9 771335 414008 11

hudobný život

ROČNÍK XLVIII
11
2016
2,16 €

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Konvergencie 2016 / **Rozhovor:** Ronald Šebesta / **Skladateľ mesiaca:** Justė Janulytė / **Mimo hlavného prúdu:** A4: FRESH AIR / **Hudobné divadlo**: Košická Bohéma lojálna k Puccinimu

Ladislav Fančovič

Jazz po starom, klasika po novom

Rozhovor: Jean-Louis Matinier

Výročie: Erik Satie

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

52.

© Marián Polonský foto: Tomáš Polonský

18. 11. – 4. 12. 2016

BRATISLAVA MUSIC FESTIVAL
MUSIKFESTSPIELE BRATISLAVA
FÊTES DE MUSIQUE DE BRATISLAVA
FESTIVAL DE MÚSICA DE BRATISLAVA

BHS

HLAVNÝ USPORIADATEĽ

slovenská filharmónia

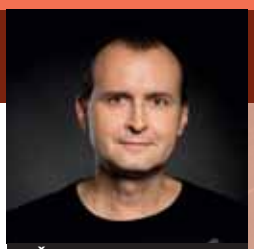
S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY

BHS člen Európskej asociácie festivalov

PARTNERI A MEDIÁLNI PARTNERI BHS

Group M · BRATISLAVA · rtv: · Pravda · .tasr. · TA3 · slovenka · SOZA · hudobný život · in.ba · BKIS · OPERA+ · OPERA · TREND · MAV · JCDecaux · rádio fm · Forbes · Rádio Jemné · bigmedia

Editorial


R. Šebesta

J. Janulytė

L. Fančovič

Vážení čitatelia,

dôkazom, že hudobná festivalová jeseň v Bratislave je v plnom prúde, sú paralelne prebiehajúce koncerty a snáď aj občasné dilemy milovníkov hudby, ktorý z koncertov v daný večer navštíviť. Nomen omen možno skutočne vztiahnuť na prebiehajúci festival EPOCHÉ/ Nová slovenská hudba, kde v rámci 30 podujatí zaznie 250 diel skladateľov z územia Slovenska nielen minulého (či súčasného) storočia, ale aj tých dávnejšie uplynulých. Kde inde (snáď s výnimkou pozoruhodného koncertného cyklu Albrechtina) možno dnes počuť tvorbu Ladislava Stančeka, Štefana Németha-Šamorínskeho, Karola Ruppeldta či Jána Levoslava Bellu? Paralelne prebiehajú koncerty v Slovenskej filharmónii, cyklus Stará hudba súboru Musica aeterna, Solamente naturali uvedú hudbu Vivaldiho a Bacha, chystá sa mimoriadny koncert festivalu Konvergencie, prehliadka grafických partitúr poľských a slovenských skladateľov, nehovoriac o lukulských hodoch v podobe Bratislavských hudobných slávností...
Na nedávnej tlačovej konferencii k festivalu EPOCHÉ/ Nová slovenská hudba vznikla zaujímavá diskusia o tom, prečo z domáceho koncertného života takmer vymizli sólové recitály umelcov. Prítomná klaviristka Magdaléna Bajuszová spomenula, že v priebehu necelých troch týždňov uviedla v rámci dvoch recitálov program z klavírnych suít prvej polovice 20. storočia, ako aj komplet klavírnych prelúdií Ilju Zeljenku, a že tento stav je pre umelca fyzicky i psychicky neúnosný. Väčšina z premiér podobne koncipovaných koncertných programov sa totiž kvôli neexistujúcej agentážnej činnosti zároveň stáva derniérami. Ako presvedčiť domácich koncertných usporiadateľov, aby sa odvážili zariskovať a „zaplatili" podujatie s odvážnejšie koncipovanou dramaturgiou?
Aj z toho dôvodu ponúkame v spravodajskej rubrike dvojicu pohľadov na jeden „impozantný suitový večer", ktorý Magdaléna Bajuszová predniesla koncom októbra v rámci Albrechtiny.
Po mnohých rokoch odchádza z postu vedúceho Edičného oddelenia Hudobného centra skladateľ Peter Zagar. Aj touto cestou sa mu chceme poďakovať za inšpiratívne pracovné prostredie a zaželať mu množstvo tej najlepšej hudby i umeleckých nápadov.

Podnetné jesenné čítanie praje
Peter MOTYČKA

Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly
2 **Reagujete, Hold mladých slovenskej hudbe, Albrechtina, Úcta k tvorivosti, Schumannova komorná tvorba vo Dvorane VŠMU, Konvergencie 2016, Jesenné matiné v Mirbachovom paláci, Spomienka na Alexandra Moyzesa, K úvodu žilinskej koncertnej sezóny, Hudba klavíra, Čo s operou? (glosa)**

Rozhovor
6 **Jean-Louis Matinier: „Akordeón patrí všade tam, kde znie dobre."** *P. Katina*
14 **Ronald Šebesta: „Vyhýbam sa mechanickému prerozprávaniu štruktúry."** *R. Kolář*

Skladateľ mesiaca
18 **Justė Janulytė – monochromatická skladateľka** *A. Democ*

Mimo hlavného prúdu
21 **A4: FRESH AIR (otvárací koncert)** *R. Kolář*

Seriál
22 **Nahrávanie folklóru na území Slovenska XVII: Štandardné gramofónové platne** *M. Minárik*

Výročie
26 **Erik Satie (1866–1925)** *D. Matej*

Hudobné divadlo
30 **Košická Bohéma lojálna k Puccinimu** *D. Marenčinová*
31 **Scénické impresie i výnimočné hudobné naštudovanie** *M. Glocková*

Zápisník
32 **Moja matka hus, Hudba ruskej duše, Jubileum vokálnej pedagogičky** *M. Mojžišová, Z. Spodniaková, D. Marenčinová*

Zahraničie
33 **Viedeň: Dvakrát s Puccinim vo Viedni** *T. Ursínyová*
34 **Bazilej: Svetelný míľnik** *R. Bayer*
35 **Viedeň: Dvakrát Robert Schumann** *B. Ažaltovič*

Jazz
36 **Ladislav Fančovič – Jazz po starom, klasika po novom** *G. Bianchi*

Recenzie
40

Mesačník **Hudobný život**/november 2016 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Peter Motyčka – Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Stará hudba, Súčasná hudba (robert.kolar@hc.sk), Andrej Šuba – Recenzie CD / DVD / knihy, História, Stará hudba, Rozhovory (andrej.suba@hc.sk), Michaela Mojžišová – Hudobné divadlo, Zahraničie (michaela.mojzisova@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Andrea Draganová, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **Tlač:** DOLIS, Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** L. Fančovič (foto: J. Veverica) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Reagujete

AD HŽ 10/2016: ARWA – Boris Lenko Works

V mene Hudobného fondu reagujem na recenziu CD *ARWA – Boris Lenko Works* od Zory Šikrovej, uverejnenú v ostatnom čísle *Hudobného života*. Autorka hudbe, ktorá sa na CD nachádza, venuje iba cca 25% textu recenzie. Obsah tejto časti recenzie nebudem komentovať, iba jej formu. Spôsob, akým sa autorka vyjadruje na adresu hlavného protagonistu považujem za nepatričný, prekračujúci únosnú mieru, napríklad: „*...ide o hudbu na úrovni kaviarenskej improvizácie...*“ / „*... Andante je štýlovo opäť skôr vhodné k zapálenej cigarete pri červenom svetle...*“ / „*...ako autor/skladateľ na scéne etablovaný asi ako študent kompozície bez konkrétnej predstavy o svojom profesionálnom hudobnom začlenení.*“

Cca 58% textu recenzie autorka venuje svojim subjektívnym kritickým úvahám o stave spoločnosti a spôsobe fungovania inštitúcií, najmä Hudobného fondu, napríklad: „*...Na tomto mieste sa plynule dostávame z dlhodobo ťažkých a umelecky komplikovaných podmienok stigmatizovanej postkomunistickej krajiny... k ignorácii úlohy profesionálneho manažmentu a dramaturgie, ktorá v agónii fantázie...*“.

Odhliadnuc od toho, že takéto úvahy, najmä v tak veľkom rozsahu, prekračujú rámec recenzie, je potrebné uviesť fakt, že autorka nemá o činnosti Hudobného fondu dostatočné vedomosti – napríklad mylne uvádza, že sa jedná o štátnu inštitúciu. Vo svetle toho, že vydanie a výroba jedného CD titulu je iba jedným kamienkom v mozaike celej činnosti Hudobného fondu, je absurdné konštatovanie: „*Na základe počutého bude potrebné prehodnotiť funkcie a kompetencie hudobných inštitúcií,...*“, čo je ešte umocnené faktom, že hudobných inštitúcií je na Slovensku viac.

Hudobný fond, okrem iných aktivít, vydáva CD slovenských protagonistov v oblasti vážnej hudby (profilové CD skladateľov, alebo koncertných umelcov interpretujúcich domácu tvorbu), v oblasti jazzu a najnovšie aj v oblasti world music. O edičnom pláne rozhoduje Rada Hudobného fondu. Niektoré z titulov sa pohybujú na pomedzí žánrov – takýmto titulom je aj CD *ARWA*. Lenko je etablovaný, špičkový koncertný umelec vychádzajúci síce primárne z vážnej hudby, avšak, najmä za posledné roky, rovnako udomácnený aj v iných žánroch. Dostal sa do povedomia širokého okruhu poslucháčov tak, ako máloktorý interpret vážnej hudby. Predmetné CD mu však dalo možnosť predstaviť sa v inom svetle, v akom bol verejnosti známy predtým.

ARWA nie je typické profilové CD autora vážnej hudby, ani takú ambíciu nemá. Nie je to ale ani typické profilové CD koncertného umelca, interpretujúceho skladby rôznych domácich autorov a nie je to ani jazzové CD. Nejde tu iba o nahrávky Lenkových skladieb, ako by sa to mohlo na základe recenzie javiť. Je to ucelený Lenkov projekt od A do Z. Počnúc výberom interpretov/spoluhráčov – a Borisovi sa napriek obmedzenému rozpočtu (na toto CD sa aplikoval rozpočet analogický k jazzovým CD, ktorý je menší, ako pre profilové CD autorov vážnej hudby) podarilo zohnať prvotriednych interpretov o ktorých v recenzii nebolo ani slovo – cez naštudovanie repertoáru, komponovanie hudby, výber zvukových majstrov, výber nahrávacieho štúdia (o kvalite zvuku v recenzii tiež nebola zmienka), až po dodanie textov.

V umeleckom svete je pomerne bežným javom, keď sa umelec, etablovaný v nejakej oblasti, predstaví verejnosti v inej oblasti, v ktorej dovtedy nepôsobil. Má to ale zmysel iba vtedy, keď je vo svojej „domovskej disciplíne“ nespochybniteľnou autoritou. A tou Lenko ako koncertný umelec bezpochyby je.

S ohľadom na vyššie spomenuté fakty je Hudobný fond presvedčený, že zaradenie profilového CD Borisa Lenka do edičného plánu bolo správnym rozhodnutím.

Nepochybne je sloboda slova jedným z najväčších porevolučných výdobytkov v našej spoločnosti. A nepochybne ju treba ctiť a dodržiavať – som ale presvedčený, že aj sloboda slova má svoje hranice. A tu sa dostávam k jadru veci. Autorka má právo na svoj názor a má právo ho vo forme recenzie ponúknuť na zverejnenie. Je na rozhodnutí redakcie – konkrétne najmä redaktora, zodpovedného za časť recenzií a šéfredaktora, či ju zverejnia, alebo nie. Obaja sú (resp. v čase pripravovania čísla časopisu do tlače boli) interní zamestnanci Hudobného centra, ktoré časopis *Hudobný život* vydáva, je teda predpoklad, že by mohli o činnosti Hudobného fondu vedieť viac ako autorka. Mohli na seba zobrať zodpovednosť za nezverejnenie recenzie a odôvodniť takýto krok. Ak by boli na pochybách, mohli sa obrátiť na riaditeľa Hudobného centra, nech v tejto veci rozhodne. Rozhodli sa však, že uprednostnia slobodu slova a recenziu zverejnia. Je to ich osobná zodpovednosť. Nič viac, nič menej – na rozdiel od autorky nebudem kvôli jednej recenzii, nech je jej kvalita akákoľvek, spochybňovať celý časopis *Hudobný život*, ani Hudobné centrum ako inštitúciu, ba ani iné hudobné inštitúcie.

Matúš JAKABČIC
riaditeľ Hudobného fondu

Dramaturgické preferencie akéhokoľvek vydavateľstva – súkromného, či verejnoprávneho, sú výsledkom rôznorodých podmieňujúcich faktorov, ktorých detailnejšia analýza nie je predmetom tejto reakcie. Dôležitým výstupom úvodnej vety je však známy fakt, že tieto rozhodnutia prirodzenie imponujú niekomu viac, inému menej, kým určité percento sa s nimi nedokáže stotožniť vôbec. Preto ma na „recenzii“ Zory Šikrovej šokoval jed, ktorý striekal všetkými smermi a vďaka ktorému sme sa o samotnom hudobnom (či skôr interpretačnom) obsahu albumu nedozvedeli vôbec nič. Pojem recenzia dávam do úvodzoviek zámerne, nakoľko hanlivý a urážlivý tón textu definujem ako pamflet a zaráža ma, že hoci sa redakcia v tiráži časopisu dištancuje od totožného stanoviska názorov a postojov vyjadrených v uverejnených textoch, tento výrazný prešľap v publicistickom žánri (zámerne?) opomenula.

Pre autorku iba krátky odkaz: jedna vec je kriticky vyjadriť svoj postoj k recenzovanému dielu (alebo k inštitúcii, ktorú ste „recenzovali?“), čo je úplne v poriadku, avšak druhá strana je základná slušnosť, novinárska etika a úcta k umelcovi – autorovi i interpretom, ktorých doterajšie umelecké curriculum vitae a vynikajúce výkony na CD *ARWA* absolútne ignorujete. Škoda, pretože Váš publicistický rukopis má (odkazujúc i na iné Vaše texty) potenciál.

Na záver len smutný pohľad do (virtuálnej) reality. Bola som svedkom jednej internetovej diskusie k spomínanej recenzii. Názory boli rôznorodé – možno by nám odborná sociologická analýza poodhalila, ktoré „dotknuté“ strany pritakávali skôr autorke hanopisu. Čo ma však zarazilo najviac, a čoho som reálne rozčarovaná a smutná je fakt, že najaktívnejší a v argumentácii najzapálenejší diskutéri CD v skutočnosti vôbec nepočuli, zato názory „ako to celé naozaj je“ interpretovali skutočne presvedčivo. Bola by som nerada, aby sa náš pomerne úzky okruh ľudí inklinujúcich k vysokému a súčasne hlbokému umeniu, priblížil k masovému (nedajbože až anonymnému) diskutujúcemu dnu...

Eva ŠUŠKOVÁ

V Hudobnom fonde vyšlo CD s názvom *ARWA* a *Hudobný život* uverejnil recenziu Zory Šikrovej. Na túto recenziu dostala redakcia HŽ veľa negatívnych ohlasov – mailov, telefonátov, ústnych pokarhaní. Rozhorčené reakcie sa týkajú takmer výlučne toho, *ako* Šikrová píše: hrubo, urážlivo, bez rešpektu k autorovi Borisovi Lenkovi a ďalším hudobníkom zúčastneným na projekte, a k tomu, čo všetko majú za sebou. Chvíľami sa pritom stráca, *čo* autorka napísala. Napísala, stručne povedané, že skladby na CD nie sú dobré. A v tom má, podľa môjho názoru, pravdu. (Bez alibizmu pripo-

mínam a zdôrazňujem: To, čo sa o nejakom umeleckom projekte alebo výkone napíše, sú samozrejme názory pisateľov, raz viac, inokedy menej vyargumentované, a žiadne súdne rozhodnutia.) Boris Lenko je obdivuhodná postava. Hudobník ojedinelej všestrannosti, jeden z nemnohých slovenských interpretov súčasnosti, ktorí sa suverénne pohybujú na medzinárodnej scéne. Navyše je to občiansky aktívny a odvážny človek, čo je v slovenskej hudobnej komunite ešte väčšia vzácnosť.
Z obdivu k Borisovi Lenkovi ale nebudem podrobovať autocenzúre svoj názor na projekt *ARWA*. Je fakt, že nahrávkam na CD dodávajú lesk naozaj skvelé interpretačné výkony, ktoré ale, podľa môjho názoru, svojou vysokou úrovňou zvláštne kontrastujú so samotnými skladbami.
Keby som recenziu písal ja, určite by som ju napísal inak, už vzhľadom na odlišný vek a temperament. Aj pokiaľ ide o samotné skladby, argumentoval by som inak. „*Opakovanie jediného prvku*“ či „*triviálny harmonický pôdorys*“ sú veci, ktoré nájdeme u nejedného prvoradého skladateľa, v nejednej geniálnej skladbe. Avšak autorský projekt *ARWA* ako celok by som hodnotil zhruba rovnako ako Šikrová.
Keď som bol študent, *Hudobný život* vychádzal v podobe nepekných novín, preplnených gratuláciami k výročiam a všemožnými chválospevmi na slovenských skladateľov a interpretov. Je podľa mňa dobre, že súčasní redaktori Kolář, Motyčka a Šuba otvárajú časopis rôznym, aj kritickým názorom. Alebo nie?

Vladimír ZVARA
vedúci katedry muzikológie FiFUK

Hold mladých slovenskej hudbe

Keď som sa rozhodol na sklonku septembra navštíviť koncert k otvoreniu nového akademického roku na VŠMU, motivovala ma najmä skutočnosť, že **VŠMU Modern Orchestra** si do programu zvolil výlučne skladby slovenských autorov, ako aj možnosť posluchačského kontaktu s umením dirigenta **Mariána Lejavu**, ktorý mal toto všetko „na svedomí“. Ak v nadpise odkazujem na generačnú príslušnosť, musím hneď na úvod vyzdvihnúť charizmu čerstvého štyridsiatnika Lejavu, ktorý nestratil nič z mladíckeho zápalu pri organizovaní akcií v prospech dôležitého zástoja hudby 20. storočia, vrátane diel slovenských skladateľov na škole, kde pôsobí. Hoci ho poznám aj ako inteligentného skladateľa (odchovanca kompozičnej triedy prof. Bokesa), v posledných rokoch sa zameral na kultiváciu svojej druhej profesie, dirigentskej. K zrodu telesa zameraného na hudbu 20. a 21. storočia ho zaiste viedla snaha cibriť vnímavosť mladých interpretov, schopnosť ich vzájomnej komunikácie pri zmocňovaní sa partitúr, zodpovednosť každého člena sláčikového zoskupenia za dokonalé zvládnutie partu – toto všetko si nevyhnutne vyžadovalo komorné obsadenie telesa (15-člennú zostavu mladých hráčov posilnili skúsený huslista **Ján Kružliak** a violončelista **Eugen Prochác**). Hneď prvá skladba koncertu – Suchoňova *Serenáda op. 5* – zaujala. Priznám sa, že mám radšej originálnu podobu diela pre dychové kvinteto, v sláčikovej verzii (ako som ju mal fixovanú z úctivého podania „warchalovcov“) mi zvykli chýbať tóny pôsobivej pikantnosti a grotesknosti. Lejava pristúpil k tomuto mladíckemu opusu s plným nasadením pre tlmočenie jeho hudobného odkazu a svojich zverencov doslova „nakazil“ ústretovosťou k nuansám skladateľovej expresie i zmyslu pre kontrasty (ako genéze neskoršej *Baladickej suity*). Suchoňova *Serenáda* neznela z akademickej povinnosti uctiť si slovenskú históriu kompozičnej tvorivosti, ale preto, že ide o kvalitnú a trvácnu hudbu. *Asynchrónia* pre sláčikový orchester od Jozefa Sixtu je dôležitá nielen pre individualitu skladateľovho štýlu, ale aj pre širšie vývojové kontexty slovenskej hudby. Ide o náročnú partitúru, vyžadujúcu čistotu pochopenia tvorivého zámeru v dosahovaní jednoty medzi pohybmi disciplinovane konštruovaných tónových modelov, kontrastnosťou farebno-zvukovej artikulácie i tektonického poriadku. Pamätám si (ešte zo študentských čias) uvedenie tejto skladby Ladislavom Slovákom s rozhlasovým symfonickým orchestrom a jeho nahrávku na LP, ktorú Sixta hodnotil pozitívne. Lejava si bol vedomý náročnosti postihnutia tejto skladateľovej jednoty (preto sa *Asynchrónia* tak málo hráva) a pravdepodobne o nej s hráčmi diskutoval. Výsledkom bola určitá opatrnosť, čo sa premietlo aj do dlhšieho trvania skladby, než aké si autor predstavoval (údaj v partitúre), nedostatočne plastického stvárnenia trojoblúkovitého profilu formy i niektorých odchýlok od zápisu (hranie dlhých tónov namiesto repetovaných). Napriek týmto pripomienkam musím vyzdvihnúť výchovné pôsobenie dirigenta v oboznamovaní mladých interpretov s nekonvenčnými kompozíciami. Zato *Planctus* Ladislava Burlasa bol v podaní mladých interpretov zážitkom. Vystihli ústredný lamentózny nerv skladby, profesionálne vybudovali gradácie, priblížili atmosféru tiesne i protestu. Dirigent sa ukázal aj ako dobrý dramaturg, keď do druhej časti koncertu zaradil kompozície, v ktorých dominovala vzdušnosť, elegancia, skladateľský cit pre lapidárne kontrasty, aké sprostredkoval cyklus *Štyroch skladieb pre sláčiky* Petra Zagara. Rovnako výstižne, s mladíckym zmyslom pre hravosť, spontánnosť a kaleidoskopickú pestrosť hudobne sviežich nápadov, pôsobili v závere koncertu *Puzzle* pre sláčiky Juraja Beneša.
Popri ocenení umeleckého zápalu Mariána Lejavu a jeho pedagogických schopnostiach preniknutých vášnivým vzťahom k slovenskej hudbe (čo sa zračilo aj z jeho slov v programovom bulletine ku koncertu), ktorý sa usiluje prenášať aj na svojich zverencov, treba vyzdvihnúť aj skutočnosť, že podujatie tvorilo súčasť nového koncertného projektu „Slovak Sound 2016“ propagujúceho slovenskú kompozičnú tvorbu, interpretačné umenie a výchovnú prácu na umeleckých školách doma aj v zahraničí. Krátko po bratislavskej premiére (28. 9.) mal VŠMU Modern Orchestra naplánované vystúpenia aj na partnerskej pôde JAMU v Brne a na pôde Hudobnej univerzity vo Viedni.

Ľubomír CHALUPKA

Otvarací koncert VŠMU Modern Orchestra (foto: P. Rusnáková)

Albrechtina

Koncertný cyklus (Ne)známa hudba pokračoval aj v novom školskom roku a niesol sa v znamení klavírnych recitálov. Programovo boli zacielené na repertoár prvej polovice minulého storočia a predstavili sa na nich umelci so vzájomne kontrastnými interpretačnými prístupmi. Ak sa stáva, že mnohé podujatia odznejú bez kritickej reflexie, v prípade druhého z recitálov došlo k opaku a celkom neúmyselne o ňom vznikli texty hneď dva...

