sa tento motív varíruje striedavo orchestrom a flautou. Nový, myšlienково spevnejší a lyrickejší diel b začína najskôr v orchestri v takte 180 so zdvihom. V takte 187 túto tému preberá flauta (Notová ukážka č.49).



Notová ukážka č.49: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 186-189

Táto téma sa dvakrát zopakuje. Prvýkrát v 190. takte v orchestri, zatiaľ čo flauta dopĺňa virtuóznymi pasážami orchester, druhýkrát od taktu 200 vo flautovom parte. Celý diel C je pripomína prípravu na záver. Záverečný diel Kóda začína v takte 231 v tónine E dur a v nej aj končí. Záverečný diel nepredstavuje nový myšlienkový materiál. Flautový part je napísaný v tomto diely veľmi virtuózne (Notová ukážka č.50).



Notová ukážka č.50: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 255-256

Sólový part flauty graduje až do držaného tónu e3, ktorý spolu s orchestrom v E dur slávnostne ukončuje druhú a zároveň záverečnú časť koncertu (Notová ukážka č.51).



Notová ukážka č.51: Koncert pre flautu, 2.časť, takty 264-267

Koncert pre flautu a orchester sa radí medzi vrcholné kompozície neskorého Nielsenovho štýlu, bol napísaný rok po dokončení jeho šiestej a poslednej symfónie. Koncert je založený na klasických elementoch: klasická forma, tématická myšlienka a kadencia. Melódia a rytmus je primárnou funkciou. Skladba oplýva aj ďalšími súčasnejšími prvkami ako chromatikou a farebnosťou. Okrem toho tu Nielsen využíva aj svoj vlastný materiál. Koncert poukazuje na spojenie starých a nových hudobných prvkov, ktoré sú pre Nielsena typické, vychádza z už uvedených tém a tvorí z nich nové. Jeho obdivuhodná syntéza



klasickej zdržanlivosti, ktorej sa nikdy celkom nezriekol, v kombinácii s romantickou trúfalosťou a nedisciplinovanosťou tvoria jeho zrelý štýl tak nefalšovane autentickým a typickým.

#### **8.4 Koncerty pre flautu po Nielsenovi**

Pri flautových skladbách 20. storočia je Nielsenov flautový koncert jedinečným a osobitým dielom tohoto storočia. Spomedzi troch Nielsenových koncertov, flautový dosiahol najväčšej popularity publika, pre svoj zrelý zmysel pre vtip a hlboko poetický vzhľad do ľudského charakteru. Po mnohých stránkach je bohatým a najoriginálnejším koncertom, aký bol pre flautu napísaný do roku jeho vzniku. I teraz v 21. storočí zostáva veľmi obľúbeným. Interpreti i obecenstvo naďalej podobne popisujú Nielsenov štýl osobitým, či výstredným, čo značí, že tento koncert je stále veľmi príťažlivým a zaujímavým dielom. Inovačným spôsobom predstavuje sólovú flautu v rámci orchestrálnej štruktúry pripomínajúc štýl komornej hudby. Touto hudobnou skúsenosťou Nielsen umožnil vzájomnú komunikáciu všetkým účinkujúcim. Táto koncepcia, spoločne s mnoho ďalšími zaujímavými ukazovateľmi obsiahnutých v tejto skladbe, vydláždila cestu pre ďalšie významné skladby v koncertnom žánre pre flautu.

I keď neustále prebiehala romantická éra, ktorá dávala vzniknúť hlavne klavíru a husliam na začiatku dvadsiateho storočia, malo možnosť vzniknúť niekoľko podstatných koncertov pre flautu. Nielsenovým koncertom tento proces začal. Medzi flautové koncerty, ktoré vznikli v 20. storočí s doprovodom symfonického orchestra sú: Koncert pre flautu a orchester od Jacquesa Iberta (1933), Koncert Lowella Liebermanna, op.39 (1993). Samozrejme vzniklo veľa koncertov za doprovodu komorného alebo sláčikového orchestra, medzi ne patria: koncerty od Andrého Joliveta a Malcoma Arnolda, koncert od Joaquína Rodriga, Krysztofa Pendereckeho, Jindricha Felda a Jaroslava Pelikána.