Kultivovaný stereotyp

Recitál švajčiarskeho klaviristu **Tomasa Dratvu** (27. 9.) pozostával z viac i menej frekventovaných diel Clauda Debussyho a Leoša Janáčka. Dratvov interpretačný profil bol zrejmý po niekoľkých úvodných minútach – ide o kultivovaného klaviristu, ktorý uprednostňuje asketický typ intelektualizmu s pomerne ohraničeným okruhom zvukových a výrazových prostriedkov. Je typom interpreta, ktorého cieľom zjavne nie je zapôsobiť na publikum bravúrnou virtuozitou ani výrazným emocionálnym vkladom, ale v intenciách striedmosti, rozvážnosti a trpezlivosti predostrieť poslucháčovi obraz diela bez nánosov subjektivizmu.
Za pomerne uspokojivý možno označiť výsledok tohto prístupu v úvodnom diele recitálu – cykle *Šesť antických epigrafov* Clauda Debussyho. Tu bolo možné oceniť Dratvov zmysel pre kultivovanú a zmysluplnú vertikálnu organizáciu hudobného materiálu a schopnosť trpezlivo pracovať s nízkymi dynamickými rovinami na rozsiahlych plochách, ako aj vkusnú prácu s pedalizáciou a artikulačnou variabilitou. Počas zostávajúcich opusov prvej časti recitálu, rovnako z pera Debussyho, však zostal klavirista do dôsledkov verný započatému interpretačnému prístupu. Vzhľadom na to, že Debussyho *Rytiny*, druhý zošit *Obrazov* i *Ostrov radosti* kladú výrazne vyššie a najmä rôznorodejšie nároky v zmysle dynamickej a náladovej kontrastnosti aj charakterovej pestrosti a v neposlednom rade tiež na virtuozitu, bola interpretácia Tomasa Dratvu síce naďalej kultivovaná a trpezlivá, no s plynúcim časom menej a menej presvedčivá, sprevádzaná pocitom nevýrazného stereotypu a štandardu. Po prestávke sa vo výbere z Janáčkových cyklov *Po zarostlém chodníčku* a *V mlhách* obraz interpretácie nijako zásadne nezmenil.

Impozantný suitový večer

Koncertné pódium Pálffyho paláca v Bratislave patrilo 25. 10. renomovanej slovenskej klaviristke **Magdaléne Bajuszovej**. V rámci cyklu (Ne)známa hudba zaznel klavírny recitál s podtitulom „Klavírna suita v hudbe 20. storočia“. Miernym sklamaním bola slabšia navštívenosť koncertu. Meno Magdalény Bajuszovej je v našich končinách výrazným pojmom, ktorý dokáže naplniť i koncertné sály väčších rozmerov. Podľa môjho názoru však nebolo veľkým prekvapením, že avantgardne smerovaná dramaturgická línia recitálu bude prekážkou väčšieho záujmu obecenstva. Je zrejme potrebné prijať fakt, že publikum je stále pomerne konzervatívne a mnohé z umeleckých smerov 20. či 21. storočia sú prijímané s istou mierou rezervy.
V prvej polovici recitálu klaviristka uviedla *Klavírnu suitu op. 22* Alexandra Albrechta a *Klavírnu suitu op. 25* Arnolda Schönberga, po prestávke zazneli *Suite française d'après Claude Gervaise (XVIe siècle)* Francisa Poulenca a *Klavírna suita „1922“ op. 26* Paula Hindemitha. Bajuszová opäť potvrdila prvotriednu formu, mimoriadne virtuózne schopnosti i pozoruhodný dar absolútnej suverenity a koncentrácie. Avšak jej najväčším tromfom, ktorý je už sám osebe dôvodom navštíviť jej vystúpenie, je na naše pomery unikátne majstrovstvo práce s klavírnym zvukom. Prepája mimoriadne širokú škálu svojich predstáv o znení so skvelou technickou výbavou, ktorá jej umožňuje tieto predstavy tlmočiť do najmenšieho detailu a prakticky bez obmedzení – s výnimkou obmedzení vyplývajúcich z možností samotných nástrojov, na ktorých interpretuje. Jej fortissimá sú symfonicky masívne (i keď niekedy v mierny neprospech vedúcich prvkov zložitejších štruktúr), v krajných pianissimách dokáže „vyšpičkovať“ sústredenosť publika priam magicky, jej legato akoby vychádzalo priamo zo školy bel canta a nepreberné množstvo artikulačných prístupov a ich flexibilné kombinácie pôsobia pod jej rukami strhujúco, no pritom prirodzene a bezproblémovo. Na druhej strane si myslím, že z tektonického hľadiska sa interpretka miestami príliš stotožnila s rapsodickosťou hudobného plynutia (Albrecht, Schönberg) a spôsob premosťovania jednotlivých charakterových úsekov (gradačných, kontrastných...) sa po istom čase stal pomerne predvídateľným, žiadalo sa tiež častejšie využitie jednoduchosti a priamočiarosti pri horizontálnom modelovaní časopriestoru. Rovnako vyššia miera emocionálneho subjektivizmu by dodala jednotlivým charakterovým polohám väčšiu presvedčivosť. Bajuszovej citová zdržanlivosť bola, naproti tomu, nesmierne vhodná v Poulencovej suite, ktorá publikum exkurziou do „neorenesančného muzicírovania“ vrátila do sveta konvenčnejšej tonality, aby ho vzápätí od nej v hudbe Paula Hindemitha opäť vzdialila. Magdaléna Bajuszová vytvorila impozantný vrchol večera maximalizovaním všetkých svojich interpretačných kvalít v tomto mimoriadne náročnom diele.

Eduard LENNER

Klavírna suita na štyri spôsoby

Punc nevšednosti recitálu „dvornej“ klaviristky Albrechtiny, **Magdalény Bajuszovej** (25. 10.), vtlačila už samotná konštelácia autorov, ktorí sa stretli na jeho programe: Alexander Albrecht, Arnold Schönberg, Francis Poulenc a Paul Hindemith. Všetci štyria mali spoločné to, že sa v istom momente snažili vedome „odromantizovať“ svoju hudobnú reč a popri tom sa (hoci každý svojím spôsobom) stretli s fenoménom neoklasicizmu. Toto smerovanie výborne ilustruje porovnanie ich klavírnych suít, napísaných v prvej polovici 20. rokov minulého storočia – s výnimkou Poulenca, ktorého *Francúzska suita* je približne o dekádu mladšia.
Zasadenie klavírnej *Suity* Alexandra Albrechta do tohto kontextu bolo (nielen) dramaturgicky zaujímavým krokom. Je to štvorčasťový cyklus napísaný rok pred prelomovou *Sonatínou pre 11 nástrojov* a aj tu už cítiť posun v hudobnom vyjadrovaní, motivovaný „odrazením sa“ od brehov neskorej romantiky. Najpôsobivejšie vyzneli azda jej prostredné časti, vtipná a duchaplná *Humoreska* a *Uspávanka*, ktorá svojimi celotónovými postupmi takpovediac otvára okná závanu moderny v provinčnom hudobnom dianí vtedajšej Bratislavy.
Klavírna suita op. 25 bola podobne prelomovým dielom pre Arnolda Schönberga, a vlastne nielen preňho, ale aj pre celú jednu vetvu hudobného vývoja po 2. svetovej vojne. Skladateľ v nej totiž prvýkrát dôsledne aplikoval svoju dodekafonickú techniku. Radikálne nový, progresívny materiál však vložil do „regresívnych“ tanečných foriem (gavota, musette, menuet, gigue), čo pre jeho bojovných nasledovníkov, útočiacich na neoklasicizmus Stravinského, predstavovalo neriešiteľný problém – Theodor W. Adorno preto nevyhnutne musel oddeliť koncept materiálu od formy a nezlučiteľnosť tohto spojenia Schönbergovi zanovito vyčítal aj Pierre Boulez... Ako vyznieva *Suita* dnes? Magdaléna Bajuszová nešla ani jednou z týchto ciest – nesnažila sa podčiarknuť „novosť“ materiálu ani zdôrazniť súvislosti (v sadzbe, štruktúre fráz) s historickými tanečnými formami, ale skôr ukázať Schönberga ako vášnivého a komplikovaného pokračovateľa rakúsko-nemeckej tradície. Myslím si, že tento interpretačný prístup – spolu s dobre rozvrhnutou dramaturgickou gradáciou od úvodného *Prelúdia* smerom k virtuóznej záverečnej *Gigue* –, bol celkom adekvátny.
Ako interpretačné aj dramaturgické odľahčenie padla vhod *Suite française* Francisa Poulenca, kde sa pod povrchom gracióznych štylizácií tanečných melódií z polovice 16. storočia skrýva esenciálne vyjadrenie ducha francúzskeho neoklasicizmu. Bolo osviežujúce počuť klaviristku po dlhom čase aj vo francúzskom repertoári; vynikajúco prispôsobila charakter úderu skladateľovej štylistike a nástroj pod jej rukami takmer hýril orchestrálnymi farbami,

pričom v každom okamihu ostala zachovaná triezvosť a čitateľnosť línií aj harmonicky priezračného sprievodu.
Čerešničkou na torte bola drzá a provokatérska *Suita 1922* mladého Paula Hindemitha. Tu bola Magdaléna Bajuszová doslova vo svojom živle: „gangsterskú“ hudbu štylizovaných dobových populárnych tancov (shimmy, Boston, ragtime) s jej klastrami prehustenou sadzbou a explozívnymi rytmami dokázala sprítomniť tak živo, akoby bola napísaná včera a nie pre 96 rokmi. A pri všetkej fyzickosti hry tu od začiatku vládla kontrola v narábaní s výrazovými prostriedkami; hneď v úvodnom *Pochode* klaviristka striedala drsné sarkazmy a „momentky“ plné subtílnej nehy s pohotovosťou filmových strihov. Hindemithov lyrizmus potom nechala naplno vyniknúť v prostrednom *Nokturne*, aby sa v záverečnej časti bezozvyšku oddala extáze rozdiveného pulzu moderny.

V tejto zostave diel mi chýbalo ešte jedno: Bartókova *Tanečná suita* v jej bravúrnej klavírnej verzii. Bezprostredne po fyzicky enormne náročnom koncerte pôsobila klaviristka dojmom, že by s jej pridaním nemala najmenší problém. Nie som si však istý, či by takúto výzvu po jej hindemithovskej „šokovej terapii“ uniesol aj nástroj v Pálffyho paláci...

Robert KOLÁŘ

Úcta k tvorivosti

Význam invenčného, pracovitého a obetavého Juraja Hatríka pre slovenskú hudobnú kultúru, pričom jeho skladateľskú činnosť sprevádzali aj aktivity v oblasti pedagogiky, moderovania a publicistiky, podčiarkol koncert vo Dvorane VŠMU pri príležitosti skladateľových 75. narodenín. V interpretácii kolegov a priateľov zaznel výber z Hatríkovho pozoruhodného kompozičného odkazu: od diel napísaných v najintenzívnejšom období kompozičného vývoja až po skladby uplynulej dekády. Ide o autora, ktorý nikdy nepísal „len tak“, ťažiac z remesla, ale usiloval sa svojou hudbou tlmočiť hlbšie významové posolstvá. Od prvého kontaktu s Hatríkovým dielom (premiéra *Canto responsoriale* na Prehliadke novej tvorby v roku 1967) sa v mojom vedomí utvrdzovala úcta k jeho uhlu pohľadu na zmysel umeleckotvorivej činnosti: nepodliehať kvázimoderným trendom, prihovárať sa potenciálnemu publiku, byť užitočný, citlivo reagovať na podnety (najmä z okruhu literárnej tvorby), myslieť na interpretov. Koncert 12. 10. mohol byť, samozrejme, len skromným príspevkom k pripomenutiu si tohto kréda. Už úvodná *Toccata* (1963) v citlivom podaní mladého klaviristu **Petra Nágela** ukázala skladateľovu invenčnosť v rozvrhnutí rytmicko-metrických nuáns (v čase vzniku skladby podobnou tvorivosťou disponovali Ilja Zeljenka a Roman Berger). Hatrík bol skladateľom, ktorý v polovici 60. rokov doslova revolučným spôsobom katapultoval akordeón – dovtedy „nevážný“ nástroj – do umeleckej hudby. Z tvorby preň odznel v zrelom podaní **Milana Osadského** *Melancholický monológ* (1967), dielo náročné najmä na vystihnutie anotovanej nálady. Predloha Oscara Wildea o hľadaní šťastia v živote priviedla Hatríka k napísaniu opery *Šťastný princ* (nielen pre deti) a z jednotlivých hudobných čísiel tohto scénického diela následne ťažil v inštrumentálnych adaptáciách, vrátane cyklu pre klavír štvorručne (1982), z ktorého výber predstavila skúsená interpretačná dvojica **Ida Černecká** a **František Pergler**. Podobnú transformáciu prekonala aj *Sonáta pre kontrabas a klavír* (1999), ktorej základ (ako sme sa dozvedeli z bulletinu) pochádzal zo skladateľovej staršej vokálno-inštrumentálnej kompozície pre dva organy, zbor a bas na texty nemeckých básnikov. Jej novšia verzia bola zaiste inšpirovaná aj interpretačným umením manželov **Dany** a **Radoslava Šašinovcov**, ktorí dobre vystihli utajený smútok a nostalgiu zakódovanú v tónoch diela. Melanchólia, smútok a vážnosť meditácie prýštiace z pohľadu a pocitov zrelého majstra poznamenali aj diptych *Dva smutné tance pre violončelo a akordeón* (2011–2012). Táto poloha expresie si vyžaduje skúsených interpretov, akými boli **Eugen Prochác** a **Rajmund Kákoni**. V ich podaní sme počuli akúsi „ponorenú hudbu“ (parafrázujúc názov jednej zo závažných jubilantových kompozícií). Neodmysliteľnú hodnototvornú pozíciu v plodnom repertoári Hatríkových skladieb zastávajú vokálne a vokálno-inštrumentálne opusy, pretože v nich ťaží zo širokého registra poetických sentencií, vrátane nežnosti. *Tri venovania* pre alt (mezzosoprán), bas a klavír (2008) sú skladateľovým vyznaním lásky a úcty k bytostiam, ktoré zastávali a zastávajú významné miesto v jeho živote – obom rodičom a manželke. Citlivé podanie týchto krehkých hudobných dedikácií vďaka zrelému speváckemu majstrovstvu **Hany Štolfovej-Bandovej** a **Petra Mikuláša** za spoluúčasti F. Perglera umožnilo nanovo postihnúť dimenzie Hatríkovej muzikality. Napokon rýdzo inštrumentálny derivát tohto cyklu predstavuje sonáta pre klavír *Stopy* (2008), v ktorej sú intenzívne prítomné vrstvy kontrastu a expresie – neokázalo a intímne prítomné v podstate v celej Hatríkovej tvorbe. Zaznela v interpretácii Františka Perglera. Krátky vstup detskej interpretky **Natálie Golecovej** v rámci znenia sonáty bol upozornením na dôležitosť skladateľovej úcty k deťom, ktorým venoval rozsiahly počet autentických diel (škoda, že na koncerte aspoň jedno z nich neodznelo).

J. Hatrík pri preberaní Ceny primátora Bratislavy 2016 (foto: : www.inba.sk/M. Velček)

Ľubomír CHALUPKA

(foto: Konvergencie/Ľ. Dait)

Jean-Louis Matinier

„Akordeón patrí všade tam, kde znie dobre."

Francúzsky akordeonista Jean-Louis Matinier patrí k osobnostiam, ktorých tvorbu a interpretáciu nie je jednoduché charakterizovať. Vo svojom hľadaní originálneho zvuku sa odklonil od klasickej hudby i sveta mainstreamového jazzu a vytvoril osobitý hudobný jazyk, pre ktorý je vyhľadávaným komorným hráčom naprieč žánrami. Matinier sa rád pohybuje na hranici komponovanej a improvizovanej hudby a vyhľadáva netradičné nástrojové spojenia. Jedným z nich je aj duo s hráčom na nyckelharfe Marcom Ambrosinim, s ktorým vytvorili medzinárodne úspešný projekt Inventio. Koncom septembra sa predstavili na festivale Konvergencie v Koncertnej sieni Klarisky v Bratislave.

Pripravil **Peter KATINA**

Album *Inventio* v duo s Marcom Ambrosinim, ktorý hrá na osobitom švédskom strunovom nástroji nyckelharfe, sprevádzalo v medzinárodných recenziách množstvo obdivných adjektív. Ako by ste *Inventio* opísali?
Je to jednoduché. Táto hudba je presne to, čo radi hráme, od baroka a úprav diel Bacha, Pergolesiho či Bibera cez jazz a veľa prvkov ľudovej a improvizovanej hudby. Obaja sme najskôr skomponovali kostry jednotlivých skladieb ako akési základné kamene a na nich v danom momente tvoríme hudbu a improvizujeme. Neviem, či je to jazz, klasika, world music alebo improvizovaná hudba. Jednoducho hrám hudbu tak, ako to cítim, a nazdávam sa, že nie je nijako žánrovo vyhranená. Pokiaľ ide o našu spoluprácu s Marcom, poznáme sa už veľmi dlho, hrali sme spolu v rôznych pozoruhodných projektoch, akými sú napríklad albumy basklarinetistu Michaela Riesslera *Tentations d'Abélard* alebo *Héloise*.

Prečo sú na albume *Inventio* názvy viacerých skladieb v poľštine?
Pretože mám rád Poľsko a poľský jazyk, no najdôležitejším dôvodom je, že moja priateľka je Poľka. *(Smiech.)*

Študovali ste klasickú hudbu, neskôr ste sa začali venovať jazzu. Čo bolo impulzom pre túto zmenu?
Mnoho hodín som trávil cvičením klasickej hudby, pretože, ako viete, je časovo náročná na prípravu. Kládol som si však otázku, prečo by som to mal robiť a byť stále sám. Prišiel som na to, že ak to chcem zmeniť, musím začať tvoriť vlastnú hudbu a spolupracovať s rôznymi hudobníkmi. Začal som hrávať s tubou, kontrabasom a saxofónom. Klasike sa však stále venujem a hrávam aj sólové koncerty, na ktorých uvádzam napríklad diela Johanna Sebastiana Bacha. Ale tie koncerty nikdy nepozostávajú iba z klasickej hudby.

Istý čas ste účinkovali v Orchestre National de Jazz – francúzskom Národnom jazzovom orchestri. Ako si spomínate na toto obdobie?
Bolo to veľmi hlučné, strašný rachot. Mali sme tam zdvojené bicie, dve basy a gitary. Dnes by som už s bicími nehral, radšej hrám s nyckelharfou. *(Smiech.)* Bolo to veľmi dávno, približne pred dvadsiatimi piatimi rokmi, a bol som vtedy mladý.

Váš prvý výraznejší úspech zaznamenali albumy *Fuera* a *Confluences* s kontrabasistom Renaudom Garcia-Fonsom. Ako ste vnímali toto špecifické inštrumentálne duo?
S Renaudom sme sa spoznali práve v Orchestre National de Jazz v Paríži. Povedali sme si, prečo si spolu nezahrať? Cítili sme podobné porozumenie ako teraz s Marcom, pri takýchto projektoch je veľmi dôležité ľudské súznenie, ktoré musí byť vzájomné, a preto nie je ani tak dôležité, čo hráte, ale s kým hráte.

Často spolupracujete s hudobníkmi vo veľmi netradičných nástrojových kombináciách, ako napríklad so spomínaným kontrabasistom Garcia-Fonsom, so saxofonistom Louisom Sclavisom, hráčom na arabskej lutne oud Anouarom Brahemom alebo s Marcom Ambrosinim na nyckelharfe. Ktorý nástroj podľa vás najlepšie zvukovo vyhovuje akordeónu?
Pre mňa sú všetky tieto kombinácie veľmi dobré. Osobitne rád hrám so sláčikmi, s violončelom a teším sa zo spolupráce s tenorsaxofonistom Andym Sheppardom, ktorý má nádherný tón. Ďalej mám rád skvelého amerického hráča na ústnej harmonike Howarda Levyho. Ale všimnite si, že hovorím skôr o ľuďoch než o nástrojoch, pretože základom spolupráce je dobrý vzájomný pocit.

Určite by som spomenul vašu úspešnú spoluprácu s Anouarom Brahemom na výnimočných albumoch *Le Pas du chat noir* alebo *Le Voyage de Sahar*. Ako by ste ju opísali?
Všetku hudbu k týmto albumom napísal Anouar sám. Bolo veľmi náročné nájsť vyváženú dynamiku v zostave, ktorú tvorí tuniská lutna oud, veľké koncertné krídlo a akordeón. Na začiatku nebolo ľahké nájsť správnu zvukovú rovnováhu a otázne bolo aj to, ako pracovať s Anouarovou osobitou melodikou. Hudba tu znie veľmi jednoducho, je krásna, exotická, plná imaginácie, no vo vnútri je plná komplikovaných rytmických štruktúr. Anouar ma na tieto albumy oslovil spolu s klaviristom Françoisom Couturierom, s ktorým hrávam vo viacerých projektoch.

S Françoisom Couturierom ste participovali na ECM albumoch *Nostalghia – Song for Tarkovsky* a *Tarkovsky Quartet*, venovaných pamiatke slávneho režiséra Andreja Tarkovského. Cítite spriaznenosť s jeho tvorbou a atmosférou jeho filmov?
Špecialistom na Tarkovského je u nás skôr François Couturier. Samozrejme, že poznám

filmy ako *Stalker* alebo *Solaris*, ale priznám sa, že príliš do hĺbky som sa Tarkovského tvorbou nikdy nezaoberal.

Viacero akordeonistov hrá jazz alebo world music veľmi dynamickým, agresívnym spôsobom, v snahe predviesť „šou" a ukázať všetky zvukové možnosti nástroja, zatiaľ čo vy uprednostňujete delikátne farby, plastické línie, vytvárate pomerne krehký, mozaikovitý zvukový svet a pracujete viac-menej v subtílnej dynamike piana. Vnímali ste týmto spôsobom hudbu vždy alebo ste sa museli k takémuto špecifickému konceptu postupne dopracovať?
To je dobrý postreh. Dospel som k tomuto zvuku po mnohých rokoch rozličného experimentovania. Nemám rád ten agresívny, veľmi extenzívny akordeónový zvuk, ktorý využíva väčšina súčasných akordeonistov. Uprednostňujem jemnosť a pestré farby. Je to moja cesta, môj spôsob hrania. Dnes už vôbec nedokážem hrať s bicími ani s perkusiami práve kvôli tomuto prehnane exaltovanému zvuku, ktorý by takáto spolupráca nevyhnutne vyžadovala.

Aký nástroj používate?
Hrám na základnom, štandardnom type akordeónu francúzskej značky Cavagnolo, mám však doma aj nástroj s chromatickými basmi, ale v projekte *Inventio* využívam iba štandardný typ nástroja.

Akordeón býva často podceňovaný ako nástroj, ktorý v skutočnosti nepatrí do klasickej hudby ani do jazzu. Stretli ste sa niekedy s takýmto postojom? Kde je podľa vás to „správne miesto" pre akordeón?
Možno v začiatkoch som sa skutočne cítil ako outsider. No keď hráte dobre, je jedno, akému žánru sa venujete. Jednoducho hrám na akordeóne to, čo chcem hrať, a tak, ako to cítim. Hrávam svoju hudbu, improvizácie na hranici jazzu a klasiky, ale aj Bacha, a poznám aj akordeónových klasikov ako Zolotarjov. Ako bývalý študent profesora Maxa Bonnaya na parížskom konzervatóriu dodnes obdivujem veľkých akordeónových interpretov Friedricha Lipsa a Viačeslava Semjonova. Akordeón podľa mňa patrí všade tam, kde znie dobre.

Vo Francúzsku a Taliansku existuje silná akordeónová tradícia a viacero jazzových akordeonistov býva ovplyvnených žánrom world music a tradičnou hudbou. Odkiaľ čerpáte inšpiráciu?
Nedá sa povedať, že by som čerpal inšpiráciu priamo v hudbe mediteránskej oblasti. Moja hudba vzniká z neustáleho experimentovania a hľadania vlastného jazyka. Rozhodne ju nevnímam ako bytostne francúzsku. Populárnu hudbu vo Francúzsku pre akordeón totiž nepovažujem za zaujímavú a tradičný žáner musette ma príliš neoslovuje. Odrádza ma, že táto hudba je pre mňa príliš komerčná, varietná a prvoplánová. Obdivujem však originálnu ľudovú hudbu z rôznych krajín, napríklad z Poľska a Macedónska.

S kým popri Marcovi Ambrosinim hrávate v súčasnosti najviac?
Momentálne hrávam pomerne často s famózným nemeckým basklarinetistom Michaelom Riesslerom, čo je dané aj tým, že žijem v Pasove. S Michaelom zároveň hráme aj v triu s ústnym harmonikárom Howardom Levym. Ďalej stále koncertujeme s projektom *Tarkovsky Quartet* a z minulosti by som rád spomenul svoju úspešnú spoluprácu so známou francúzskou speváčkou Juliette Gréco. Z pripravovaných projektov ma teraz v decembri napríklad čaká vystúpenie s mladým kontrabasistom Giladom Ephratom na festivale Jacob's Ladder v Izraeli. ×

Francúzsky akordeonista **Jean-Louis MATINIER** (1963) vyštudoval klasickú hudbu a jazz a jeho repertoár zahŕňa obidve tieto oblasti, hoci výsledok najlepšie vystihuje pojem world music s vplyvom juhoeurópskej ľudovej hudby. Pozornosť na seba pritiahol už ako sólista v Orchestre National de Jazz, neskôr spolupracoval s Anouarom Brahemom, Françoisom Couturierom, Louisom Sclavisom, Gianluigim Trovesim, Renaudom Garcia-Fonsom, Michaelom Riesslerom alebo s francúzskou šansónovou legendou Juliette Gréco, ktorú sprevádzal na koncertoch po celom svete.

Schumannova komorná tvorba vo Dvorane VŠMU

Prezentácia komornej tvorby Roberta Schumanna je nepochybne záslužný čin, ktorý zvyšuje povedomie o skladateľovom odkaze, kultivuje interpretačnú prax komornej hudby a tým, že sa koná na pôde VŠMU, prináša cennú informáciu pre študentov. V poradí tretie podujatie cyklu Komorný Schumann (14. 10.) bolo zároveň doktorandským koncertom klaviristky **Xénie Jarovej**, ktorá sa predstavila ako atraktívna interpretka s jasnou hudobnou predstavou a citom pre štýl. Zaujala tiež živosťou prejavu, ktorá konvenovala s koncepciou *Klavírneho kvarteta c mol*, Schumannovou juveniliou zaznievajúcou v slovenskej premiére (hoci kompozícia vznikla v roku 1829, na znovuobjavenie a publikovanie čakala až do 70. rokov 20. storočia). Štvorčasťový cyklus už v úvodnom *Allegro molto affetuoso* viacerými hudobnými novotvarmi dokumentoval svojráznosť rodiaceho sa hudobnoestetického programu skladateľa. Zdôrazňovanie nástupu každého nového tvaru síce nesúladí ideálne s princípmi komornej hry, na druhej strane však predstavuje hudobné vyjadrenie Schumannovej mladíckej umeleckej provokácie. Synkopovaný rytmus, frázovanie a spojenie harmónie s latentným kontrapunktom v častiach *Menuet: Presto* si vyžadovali maximálne

X. Jarová (foto: M. Vongrej)

sústredenie a takmer vyviedli interpretov z konceptu. Mierna panika sa prejavila intonačnou rozkolísanosťou, rytmickou nejasnosťou a nezreteľným frázovaním. K náprave, ktorú uľahčili pohotovosť klaviristky i nesporné hráčske kvality huslistu **Mariána Hrubého** a violistu **Martina Rumana**, však došlo veľmi rýchlo (*Andante*). K zdarnému výsledku prispel svojimi dlhoročnými skúsenosťami v neposlednom rade aj violončelista **Juraj Alexander**, hoci kvalita jeho tónu v priebehu skladby príležitostne kolísala.
Sopranistka **Hana Friedová** a **Lucia Duchoňová**, ktorej mezzosoprán však vo vyšších polohách, žiaľ, neznel vždy spoľahlivo a čisto, zaspievali päť skladieb zo *Spanisches Liederspiel op. 74*. Keďže si tieto piesne na vyjadrenie hudobného dôvtipu a emocionálnej mnohoznačnosti vyžadujú vyrovnané hlasy a interpretačnú zrelosť, výsledok bol skôr informatívny. Potrebná skúsenosť chýbala aj v balade *Belsatzar op. 57* pre sólový mezzosoprán, kde sa interpretka dopracovala ku klimaxu už v 6. (a nie vo finálnej) slohe. Podobne menej presvedčivé boli i *Wenn ich ein Vöglein wäre* a *Herbstlied* pre dva hlasy z *op. 43*, z ktorých bolo zrejmé, že speváčkam chýba zásadnejšia konfrontácia so štylistikou nemeckej piesne, vrátane typickej schumannovskej väzby na klavírnu faktúru. Lyrické *Piesne na poéziu Márie Stuartovej op. 135* sú nielen dokumentom subjektivizmu, ale tiež postupujúcej psychickej choroby, v ktorej Schumannova tvorba strácala na dynamike samotného tvorivého aktu. Aj v tomto prípade však to, čo si bolo možné o piesňach prečítať v sprievodnom texte neznámeho autora, ostalo pre poslucháčov prísľubom. Pri tomto hodnotení treba súčasne vziať do úvahy, že spoluprácu medzi vokálnym interpretom a klaviristom v celosvetovom meradle už dlhé roky limituje koncertná prevádzka, ktorá od interpretov vyžaduje dynamickosť a rýchle reakcie, a to aj za cenu „ústupu" od kvality.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Konvergencie 2016

18.–25. septembra, Bratislava, Konvergencie o. z.

Tango plus (foto: P. Drežík)

Erscheinung, Tango plus, Atom Heart Mother, Hudobníci 016, Inventio, Uspávanky, Les Années folles, Moc a samota, Svedectvo – už názvy konvergenčných koncertov podávajú určitý obraz o tom, v akých kontextoch sa bratislavské publikum preberalo z letnej letargie. Festival, ktorý „iným" spôsobom spája diela a interpretov, je už dávno viac než len spestrením jesennej festivalovej ponuky v hlavnom meste. Konvergencie sa stali mienkotvorným podujatím s tematicky premyslenou dramaturgiou a cennými hudobnými kontaktmi.

Konvergencie od začiatku disponujú interpretačnými výkonmi domácich i zahraničných umelcov prevyšujúcimi obvyklý štandard. Neprekvapilo teda, že festival so stále početnejším publikom expandoval do väčších priestorov (Slovenský rozhlas, Moyzesova sieň) s lepším prístupom k rozhlasovej záznamovej technike, čo je dôležitou pridanou hodnotou. Aj tento rok urobil počas festivalu Slovenský rozhlas viacero nahrávok, ktoré postupne ponúkne poslucháčom. Obmedzená kapacita domovskej scény design factory by už zrejme neobstála pred početným publikom. Pamätným ostane februárový cyklus Šostakovičových kvartet v podaní Brodsky Quartet pred do posledného miesta obsadeným auditóriom Veľkého koncertného štúdia SRo. V histórii tohto priestoru išlo o ojedinelý okamih, keď komornú hudbu počúvala plná sála. Pokračovaním idey komorných kompletov bude šesť Bartókových kvartet v podaní špičkového izraelského súboru Jerusalem Quartet vo februári 2017.

Zjavenie

Vynikajúcu úroveň mal už otvárací koncert (18. 9.). Po pozitívnych skúsenostiach s Brodsky Quartet patrilo pódium Veľkého koncertného štúdia SRo opäť komornej hudbe. Tvorba Franza Schuberta (*Husľová sonáta A dur D 574*, *Okteto*) sa typicky konvergenčne stretla s dielami súčasného nemeckého skladateľa

N. Skuta a J. Lupták (foto: J. Uhlíková)

Wolfganga Rihma (1952). Duo **Isabelle van Keulen** (husle) a **Nora Skuta** (klavír) podalo v Schubertovi spoľahlivý výkon. Trio **Marián Svetlík** (husle), **Milan Osadský** (akordeón) a **Jozef Lupták** (violončelo) dostalo priestor v Rihmovej experimentálnej skladbe *Am Horizont*. Kompozícia s minimalistickou dynamikou, v ktorej skladateľ naznačil scénickosť prácou s priestorom (rozsadenie interpretov), ponúkla koncentrovaný hudobný i vizuálny zážitok: interpreti akoby lavírovali medzi aktívnym hraním a predvádzaním fiktívneho zvuku „na horizonte"... Pozoruhodným bolo aj naštudovanie náročnej partitúry Rihmovej skladby *Erscheinung*, ktorá zaznela v precíznej interpretácii huslistov **Igora Karška**, Mariána Svetlíka, **Jozefa Horvátha**, violistov **Martina Rumana**, **Petera Zwiebela**, **Martina Mierneho** a violončelistov **Andreja Gála**, **Borisa Bohóa** a Jozefa Luptáka. Autor inšpirovaný Schubertom pracoval v diele s viacerými skladateľovými témami a motívmi. V jeho úplnom závere sa ako mystická kóda pridáva klavír (Nora Skuta). Schubert ako úkaz, fenomén, príznak, zjav... Vyvrcholením večera bolo Schubertovo *Okteto F dur op. 166 D 803*, ktoré viedla známa holandská huslistka Isabelle van Keulen. Jej partnermi boli Španiel **Pablo Barragán** (klarinet), I. Karško, M. Ruman, J. Lupták, **Rüdiger Ludwig** (kontrabas) a dvojica slovenských dychárov – **Peter Kajan** (fagot) a **Viliam Vojčík** (lesný roh). Výsledok bol presvedčivou demonštráciou umeleckého potenciálu festivalového ansámblu, vďaka ktorému súhra, kvalitný zvuk a cit pre detail spoluvytvorili komornú mágiu, ktorá oživila skladbu stojacu na prahu malého orchestrálneho diela. Zjavenie sa teda konalo...

Gringolts Quartet

Na dobrom festivale návštevník opakovane zažíva pocit radostného očakávania ďalších koncertov. Podobne tomu bolo s vystúpením **Gringolts Quartet** v Moyzesovej sieni (19. 9.). Očakávanie sa naplnilo. Prvé, čo ma ako poslucháča zaujalo, bola maximálna čitateľnosť dikcie, zrozumiteľnosť tematickej a motivickej

výstavby i jednota interpretačného štýlu medzinárodného súboru (**Ilya Gringolts** pochádza z Ruska, **Anahit Kurtykian** z Arménska, violistka **Silvia Simionescu** z Rumunska, violončelista **Claudius Hermann** je Nemec). Pre kvarteto je typická výrazná dynamika, výdatnejšia, než na akú sme zvyknutí. Kultivované forte však nijako neuberalo kvalite lyrických epizód, pianissimo sa nestrácalo v sále, všetky party mali vlastnú farebnosť. K zvuku telesa neodmysliteľne patria vynikajúce nástroje zo zbierky kniežaťa Golicyna. Kvartetová hudba Haydna (*op. 50/6*), Schönberga (*Sláčikové kvarteto č. 4 op. 37*) a Brahmsa (*Sláčikové sexteto č. 2 G dur op. 36* s hosťami I. Karškom a J. Luptákom) ako zástupcov troch výrazne odlišných slohov mala ukážkové štýlové parametre. Extrémnym zážitkom bol Schönberg umiestnený medzi Haydnom a Brahmsom. Z hľadiska výrazovej a štýlovej komunikácie medzi storočiami som toto dramaturgické riešenie vnímala ako osobitú koláž v presvedčivom interpretačnom pretlmočení. Bolo to výnimočné muzicírovanie. Ak bulletin citoval esej Vladimíra Godára, ktorý pochybuje, či sa dá pri Schönbergovej hudbe „ohriať“, tento koncert bol odpoveďou.

Gringolts Quartet (foto: Ľ. Dait)

Tango plus, Atom Heart Mother

Všestranná Isabelle van Keulen sa vrátila na pódium Konvergencií 20. 9. (koncert sa konal v Mestskom divadle P. O. Hviezdoslava) so svojou tango kapelou **Isabelle van Keulen Ensemble**. Jej partnermi v emotívnom teréne hudby obľúbeného argentínskeho skladateľa Astora Piazzollu boli **Christian Gerber** (bandoneón), **Ulrike Payer** (klavír) a Rüdiger Ludwig (kontrabas). Publikum na dramaturgiu pozostávajúcu z osvedčených titulov (*Libertango*, *Invierno Porteño*, *Verano Porteño*, *Adiós Nonino*...) reagovalo mimoriadne ústretovo, počúvalo a tešilo sa.
Multižánrová pestrosť Konvergencií vyplýva už z názvu. Umelecký riaditeľ Jozef Lupták od začiatku dramaturgiu podujatia modeloval ako priestor pre úctyhodné kreácie hudobnej minulosti i výbojné experimenty netradičných zoskupení. Tieto koncerty nechcú byť len „oživením“ festivalu, sú jeho organickou súčasťou. Mimoriadne zážitky sľuboval i poskytol koncert 21. 9. Atom Heart Mother venovaný Jurajovi Kušnierikovi. Bol inšpirovaný piatym albumom skupiny Pink Floyd, z ktorého rovnomennú suitu pod taktovkou **Antona Popoviča** uviedli **Spevácky zbor Lúčnica**, dychová sekcia a ako sólista Jozef Lupták, pričom silným hnacím elementom večera bola skupina **Talent Transport** (**Vladislav Šarišský** – klavír, **Marián Slávka** – bicie, **Michal Bugala** a h. – gitara, **Filip Hittrich** – basgitara). Do publika preskočila iskra povestnej psychedelickej atmosféry 70. rokov, našťastie pod starostlivým dohľadom rozhlasových požiarnikov...

D. Rowland a N. Kudritskaya (foto: P. Drežík)

Kvalitnými „predskokanmi“ koncertu boli už zmienení Talent Transport: inteligentná hudba, skvelí inštrumentalisti...

Filmový večer

Dvadsiateho druhého septembra dostali na festivale, ktorý sa vrátil do design factory, priestor veľké i malé jubileá slovenských skladateľov, ktoré umocnili dokumentárne filmy o živote a tvorbe Juraja Hatríka (réžia Juraj Lehotský), Martina Burlasa (réžia Marek Šulík) a Vladimíra Godára (réžia Martin Šulík). Kvalitné filmy o slovenských hudobníkoch vznikajú len výnimočne, o mnohých veľkých osobnostiach už vzniknúť, žiaľ, nestihnú, takže vďaka za túto iniciatívu.
Koncert *Hudobníci 016: Godár-Burlas-Hatrík* priniesol kontrastné žánrové defilé komorných diel 75-ročného Hatríka, Burlasa (1955) a tohoročného jubilanta Godára (1956). Klaviristka **Jordana Palovičová** otvorila koncert vycizelovanou interpretáciou Hatríkovho impresívneho hudobného obrazu *Teraz len nejasne – akoby v zrkadle*, ktorý sa étericky mihol sálou a publikum zanechal v kontemplatívnej nálade. Ďalšia skladba, v ktorej účinkovali violisti **Peter Biely** a **Ivan Palovič**, pripomenula Bartóka a jeho komponovanie pre deti. Cyklus violových duet *Malý a veľký* je desať rokov starý Hatríkov projekt, ktorého cieľom bolo aforisticky šarmantné programové medzigeneračné muzicírovanie. Burlasova skladba *13* (1980, rev. 1991) aj po rokoch zaujme zdanlivo jednoduchým a intímnym autorským rukopisom. Pomalý priebeh, jemná gradácia, delikátne nástrojové pozadie, opakovanie... **Milan Paľa** (husle), P. Biely (viola), J. Lupták (violončelo) a **Ronald Šebesta** (klarinet) svojimi výkonmi potvrdili Burlasovu vizionársku koncepciu. Godár ako začiatok i koniec: *Prologos* pre sólové violončelo venovaný nedávno zosnulému Petrovi Važanovi a slávny *Ricercar*, stálica slovenského komorného repertoáru.

Chvála bláznovstva

Vynikajúci husľový virtuóz **Daniel Rowland** priniesol na festival 24. 9. zaujímavo zostavený „francúzsky“ program *Les années folles*. S klaviristkou **Natašou Kudritskou** exceloval v tradičnom sonátovom repertoári i v jednočasťových či suitových skladbách (Debussy, Satie, Enescu, Antheil, Gershwin). Hudobné dejstvá rôznych autorských rukopisov vytvorili príťažlivú koncertnú scenériu, ktorú umocnili výkony huslistu a vynikajúci klavírny sprievod.
Satieho *Tri skladby*, kúzelnícky kokteil smutnokrásnych melódií, vystriedala dychvyrážajúca Ravelova *Husľová sonáta*. Podobný temperament bol prítomný aj v technicky i výrazovo náročnom programovom cykle *Impressions d'enfance op. 28*. Georges Enescu v tomto diele zúročil schopnosti klaviristu, dobré francúzske hudobné vzdelanie i vplyvy rumunskej hudby. Koloristický prístup k detailom, ale tiež vášeň, exponované gradácie na malých plochách a krkolomné pasáže, jednoducho delikatesa pre milovníkov efektných diel. Zdalo sa, že poslucháčsku extázu už nemožno viac vy-

→

gradovať. Stalo sa tak však vďaka *Sonáte č. 2* Georga Antheila, ktorá pravdepodobne zazne-la v slovenskej premiére a zanechala publikum v úžase, aký majstrovský kus napísal len 23-ročný búrlivák v roku 1923. Toto dielo na pódiu neriskne len tak hocikto. Sonáta je mimoriadne náročná pre huslistu i klaviristu, technika slúži najmä eruptívnym zmenám nálad a divokým kontrastom. Znalci pritom uvádzajú, že dramatické až divadelné dielo je „sonátovo" koncízne. Užili sme si sarkazmu i noblesnej irónie, posypanej jazzovými akordmi, pritvrdenej zhlukmi klastrov s nepokojným rytmom. Autor skúsil všetko: ragtime, tokátu, vrhal na poslucháčov kaskády akordov, všetko v zbesilom tempe, uplatnil i husľovú kadenciu a nezabudol ani na lyrický záver so zvukmi bong. Fajnovým bonbónikom na upokojenie bola Heifetzova úprava Gershwinovej piesne *It Ain't Necessarily So*.

Ani tento rok nechýbal na festivale koncert pre deti. (foto: P. Drežík)

Konvergencie sú hudobným sviatkom: od príchodu na pódium po posledný tón. (foto: J. Uhlíková)

Finále v znamení Šostakoviča

Festivalový víkend ponúkol pokračovanie projektu Šostakovič 110 v podobe programu *Moc a samota* (24. 9.). Súčasťou bola premiéra *Slovenského zošita*, cyklus 10 piesní na básne Ivana Kraska od skladateľa **Jevgenija Iršaia** (na koncerte sa predstavil aj ako klavirista). Iršai dôverne pozná Kraskovu poéziu, ktorú poňal ako podklad k vokálnym baladám. Cyklus rozčlenil štvoricou klavírnych interlúdií, predstavujúcimi chorálové variácie na jednu tému, ktorá sa objaví až v závere cyklu. Hĺbka Kraskových básní nadobudla prostredníctvom hudby nový rozmer umocnený interpretáciou **Petra Mikuláša**. Iršai sa nechal viesť obsahom jednotlivých veršov, melodika balád neraz brala inšpiráciu priamo zo slov a ich rytmu. Takýto symbiotický vzťah umožňuje, aby sa v hudbe občas objavili takmer scénické prvky, trocha paródie či sarkazmu, ak to slová chceli. V druhej časti koncertu zazneli *Dve skladby pre sláčikové kvarteto*, *Elégia a Polka* (M. Paľa, M. Svetlík, J. Lupták, P. Biely) – kombinácia „elegickej nádhery" s kontrastujúcim bitonálnym polkovým ošiaľom, ktorá predstavovala oddychové intermezzo pred legendárnym *Antiformalističeskijm rajokom* Šostakoviča. Toto parodicko-satirické, autorom dlho zatajované protirežimné dielo zaznelo v Bratislave už v júni v rámci Eurokontextu. P. Mikuláš zvládol za asistencie **Zboru Echo** (zbormajster **Ondrej Šaray**) v rôznych prevlekoch všetky party v duchu komorného herectva. Bola to pastva pre uši, oči, ale najmä historickú pamäť, z ktorej sme lovili všetko o Šostakovičovej „druhej" tvári, pomáhajúcej mu prežiť strasti sovietskej reality.

P. Mikuláš (foto: P. Drežík)

Finalizovať Konvergencie Šostakovičom sa ukázalo ako veľmi dobrý dramaturgický ťah. Úvod posledného festivalového večera (25. 9.) patril trojici skladateľových sonát, postupne zazneli violončelová (J. Lupták, N. Skuta), husľová (D. Rowland, N. Kudritskaya) a violová (M. Paľa, **Katarína Paľová**). Chronologické radenie od mladíckej violončelovej (1934) po neskorú violovú (1975) bolo dokumentom Šostakovičovej snahy vyjadriť esenciu skladateľského remesla a poslania hudby vo svete viaccasťovej sonátovej schémy a jej úsporného jazyka. Koncert vo Veľkom koncertnom štúdiu SRo bol dôstojnou meditáciou, akousi „sonátovou omšou", pri ktorej sa nepatrilo tlieskať. So Šostakovičom i festivalom sme sa rozlúčili na nedeľnom koncerte (25. 9.) nazvanom *Svedectvo*, ktorý bol spojený s čítaním z knihy Juliana Barnesa *Šum času* (Artforum, preklad Ján Litvák). K osvedčeným interpretom (D. Rowland, M. Svetlík, J. Horváth, P. Biely, M. Paľa, M. Ruman, J. Lupták, B. Bohó) pribudol skvelý herec mnohých tvárí a hlasov **Robert Roth**. Počas jeho čítania, ktorému predchádzali *Dve skladby pre sláčikové okteto op. 11* (1924–1925), sa zastavil čas a do sály vnikol mrazivý prievan z doby deja Barnesovej knihy. Spisovateľovi sa v diele podaril majstrovský prienik do duševného sveta skladateľa formovaného tragickými reáliami.

Koncert aj festival uzavrelo Šostakovičovo *8. sláčikové kvarteto*, slávny 5-časťový *attacca opus 110 v c mol*. Skladateľ v ňom spracoval kryptogram *D-Es-C-H*, vrátil sa k motívom z *1.* a *5. symfónie*, objavil sa aj nápev *Ty neslobodou ťažkou týraný*, židovská téma z *2. klavírneho tria*, hudba z *Lady Macbeth*... Interpretmi oduševnená, výrazovo silná a technicky precízna interpretácia v podaní D. Rowlanda, M. Svetlíka, M. Paľu a J. Luptáka sa zaskvela na záver festivalu ako dôležitá bodka za podujatím, ktoré prinieslo nielen hudbu, ale s ňou tiež myšlienky ako memento pre preživších.

Post scriptum: *„Príliš dobre vedel, ako povesť skladateľov vzrastá a upadá. Jeho prostým želaním bolo, aby pieseň* Odkvitli už dávno chryzantémy v záhrade *stále dokázala mužov rozplakať, akokoľvek mizerne by zaznela z popraskaných reproduktorov lacnej kaviarne. Zatiaľ čo o kúsok ďalej by mohlo byť obecenstvo v tichosti dojaté niektorým z jeho sláčikových kvartet; a že vari jedného dňa, ktorý nie je ani taký vzdialený, by sa obe obecenstvá mohli premiešať a splynúť".* (*Šum času*, s. 163)

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci

Jesenné matiné poskytli pestrý obraz domáceho hudobného života, tak po stránke interpretačnej, ako aj dramaturgickej. Na koncerte 25. 9. sa predstavil všestranný klarinetista **Jozef Eliáš**, ktorý je spoľahlivým orchestrálnym hráčom, vyhľadávaným členom komorných zoskupení i dobrým sólistom. Medzi samozrejmé kvality jeho interpretačného prejavu patria tónotvorba, práca s dychom a bezpečná intonácia. Zvláštnu zmienku si zaslúži bezprostrednosť, s akou dokáže vytvoriť na koncerte atmosféru a zaujať publikum. Tieto danosti dokumentoval vo výbere zo skladby *Trio Miniatures* Paula Juona a *Klarinetovom triu* Petra Zagara, kde mu sekundovali violončelista **Ján Bogdan** a klavirista **Tomáš Nemec**. V programe zaujala aj vzletná violončelová skladba *Off Pist* Svanteho Henrysona.