Nielsenov koncert zastupuje dôležité miesto nielen z dôvodu, že bol napísaný ako prvý v dvadsiatom storočí, ale aj tým, že dokázal flautu povýšiť na rovnocenný

sólový nástroj, ktorý je hodný a schopný sólovej hry so symfonickým orchestrom.

## 9. Fantazijná cesta na Faerské ostrovy

Rapsodická overtúra „En Fantasirejse til Færøerne“ (Fantazijná cesta alebo výlet na Faerské ostrovy), je príležitostnou skladbou na objednávku, ktorá bola počas Nielsenovho života hraná iba dvakrát. Nielsena práca na overtúre veľmi tešila a použil v nej viacero Faerských ľudových motívov. Do programu koncertu pri premiére skladby vložil programovú poznámku, ktorou popísal jednotlivé časti skladby a vysvetlil priebeh skladby. Rozčlenenie skladby v partitúre na diely Andante sostenuto, Andante tranquillo, Allegro molto, Andante tranquillo a Allegro molto, istým spôsobom odpovedá Nielsenovej programovej poznámke: „Pokojné more, Krajina po príchode, Tancovanie a spievanie, Rozlúčka, Pokoj na mori“. V tejto kapitole sa pokúsím objasniť programový priebeh skladby z môjho pohľadu.

Andante sostenuto „Pokojné more“ začína v pianissime tympanom, ku ktorým sa postupne pridávajú violy, violončelá a kontrabasy tiež v pianissime. Tieto hlboké sláčiky s tympanom znejú až do taktu 20, kedy sa pridávajú flauty v takte 21 a k nim aj klarinety v takte 22 (Notová ukážka č.52). Týmto Nielsen vyjadril hĺbku a silu zatiaľ pokojného mora.

The image displays a musical score for measures 21-24. The top system features two staves: Flute I & II (treble clef, key signature of two sharps) and Clarinet in A I & II (treble clef, key signature of two sharps). In measure 21, the flute plays a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The clarinet provides harmonic support with chords. In measure 22, the flute plays a triplet of eighth notes. The bottom system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble.

Notová ukážka č.52: Fantazijná cesta na Faerské ostrovy, takty 21-24

Od taktu č. 25 flauty s klarinetmi pokračujú v osminových hodnotách. Flauty hrajú tieto osminy takmer až do konca tohto dielu. Postupne sa k nim

pridávajú prvé a druhé husle, i hoboje. Klarinet a neskôr aj pikola začnú hrať rýchlu figúru v dvaatridsatínach, ktorá má napodobňovať štebot vtákov čo značí, že pevnina je blízko (Notová ukážka č.53).

Notová ukážka č.53: Fantazijná cesta na Faerské ostrovy, takty 37-39

Do tohto hrajú trúbky *con sordino* drobný slávnostný motív, akoby odpoveď ku klarinetu, signalizujúci atmosféru ostrova (Notová ukážka č.54).

Notová ukážka č.54: Fantazijná cesta na Faerské ostrovy, takty 40-41

Od taktu 47 nastupuje diel *Andante tranquillo*. „Krajinu po príchode“ reprezentuje nádherná téma v sóle lesných rohov (Notová ukážka č.55).

Horn in F

Hn.

Notová ukážka č.55: Fantazijné cesta na Faerské ostrovy, takty 47-54

V takte 91 nastupuje Allegro molto „Tancovanie a spievanie“, je rýchleho slávnostného charakteru, predstavuje víťanie, radosť a oslavu po príchode. Nielsen v ňom pravdepodobne tiež používa faerské motívy. V taktach č. 163-167, znie reminiscencia témy lesných rohov z predchádzajúcej časti. Túto päťtaktovú spomienku na faerský folklór, označenú tiež Andante tranquillo, hrá už len prvá horna sólo a hudbu upokojí len na okamih. Hneď ďalej v takte 168 pokračuje zábava, spev a tancovanie. To celé sa spomalí až flautovým sólom v takte 207, ktorá môže znamenať „Rozlúčku“ s ostrovom. Po jeho krátkom odznení sa k prvej flaute pridajú v poco a poco rallentando (takt 214) i druhá a tretia flauta, v ktorých tretia flauta preberá melódiu (Notová ukážka č.56). Po akordoch vo flautách, violončelách a kontrabasoch („Pokojné more“) sa skladba náhle ukončí v posledných dvoch taktach držaným e v klarinete a tympane.

1. solo

*ff*

210

Fl.