Na prvom októbrovom matiné (2. 10.) dostala priestor **Adriana Banásová**, držiteľka 1. ceny na 18. ročníku súťaže Iuventus Canti 2016 vo Vrábľoch a ceny Hudobného centra. Z jej isto znelého sopránu s pekným okrúhlym tónom a nepatrnou dramatickosťou bolo zrejmé, že je nielen kvalitne vedená po hlasovej stránke, ale ide aj o inteligentnú umelkyňu. Medzi najpôsobivejšie momenty jej vystúpenia patrila ária Eboli z Verdiho *Dona Carlosa*, ktorá zaujala ucelenosťou a osobne pôsobiacimi polohami medzi drámou a lyrikou. Bezprostredne presvedčivo vyzneli aj árie Vitélie a Despiny z Mozartových opier *La Clemenza di Tito* a *Così fan tutte*, v ktorých speváčka (podobne ako v árii Ninetty z Rossiniho *Straky zlodejky*) demonštrovala spoľahlivé technické dispozície, no súčasne aj menšiu skúsenosť s problematikou štýlu. Výraznejšie rezervy, vrátane problémov s výslovnosťou, ukázal piesňový repertoár (výber z *Romancí op. 21* Sergeja Rachmaninova). Speváčku na klavíri sprevádzala **Monika Mockovčáková**, hosťom koncertu bola mezzosopranistka **Judita Andelová**, ktorá disponuje pekným, prirodzene pôsobiacim tmavším zafarbením hlasu. Duet z Offenbachových *Hoffmanových poviedok* vyznel jej zásluhou bezprostredne a veľmi vyrovnane.

Nedeľné hudobné predpoludnie 9. 10. patrilo opäť vokálnemu recitálu, čo trochu oslabilo dramaturgickú pestrosť komorného cyklu. Vystúpenie mezzosopranistky **Evy Garajovej** a **Mariana Lapšanského** prinieslo so sebou viacero otázok, okrem iných aj to, prečo si tento klavirista nespochybniteľných umeleckých kvalít nevyberá rovnocenných partnerov. V zásade dobre zostavená dramaturgia presahovala najmä v úvodnom diele programu aktuálne možnosti speváčky. V *Štyroch vážnych spevoch op. 121* Johannesa Brahmsa, ktoré patria svojím obsahom medzi umelecky najzávažnejšie opusy piesňovej literatúry, je umelec konfrontovaný s úlohou metatextovej interpretácie biblického textu. Vo výkone Evy Garajovej absentovali dikcia i deklamácia, uvedomenie si vzťahu vokálnej línie k harmónii, no predovšetkým schopnosť vyjadriť mnohovrstevnosť otázok ľudskej existencie. Vyrovnanejšie zapôsobili Dvořákove piesne „*V národnom tóne*“ *op. 73*. Z ich interpretácie bolo zrejmé, že umelkyni je blízka slovanská idiomatika: rytmické cítenie, frázovanie i nálady. V tejto línii hudobného výrazu pokračovala interpretka v Čajkovského *Piatich piesňach na texty rôznych básnikov*, kde lepšie uvedomenie si obsahu mohlo napomôcť pri diferencovaní ich výrazu. Koncert uzavrel Suchoňov významný piesňový cyklus *Nox et solitudo op. 4* na texty Ivana Kraska, prednesený so sympatickou decentnosťou a zdržanlivosťou.

Matiné 16. 10. patrilo súrodeneckej dvojici **Ivanovi** a **Jordane Palovičovcom**. Zo spôsobu ich umeleckého vyjadrovania, prístupu k hudobnej poetike naštudovaných diel a detailného prepracovania skladieb je zrejmá ich (nielen) hudobná inteligencia. Záslužným bolo uvedenie *Sonáty pre violu a klavír* Američana Georga Rochberga (1918–2005), ktorého dielo na Slovensku nezaznieva. *Sonáta č. 2 pre violu a klavír* Ľuboša Bernátha vznikla na objednávku umelcov. Ide o premyslené, vo výraze i použitých prostriedkoch úsporné komorné dielo. Príkladom môže byť krúžiace dvojtónové jadro v 1. časti (*Media vita*), ktoré sa postupne ocitá v rozličných hudobných kontextoch, zohľadňujúc špecifiká sólového nástroja a konceptuálny charakter diela kulminujúceho v záverečnej 3. časti (*Cur mundus militat*). Išlo o premiérové uvedenie skladby, ktorá prezentovala interpretov a reprezentovala tvorcu. Vyvrcholením recitálu mala byť *Sonáta op. 11/4* Paula Hindemitha. Tón violy, jeho celková kvalita, technická zdatnosť a zaobchádzanie s nástrojom sa však u sólistu zmenili. Ustúpila ľahkosť, bezstarostnosť, bezpečnosť vedenia sláčika, istota vo frázovaní i intonačná presnosť. Hoci je Ivan Palovič nepochybne zodpovedným umelcom, možno nadišiel čas, kedy by ako violista potreboval buď silného konkurenta alebo kontrolu spoľahlivého pedagóga.

V rámci „Pódia mladých umelcov“ sa 23. 10. stretli v Mirbachovom paláci dva výrazné talenty: klavirista **Martin Chudada** a azerbajdžanský huslista **Farhad Ashumov**, ktorého na klavíri sprevádzala **Viera Bartošová**. Huslista, pohybujúci sa medzi Brnom a Bratislavou, pri stvárňovaní hudobného obsahu pôsobí sebaisto a zároveň rezervovane, svoj štíhly tón znásobuje voľným vedením sláčika. Efektná hudba azerbajdžanského skladateľa Karu Karajeva zaznela v podobe fragmentov zo *Symfonických rytín Don Quijote*. Na bezproblémové uvedenie *Etudy č. 6* z *Variácií na írske ľudové piesne* (*Posledná ruža leta*) Heinricha Wilhelma Ernsta reagovalo obecenstvo mierne rozpačito. Jeho predstavy o ľudovej tvorivosti boli asi iné, hoci pieseň patrila v 30. a 40. rokoch k populárnym. Zaujímavosťou dramaturgie bola úprava *4. prelúdia* zo Šostakovičových *24 prelúdií a fúg*. Efektnosť tu ustúpila do úzadia rýdzo umeleckým cieľom, čo interpretovi v budúcnosti len poslúži.

A. Banásová (foto: L. Čepec)

Všetky predpoklady k umeleckej kariére má i Martin Chudada. Jeho klavírna hra je uvoľnená, pôsobí bezprostredne, vyznačuje sa mäkkým úderom, bezpečným rytmickým cítením a citom pre adekvátny hudobný výraz. Interpretácii Haydnovej *Klavírnej sonáty Es dur Hob. XVI:52* doslova nič nechýbalo. Mladícky elán a prirodzenosť boli prítomné aj vo *Variations sérieuses d mol op. 54* Felixa Mendelssohna Bartholdyho. Veľmi pekne a s prirodzeným lyrizmom vyznela téma, pozoruhodné boli hudobná diferencovanosť variácií č. 10, 11 a 12 i stupňovanie vo variáciách č. 16, 17 až po finálne *Presto*. Svoj vzťah k hudbe 20. storočia ukázal klavirista v komplexne a muzikálnej uchopenej Prokofievovej *Sonáte č. 3 a mol op. 28*.

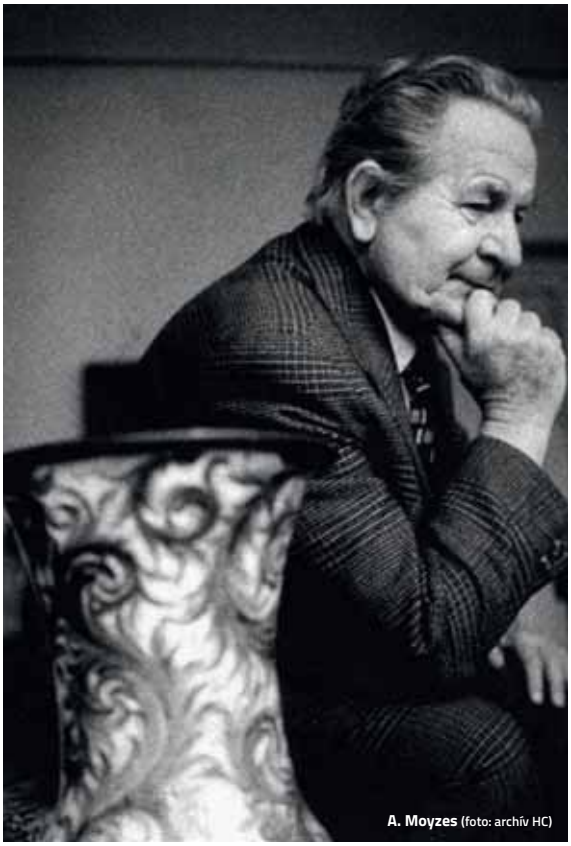
Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Spomienka na Alexandra Moyzesa

Začiatkom septembra bola v Ždiari odhalená pamätná tabuľa čestného občana tejto podtatranskej obce – skladateľa **Alexandra Moyzesa** (1906–1984). V tamojšej drevenici z roku 1936 nachádzal národný umelec vo svojom ťažkom období potrebný azyl a na prelome 70. a 80. rokov tu vytvoril svoje dve posledné symfónie. Medzi prítomnými, ktorí sa v deň 110. výročia narodenia majstra zišli, bol aj jeden z jeho prvých žiakov, dirigent a skladateľ Milan Novák. Ten vo svojom príhovore pripomenul, ako bol vo vypätých dňoch augusta 1968 svedkom Moyzesovho rozhorčenia a dokladá, že hneď 21. augusta, dlhých dvanásť rokov po slávnej *Symfónii č. 7 op. 50*, začal majster pracovať na svojom umeleckom proteste proti okupácii – *Symfónii č. 8 op. 64* (jej vytlačenú partitúru čakalo zošrotovanie a skladba musela ostať v trezore až do svojho uvedenia v roku 1990).

Podobne nekompromisným bol aj Moyzesov inauguračný prejav pri príležitosti zvolenia za predsedu Zväzu slovenských skladateľov vo februári 1969: *„Skutočne neviem, čo si mám myslieť o tom, keď sa mi vyčíta, že na 21. august 1968 reagujem citovo. Myslím si tiež, že nie som v našom národe sám, ktorý na túto bratskú pomoc piatich štátov Varšavskej zmluvy na čele so Sovietskym zväzom podnes reaguje, a to ako na realitu len a zasa len citovo. Káže sa mi zmieriť s touto realitou, ktorú si neviem nijako vo svojej hlave usporiadať iba ako realitu krivdy a násilia. A keďže to ani neviem, ani nemôžem, nedám to proste dokopy. Ba ide sa aj ďalej. Žiada sa na mne aj priateľstvo s tými spojencami, ktorí zabudli na to, že Československá socialistická republika je ich spojencom. A toto už vonkoncom nedám dokopy. (…) Vyslovujem azda želanie nás všetkých, že ak my dôverujeme pokrokovej zložke našej strany a našej vláde, aby nám rovnako dôverovali, i keď vyslovujeme názory, aké dnes by sme, hádam, nemali vyslovovať. Nemôžem však mlčať dnes, aby mi zajtra nebola položená otázka: ‚A dedo, a oco, prečo si mlčal?‘“* Dôsledky tohto jeho konania sa dostavili v krátkej dobe. V roku 1970 bol Alexander Moyzes zbavený funkcie predsedu Zväzu slovenských skladateľov, v roku 1972 funkcie rektora VŠMU a v tom istom roku bolo jeho dielo vyňaté z edičného plánu hudobného vydavateľstva Opus.

(red)



A. Moyzes (foto: archív HC)

CD NOVINKY VO VYDAVATEĽSTVE HUDOBNÉHO FONDU

Ivan Parík Solo Sonatas

Vladimír Godár Crux

Slovak Concertos

Ivan Parík Solo Sonatas
Quasars Ensemble

Andrea Mosorjaková | flauta
Diana Buffa | klavír
Ján Bogdan | violončelo
Peter Mosorjak | husle
Béla Horváth | hoboj
Martin Mosorjak | klarinet
István Siket | trúbka
Attila Jankó | fagot
Peter Zwiebel | viola

Vladimír Godár Crux

Dariačangin sad
Vladimír Mendelssohn | viola
Jozef Lupták | violončelo
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Andrew Parrott | dirigent

Via lucis
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Oldřich Vlček | dirigent

O Crux
Jozef Lupták | violončelo

Slovak Concertos

Eugen Suchoň-Concertino pre klarinet a orchester
Ronald Šebesta | klarinet
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Mario Košík | dirigent

Juraj Beneš-Koncert pre klavír a orchester č. 1
Nora Skuta | klavír
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Dušan Štefánek | dirigent

Ilja Zeljenka-Koncert pre klarinet a orchester
Ronald Šebesta | klarinet
Symfonický orchester Slovenského rozhlasu
Adrian Kokoš | dirigent

K úvodu žilinskej koncertnej sezóny

K najväčším pozitívam uplynulej sezóny **ŠKO Žilina** patrí vstup waleského rodáka **Simona Chalka** na post šéfdirigenta orchestra. Niekoľkými koncertmi aj nahrávkami so Žilinčanmi upútal, ba nadchol – a priebežne sa sympaticky „udomácnil" ako spoľahlivý líder telesa. Pracovať s ŠKO je (nielen) preňho zjavnou radosťou, napokon, je to vnímavý ansámbel, schopný senzitívne reagovať na podnety.

Otvárací koncert 43. sezóny (22. 9.) to znova potvrdil. Ak som pri minuloročnom inauguračnom koncerte kvitovala dirigentovu prezentáciu aj „vzorky" z tvorby britských autorov, tento rok otváral koncertnú sériu *Slávnostnou predohrou* od Jána Levoslava Bellu. Zaiste nešlo iba o zdvorilostné gesto, rezultát však, napriek obojstrannému úsiliu interpretov, nevyznel presvedčivo. Zdĺhavý priebeh, pátos, redundantný „dej" aj anachronický tvar – to všetko sa podpísalo pod nie príliš presvedčivý výkon. Skúsený dirigent sa istotne vďaka svojmu muzikantskému citu aj evidentnej pohotovosti zorientuje a naštuduje z dostatočne bohatej slovenskej hudobnej literatúry pútavejší hudobný príbeh. Iné farby naservírovala Mozartova S*ymfónia č. 25 g mol KV 183*. Chalk tvaroval pekné frázy, trpezlivo sa pohral s detailmi a nezachádzal do extrémov. V pomalých častiach mi azda prekážal akcent na mikrodynamiku aj zvlnené rubata. Celkový prístup však bol korektný, nepriečil sa štýlu, hoci z neho tak úplne neznel onen invenčný, rozšantený dych mladíka zo Salzburgu… Pre žilinské auditórium predstavovalo atraktívny bod večera vystúpenie klaviristky japonsko-nemecko-rusko-švédskeho pôvodu **Ingrid Fujiko Hemmingovej** ako sólistky v *Mozartovom Koncerte pre klavír a orchester č. 21 C dur KV 467.*

Dramaturgický profil ŠKO sa uberá cestou progresívnych trendov. Patrí k ním aj zaradenie orchestra do formácie ONE (Orchestra Network for Europe), projektu, ktorý s podporou EÚ združuje osem orchestrov (francúzsky, nemecký, slovinský, poľský, český, bulharský, britský a slovenský), a treba podotknúť, že táto spolupráca má svoje markantné výstupy, akými sú napríklad koncerty „rôznonárodných" telies. A práve podujatie 29. 9. bolo plodom takéhoto konceptu. Participovali na ňom okrem Žilinčanov aj **Sliezska filharmónia Katovice**, rovnako zbor (vedený **Jarosławom Wolaninom**), vokálni sólisti **Mária Porubčinová**, **Terézia Kružliaková**, **Ľudovít Ludha** a **Peter Mikuláš**. To boli hlavní protagonisti slovenskej verzie koncertu s Beethovenovou *9. symfóniou*, ktorá sa niesla v rozľahlejšom priestore (Dom odborov) pod vedením **Olivera Dohnányiho**. Spájanie a kombinovanie hudobníkov rôznych proveniencií má svoje pozitívne, ale zavše aj negatívne stránky. V prípade beethovenovského monumentu, ale aj v minulosti uvádzaných „objemnejších" opusov, zaiste prospešne poslúžil znásobený ansámbel tlmočiaci diela, ktoré sú pre komorné rozmery domáceho telesa aj priestory Domu umenia Fatra nedostupné. Zžívanie sa a synchronizovanie zvuku, výrazu a myslenia rozličných hudobníkov však podľa mňa vyžaduje dlhší čas ako niekoľko skúšok (hoci ich počet mohol byť vyšší oproti bežnému štandardu). Žilinský koncert bol prvý, po ňom nasledovali ďalšie hosťovania, ktoré menšie diskrepancie postupne vyhladili. V každom prípade, najsilnejším interpretačným segmentom v Beethovenovej *Deviatej* bolo kultivované spevácke kvarteto popri hľadajúcom sa orchestri a robustnom zvuku zboru…

Belgický dirigent **Herman Engels** patrí k umelcom, ktorí majú so ŠKO „rozohranú" spoluprácu už niekoľko rokov. Výstižne to dokumentoval koncert 13. 10. formulovaný prevažne v duchu belgickej hudobnej kultúry, ktorá nie je u nás veľmi známa. Najskôr však znela *Česká suita D dur op. 39* Antonína Dvořáka. Táto krásna hudba, plná vrúcnosti a krásnych skladateľových vyznaní však nevyznela príliš povzbudzujúco. Odlišne zapôsobil čisto belgický úsek koncertu, v ktorom dominoval klarinetista **Eddy Vanoosthuyse**: najskôr v kompozične dosť vágnej, viac účelovo technicky koncipovanej dvojčasťovej skladbe (*Action*, *Reflection*) od súčasného autora Andrého Laporta s názvom *Concertpiece*. V nudnej atonalite, textúre skladby zaostrenej na virtuozitu a inštrumentálne finesy sme si však mohli prečítať skvelú technickú výbavu a duchaplný postreh sólistu. Ešte väčšmi na svoju muzikantskú inteligenciu upozornil v skladbe *Solo de clarinet* od Charlesa Louisa Hanssensa. Tento belgický skladateľ komponujúci v duchu romantizmu u nás prakticky nie je známy. O to viac potešila jeho ľahká, brilantne koncipovaná skladba s vôňou salónov a dobovej „nezáväznosti". Sólista ju navyše servíroval s dávkou nadhľadu aj šarmu a podal ju ako skvelú lahôdku. Koncert však ešte gradoval v druhej časti, keď sa na pódiu objavila klaviristka pôvodom z Ukrajiny **Anna Victoria Tyshayeva**. V *Koncerte a mol op. 16* Edvarda Hagerupa Griega doslova kraľovala. V západnej Európe pôsobiaca, nanajvýš aktívna a invenčná umelkyňa predviedla ukážku z klavírneho umenia par excellence, kumštu vychádzajúceho z garancií (bývalej) sovietskej školy, podporeného vnímavosťou, eleganciou, senzualitou a inteligenciou. Bol to skutočne komplexný a povznášajúci zážitok.

H. Engels

Beethovenovenova *Deviata* pod taktovkou O. Dohnányiho

Lýdia DOHNALOVÁ
fotografie Roderik KUČAVÍK

Ronald Šebesta

Vyhýbam sa mechanickému prerozprávaniu štruktúry

R. Šebesta (foto: J. Šimková)

Hudobný fond nedávno vydal CD s koncertantnými dielami pre klarinet a orchester Eugena Suchoňa a Ilju Zeljenku, doplnenými o Klavírny koncert č. 1 Juraja Beneša. Napriek tomu, že Suchoň a Zeljenka predstavujú v slovenskej klarinetovej tvorbe dva neprehliadnuteľné orientačné body, ich opusy sa na spoločnej nahrávke vyskytujú po prvý raz. O ich hudbe a pozadí projektu hovorí hlavný protagonista oboch nahrávok, klarinetista Ronald Šebesta.

Pripravil **Robert KOLÁŘ**

Prečo existuje tak málo slovenských koncertantných diel pre klarinet a orchester?

Je to relatívne. Ak by sme sa pozreli na slovenskú koncertantnú tvorbu pre iné nástroje, neviem, či by z tohto porovnania vyšiel klarinet ako „chudobný príbuzný“. Čo sa týka slovenskej klarinetovej koncertantnej literatúry, dala by sa zhrnúť do troch či vlastne štyroch diel: Suchoňovo *Concertino* – ktoré pokladám za plnohodnotný koncert a ktoré je vlastne najväčšou z týchto skladieb –, potom Zeljenkov *Koncert pre klarinet, sláčikový orchester, tympany a xylofón*, ako aj *Koncert pre klarinet a orchester* Miloslava Kořínka. (Okrem toho existujú dlho stratený klarinetový koncert Juraja Pospíšila, klarinetový koncert Lenky Novosedlíkovej a skladby pre sólový klarinet a orchester Igora Dibáka a Juraja Tandlera, pozn. red.) V ostatnom čase sa „objavila“ vlastne štvrtá významná slovenská koncertantná skladba pre klarinet od Pavla Šimaia žijúceho vo Švédsku. Mala by zaznieť v mojom podaní na festivale Radio_Head Awards v marci 2017.

Na to, aby vznikla koncertantná skladba, je potrebné rozhodnutie; skladateľ doň musí ísť so všetkým svojím „know-how“ a naplniť tak sólový, ako aj orchestrálny part hudobným zmyslom. Zeljenka to urobil tak, že z orchestra nechal iba sláčikovú sekciu a doplnil ju o bicie – tympany a xylofón –, čím sa toto „zadanie“ stalo jednoduchším v porovnaní s tým, čo si predsavzal Suchoň. Musím povedať, že Suchoň ho naplnil vrchovato a vznikla skladba, ktorá sa podľa mňa dokáže obhájiť aj v širšom kontexte. Napísať koncertantnú skladbu všeobecne je veľmi náročná úloha a skladateľ si môže „vylámať zuby“ na spôsobe, akým nechá defilovať sólový nástroj – aby mu dal priestor pre koncertantnú exhibíciu, a zároveň aby jeho part pôsobil zmysluplne. A to všetko musí súznieť so skladateľovým vlastným hudobným jazykom. V tomto zmysle zvládol Suchoň svoju úlohu na vynikajúcej úrovni.

Nie je jedným z dôvodom aj absencia výnimočného interpreta, ktorý by skladateľov motivoval k napísaniu náročných koncertantných diel?

Áno, čiastočne. Najiniciatívnejším z klarinetistov tu bol po niekoľko desaťročí Jozef Luptáčik st., pre ktorého vzniklo pomerne veľa skladieb – menšieho významu, ale aj tie veľké. Ak sa nemýlim, tak Suchoň aj Zeljenka napísali svoje koncerty práve preňho.

Suchoň plánoval napísať – pôvodne dvojčasťovú – skladbu pre klarinet a orchester už predtým, no práve pod vplyvom stretnutí s Jozefom Luptáčikom st. vznikla jej dnešná podoba...

Suchoňovo *Concertino* má trocha neobvyklú päťčasťovú formu a trvalo mi istý čas, kým som našiel kľúč k jej porozumeniu. Chápem ju v zásade tak, že kopíruje štvorčasťové koncertantné formy s pridaným kvázi dramatickým a dynamickým *Scherzom* ako druhou časťou. Na úvod znie iba krátka introdukcia, po ktorej sa začne odvíjať „epické rozprávanie“ prvej časti. Druhá časť je rýchla, technická a Suchoňovi slúži ku cti, že dokázal takpovediac „vstrebať“ zvukovú charakteristiku klarinetu, zmysluplne ju včleniť do idiomatiky vlastného hudobného vyjadrovania. Technicky virtuózne pasáže dokáže napísať hocikto, no zosúladiť ich so zvukovým a technickým naturelom konkrétneho nástroja si už žiada vyššiu úroveň kompozičného majstrovstva. Tretia časť, nasledujúca *attacca*, je širokodyché pastorále, do ktorého klarinet vstupuje až po dlhšom odmlčaní, posledná je opäť virtuózne finále.

Na druhej strane, mám pocit, že klarinetista tu tak trocha musí zápasiť o svoje miesto pod slnkom. Jednak s pomerne mohutným orchestrom, jednak symbolicky – v introdukcii je napríklad dlhé klarinetové sólo, ktoré však prednáša orchestrálny klarinet, kým sólista na svoj nástup musí čakať až do úvodu nasledujúcej časti. Zo strany skladateľa ide o trocha kuriózne gesto...

Mechanickým prerozprávaním štruktúry sa hudba skrátka nezrodí, aj keď tomu mnohí vo vzťahu k svojej hre chcú veriť.

Môžem prezradiť, že so zámerom predísť určitej „dvojkoľajnosti" vo farbe zvuku som sa pri nahrávaní posadil na miesto orchestrálneho hráča a toto sólo som zahral sám. Samozrejme, pri živom predvedení by sa to realizovalo ťažšie... Áno, je to kuriózne gesto skladateľa.

Dlhšiu dobu tu existovala iba nahrávka Jozefa Luptáčika st. Do akej miery ovplyvnila tvoju interpretačnú koncepciu?

Jeho nahrávku som mal „v uchu" v čase, keď som skladbu študoval, a z nej som akoby prijal a do vlastného tvaru pretavil spôsob stvárnenia niektorých figúr, no to je asi všetko. Ďalej som sa sústredil na riešenie interpretačnej koncepcie vo vzťahu k zvukovému zameraniu nástroja. Je to jedna z mojich dlhodobých tém. Vždy si kladiem otázky, do akej miery sa hudobná štruktúra viaže so zvukovým charakterom klarinetu. Sú skladby, ktoré su napísané až sonoristicky – napríklad Debussyho *Rapsódia* alebo Weberove diela –, so zmyslom pre zvukovosť nástroja a jej charakteristické „zákutia". A potom sú skladatelia-štrukturalisti, ktorí majú pokušenie štruktúru mechanicky „prehodiť" do rozsahu klarinetu, pričom môže dôjsť k tomu, že sa to s jeho sónickosťou veľmi neviaže. A neviaže sa to najmä vtedy, keď hráč nerozmýšľa v týchto intenciách a paušálne hrá napríklad farebne presýteným tónom, hoci hudba je výsostne štrukturálna. Vtedy môže nastať nesúlad medzi charakterom štruktúry a charakterom média. Suchoň je štrukturalistom, napokon som v ňom však našiel viacero miest, v ktorých dokázal klarinetu sonoricky ulahodiť. Samozrejme, je tu veľa „štrukturálneho" hrania, pri ktorom by mal hráč prispôsobiť zvukové pole tak, aby k tomuto nesúladu nedochádzalo. To znamená vyhnúť sa presýtenému pastorálnemu tónu a nájsť akoby sónický stred, kedy je zvuk akoby len zrkadlovým odrazom materiálovej podstaty konkrétneho nástroja.

Zeljenkov koncert je na prvý pohľad výsostne štrukturálnou hudbou. Špecifický je tým, že napriek tomu, že má tri časti, všetky sú vybudované z rovnakého materiálu – zo zmenšených stupníc. Tie sú usporiadané do „buniek", aditívne uložených vedľa seba do podoby sonátového cyklu. Interpret tu musí nevyhnutne stáť pred dilemou, či ísť cestou aditívnej, mechanickej strohosti, alebo sa, naopak, snažiť oživiť túto štruktúru expresívnejšou a farebnejšou hrou. Oba prístupy sa môžu stať extrémom v negatívnom zmysle. Ako si pristupoval k tomuto problému?

Oba prístupy sú uplatniteľné, pokiaľ medzi nimi interpret nájde vhodný pomer. Znova som intuitívne myslel na vzťah medzi štruktúrou a zvukovým charakterom, no pri nahrávaní do hry vstúpil ešte iný faktor. Bola ním situácia v rozhlasovom Štúdiu 2. Aj keď sme hrali s gestikou, ktorú sme pokladali za adekvátnu kompozičnému tvaru, keď sme si v réžii vypočuli výsledok, vyznieval veľmi plocho. Orchestrálnych hráčov aj mňa prekvapilo, že napriek

dostatočne expresívnej hre sa táto expresivita nepremietla do záznamu. V dôsledku toho sme museli hrať veľmi gesticky a naplno, aby nahrávka dostala konkrétny tvar. Myslím si, že sa nám to napokon podarilo; pozitívne sa na nej podpísal fakt, že sme hrali maximálne energicky. Čo sa týka aditívnosti, o ktorej si hovoril, kvôli nej som musel klásť mimoriadny dôraz na línie, uchovávať v mysli súvislosti medzi tým, čo bolo a čo má ešte prísť. Je to obzvlášť náročné pri nahrávaní, pretože neprebieha v kuse, ale po krátkych úsekoch. Vtedy je nesmierne dôležité nestratiť zo zreteľa architektúru formy, ktorú som si vybudoval pri naštudovaní, a udržať jej vnútornú dynamiku. Počas nahrávania som sa napríklad v úsekoch, kde hudba dosahuje vrcholy, snažil motivovať aj orchester, aby išiel na maximum. Paradoxne, ako zisťujem v priebehu svojej profesionálnej praxe, hudobníci len celkom zriedkavo premýšľajú v kategórii architektúry formy, jednoducho zahrajú part od A po Z s väčším alebo menším naplnením dynamických a tempových údajov.

Okrem „štrukturálneho" hrania sú však u Zeljenku aj metricky voľné kadenčné úseky, kde dochádza akoby k dialógu medzi hlbokým, stredným a vysokým registrom klarinetu a hudba nadobúda takmer charakter pantomímy. Ako si sa vysporiadal s týmto kontrastom?

Nahrať kadenciu je osobitná úloha: človek chce takpovediac vybudiť koncertantnú virtuozitu na maximum, no zároveň sa snaží ustáť ju technicky a tak, aby dávala hudobný zmysel. Ak skladateľ pracuje s takýmto protipostavením registrov, zachytím to ako myšlienku, ktorú treba dostatočne zvýrazniť. Ak sa vyskytne nejaký motív napríklad vo vysokej polohe, musí znieť tak, aby charakterovo korešpondoval s touto polohou; keď ho skladateľ prenesie do hlbokej polohy, opäť musí znieť charakterovo, no možno už iným spôsobom. Tak vznikne presvedčivý kontrast. Mechanickým prerozprávaním štruktúry sa hudba skrátka nezrodí, aj keď tomu mnohí vo vzťahu k svojej hre chcú veriť. Pokým mi určitý motív neznie hudobne a v súlade s kontextom skladby, snažím sa „žuť" ho zo všetkých strán, do momentu, kedy – aspoň pre moje ucho – začne dávať zmysel.

Prekvapuje ma, že až dosiaľ nebola vydaná nahrávka Zeljenkovho koncertu; existoval len záznam s Jozefom Luptáčikom st. pre archívne účely. Je zvláštne, že nikdy nevyšla reprezentatívna štúdiová nahrávka tohto diela, ktorú by bolo možné dobre „spárovať" práve so Suchoňovým *Concertinom*. Aká je história aktuálneho projektu?

Zeljenkov koncert bol nahrávaný priamo do archívu, preto ma potešila myšlienka dať obe skladby na jedno CD. Celkom pôvodnou ideou však bolo nahrať čisto suchoňovské CD, na ktorom sa mal podieľať napríklad aj Milan Paľa s *Fantáziou a Burleskou* a malo vyjsť vo vydavateľstve Naxos. Nakoniec sa to však zadrhlo na právnych záležitostiach. Hrozilo, že by aj tieto nahrávky ostali v archíve, takže ma potešilo, že uzrú svetlo sveta v tejto podobe. ×

Ronald ŠEBESTA (1967) študoval na Konzervatóriu v Bratislave a na VŠMU. V roku 1991/1992 absolvoval stáž na Conservatoire de Région v Boulogne vo Francúzsku. Od roku 1993 až do súčasnosti je prvým klarinetistom v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu. Rovnakú pozíciu zastával od roku 1995 v orchestri Cappella Istropolitana. Stál pri zrode súborov súčasnej hudby VENI ensemble, VAPORI del CUORE, OPERA APERTA ensemble a tiež súboru dobových basetových rohov Lotz Trio. Ako hráč na dobovom klarinete je pravidelným členom orchestrov Wiener Akademie, Orfeo Orchestra (Budapešť) a Capella Cracoviensis (Krakov). V ostatných rokoch opakovane účinkuje aj v ansámbloch pre súčasnú hudbu Prague Modern a ÖENM v Salzburgu. Od roku 2004 pôsobí ako vysokoškolský pedagóg hry na klarinete. Jeho sólistické účinkovania s orchestrom sú nepravidelné, doteraz však priebežne obnovované.

Hudba klavíra

S. Zamborský (foto: archív)

Jedným z tohtoročných hudobných oslávencov je aj významný klavirista a pedagóg, profesor Stanislav Zamborský (1946). Jubileum však nie je jediným dôvodom, pre ktorý si zaslúži pozornosť. Je ním aj druhé, rozšírené vydanie Hudby klavíra (VŠMU, 2015). Stanislav Zamborský v knihe zhrnul cenné skúsenosti i inšpirujúce nadšenie z klavírnej literatúry.

Už začiatky Stanislava Zamborského avizovali všestranný záber, ktorý sa stal symptomatickou črtou jeho osobnosti. Študoval hru na husliach i klavíri u košických pedagógov, spočiatku na ĽŠU, neskôr na konzervatóriu (prof. František Vodička, prof. Mária Mašíková-Hemerková). Pri prestupe na VŠMU však napokon zvíťazil svet čiernobielych klávesov. V Bratislave svoj talent mladý umelec rozvíjal pod vedením Rudolfa Macudzińského. Štúdium si v rokoch 1966–1968 doplnil vďaka štipendiu na Vysokej hudobnej škole Ferenca Liszta v Budapešti (prof. Tibor Erkel). V rámci postgraduálneho štúdia spolupracoval s Viktorom Nosovom a Evou Fischerovou. Pozoruhodným bol jeho ašpirantský koncert s Gottwaldovskou filharmóniou pod taktovkou Petra Altrichtera koncipovaný ako defilé troch klavírnych koncertov. V rámci večera odzneli Mozartov *Klavírny koncert Es dur KV 271*, Prokofievov *1. klavírny koncert* a Ravelov *Klavírny koncert G dur*. Program prezrádzal zároveň repertoárové „lásky" Stanislava Zamborského: hudbu klasicizmu a 20. storočia. Okrem zmienených autorov k nim patria i Haydn, Beethoven, Rachmaninov, Skriabin, Janáček, Martinů, Barber, Chačaturian, Poulenc, de Falla a Respighi. Počas dlhoročnej kariéry sa samozrejme venoval i hudbe romantikov (o. i. Schubertovi, Lisztovi) a zvlášť domácej tvorbe. Výnimočné miesto v jeho repertoári zastáva tvorba Vladimíra Bokesa, spomenúť treba minimálne reprezentatívnu nahrávku *Prelúdií a fúg op. 53*. Za interpretáciu slovenskej hudby získal Cenu Frica Kafendu (1995) a Cenu hudobnej kritiky (1996). Na počiatočné študijné i súťažné úspechy (2. cena na Celoštátnej súťaži v Prahe pri príležitosti 50. výročia vzniku ČSR, 4. cena s violončelistom Richardom Vandrom na medzinárodnej súťaži v Utrechte) nadviazal prof. Zamborský počas bohatej kariéry úctyhodným počtom recitálov a vystúpení s orchestrami na území bývalého Československa, v Európe, Ázii, na Blízkom východe či na Kube. V rokoch 1981–1991 bol sólistom Štátnej filharmónie Košice. Veľký priestor venoval komornej spolupráci (Jela Špitková, Quido Hölbling, Viktor Šimčisko, Ivan Ženatý, Jozef Podhoranský, Pavol Kováč, Dana Šašinová-Satury, resp. ako člen Tria Istropolitanum), v súčasnosti vystupuje v klavírnom duu s dcérou Zuzanou. Nezanedbateľná je jeho diskografia pre nahrávacie, rozhlasové a televízne spoločnosti (OPUS, Arietta, Donau, Diskant, Radio Suisse Romande, Československý rozhlas a televízia a pod.). Kritiky zhodne akcentujú jeho zmysel pre farebnosť, temperamentný a angažovaný prístup k stvárneniu diel na báze suverénneho technického zázemia, fantazijný a nešpekulatívny vklad. Toto nasadenie je charakteristické i pre jeho popularizačno-náučné projekty venované Mozartovi či Beethovenovi. Tie sú zároveň výsledkom záujmu o históriu klavírnej literatúry, ktorá sa pretavila do jeho pedagogickej i publikačnej činnosti. Ako pedagóg klavírnej hry zasvätil mnohé roky Katedre hudobnej výchovy na Univerzite Komenského. Počas dekády 1991–2000 pôsobil ako prodekan, resp. dekan HTF VŠMU, kde získal titul vysokoškolského profesora. Zaujímavou pedagogickou epizódou bolo pôsobenie na Higher Institute of Music v Kuvajte (1978–1980). K jeho vyše 30 absolventom, ktorí sa uplatnili na všetkých úrovniach hudobného školstva a v koncertnom dianí nielen na Slovensku, patria o. i. Mária Vaitová, Václav Vait, Pavla Reiffersová, Lukáš Michel (konzervatóriá Kroměříž, Brno, resp. Ostravská univerzita), Erika Keenlyside (Veľká Británia), Michaela Sočuvková-Gazsiová (VŠMU), Marta Nemcová (AU), František Hrivo (Konzervatórium Žilina), Štefánia Kissová (Konzervatórium Banská Bystrica), Melánia Hermanová (Konzervatórium Košice), Lýdia Cibulová (riaditeľka ZUŠ Modra) a ďalší... V rámci predmetu Dejiny a literatúra klavíra však mnoho rokov formoval a naďalej formuje „repertoárovú gramotnosť" prakticky všetkých adeptov hry na klavíri na VŠMU. Priam legendárna je v tejto súvislosti skúška z Beethovenových sonát, ktorá si vyžaduje aktívnu hráčsku znalosť ukážok všetkých častí „Nového testamentu" klavírnej hry. Svojho obľúbeného pedagóga študenti vnímajú ako zanieteného a fundovaného odborníka, vyzdvihujú súčasne i jeho humor a podporu na skúškach i ročníkových koncertoch. Interpretačné a pedagogické aktivity profesora Zamborského vyústili celkom prirodzene do napísania viacerých publikácií – skrípt: *Literatúra klavíra*, *Slovenská klavírna tvorba*, *Stručný prehľad všeobecnej náuky, foriem a dejín hudby* a knižných titulov *Klavírne koncerty W. A. Mozarta* a *Hudba klavíra*. Posledná spomínaná, najmladšia z nich, dokumentuje vysoko profesionálnu erudíciu, detailnú orientáciu v problematike a zároveň pútavý literárny jazyk, prístupný nielen odborníkom, ale aj amatérskym nadšencom. V aktuálnom 2. vydaní autor značne prehĺbil poznatky prezentované v predchádzajúcich materiáloch (skriptá z roku 1997, resp. 2001 a 1. vydanie *Hudby klavíra*, 2010). Na vyše 300 stranách sa podrobne zaoberá dejinami klavírnej literatúry, poukazuje na počiatočné inšpiratívne zdroje, pôvodnú klávesovú literatúru spätú ešte s organom, čembalom či virginalom, postupné kryštalizovanie literatúry priamo určenej klavíru v nadväznosti na vývoj samotného nástroja a jeho predchodcov, klavírnej pedagogiky i spoločenské zmeny. Popri hĺbkovej analýze tvorby najvýznamnejších tvorcov si všíma i menej „prominentných" autorov. Zameriava sa na špecifiká hudobných idiómov jednotlivých skladateľov, konkrétne interpretačné výzvy diel, ale aj regionálny vývin kompozičných škôl, eventuálne ich stagnáciu. Publikácia obsahuje notové príklady, informácie ohľadne genézy diel, prípadne prvých interpretov, ohlasy kritiky a poslucháčov. Veľký priestor venuje autor slovenskej pôvodnej tvorbe, ktorý rozširuje aj o kapitolu kolegu Františka Perglera s dôrazom na históriu slovenskej klavírnej pedagogiky. Obdivuhodný je zoznam použitej literatúry a z čitateľského hľadiska veľmi nápomocný záverečný menný register. Vo vyučovacom procese pri práci s publikáciou autor hojne využíva aj metódu predhrávania a praktického oboznamovania sa s notovým textom, čo sprístupňuje študentom historicky neraz veľmi vzdialené skladateľské zjavy. I keď sme v minulosti u autorov česko-slovenskej proveniencie zaznamenali sumarizačné tendencie,

objavili sa v parciálnej podobe ako súčasť globálnejšieho prehľadu celkovej klavírnej problematiky alebo kratšie štúdie (o. i. K. Hoffmeister: *Klavír*, 1923; V. J. Sýkora: *Dějiny klavírního umění*, 1973; A. Elanová & E. Pappová: *Metodika hry na klavíri*, 1965; R. Macudziński: Slovenská klavírna tvorba In: *Slovenská hudba*, 1967). Profesor Stanislav Zamborský ponúka v našich končinách rozsahom a spracovaním jedinečné dielo, ktoré by sa malo stať súčasťou knižnice každého priaznivca klavíra. Je symbolicky krásnym narodeninovým darčekom a súčasne dokladom celoživotného autorovho skúmania nevyčerpateľnej studnice klavírnej tvorby či už vo vlastnej koncertno-pedagogickej praxi, alebo študijne v súkromí, často v oblasti milovaných myjavských kopaníc, kde nachádza inšpiráciu i pokoj pre prípravu svojich bohatých aktivít.

Jordana PALOVIČOVÁ

Silný zážitok, duchovná stopa

Pri príležitosti významného životného jubilea popredného slovenského umelca a pedagóga, **Stanislava Zamborského**, sa v koncertnej sieni Dvorana VŠMU uskutočnil 5. 10. slávnostný galakoncert. V súlade s očakávaniami, záujem verejnosti – z veľkej časti odbornej – preveril kapacitné možnosti koncertnej sály. V prvej časti večera sa profesor Zamborský predstavil v sólových klavírnych dielach Franza Schuberta (*Sonáta č. 12 f mol D. 625*, pieseň *Aufenhalt* v transkripcii Franza Liszta), Fryderyka Chopina (*Mazurka a mol op. 67 č. 4*, *Valčík cis mol op. 64 č. 2*), Ivana Paríka (*Piesne o padajúcom lístí*) a Klementa Slavického (*Burlesca*). Príjemným prekvapením bolo zaradenie dvoch Schubertových piesní vo vlastnej klavírnej úprave interpreta, ktoré neboli uvedené v programe. Pre recenzenta je vždy príjemnou úlohou písať o hudobnej udalosti, ktorá zanechá v človeku silný zážitok, výraznú, dlho doznievajúcu duchovnú stopu, ktorá by snáď mala byť tým najdôležitejším, čím dokáže umelec obdarovať svojich poslucháčov. Zamborský je veľmi vzácnym typom hudobníka, hudobného mysliteľa. Jeho nekompromisná snaha o dosiahnutie vnútornej naplnenosti interpretačnej výpovede je neprehliadnuteľná a vo svojej kvalite pomerne zriedkavá. Absolútny dôraz na obsah prednášaného diela je tým, čo najlepšie charakterizuje klaviristovu umeleckú osobnosť. Zamborský je majstrom detailu – niet snáď jediného tónu, ktorý by jeho rukami prešiel náhodou, „mimochodom“, bez významu vo vzťahu k širším štrukturálnym súvislostiam a ku charakteru skladby. V snahe o maximálnu expresivitu často siaha po slobodnejších riešeniach pri tvarovaní časovej osi, tieto sú však vždy maximálne funkčné a vychádzajú z jasného a konkrétneho umeleckého zámeru. Zamborskému nie je blízke uspokojenie sa s povrchovou hudobnou krásou ani s profesionálnou rutinou, naopak, svojou dravou urputnosťou do dôsledkov napĺňa často diskutovaný termín „vážna hudba“. Po prestávke umelec predstavil svojich hostí, sopranistku **Evu Šuškovú** a klaviristky **Zuzanu Zamborskú** a **Danu Šašinovú-Satury**. Vysoká úroveň koncertu pokračovala ich komorným muzicírovaním. V Slavického *Suite pro 4 ruce* (prof. Zamborský s dcérou) sme obdivovali charakterovú rozmanitosť interpretácie, zvlášť presvedčivo vynikli poetické polohy diela. Artikulačnou a intonačnou precíznosťou, ako aj pôsobivým „quasi parlandom“ bodovala v *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* Maurica Ravela Eva Šušková, za veľmi citlivého sprievodu svojho komorného partnera, Stanislava Zamborského. Záver koncertu patril duu Šašinová-Zamborský, kde obaja klaviristi akoby siahli na dno svojich tvorivých i fyzických síl a v prvej časti autorskej štvorručnej úpravy *Svätenia jari* Igora Stravinského priviedli hudobný večer k pôsobivej kulminácii. Ich obdivuhodná súhra, zvuková variabilita a majstrovská práca s dynamikou a farebným tieňovaním bola vysokou školou premeny klavírneho zvuku na zvuk orchestrálny, s veľkorysou dávkou naturálneho temperamentu i veľkej hudobnej inteligencie.

Eduard LENNER

glosa

Čo s operou?

Na túto jednoduchú, možno až zjednodušujúco položenú otázku sa väčšinou odpovedá jednoducho: nemáme tenoristov, dramatické soprány, režisérov, dirigentov, výtvarníkov, kritikov, operných manažérov, prípadne financie, legislatívu, chýba podpora verejnosti atď. Isteže, všetky tieto články v ucelenom organizme divadla jednotlivo môžu naozaj chýbať (asi aj chýbajú), preto všetky tvrdenia videné parciálne sú pravdivé. Ibaže problémy opery môžu byť aj v tom, že ich chceme analyzovať „laboratórne vo vákuu,“ odtrhnuté od problémov spoločnosti, akoby bola opera akváriom, svetom samým osebe a problémy bežných smrteľníkov sa jej netýkali.

Žijeme v zložitom svete postmoderného hyperliberálneho kapitalizmu, kde sa všetky problémy zjednodušene redukujú na finančný profit a agresívny, nekrotený marketing s mediálnou prítomnosťou za každú cenu, keďže všetko musí byť okamžite realizovateľné na „trhu.“ V tejto situácii sa samozrejme kultúrny priestor mení na „džungľu“ s darwinovskými pravidlami. Lebo ten, kto dokáže prekričať ostatných, manipulovať médiami, zabezpečiť si prístup k finančným zdrojom a k politickým alebo „priateľským“ vplyvom, vyhráva. Ako dôsledok vzniká postmoderná situácia, kde sa nadbieha väčšinovému vkusu, ktorý sa legitímne realizuje v demokraticky vyjadrenom dopyte po potrebe istej populárnej formy kultúry na úkor, možno, elitárskych hodnôt tvorivosti – preto by azda nemal nikto nič namietať?! Ak tu vidí niekto paralelu súčasného „kapitalistického realizmu“ so svojím doktrinárskym bratom („socialistickým realizmom“), podoba nie je náhodná. Heslo *„Čelom k masám!“* nie je až tak vzdialené súčasným očakávaniam. Rozdiel je len vo variante ideologickej doktríny.

Marketing operných súborov, agentúry ako podnikatelia v „opernom biznise“, ale i tvorcovia a interpreti ťažko odolávajú silným finančno-mediálnym tlakom, preto pokušenie dosiahnuť úspech „lacno“ a okamžite, možno nie vždy férovo, je veľké. Najrýchlejšie sa k finančným úspechom dá dopracovať koncertmi populárnych operných árií s marketingovo vyrobenými hviezdami, prenosmi divadelných predstavení, ktoré sa premietajú v kinách, ako i festivalovou inscenáciou bez tvorivých ambícií, no plnej hviezd usmievajúcich sa z plagátov. Aby som parafrázoval K. Pendereckého; *„Vrcholom nekultúry v opere sú traja tenori spievajúci na štadióne“*. Šoubiznis a umenie sa totiž „zliali“ do démonického celku, z ktorého nevidíme východisko. Možno zlyhávajú zriaďovatelia s nejasne formulovaným verejným záujmom... V tejto situácii sa nečudujme, ak nastupuje vláda životopisov. Kvetnaté životopisy významných a menej významných umelcov vystupujúcich na zahraničných „štáciach“ nie sú proste vždy v súlade s kvalitou. Nie je výnimkou, ak v zahraničí vystupujúci umelec boduje nad podstatne kvalitnejším umelcom s menej rozvinutým životopisom, keďže marketing uprednostňuje „pútavú story“. Rôzne operné fankluby, nekritické standing ovations po mizerných výkonoch, bulvárne operné portály s anonymnými reakciami čitateľov zo zákulisia divadiel, devalvácia cien a ocenení, inscenácie s prvoplánovými výkladmi bez metaforického prerozprávania, nie vždy vydarené recenzie v odborných periodikách, podriaďovanie hracích plánov divadiel kalendárom hviezd (len aby umelci neskúšali viac ako tri dni, lebo ich už čakajú iné „štácie“ s onakvejšími honorármi), ale i divadelné plagáty, ktoré sa vôbec nelíšia od plagátov na kozmetiku, a kvázihumorné propagačné diskusie v masmédiách vytvárajú pseudokultúrny priestor, v ktorom môže byť teoreticky – podľa už hore spomínaných pravidiel – hocičo a hocikto hodnotou.