1

2

3

poco a poco ral

*dim.*

*pp*

217

Fl.

1

2

3

*dim.*

*dim.*

Notová ukážka č.56: Fantazijná cesta na Faerské ostrovy, takty 207-220

## 10. Záver

Vo svojich neskorších dielach Nielsen kombinoval jednoduché retrospektívne elementy s modernou hudobnou rečou, používal mimotonálne akordy, modálnu viacznačnosť, tonálne vybočenia a modulácie, aby tak vytvoril svoj charakteristický jazyk. V jeho neskorších dielach je zjavné spájanie štýlov, napríklad tradičné prvky (ako melodický konzervativizmus) mieša s novým postupom v oblasti harmonického progresivizmu. Z filozofického hľadiska v jeho tvorbe prevažujú témy bojovného charakteru, často sa vyskytuje element rastu, neustáleho vývoja a hudby ako životnej sily. Nielsenov melodický štýl je prirodzene hudobný a spevný. V Koncerte pre flautu i jeho ďalších flautových dielach sledujeme značný vplyv piesňového kompozičného štýlu a folklórneho dedičstva.

Tak ako vo svojich troch sólových koncertoch Nielsen postupne zužoval obsadenie orchestra, aj v jeho symfóniách pozorujeme zmenu smerom k minimálnemu orchestrálnemu obsadeniu. V prvých štyroch symfóniách využíval trojité alebo dvojité obsadenie drevených dychových nástrojov, s veľkým využitím plechovej sekcie, perkusií a sláčikov. V prípade 3. Symfónie využil dokonca vokálnych sólistov. V posledných dvoch symfóniách Nielsen zredukoval sekciu drevených dychov iba na pár z nich, naďalej ale zostalo celkom značné zastúpenie plechových dychových nástrojov a perkusií. Konkrétne v Šiestej Symfónii pozorujeme, ako vyhľadáva jednoduchosť a pokoj na rozdiel od jeho skorších diel. Inštrumentálnosť v týchto posledných symfóniách sa zlučuje s Nielsenovou snahou a obľubou zobraziť viac drevené dychy než sólistov. Ako aj v Dychovom kvintete, tak aj poslednú Šiestu symfóniu Nielsen využil na individuálnu charakteristiku každého nástroja. Jeho pozornosť voči prirodzenej farbe zvuku každého nástroja je príznačná i v Koncerte pre flautu.

Záruka Nielsenovho prínosu do literatúry drevených dychových nástrojov a kvalita jeho skladieb pre tieto nástroje je značná vo veľkej popularite Dychového kvinteta na pódiumoch, a aj fakt, že patrí medzi najznámejšie diela svojho druhu. Dokonca aj v 21. storočí s pribudnutím obrovského množstva skladieb vo flautovom repertoári od čias Nielsena, zostáva stále jeho hudba živá, inšpiratívna a závažná.

## 11. Prílohy

Príloha č.1: Program koncertu svetovej premiéry Nielsenovho Koncertu pre flautu a orchester v Paríži v roku 1926

Bureau de Concerts : **Marcel de VALMALET**, 45, rue La Boétie, Paris (8<sup>e</sup>)  
Téléphone : ELYSEES 0672

**Maison GAVEAU** (Salle des Concerts) | **JEUDI 21 OCTOBRE 1926**  
45-47, rue La Boétie, 45-47 | à 20 h. 45 (Ouverture des Portes, à 20 h. 15)

**CONCERT SYMPHONIQUE**  
donné sous les auspices de l'ASSOCIATION FRANÇAISE d'EXPANSION et d'ÉCHANGES ARTISTIQUES  
et consacré aux Oeuvres de

**CARL  
NIELSEN**

avec le concours de  
**L'ORCHESTRE de la  
SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE**  
sous la direction de MM.  
**Carl NIELSEN et Emil TELMANYI**  
et MM.  
**Peder MÖLLER et Holger Gilbert JESPERSEN**  
Violoniste Flûtiste