A teraz sa vráťme na začiatok: „Nemáme tenoristov, dramatické soprány, režisérov, dirigentov, výtvarníkov, kritikov, operných manažérov, prípadne financie, legislatívu, chýba podpora verejnosti a iné...“

Martin BENDIK

Autor je operný dramaturg.

Justė Janulytė

Monochromatická skladateľka

V priebehu len niekoľkých rokov si konceptuálne súdržné a homogénne dielo mladej litovskej skladateľky Justė Janulytė získalo uznanie a pozornosť. Jej ľubozvučné a pritom hľadačské skladby dnes znejú na najprestížnejších európskych a svetových festivaloch.

(foto: archív J. Janulytė)

Adrián DEMOČ

Justė Janulytė (1982) študovala u dvoch žijúcich legiend litovskej hudby, Broniusa Kutavičiusa (na Národnej umeleckej škole M. K. Čiurlionisa) a Osvaldasa Balakauskasa (na Vilniuskej umeleckej akadémii). Pri zohľadnení hudby oboch skladateľov možno súdiť, že u prvého z nich si obľúbila prácu s netradičnými a „tajomne" pôsobiacimi timbrami, kým u Balakauskasa zas disciplinovanú prácu s monolitickými štruktúrami a zvýšenú pozornosť k otázkam harmónie a organizácie vertikálnej zložky. Janulytė taktiež absolvovala stáž na milánskom Konzervatóriu Giuseppe Verdiho a popri kompozícii vyštudovala aj hudobnú teóriu. V súčasnosti žije striedavo v Miláne a Vilniuse.

Takmer hneď po ukončení jej štúdií začali jej diela zaznievať v podaní prestížnych zoskupení, akými sú Riga Sinfonietta, Birmingham Contemporary Music Group, BIT20 Ensemble, Chordos Quartet, violončelisti Anton Lukoszevieze a Francesco Dillon a i. Spomedzi festivalov spomeňme aspoň World New Music Days, Venice Biennale, Huddersfield Contemporary Music Festival, MaerzMusik či Varšavskú jeseň. V Čechách z jej diela zazneli *Elongation of Nights* na Expozícii novej hudby v Brne (2014) a *Sandglasses* na brnianskom festivale Moravský podzim (2015). Medzinárodný úspech Justė Janulytė sa začal po udelení prestížnej parížskej ceny UNESCO za zborovú skladbu *Akvarely* (2009). Na litovskej scéne na seba upozornila o niečo skôr – hneď jej absolventská skladba *White music* pre 15 sláčikov dostala cenu Litovského skladateľského zväzu za najlepšie komorné dielo, za ktorou takmer okamžite nasledovali ďalšie. V roku 2011 jej litovské ministerstvo kultúry udelilo cenu za najúspešnejšieho mladého umelca krajiny.

Monochromatický zvuk

Jedným z najcharakteristickejších znakov estetiky Justė Janulytė, počnúc jej prvými študentskými skladbami, je práca s jednoliatym a uceleným timbrom. Hudobné telesá, ktoré uprednostňuje, jej umožňujú predovšetkým zamerať svoju kompozičnú prácu na problémy hustoty zvukovej textúry, prechodu *z* a *do* jednotlivých registrov, timbrov atď. Práve využitie jednoliateho a koherentného zvuku umožňuje poslucháčovi sústrediť sa na tieto kompozičné aspekty organizácie hudobného deja.

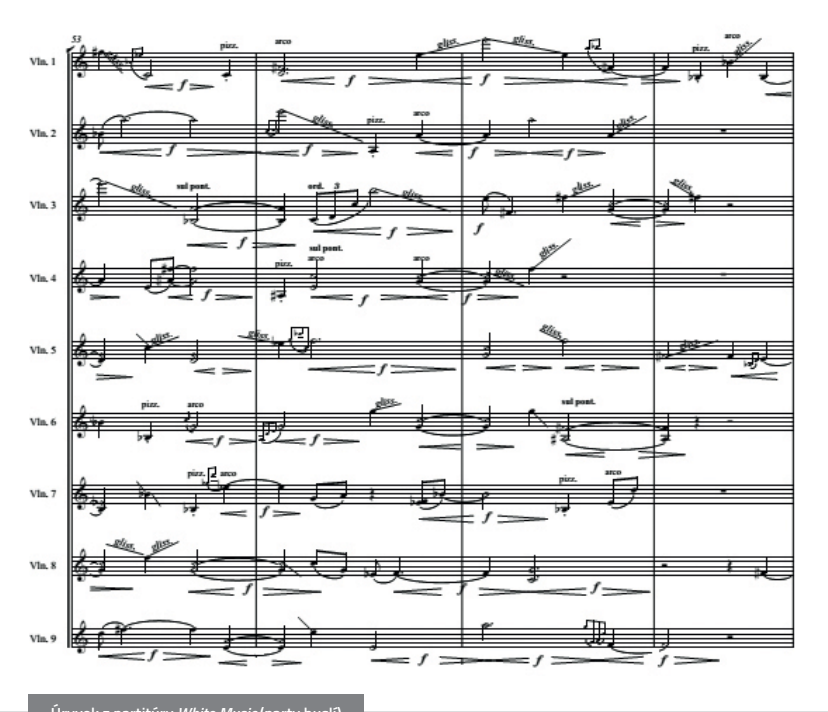
Ako upozorňuje sama skladateľka, jednotlivé nástroje v jej skladbách nie sú individualizované a hierarchicky usporiadané (napriek príznačnému *divisi* jednotlivých nástrojových skupín), ale pracuje s nimi ako s jedným, akýmsi utopickým nástrojom, často veľkého rozsahu, dynamických, texturálnych či inak rozšírených možností. S takýmto metanástrojom navodzuje dojem „spomaleného" či „roztiahnutého" času a priestoru, ktorý vzniká najmä používaním viacvrstvových súbežných kánonov (prípadne voľných imitácií približujúcich sa k prísnym kánonom) a veľmi pozvoľných premien hudobného materiálu. Metaforicky je teda lepšie hovoriť o štvorhlasnej flaute než napríklad o flautovom kvartete (v skladbe so siahodlhým názvom *who has traced the abyss of July night, how many miles does it take to dart downwards to the hollow, where nothing else happens...?)* či o 84-strunovom sláčikovom nástroji (*Elongation of Nights*). V komornejších skladbách na vytvorenie dojmu tohto „utopického" nástroja neraz využila elektroniku, resp. prednahraté party, ako napríklad v skladbe *Psalms*, napísanej pôvodne pre violončelo, no často uvádzanej vo verzii pre flautu.

Túto zvukovú estetiku – a s ňou súvisiaci spôsob uvažovania o kompozícii – autorka označuje pojmom „monochromatická hudba". Ako však poznamenal Vítězslav Mikeš v recenzii skladateľkinho monografického DVD *Sandglasses*, *„ovšem na stejném základě (a s udivujícím účinkem) takto přistupuje i k sestavám různorodým, jak dokazuje již zmíněná, velice masívní skladba* Pozorování oblohy *pro sbor, dvě dechová kvinteta a smyčce na texty lotyšského básníka Knutse Skujeniekse nebo* Tekstilė *(Textil, 2008) pro symfonický orchestr"*. Jednou z mála výnimiek z „monochromatického zvuku" je aj raná skladba *Let's talk about shadows* (2005) pre klarinet, husle a klavír. V nej sa však pokúša tieto odlišné timbre zlúčiť do jednoliateho, impresionisticky pôsobiaceho celku. Aj tu znovu vytvára akýsi utopický nástroj pomocou spájania, resp. unisona nástrojov. Metaforou tieňa je tu práca s doznievaním a preznievaním fráz jednej siahodlhej melódie v tichých dynamických hladinách, pri ktorom dochádza k vybočeniam z „jednofarebného" zvuku.

Cesty k autenticite

Homogénna inštrumentácia skladieb Justė Janulytė evokuje hudbu raných minimalistov (najmä Reicha), experimentálnejších skladateľov „iného" spektralizmu (Američan James Tenney či rumunský rodák Horațiu Rădulescu – viď jeho podivné „monochromatické" skladby ako

IV. sláčikové kvarteto, *Byzantine Prayer*, *Inner Time* a i.), ktorých zvukovosť od konca 60. rokov stála v dosť ostrom protiklade s pestrou, „pierrotovskou“ inštrumentáciou väčšiny vtedajšej (a súčasnej) akademickej avantgardy. Využívanie niekoľkých tempových pásiem a celkový dojem pokoja v tomto zvukovom šate zároveň asociuje tiež inšpiráciu proporčnými kánonmi u renesančných skladateľov (Ockeghem a jeho slávne *Deo gratias*). Dôležitým predchodcom (a určite aj inšpiráciou) Justė Janulytė v tomto ohľade je v medzinárodnom kontexte zatiaľ nedocenený litovský skladateľ Rytis Mažulis, ktorého „monochromatické“ skladby, založené na prísnej a asketickej práci s technikou kánonu (čo budí asociácie s optickými ilúziami – napríklad od M. C. Eschera), však často používajú aj iné utopistické parametre, ako napríklad iracionálne čísla prevedené do oblasti rytmu či ladenia. Hudba Justė Janulytė je v porovnaní s Mažulisovým „superminimalizmom“ bližšia širšej poslucháčskej verejnosti. Skladateľka skutočne úspešne osciluje na pomedzí estetík minimalizmu (v zmysle práce s veľmi okliešteným, redukovaným materiálom, nie však s repetitívnym rytmom), sonorizmu, (post)spektralizmu a hudby označovanej ako „drone“. Čiže namiesto revolučného „objavovania Ameriky“ ide u nej skôr o vyváženú prácu s inšpiratívnymi podnetmi viacerých estetických prístupov. Môžeme teda hovoriť o akejsi tvorivej syntéze týchto zdrojov. Skladateľka sa k autenticite svojej hudby dopracúva inak: vytvára uchu príjemné, ľubozvučné, zároveň však prekvapivé zvukové svety. Poskytuje dostatok času na hlboké ponorenie sa do zvukovej situácie, procesy v jej hudbe pohlcujú a opantávajú obecenstvo. V najnovších skladbách (napríklad *Radiance* z roku 2015) dochádza aj k jemnému posunu – skladateľka začína spájať niekoľko „monochromatických“ zvukových svetov do jedného, prípadne ponára poslucháčov do ich postupnej premeny (*Observation of Clouds*). Ako píše Jūratė Katinaitė, hudba Justė Janulytė je rozpoznateľná dlhými a pomalými expozíciami, postupným obohacovaním textúry.[1] Pomocou vycibrenej techniky práce s kánonmi evokujú veľké vrstvy dojem jagania, vlnenia, zábleskov svetla a farby. Hudba akoby prichádzala z diaľky a nenápadne sa približovala k poslucháčovi, prešla celým jeho vnútrom a potom sa pomaly vytratila až po úplné zmiznutie za horizont (takto koncipovaná forma môže pripomínať Ligetiho *Lontano* (1967) či Griseyho skladbu *Jour*, *Contre-jour* (1978). Tento takmer fyzický aspekt hudobného procesu je dôležitým prvkom hudby litovskej skladateľky. V niektorých skladbách akoby hudba nemala začiatok ani koniec, a namiesto toho sa naďalej hýbala a pulzovala za horizontom. Hudobný dej teda možno opísať ako akúsi amorfnú hmotu vo vnútri monolitu. Na tomto zvukovom „ponore“ majú veľmi dôležitú úlohu aj artikulácia a dynamika: autorka sa takmer úzkostlivo vyhýba počiatočnému nasadeniu tónu (ataku), uprednostňuje dynamické vlny z ticha a do ticha. Tieto vnútorné prvky sa teda podobajú makroforme kompozície. Diela Justė Janulytė akoby vyrastali z počiatočných prvkov. Skladateľka hovorí, parafrázujúc slová jej učiteľa Lucu Francesconiho, že pracuje skôr ako maliar (od detailu k celku) než ako sochár (od koncepcie celku k odstraňovaniu „prebytočného kameňa“). Mnoho skladateľov pri opise svojich skladieb siaha po metafore nazerania na diamant z rôznych uhlov. Na opísanie hudby Justė Janulytė (teda jej znejúcej podstaty) sa však toto prirovnanie skutočne hodí, a to nielen v kontexte jednotlivých skladieb, ale aj jej doterajšieho kompozičného diela ako celku. K otázke originality a hľadania novosti sa sama vyjadrila takto: *„Keď pracujem na skladbe, jasne cítim hranice, ktoré nemôžem prekonať, tak, ako sa napríklad nemôžem vyhnúť spomenutej ‚plynulosti‘ hudobných foriem (vlastne rozvedeniam na princípe variácií) či zbaviť sa starej fóbie z páuz a nasadení zvuku. Samozrejme, isté racionálne ‚automatizmy‘ či požičané technické ‚recepty‘ môžu občas pomôcť, ťažko sa však stanú vlastnou hudbou, takže sa napokon aj tak musíme vrátiť a ponoriť do vlastného spôsobu myslenia, počúvania vlastného vnútorného hlasu a dúfať, že práve toto určí autenticitu a istú unikátnosť hudby. Na druhej strane som si veľmi dobre vedomá, že tieto princípy nie sú úplne originálne: najskôr sú formované dojmami zanechanými hudobnými a mimohudobnými podnetmi a informáciami, ktoré sa, vytriedené individuálnym filtrom vkusu a hodnôt, stávajú hudobnou intuíciou, anticipujúc nové a odlišné.“*[2]



Úryvok z partitúry *White Music* (party huslí)

Forma skladieb Justė Janulytė býva mnohokrát štylizovaná do podoby akustických reprezentácií optických javov (*Silence of the Falling Snow*, *Pendulums* či *Radiance*). V intermediálnych dielach, ku ktorým inklinuje čoraz viac, zasa, naopak, hľadá spôsob zrakového zobrazenia hudobnoakustických javov (*Breathing Music* pre sláčikové kvarteto, elektroniku a kinetické sochy, 2007; *Eclipses* pre 4 sláčikové nástroje, živú elektroniku a „zvukovzdornú“ sklenenú inštaláciu, 2007). Skladba *Eclipses* je pomalou timbrovou metamorfózou jedného súzvuku. Hudobníci sú v tejto skladbe umiestnení do „zvukovzdornej“ inštalácie z plexiskla, ktorá je osvetľovaná zvnútra. Osvetlenie a pohyby hudobníkov spoluvytvárajú dojem tieňového divadla. Autorka tak dosahuje, podľa vlastných slov „akusticko-vizuálne fikcie“: *„... počuteľný zvuk (snímaný a amplifikovaný cez počítač) nie celkom korešponduje s tempom či viditeľným pohybom sláčikov. Pulzácie jednotlivých parametrov (dynamika, timbre, harmónia, textúra) jedného zvuku v nesúbežných tempách, ktoré nekorešpondujú s rytmom pohybu sláčikov.“*[3]

Obálka profilového CD *Sandglasses*

Doterajším vyvrcholením tejto intermediálnej tendencie, a vlastne aj doterajšej tvorby Justė Janulytė, je autorkino dielo *Sandglasses* pre 4 violončelá, elektroniku, svetlá a video (2010). Vítězslav Mikeš o tejto skladbe hovorí, že *„již teď je zjevné, že zásadní význam má i pro litevskou hudbu vůbec: vždyť bezprostředně po premiéře na vilniuském festivalu Gaida si ji postupně přebírala jedna důležitá destinace za druhou – Huddersfield Contemporary Music Festival, MaerzMusik v Berlíně, amsterodamský Holland Festival, Varšavský podzim, štrasburská Musica, římská RomaEuropa, Sydney Festival, Operadhoy v Madridu nebo Sonica v Glasgow (na posledních dvou uvedených místech byl pořízen záznam pro DVD)“*.[4]

O rozdiele medzi jednotlivými druhmi umenia sama skladateľka hovorí: *„Zručnosti, ktoré spájajú maliarov a filmových režisérov, sú kľúčové zároveň aj pre skladateľov: schopnosť predstaviť si kompozíciu vo svojej celistvosti, cit pre proporcie, usmerňovanie rozvrhnutia udalostí v čase,*

→

používanie istých naratívnych štruktúr atď. Niekedy mám pocit, že rozdiel medzi rôznymi druhmi umenia je len v použití rôzneho materiálu, no základné výrazové princípy zostávajú rovnaké.“ [5]

Prienik poézie a technického popisu

Konzistentnosť umeleckého prejavu Justė Janulytė nespočíva len v hudbe (technika, výraz, zvuk), ale premieta sa aj do samotných názvov skladieb. Väčšina z nich znie ako básnický obraz: „Hudba dychu“, „Hovorme o tieňoch“, „Pozorovanie oblakov“, „Biela hudba“, „Ticho padajúceho snehu“, „Predlžovanie nocí“, „Žiarenie“ či „Akvarely“. V týchto názvoch sa však väčšinou premietajú aj samotný kompozičný plán a idea skladby. Napriklad *Breathing Music* naozaj vychádza z periodického rytmu dychu (žeby opäť inšpirácia Griseyho koncepciou hudobného času, prakticky uplatnená v spomínanej *Jour*, *Contre-jour*?). Názvy skladieb sú teda „verbalizáciou zámeru“, jeho pomenovaním a zároveň aj opisom hudobného deja. Názvy nepolemizujú s hudbou, nemätú poslucháča magrittovským „Toto nie je fajka“, ani sa od nej nedištancujú, ale spolupodieľajú sa na navodení vytúženého výrazu a nálady hudby.

Prehlbovanie zvukového sveta

Justė Janulytė akoby veľmi skoro „našla svoj kryštál“, ktorý s veľkým sústredením ďalej brúsi a zdokonaľuje. Takýto prístup je zároveň aj veľmi pragmatický: organizátori festivalov, hudobníci aj publikum do istej miery dopredu vedia, čo môžu od nových skladieb očakávať. Skladateľka sa namiesto ustavičného začínania od nuly môže sústrediť na vylepšovanie a prehlbovanie zvukového sveta, ktorý sa rozhodla osídliť. Autorka však túto situáciu nevyužíva na pásovú výrobu nových diel. Každé z nich je sebavedomým autorským činom; akoby v nich neboli „hluché miesta“, sú premyslené a dôkladne prekomponované. Mnoho nasvedčuje tomu, že Justė Janulytė sa môže stať jednou z dôležitých osobností hudby 21. storočia.

(foto: archív J. Janulytė)

Zdroje:
Osobná stránka Justė Janulytė: http://www.janulyte.info/
Profil Justė Janulytė na stránkach Litovského hudobného centra. Dostupné cez: http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/janulyte/
Dobriakov, J.: Justė Janulytė: Composing Visual Metaphors. In: *Lithuanian Music Link No. 15*. Dostupné cez: http://www.janulyte.info/uploads/pdf/Jurij%20Dobriakov.pdf
Mikeš, V.: Elektrolitva. In: *HIS Voice 4/2011*. Dostupné cez: http://www.janulyte.info/uploads/pdf/HIS%20Voice_4_2011.pdf

Poznámky:

1 http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/janulyte/
2 Dobriakov, J.: Justė Janulytė: Composing Visual Metaphors. In: *Lithuanian Music Link No. 15*. Dostupné cez: http://www.janulyte.info/uploads/pdf/Jurij%20Dobriakov.pdf
3 http://www.janulyte.info/
4 Mikeš, V.: Elektrolitva. In: *HIS Voice 4/2011*. Dostupné cez: http://www.janulyte.info/uploads/pdf/HIS%20Voice_4_2011.pdf
5 Dobriakov, J.: Justė Janulytė: Composing Visual Metaphors. In: *Lithuanian Music Link No. 15*. Dostupné cez: http://www.janulyte.info/uploads/pdf/Jurij%20Dobriakov.pdf

SLÁVNOSTNÝ KONCERT K 25. VÝROČIU EVANJELICKEJ DIAKONIE
25 ROKOV 1991–2016
POD ZÁŠTITOU PREZIDENTA SLOVENSKEJ REPUBLIKY
ADRIANA KUČEROVÁ & FILIP TŮMA
STREDA | 30. NOVEMBER 2016 | 18.00
VEĽKÝ EVANJELICKÝ KOSTOL • PANENSKÁ ULICA BRATISLAVA

VÝŤAŽOK ZO VSTUPNÉHO SA POUŽIJE NA PODPORU PRÁCE S DEŤMI, KTORÝM BOLA NARIADENÁ ÚSTAVNÁ STAROSTLIVOSŤ ALEBO VÝCHOVNÉ OPATRENIE
VSTUPNÉ V PREDPREDAJI 10 € / 6 € (SENIORI, ZŤP)
NA MIESTE 12 € / 8 € ticketportal
PREDAJ VSTUPENIEK: WWW.TICKETPORTAL.SK
KNÍHKUPECTVO JONATAN, LEGIONÁRSKA 2
PARTNERI: VEĽKÝ KOSTOL, BRATISLAVA ARS BRATISLAVENSIS, viva! musica! festival, Ars ante portas
MEDIÁLNI PARTNERI: in.ba, EVANJELICKÝ POSOL, východ, hudobný život

A4: FRESH AIR (otvárací koncert)

Otvárací koncert projektu FRESH AIR zameraného na „umeleckú výmenu a súčasné tendencie v hudbe, filme, divadle a umení nových médií", ktorý organizačne zastrešuje bratislavská A4, by sa dal nazvať minifestivalom.

V priebehu jedného večera (20. 10.) sa na pódiu vystriedali tri dvojice a znela veľmi rôznorodá hudba, pokrývajúca pomerne široké spektrum od voľnej improvizácie po prísne komponovanú „opusovosť" a od subtílneho akustického prejavu cez „pohltenie" inštrumentálneho zvuku elektronikou až po mohutné hlukové „steny". Napriek tomu v onen večer prišlo do A4 len menej početné publikum, čo je škoda už len preto, že jedným z hostí bol renomovaný violončelista **Anton Lukoszevieze**, skutočná autorita v oblasti interpretácie súčasnej (nielen) violončelovej tvorby, člen súboru zeitkratzer. Očakával som, že jeho predvedenia skladieb Zbigniewa Karkowského a Iannisa Xenakisa prilákajú viac záujemcov...
Violončelo figurovalo aj v úvodnom sete. **Jonatán Pastirčák** (alias **Pjoni**, violončelo, elektronika) spojil svoje sily s českou hudobníčkou **Kateřinou Zochovou** (harfa, elektronika) v rozmernej voľnej improvizácii, ktorej „témou" bolo protipostavenie dvoch ozvučených strunových nástrojov a zužitkovanie možností ponúkaných ich prepojením s elektronikou. Menšie technické problémy a nie vždy ideálne vyvážený pomer frekvencií výstupného zvuku mohli zapôsobiť mierne rušivo, neprekryli však silný dojem z dobre vystavaného celku, poetického, plynúceho približne trištvrte hodiny akoby na jednej vlne, a predsa členitého a vnútorne kontrastného. Mnohých mohla prekvapiť úvodná meditatívnosť a harmonická ľubozvučnosť; harfové klišé (konsonantné arpeggiá efektované delayom), spevné violončelové vibrato či jasne definovaná tonalita však tvorili iba východiskový materiál, na ktorý sa postupne nabaľovali ďalšie vrstvy: ruchy, skreslenia, sľučky, prelievanie a splývanie zvukov, pri ktorom už nebolo možné rozlíšiť, či ich pôvodcom bolo violončelo alebo harfa. V istom momente prišli na rad rozšírené techniky hry, neskôr „reprízy" minulých hudobných epizód – skrátka, odvíjala sa tu v reálnom čase „komponovaná" hudobná forma.
Podobné tvrdenie možno vztiahnuť aj na set americko-nórskeho dua **Beam Splitter**, ktoré tvoria vokálna improvizátorka **Audrey Chen** a trombonista **Henrik Munkeby Nørstebø**. Len s tým rozdielom, že už vzhľadom na rýdzo akustický charakter a u oboch performerov podobný spôsob tvorenia zvuku a artikulácie bola aj forma o niečo diskontinuitnejšia. Virtuózne defilé rozšírených hlasových techník malo punc bezprostrednej expresívnosti a emocionality, nikdy však nevykročilo smerom k naozajstnej extáze. Schopnosť trombonistu súznieť s vokalistkou, prispôsobiť sa dynamickým hladinám jej šepotu a pritom dokonale ovládať každý aspekt hry bola obdivuhodná. Nie som si však istý, či bezvýhradné zotrvanie prejavu v rovine abstrakcie (bez ďalšieho rozvíjania napríklad v podobe zapojenia divadelných prvkov) nebolo v konečnom dôsledku kontraproduktívne.
Posledný set bol zaostrený na hudbu poľského skladateľa a experimentálneho hudobníka Zbigniewa Karkowského, konkrétne na dve z jeho skladieb pre sólový strunový nástroj a elektroniku. **Kasper T. Toeplitz** predviedol Karkowského *Fluster pre basgitaru a elektroniku*, impozantnú súvislú hlukovú stenu členenú dvoma výraznými predelmi, pri ktorých sa zásadne menilo spektrum použitých frekvencií, no intenzita náporu nijako nepoľavovala. A k sugestívnej atmosfére v nemalej miere prispel aj pohľad na umelca skláňajúceho sa nad stolíkom s vybavením a objímajúceho zvláštne upravený nástroj s dvoma radmi strún (pripomínajúci arcilutnu), ktoré rozoznieval neustálym krúživým pohybom ruky, akoby vykonával obradný úkon nejakého okultného rituálu... Druhou z týchto skladieb bola *Nerve Cell_0 pre violončelo a elektroniku*, v ktorej Anton Lukoszevieze reagoval na vlastné „alter ego" v podobe prednahratej a elektronicky manipulovanej violončelovej stopy. Výsledok bol skvelý, vládla tu dokonalá symbióza komponovaného a improvizovaného, rovnováha medzi determinovanosťou formy a spontánnou impulzívnosťou aktuálneho okamihu. Ešte predtým však Lukoszevieze ponúkol bravúrnu interpretáciu Xenakisovej kompozície *Kottos* pre sólové violončelo. Je to naozajstná *tour de force* (čo, napokon, napovedá aj názov odkazujúci ku gréckemu mýtu o súboji s titanmi), v ktorej je každý detail štruktúry vopred určený diktátom notového zápisu. Aj tu je však (v rukách kvalitného interpreta) dosť priestoru pre expresivitu, ktorá sa svojím nábojom blíži parametrom voľnej improvizácie. Drásavé zvuky spôsobované enormným tlakom sláčika blízko kobylky, virtuózne flažoletové dvojzvuky aj dôrazne rytmizované epizódy s takmer rockovým drivom spoluvytvárajú trocha mechanicky aditívnu formu. Anton Lukoszevieze jej dokázal prepožičať švih, napätie aj vynikajúco kontrolované dramaturgické smerovanie.

Robert KOLÁŘ

K. T. Toeplitz (foto: archív)

PJNK (foto: archív)

Beam Splitter (foto: archív)

Gramofón EMG z roku 1934
(foto: archív autora)

Nahrávanie folklóru
na území Slovenska XVII
Štandardné gramofónové platne

Marián MINÁRIK

Keď sme sa pri rozprávaní o histórii nahrávania folklóru na Slovensku dostali na prelom 20. a 30. rokov 20. storočia, hovorili sme o fonotéke ČAVU, ktorá bola výnimočná a technicky kvalitná práve vďaka využitiu štandardných gramofónových platní. Takéto technické riešenie bolo zriedkavé iba v kontexte výskumu nárečí a ľudovej hudby, teda nekomerčného nahrávania. Iné je to s bežnými štandardnými gramofónovými platňami, ktoré boli v predaji celú 1. polovicu 20. storočia a na ktorých sa často objavovali nahrávky ľudových piesní a hudby, niekedy aj v autentickej podobe.

Dejiny tohto vynálezu sa začali písať 26. 9. 1887, keď si dal Emil Berliner vo Washingtone zaevidovať patent na prístroj s názvom *gramophone*. Namiesto valčekov použil na nahrávanie plochý kotúč, teda gramofónovú platňu, o akej napokon uvažoval už Charles Cros a neskôr ju v porovnaní s valcami ako menej dokonalú zavrhol Edison. (Za veľký nedostatok pokladal skutočnosť, že smerom k stredu špirálovitého záznamu sa pri konštantnej rýchlosti otáčania znižuje rýchlosť posúvania hrotu.) Berliner kládol dôraz na veľkú prednosť platne – možnosť výroby neobmedzeného množstva kópií. V roku 1893 založil U. S. Gramophone Company a o rok neskôr začal vyrábať prvé ručne poháňané gramofóny a platne z vulkanizovaného kaučuku s priemerom 17 cm s horizontálnym záznamom (k tomuto priemeru sa o desaťročia neskôr vrátili výrobcovia SP a EP platní s úzkou drážkou). Ďalším pokrokom bolo zavedenie naťahovacieho pohonu (hodinový strojček) a použitie šelakovej hmoty na výrobu platní. Šelak je prírodná živica z výlučkov červcov, najmä druhu Kerria lacca, žijúceho v asámskych lesoch a v Thajsku. Šelak sa získava otrasením z konárov figovníka a oddávna sa využíva ako politúra na drevo (hudobné nástroje), ale aj v potravinárskom priemysle (na čokoládové dražé či na impregnáciu povrchu ovocia a zeleniny).

Pri výrobe gramofónových platní sa do šelaku pridávajú prášková bridlica a vosk a táto zmes sa nanáša na papierovitý podklad z bavlny. Keď sa Emil Berliner dostal v USA do patentových sporov, vrátil sa do Nemecka a v roku 1893 založil s bratom prvú európsku firmu na výrobu gramofónov a platní – Deutsche Grammophon Gesellschaft. Prvé šelakové platne boli vyrobené v Hannoveri v roku 1898.

Začiatkom 20. storočia sa vyrábali platne s rôznymi priemermi od 6 do 50 cm. Niektoré firmy nahrávali od stredu k okraju (ako je to teraz na CD), prehrávacia rýchlosť bola od 74 do 82 otáčok za minútu, a v roku 1904 zaviedlo vydavateľstvo Odeon platne so záznamom na oboch stranách. Z potreby zjednotiť tieto parametre vznikla normalizovaná platňa s rýchlosťou 78 otáčok za minútu (v skutočnosti 78,9473 a v USA 78,2608, čo súvisí s frekvenciou elektrickej siete 60 Hz, tak že pri prehrávaní vzniká rozdiel 0,15 poltónu), s obojstranným záznamom od okraja k stredu a s priemerom 17 cm, 25 cm alebo 30 cm. Táto štandardná šelaková platňa ovládla gramofónový priemysel na celých 50 rokov (hoci napr. RCA Victor používali už v roku 1931 rýchlosť 33 a 1/3 otáčky za minútu o dve desaťročia neskôr bežnú pri dlhohrajúcich platniach s úzkou drážkou). Posledná matrica na štandardnú platňu bola v Československu vyrobená v roku 1963, platne sa lisovali ešte v roku 1964 a v bežnom predaji boli paralelne s tými istými nahrávkami na platniach s úzkou drážkou až do roku 1968. Inde vo svete sa šelakové platne s detským repertoárom vyrábali až do roku 1970.

Blatnerfón (foto: archív autora)

Gramofónové platne sa najprv nahrávali jednoducho mechanicky ako fonografické valce s tým, že nahrávací lievik býval oddelený stenou od záznamového zariadenia. Tieto prvé platne boli údajne zvukovo menej dokonalé ako fonografické valce, a preto sa uplatňovali speváci so sýtym hlasom a napríklad árie s príliš jemným sprievodom bývali aranžované pre dychovú hudbu.

Prelom v kvalite nastal po roku 1926, keď inžinieri Maxfield a Harrison z Bellových laboratórií navrhli elektrické nahrávanie zvuku. Práva na tento vynález získala britská značka Columbia pre svoju americkú pobočku. Neskôr predali Bellove laboratóriá licenciu aj firmám Victor a Pathé a onedlho sa v predaji objavil aj gramofón s elektrickou prenoskou (nejaký čas sa aj ten ešte vyrábal s mechanickým pohonom). Ako vieme, nový vynález a licenciu firmy Pathé veľmi skoro využila Fonografická komisia ČAVU, vďaka čomu máme vzácnu kolekciu nahrávok slovenského folklóru vo výbere Karola Plicku z roku 1929. Nový vynález zlepšil najmä frekvenčný rozsah z pôvodných 250–2500 Hz na 30–5000 Hz (v záverečnej fáze okolo roku 1950 dosahovala štandardná platňa rozsah 30–10000 Hz). Šelakové gramofónové platne sa pri opatrnom zaobchádzaní často zachovali v dobrom stave celé desaťročia a v minulosti sa niekedy uprednostňovali pri archivovaní pred magnetofónovým záznamom ako menej stabilným: „*Je velmi obtížné přesně určit příčiny degradace šelaku, existuje totiž velká škála kvality šelaku a různé druhy přísad při výrobě. Ve správných skladovacích podmínkách podléhají šelakové desky pomalému křehnutí, který se urychluje s vyšší vlhkostí. Během křehnutí se na každé drážce objevuje jemný prášek a drážky se ztrácejí. Organické příměsi jsou náchylné na nákazu houbami, samotný šelak jim však odolává. Desky jsou křehké, při pádu hrozí jejich zlomení.*“ (Hutař 2006).

Slovenské (slovacikálne) štandardné gramofónové platne sú najkompletnejšie spracované v Slovenskej diskografii Ľudovíta Janušku z roku 1959. (Výnimku tvorí populárna hudba – teda významná časť produkcie – ktorej kompletnú diskografiu aj s nahrávkami zhromaždil historik slovenskej populárnej hudby Pavol Zelenay.) Hoci sa Januška usiloval zostaviť čo najkompletnejšiu diskografiu, zaznamenáva aj existenciu platní, o ktorých podrobnejšie nepíše, lebo ich nemal k dispozícii. Za najstaršie slovenské nahrávky pokladá Bartókove valčeky, pripomína aj nahrávky ČAVU z roku 1929 a v diskografii uvádza platne, ktoré boli v predaji. Zaujímavá je informácia, že autor sa až pred odovzdaním diskografie do tlače dozvedel o tom, že Michal Potemra objavil novinový inzerát, ktorý propagoval asi desať gramofónových platní s nahrávkami slovenských ľudových piesní, vydaných pred rokom 1918.

Decelith – platňa na priame nahrávanie

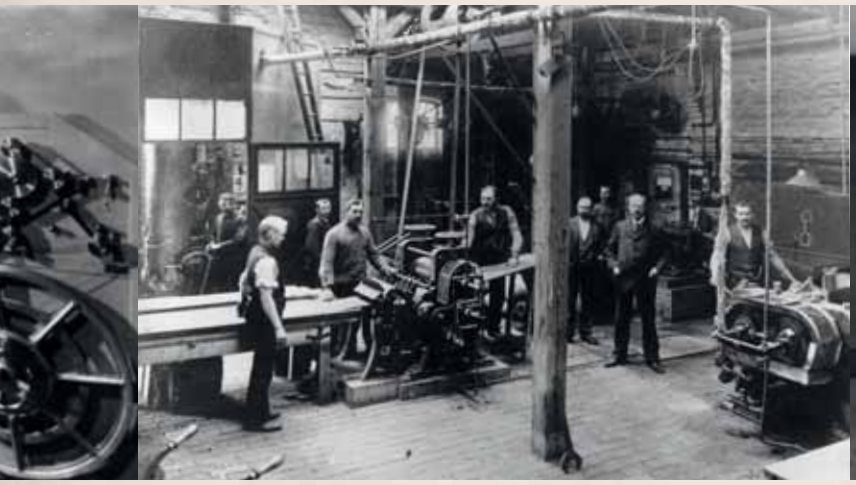
Pyral – platňa na priame nahrávanie

Z prvých gramofónových platní so slovenskými ľudovými piesňami

Tam hore, tam hore...

Z obdobia pred vznikom Československej republiky je známe množstvo platní najmä s maďarskými a rakúskymi pochodmi, ktoré vychádzali často paralelne na fonografických valcoch a na šelakových platniach. Samozrejme, v skutočnosti išlo o dva záznamy tej istej, väčšinou vojenskej kapely. Z repertoáru slovenských ľudových piesní sme zatiaľ objavili jednu tuzemskú platňu (25 cm, 78 ot./min.), ktorá vyšla s etiketou PREMIER RECORD s týmto textom: „*Tam hore, tam hore v kralovsky siatiňe. Énekli: Hőher Imre, Zólyombucs. Kiséri: Balog Pali ciganski primaš z svojou zborom Beszterczebánya. T. 4057.*“ Ide o výrobok Prvej uhorskej továrne na gramofónové platne, založenej v roku 1908.

Nevieme, kto je Imrich Hőher z Budče, ale podľa speváckeho prejavu ide pravdepodobne o vzdelaného interpreta, možno učiteľa. Nepoznáme ani primáša Paľa Baloga z Banskej Bystrice, no jeho hra je hladká, bez výraznejších ozdôb, a ako ďalší nástroj počuť na nahrávke len malú basičku (violončelo). Hoci je možné, že v charakteristickom zvuku tejto ešte mechanickej (nie elektrickej) nahrávky niektoré nástroje zanikajú, nezdá sa pravdepodobné, že išlo naozaj o celú ľudovú hudbu (z neznalosti jazyka označenú ako zbor). Imrich Hőher spieva piesne *Tam hore, tam hore f královskej siaťiňe* a *Pozdola [?] ťečie voda bistrá*. Podľa etikety by na druhej strane platne mala byť nahratá pieseň „*Túl a nagy Kriványon, zólyomi határon. Drotárska piesen.*“ v podaní tých istých interpretov (po prvej maďarskej strofe by mal nasledovať variant známej *Ja som dobrý remeselník z tej Trenčianskej stolice*). V skutočnosti je tu vylisovaná chorvátska ľúbostná *Ti si milka moja* („*Bez tebe, draga, ljubezna...*“) – spev a klavír. Číslo matrice na etikete sa zhoduje s číslom vyrazeným na platni, zámena teda musela nastať ešte v prvej fáze výroby. (Platňa je na vypočutie dostupná na http://gramofononline.hu/listen.php?track=1767971742)


Továreň bratov Berlinerovcov na výrobu šelakových platní v Hannoveri (foto: archív autora)

Nahrávacie zariadenie na voskové platne (foto: archív autora)

Americké vysťahovalecké platne

V rokoch 1909/1910–1932 vydali Columbia, OKeh a najmä Victor asi 250 gramofónových platní so slovenskými ľudovými a národnými piesňami, ktoré nahrali s interpretmi v USA a boli určené aj pre prisťahovalcov z Rakúsko-Uhorska a neskôr z Československa. Firma Victor mala dokonca samostatný katalóg *Slovenské Rekordy Victor*. Na týchto 500 nahrávkach (matriciach) sa najčastejšie →

vyskytujú mená nasledujúcich interpretov: A. Lošinsky, A. Pelak a Spol, Alois Havrilla, Andrej Gellert, Andrew Pelak, Spevokol „Sv. Cecilia“, Anton Hok, Bohumil Pták, Česko-Slovenský Kvartet, František A. Pangrác, I. V. Tatala, J. Lošinsky, John Kijovsky, József Kálmán, Josef Linhart, Ladislav Matušek, Michael Stiber Slovenská Banda, Michael Tokarick a jeho Slovenska Muzika, Michoel Macečok, Milka Schneid, Nettie K. Pribyl, Pachač a Juskanič Slovenská Orkestrá, Victor Ledeky a ďalší – uvádzame v podobe, v akej sú na etiketách. Asi 140 týchto matríc bolo nahratých do konca roku 1917.
Sú to platne, ktoré Januškova diskografia nezaznamenáva. V roku 1997 vyšiel vo vydavateľstve Heritage Music výber z týchto nahrávok na CD s názvom *Slovak csardas. Dance tunes from the Pennsylvania coal mines 1928–1930* (v skutočnosti sa výber neobmedzuje na čardáše). Z interpretov sú tu zastúpení Michael Tokarick, Pachač a Juskanič, Michail Lapcak a Michael Stiber.

Malý mechanický gramofón (foto: archív autora)

Berlinerov gramofón na ručný pohon z roku 1889 (foto: archív autora)

Čo sa nahrávalo u nás

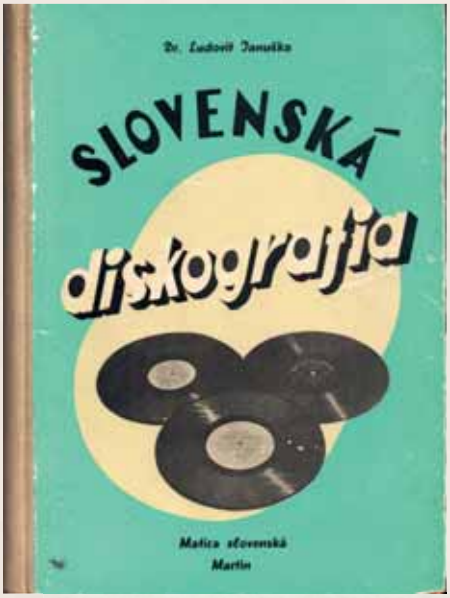
Prvé domáce gramofónové platne so slovenskými ľudovými piesňami sa začali vydávať v roku 1929, keď sa konala aj nahrávacia akcia ČAVU. Alojz Pavčo vtedy začal nahrávať s ľudovou hudbou Jožka Pihíka pre Telefunken (firma mala zastúpenie v Československu) a táto spolupráca trvala niekoľko rokov. Pred rokom 1933 vylisovala spoločnosť His Master’s Voice viac ako sto gramofónových platní so slovenskými ľudovými piesňami a hudbou. V súvislosti s Fonografickou komisiou ČAVU sme spomínali, že pravdepodobne už v roku 1929 mal Samko Dudík podpísanú zmluvu s týmto vydavateľstvom. Nahral preň pásma *Svadba na myjavských kopaniciach* (štyri strany) a *Príchod z Ameriky* (dve strany) – očividne boli určené pre amerických vysťahovalcov. Ďalej pre His Master’s Voice nahrával s Jankom Blahom, Štefanom Hozom i samostatne – spolu to bolo asi desať platní. Z profesionálnych spevákov je tu zastúpený aj Arnold Flögl, ktorého na cimbale sprevádza jeho manželka Anna. Nechýba ani Emil Rusko so Zuzkou Ruskovou.

Na slovenských platniach His Master’s Voice spred roku 1933 nás prekvapí najmä pestrosť a rôznorodosť. Medzi speváckmi je množstvo slávnych i celkom neznámych mien, profesionálnych spevákov, vzdelancov i sedliackych interpretov. Opakujú sa tu mená z už spomínaných krajanských platní z USA, takže časť nahrávok vznikla v zámorí, časť na Slovensku. Okrem piesní a tancov je tu viacero pásiem a „komických výstupov“, ktoré boli očividne medzi krajanmi v USA obľúbené. Pozoruhodné je i množstvo cigánskych muzík – mená mnohých primášov nám už nič nehovoria. Ak je ľudová hudba Samka Dudíka z Myjavy predstaviteľkou najzápadnejšej oblasti, východoslovenské piesne interpretuje aj spevokol až z Užhorodu. Mimoriadne vzácne sú nahrávky dedinských folklórnych skupín a ľudových hudieb z Krivian, Fintíc, Nižných Repáš, Hrnčiaroviec, Petrovíc, Župčian, Radočova (?), Vajnôr, Benedikoviec a „spod Braniska“.
Z ďalších zahraničných vydavateľstiev, ktoré mali zastúpenie v Československu, vydávali slovenský repertoár už spomínaná firma Telefunken, ďalej Polydor, Odeon a Parlophon. V roku 1928 vzniklo prvé československé vydavateľstvo Esta, o rok neskôr Ultraphon, po znárodnení Supraphon (vznik českého Pantonu a slovenského Opusu už nepatrí do obdobia štandardných platní). Zo známych interpretov ľudových piesní vydali najviac platní Janko Blaho, Štefan Hoza, Janka Guzová, Arnold Flögl, Margita Dalmadyová, ľudová hudba Samka Dudíka, Farkašovci, Jojo Galbavý so svojou cigánskou kapelou, ľudová hudba Jožka Pihíka, cigánska kapela Dezidera Cibulku, SĽUK a ľudová hudba Cymbal a ďalšie súbory a orchestre, ktoré vznikli po vojne. Autentický folklór ostáva aj v tomto období, teda až do konca vydávania štandardných šelakových platní, zastúpený len výnimočne. Popri reedíciách platní ČAVU z roku 1929 sú to skupiny z Veľkých Zalužíc, zo Suchej Hory, Kokavy nad Rimavicou, Brodského a z Podpoľania, spev Hanky Grelovej z Liptovských Sliačov, hra na fujare a píšťalkách Martina Danku, Štefana Nosáľa a Jozefa Rybára. Určitým vyvrcholením vydávania šelakových platní so slovenským folklórom je súborná nahrávka pásma *Rok na dedine* od Ivana Terena, Karola L. Zachara, Andreja Očenáša a Ľuby Pavlovičovej-Bakovej z roku 1951 (18 strán platní bolo nahratých vo februári a v marci 1950).