1. Ouverture du 2<sup>e</sup> acte de *Saul et David* (1902)  
sous la direction de **M. Emil Telmanyi**
2. Concerto pour violon et orchestre, op. 33 (1912)  
Soliste : **Peder Möller**  
sous la direction de **M. Emil Telmanyi**
3. Symphonie n° 3, op. 50 (1920)  
sous la direction de **M. Emil Telmanyi**
4. Concerto pour flûte et orchestre (1926)  
Soliste : **M. Holger Gilbert Jespersen**
5. Cinq morceaux tirés de l' "Aladdin" (1919)  
a) Marche festive d'Orient  
b) Le Rêve d'Aladdin et la Danse des brumes matinales  
c) Danse hindoue  
d) Le marche à Ispahan  
e) Danse nègre  
sous la direction de l'Auteur

Places de 25 à 5 fr. (droits compris). — En vente : **Maison Gaveau**; chez **Durand**,  
4, pl. de la Madeleine; au **Guide-Billets**, 20, avenue de l'Opéra; chez **Bouart-Larolle**, 40, boul. Malesherbes  
**Eschig**, 48, rue de Rome; **Senart**, 49, rue de Rome; **Roudanez**, **Laudy**, **Magasin Musical**, etc.

## 12. Bibliografia

- Busck, Arnold: Carl Nielsen - Centenary Essays, Nyt Nordisk Forlag, Kodaň 1965
- Fanning, David: Carl Nielsen Works. Incidental Music, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2000
- Fanning, David - Fjeldsøe, Michael - Grimley, Daniel – Krabbe, Niels: Carl Nielsen Studies. Volume IV, The Royal Library, Kodaň 2009.
- Foltmann, Niels Bo: Carl Nielsen. Commotio opus 58, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2006. ISBN: 87-598-1468-3/978-87-598-1468-0
- Jensen, Lisbeth Ahlgren - Petersen, Elly Bruunshuus – Petersen, Kirsten Flensborg: Carl Nielsen Works. Chamber Music2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2003. ISBN: 87-598-1091-2
- Krabe, Niels – Foltman, Niels Bo – Hauge, Peter: Carl Nielsen Works, Orchestral Works 2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2004. ISBN: 87-598-1127-7
- Krabbe, Niels - Jensen, Anne Ørbæk - Røllum-Larsen, Claus: Carl Nielsen - an apple of contention, Royal Library, Kodaň 2009. ISBN: 978-87-7023-030-8
- Krabe, Niels – Petersen, Elly Bruunshuus – Petersen, Kirsten Flensborg: Carl Nielsen Works. Incidental Music 2, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2007. ISBN: 87-598-5396-4/978-87-598-5396-2
- Lawson, Jack. Carl Nielsen. 20th-Century Composers. Phaidon Press Limited, Londýn 1997. s.240. ISBN-10:0714835072
- Nielsen, Carl: Concerto for flute and orchester, Partitur, Samfundet til udgivelse af dansk musik, 3. serie, nr.17, Kodaň 1977
- Nielsen, Carl: Concerto for flute and orchester, Partitur, Samfundet til udgivelse af dansk musik. 3.serie, nr.117. Kodaň 1992
- Petersen, Elly Bruunshuus– Petersen, Kirsten Flensborg: Carl Nielsen Works. Concertos, Edition Wilhelm Hansen, Kodaň 2002. ISBN:87-598-1101-3
- Simpson, Robert. Carl Nielsen, Symphonist. With a biographical appendix by Torben Meyer. Taplinger Publishing Co., Inc., New York 1986.



Elektronické zdroje:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony\\_No.\\_2\\_%28Nielsen%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_%28Nielsen%29)

<http://www.dacapo-records.dk/en/recording-orchestral-music.aspx#Deutsch>

<http://www.dacapo-records.dk/en/recording-carl-nielsen---symphonies-nos--1-6---dvd.aspx#Tysk>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Nielsen](http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Nielsen)

<http://www.answers.com/topic/carl-nielsen>

<http://frombeyondthestave.blogspot.cz/2011/02/nielsen-in-south.html>

<http://www.flutist.dk/Reviews.htm>

<http://carlnielsen.dk/pages/biography.php>

[http://www.newyorker.com/arts/critics/musical/2008/02/25/080225crmu\\_music\\_ross?currentPage=all](http://www.newyorker.com/arts/critics/musical/2008/02/25/080225crmu_music_ross?currentPage=all)

<http://www.sfgate.com/music/article/Music-review-Symphony-performs-Carl-Nielsen-3186012.php>

[http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.570737&catNum=570737&filetype=About%20this%20Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570737&catNum=570737&filetype=About%20this%20Recording&language=English)

<http://www.rayashley.com/superlink/quintet43.htm>