Začiatky nahrávania v rozhlase

V rozhlasovom vysielaní na Slovensku mala ľudová hudba pevné postavenie už od jeho začiatkov v roku 1926. V rokoch, kým neboli v rozhlase zariadenia na nahrávanie, boli poslucháči odkázaní na priame vysielanie – najprv len zo štúdia – alebo na nahrávky, ktoré boli bežne dostupné na gramofónových platniach. Jednými z prvých spevákov ľudových piesní v rozhlase boli Janko Blaho a Štefan Hoza. Prvé pokusy o obohatenie zvuku i atmosféry pri vysielaní ľudovej hudby a piesní smerovali do bratislavských kaviarní, v ktorých rozhlas organizoval obľúbené prenosy. Spevákov tu sprevádzali cigánske muziky, z primášov spomenieme Karola Móžiho, Ľudovíta Bittóa, Júliusa Illéša a najmä Jožka Pihíka.
V polovici 30. rokov sa ešte iba v Prahe používala na záznam mäkká gramofónová platňa – fólia a ťažký veľký prístroj – blatnerfón, ktorý zaznamenával zvuk magneticky na oceľový pás. Už v roku 1928 sa robili prvé pokusy o záznam zvuku na papierovú pásku na oceľovom podklade. V roku 1935 sa na rozhlasovej výstave objavil prvý nízkofrekvenčný magnetofón a magnetofónová páska. Na ilustráciu uvádzame niekoľko komentárov týchto nových technických vymožeností z dobovej tlače: „*V dnešní naší technicko-informační reportáži zavedeme naše čtenáře do nejvyšších poschodí našeho rozhlasu. […] Rozhlasové pásmo je program zaznamenaný magneticky na ocelový pás, který se podobá filmovému pásu, s tím ovšem rozdílem, že je ocelový a pouhé tři milimetry široký. […] Hlavice mají trojí funkci – jednak zaznamenávají, jednak vysílají (reprodukují) a jednak také slouží k zahlazování záznamu.*“ (R. Bakalář: Blatnerfony – stroje, které hrají, zpívají i přednášejí, *Národní střed*, 6. 1. 1940)
Nevýhodou týchto pásov bolo, že sa nedali spájať, lebo by to okrem hlasného klopnutia mohlo aj pokaziť prístroj: „*Proto přišel nový přístroj podobného druhu – magnetofon. I tu se používá magnetického záznamu na pásu. Ten však není z oceli, nýbrž z nehořlavého filmu, na který je nanesena tenounká vrstva kysličníku železa. Pásek je lehčí, ale hlavně – filmový proužek dá se stříhati a slepovati, podobně jako se sestřihují a slepují filmy ve filmových atelierech.*“ (*Národní politika*, jún 1940)
„*Vedle desek tvrdých používá rozhlas k vysílání desky měkké, želatinové. […] Blatnerfon – je-*

den pás stačí k vysílání celého půlhodinového programu a měří tři kilometry...“ (*Telegraf*, 25. 1. 1940)
„Velmi často se používá pro reportáže zvukových záznamů. Desky povlakové, vosky nebo ocelový pás, popř. magnetofon.[...] Magnetofon, na který se v posledním čase natáčí nejvíc reportáží, je docela nové zařízení. Zde se zapisuje na pásek z papírové hmoty a jeho maximální výkonnost je 20 minut. Tento pásek se dá, jako podobně ve filmu, stříhat a lepit.“ (Technici a reportéři společně, *Národní práce*, 11. 5. 1940)
Aj v bratislavskom rozhlase sa začalo nahrávať ešte skôr, ako boli k dispozícii magnetofóny. Prvé zvukové záznamy na voskové platne tu robili v lete 1939. Nahrávalo sa na mäkké platne, sklené platne, robili sa filmové zvukové záznamy, používali sa decelity, piraly i camplaty – to sú pre nás už väčšinou iba tajomne znejúce názvy. Od roku 1943 sa v štúdiu na aparatúre Philips-Miller z Holandska robil záznam na čiernej emulzii mechanicky a zhrával sa fotoelektricky – bezdotykovo, podobne ako na CD – nahrávky sa teda pri prehrávaní neopotrebovávali.
Prenosový voz so zariadením na nahrávanie spomínaných platní získala rozhlasová stanica Bratislava v roku 1941. Vtedy sa začali pre potreby vysielania nahrávať ľudové piesne v teréne. Na nahrávky chodila celá skupina vtedajších významných rozhlasových pracovníkov – riaditeľ Emil Rusko, programový vedúci Gabo Rapoš, vedúci prenosového oddelenia Jozef Vrabec, hudobný režisér Janko Matuška a technik Vojtech Koma.
V roku 1941 opísal Gabo Rapoš druhú z ciest za slovenským folklórom týmito slovami:
„Detva – krásne nás Detva vítala a krásne bohatstvo sme si odtiaľ odnášali. Melódie sme si zatvárali do sŕdc a odnášali ako prvú krásnu korisť.
Kokava nad Rimavicou – piesne v ŕečitom nárečí, Cigáni neznáme melódie varírujú v dume i vo veselosti. Radostne hľadíme na ten neznámy a na oko zatláčaný Gemer. Ústami Kokavcov sa nám znáša toľko krás do platní, ale aj do myslí.
Pohorelá – ej, krásne je naše Pohronie i vo svojej chudobe, krásne i vo svojich mozoľoch, a najkrajšie v svojom dedičstve predkov, v kroji i v piesni.
Povrazník, Podkonice – nové a nové obmeny piesní udivovali naše mysle a obohacovali našu pokladnicu.
Bohunice – hontianske piesne s toľkou prostotou a milotou vedia spievať sestry Slukové. Večerom niesol sa spev hore pri bystrickej vysielačke, kde sme nakrúcali, a laskomerská dolina sa echom prikrývala.
Pliešovce za Zvolenom vítali nás síce dažďom, ale dobrou náladou. Po krásnych dňoch našej púti sa slnko na nás hnevalo, alebo zažiarlilo, že toľko z krás spevu, ktoré jemu bolo dopriate počúvať, berieme my.
Dolná Súča – krásny kraj, dedinka, čo skrýva v sebe toľké krásy. Tešili sme sa z neznámych súčanských piesní, ktoré sme počuli po prvý raz. Mládenci a dievky spievali ich s dychovou muzikou. Pekný deň a radostnú prácu pripravila nám táto trenčianska dolina. Boli sme hrdí, keď sme večer pri súčanskej muzike mohli vykrúcať dievčence.
Tu sa končila naša cesta za slovenským folklórom. Nakrútili sme počas štrnástich dní našej cesty 300 piesní, ktoré vás budú v dlhých zimných večeroch potešovať a pri kozuboch zohrievať“ – ukončil svoj príspevok v roku 1941 programový vedúci bratislavského rozhlasu.
Na nové technické vymoženosti, ktoré sa dostávali do rozhlasu najmä v 40. rokoch 20. storočia, sa v roku 1971 povypytoval redaktor Ondrej Demo liptovského rodáka Vojtecha Komu, ktorý bol od roku 1930 vedúcim techniky v bratislavskom rozhlase. V čase rozhovoru mal Vojtech Koma 63 rokov: *„My sme dostali to zariadenie na nahrávanie na takzvané decelitky – ale to je tak na hovorené slovo. To boli platne z umelej hmoty. Nebolo to veľmi homogénne na záznam vyšších frekvencií, ale na hovorené slovo to stačilo. Keď redaktori videli, ako sa na to dá nahrávať, povedali si, aké by to bolo praktické, keď aj pôjdeme von. [...] Urobili sme pokusy a nahrali sme aj hudbu – pre nás technikov to nebola nejaká mimoriadna kvalita, ale im sa to páčilo. [...] Nahrávanie*



Slovenská diskografia Ľudovíta Janušku (foto: archív autora)

na voskové platne, to bola vysoká technická požiadavka. Vyžadovali sa miestnosti, kde musela byť patričná temperatúra. Vosky sa museli osem hodín zohrievať na 32 stupňov. Na veľké voskové kotúče sa pri tejto teplote nahrávala hudba. Pri prvom zhraní takejto voskovej platne – to bola prima kvalita, druhýkrát už bola horšia kvalita a dalo sa len trikrát zhrávať z týchto platní.“ (Prepis podľa zvukovej nahrávky z roku 1971, mierne štylisticky upravené.)
V nahrávaní sa pokračovalo aj v ďalších rokoch a rozhlas postupne získal zvukové nahrávky autentického folklóru z Podpoľania, Pohronia, Gemera, Kysúc, Liptova, Považia i zo Záhoria. Z jednotlivých lokalít sa do povedomia poslucháčov dostali najmä Nesluša, Verešvár, Bohunice, Brodské, Krásno nad Kysucou, Dolná Súča, Kokava nad Rimavicou i Vajnory. Janko Matuška začal nadväzovať styky s dedinskými dychovými hudbami a s ich kapelníkmi, ale usiloval sa objavovať i ďalšie folklórne skupiny. Z nahrávok zostavovali relácie so sprievodným slovom Gaba Raposa alebo Emila Rusku.
V roku 1942 organizoval podobné terénne nahrávky aj riaditeľ prešovského rozhlasu Anton Prídavok. Tím rozhlasových pracovníkov v zostave: riaditeľ Anton Prídavok, technici Samuel Štrba a Gustáv Ladický a hudobný režisér Janko Matuška nahrával v Batizovciach, Harichovciach, Žakarovciach, vo Finticiach, v Nacinej Vsi, v Gaboltove, Javornici, Jurgove a v Upore. Už v roku 1940 vysielal prešovský rozhlas 13 folklórno-spevných pásiem a 29 relácií ľudových piesní so sprievodom ľudovej hudby alebo klavíra. Napokon, východného Slovenska sa týka aj o niekoľko rokov starší doklad o folklórnom pásme. Bartolomej Bavoľár, ktorý žil v rokoch 1914–1956, zostavil v roku 1936 rozhlasové pásmo *Legnavská svadba*.
Asi o pätnásť rokov neskôr, v roku 1956, spomínal na cesty za slovenskou ľudovou piesňou a hudbou hudobný režisér týchto nahrávok Janko Matuška: *„S piesňami je to ako s rybami – nevieš, kde a kedy tú cennú ulovíš. Prejdeš často viac dedín, kým si s úlovkom spokojný. Vždy po návrate z našich putovaní sme s radosťou počúvali na platniach nahrané piesne a zvažovali sme, čo je lepšie, čo horšie. Čo sa dá použiť do vysielania. Nebanovali sme, ani keď z množstva prinesených piesní bola len jedna z niektorej dedinky, o ktorej sme mohli povedať, že je krásna. To akoby človek našiel drahocennú perlu. Našťastie bolo ich viac. Ale stalo sa nám, že spolu s piesňou ozvalo sa na platni i bučanie kravy, brechot psa alebo spev vrabca. Nešlo to inak. Nahrávali sme všelikde – naprostred dediny, v škole pri otvorených oknách alebo v iných väčších miestnostiach.“*
Žiaľ, zbierka nahrávok, o ktorých sme tu písali, bola zničená koncom vojny a koncom 40. rokov. Zachovali sa iba niektoré nahrávky prehraté z mäkkých platní z novších období. ×

Literatúra:

DEMO, Ondrej: *Folklórna hudba v rozhlase na Slovensku*. Martin, 1996.
GÖSSEL, Gabriel: *Fonogram 2*. Praha, 2006.
HUTAŘ, Jan. Dokumenty na optických a magnetických nosičích; šelakové a vinylové desky. In: *Ochrana knihovních fondů 19. a 20. století*, přednáška 13. 12. 2006. Dostupné na: http://okf.wz.cz/magnetickeNosice.pdf
JANUŠKA, Ľudovít: *Slovenské diskotéky*. Martin, 1957.
JANUŠKA, Ľudovít: O potrebe Slovenskej ústrednej konzervačnej diskotéky. In: *Knižnica*, roč. 9, 1957, s. 26–36.
JANUŠKA, Ľudovít: *Slovenská diskografia*. Martin, 1959.
KUNEJ, Drago: *Fonograf je dospel!* Ľubľana, 2008. http://adp.library.ucsb.edu/index.php

Dve okrúhle výročia.
Výročie druhé – **Erik Satie** (1866–1925)

Portrét Satieho od Suzanne Valadon

„Prišiel som na svet veľmi mladý vo veľmi starých časoch“, napísal trefne s typickým sarkastickým humorom excentrický Erik Satie pod nemenej trefnú autokarikatúru vlastnej busty.[1] Vyjadril tým zvláštny pocit človeka, ktorý sa „narodil v nesprávnom čase na nesprávnom mieste“, a bol tak odkázaný stráviť väčšinu svojho života v pozícii outsidera. Aj keď však nepochybne Erik Satie na jednej strane outsiderom naozaj bol, na strane druhej si bol „prorocky“ vedomý, že „budúcnosť mu dá za pravdu“, a teda že raz „príde na jeho slová“. A stalo sa tak – aspoň čiastočne – už aj za jeho nie veľmi dlhého života...[2]

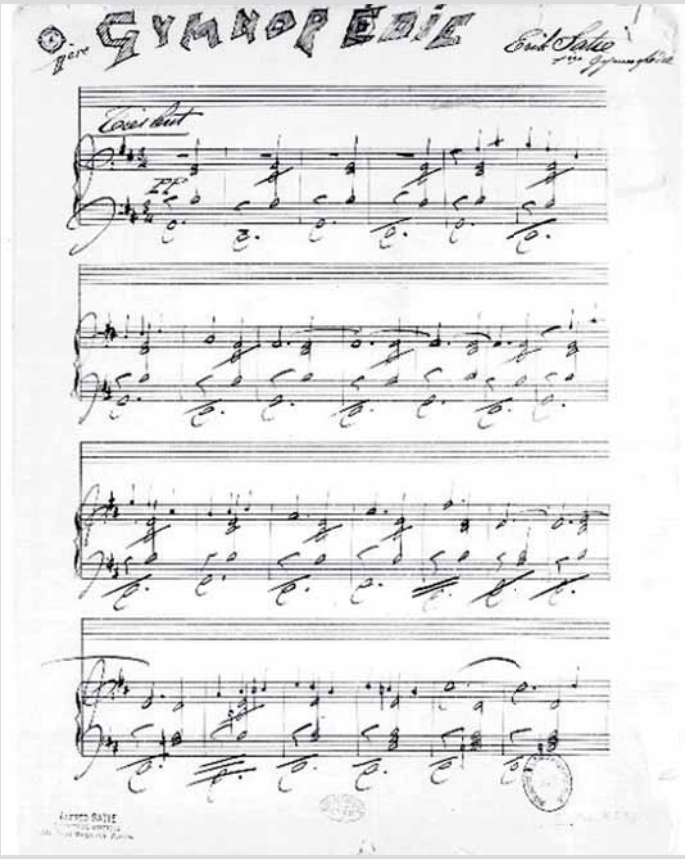
Satie, o štyri roky mladší od svojho spolupútnika Debussyho, vniesol do umenia 20. storočia nejeden kľúčový podnet, ktorým zmenil viaceré paradigmy umeleckej komunikácie (naschvál tu uprednostňujeme širší pojem „umelecký“ pred užším pojmom „hudobný“). Svojou radikálne orientovanou tvorbou a estetikou „nakazil“ viacerých umelcov svojej doby – Debussym počínajúc a Parížskou šestkou končiac. Mnohé z jeho podnetov si však „na svoj čas“ museli naozaj počkať niekoľko desaťročí...

„Najlenivejší študent“ a „zábavný priemysel“

Éric Alfred Leslie Satie[3], syn francúzskeho otca a škótskej matky, sa narodil 17. mája 1866 v normandskom mestečku Honfleur. Od roku 1878 sa natrvalo usadil v Paríži, aby sa tu zakrátko stal neodmysliteľnou súčasťou umeleckej bohémy, sídliacej v tom čase v slávnej štvrti Montmartre. O rok neskôr začal študovať klavír na konzervatóriu, zo štúdia ho však síce ako „nadaného“, ale zároveň „najlenivejšieho študenta“ po troch rokoch vylúčili. Aj druhý pokus vrátiť sa na konzervatórium (v roku 1883) s cieľom ukončiť ho po troch rokoch zlyhal, a tak sa Erik Satie po kratučkej epizóde dobrovoľníka v armáde začal pretĺkať životom ako „kabaretný klavirista na voľnej nohe“, najprv v známej kaviarni Chat noir, významnom centre vtedajšej umeleckej bohémy, neskôr v nemenej známej kaviarni-kabarete Auberge du Clou. Prostredie „zábavného priemyslu“ malo na Satieho tvorbu (podobne ako napr. na tvorbu jeho súčasníka, maliara Henriho Toulousa Lautreca) pomerne silný vplyv a prejavilo sa najmä v neskoršom období ako jeden z dôležitých podnetov a prvkov formujúcich jeho kompozičné myslenie.

Za „dávno zašlými časmi“...

Napriek tomu, že Satie strávil svoju mladosť v prostredí kaviarní a kabaretov, jeho rané diela (až na pár výnimiek) s kabaretným umením nemajú nič spoločné. Inšpiráciu hľadal vo svete na tú dobu naozaj neobvyklom: v dobách antiky, gotiky či renesancie (nebude na škodu pripomenúť si, že v tom čase v celej Európe „vyčíňal“ kult Wagnera a „hypertrofovaný pátos“ neskororomantického symfonizmu), prípadne v ich ojedinelých „stopách“ v dielach súčasníkov (akým bol napríklad Puvis de Chavannes, maliar, ktorý vo svojich zvláštnych statických obrazoch akoby nanovo oživoval dávno zabudnuté časy antických sôch, gotických fresiek či „botticelliovských“ malieb).



Erik Satie: *Gymnopédies*, manuskript

1 „*Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux.*“ cit. podľa: Rollo H. Myers: Erik Satie, s. 124-125

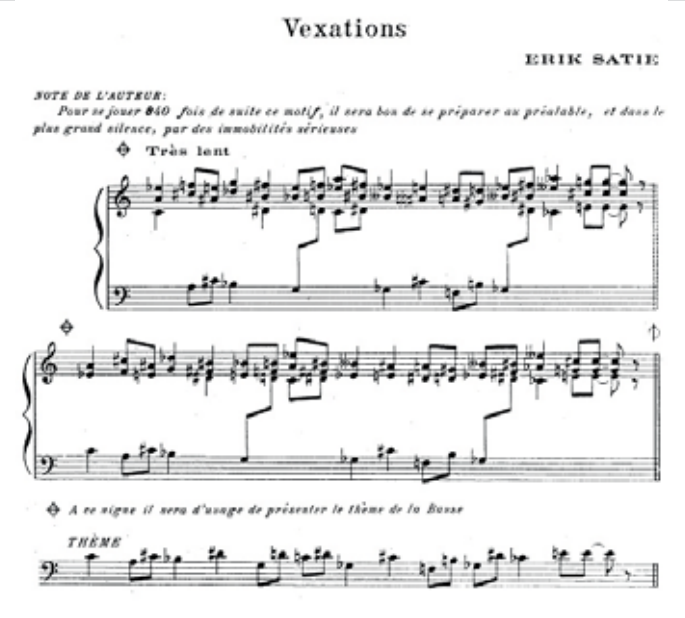
2 „*The future will prove me right. Haven't prophecies of mine already been realized?*“ cit. podľa: Robert Orledge: *Satie the Composer – Satie and the wider world*, s. 254

3 Satie si v roku 1884 natrvalo zmenil meno Éric na Erik.

A tak Satie v tomto období vytvoril sériu skladieb, ktorých spoločným znakom je akýsi „vznešený statický pokoj“, ale aj „smútok za dávno zašlými časmi“. Napriek archaickým inšpiráciám sú to však diela, v ktorých používa naozaj priekopnícky hudobný jazyk, tak z hľadiska melodiky, ako aj harmónie. Nerozvedené akordy vyššej terciovej sústavy sprevádzajúce „tonálne neukotvené“, akoby „gregoriánske“ či „exotické“ melodické línie jeho *Sarabandes* (1887), *Gymnopédies* (1888) a *Gnosiennes* (1890), ale aj neskorších skladieb z 90. rokov z tzv. „mystického“, resp. „rozenkruciánskeho“ obdobia (napr. *Le Fils des étoiles*, 1891, alebo *Trois sonneries de la Rose+Croix*, 1892) a tzv. „gotických“ skladieb (napr. *Danses gothiques*, 1893, či *Messe des pauvres*, 1893–1895) sú – ako píše Vladimír Štěpánek – *„dokladom intuície, ktorá o celé roky predznačuje budúcnosť“*[4]. A tak až po čase vlastne vyšlo najavo to, čo Satieho dlhoročný priateľ a „skrytý obdivovateľ“ Debussy vedel už vtedy: ako veľmi štýl a „zvuková mágia“ tejto hudby ovplyvnila pri formovaní vlastného melodicko-harmonického jazyka nielen jeho samotného, ale aj nejedného z jeho súčasníkov…

… a za Suzanne Valadon

Najzvláštnejším dielom tohto (stále ešte) raného obdobia Satieho tvorby je však záhadný „chorál“ *Vexations*, ktorý vytvoril v duševnom rozpoložení pravdepodobne v roku 1893 (alebo 1894) po rozchode s jeho jedinou „preukázateľnou“ životnou láskou, maliarkou Susanne Valadon. Ide v podstate o dvojitú, harmonicky totožnú trojhlasnú úpravu (v druhej harmonizácii sú len vymenené horné hlasy) „tonálne neukotveného“ a takmer kompletne chromatického dvanásťtónového *cantu firmu* prevažne zmenšenými sextakordmi, čo už samo osebe bolo v dobe jej vzniku neobvyklé; Satie však pod titul tejto skladby napísal vetu, ktorá ju katapultovala do budúcnosti: *„Ak máte v pláne tento motív zahrať 840-krát za sebou, bude dobre, ak sa na to vopred*



Erik Satie: ***Vexations***

pripravíte, a to v čo možno najväčšom tichu a úplnej nehybnosti“[5]. „Záhadu“ tejto inštrukcie „rozlúštil“ až John Cage, ktorý sa rozhodol skladbu vôbec po prvýkrát zrealizovať 9. septembra 1963. Premiéra trvala 18 hodín a 40 minút a hralo ju 12 klaviristov. A bez ohľadu na to, že sa väčšine tradične zmýšľajúcich odborníkov dodnes zdá, akoby to bol len jeden z mnohých Satieho „žartíkov“, uvedenie bolo načasované naozaj správne, do obdobia, keď La Monte Young začal realizovať svoje „nekonečné, otvorené skladby“, a tak sa vlastne ukázalo, že Satie bol opäť „prorokom“…

4 in: Vladimír Štěpánek: *Francouzská moderní hudba*, s. 14

5 *„Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.“*

Tri kusy v tvare hrušky a oneskorené „domáce úlohy z kontrapunktu“

S Claudom Debussym sa Erik Satie po prvýkrát stretol v roku 1891. Bol to začiatok dlhoročného priateľstva, ktoré však malo aj svoje tienisté stránky. Ako už bolo povedané, Debussy Satieho na jednej strane obdivoval a uvedomoval si, akým jasnozrivým „vynálezcovským talentom“ Satie disponuje, ako jeho hudobné myslenie dokáže „predvídať budúcnosť“, no na strane druhej akoby nechápal to, že Satie nemá ambíciu písať „veľké diela“, keďže takmer všetky jeho skladby v tom čase boli napísané výlučne pre klavír. A tak voči nemu začal nadobúdať akýsi „patrónsky postoj staršieho a skúsenejšieho brata“, čo zjavne Satiemu príliš nekonvenovalo. Okrem toho Satie postupne sám začal pochybovať o sebe a svojich tvorivých schopnostiach, a tak sa v nasledujúcom období (okolo roku 1900) postupne ocitol v osobnej aj pracovnej kríze. Čiastočný únik z tvorivého útlmu a pesimizmu predstavovalo niekoľko šansónov a skladieb kabaretného charakteru, jeho krízu to však nevyriešilo. Jediným ozajstným tvorivým vypätím v tomto období bola skladba *Trois morceaux en forme de poire* (Tri kusy v tvare hrušky) pre štvorručný klavír, ktorá vznikla v roku 1903 ako typicky satieovská reakcia na Debussyho kritickú radu, „aby venoval väčšiu pozornosť hudobnej forme svojich diel“. O pár dní na to mu teda Satie priniesol svoje „tri kusy v tvare hrušky“ (v skutočnosti ich však bolo sedem) s komentárom, že „tým je jeho rade učinené zadosť“. Zdá sa, že Debussy pochopil Satieho skrytú ironiu a ich priateľstvo tak dostalo prvú vážnu trhlinu.

Celé toto obdobie Satie napokon „uzavrel“ tým, že sa ako 39-ročný – a už (aspoň v kruhoch parížskej bohémy) pomerne známy aj uznávaný umelec – zapísal na jednu z vtedajších najkonzervatívnejších vzdelávacích inštitúcií, Scholu cantorum. Tam začal – napriek Debussyho odhováraniu – pod vedením o 15 rokov staršieho Vincenta d'Indyho a o 3 roky mladšieho Alberta Roussela (ktorý mimochodom zastával podobný názor ako Debussy) tvrdohlavo vypracovávať „domáce úlohy z kontrapunktu“. Po troch rokoch poctivého a neúnavného štúdia tak Satie získava konečne svoj prvý diplom z profesionálnej hudobnej školy.

Vysušené embryá: neoklasicizmus?

Akokoľvek bizarným a záhadným sa mohlo javiť Satieho rozhodnutie študovať na Schole cantorum, jedno je isté: jeho hudobné myslenie sa definitívne „obohatilo“ o lineárny rozmer (vo väčšine skladieb, ktoré Satie dovtedy vytvoril jednoznačne prevažovalo homofónne melodicko-harmonické myslenie s takmer úplnou absenciou kontrapunktu). Erik Satie teda určite vedel, čo robí, aj prečo tak robí… Štúdium kontrapunktu totiž zjavne podnietilo aj jeho záujem o „staré klasické formy“, ktoré dovtedy v podstate vo svojej tvorbe „prehliadal“.

V nasledujúcom období vytvoril viacero kompozícií s nielen bizarne vtipnými (a niekedy naozaj ťažko preložiteľnými) názvami (tými sa stal napokon známy aj u tej časti hudobnej verejnosti, ktorá inak o jeho tvorbu neprejavovala a ani dodnes neprejavuje nijaký iný záujem)[6], ale aj plnými – niekedy viac, inokedy menej zjavných – rôznych, dnes by sme povedali „postmoderných hudobných žartov“. Nezriedka išlo o „žartíky“ kontrapunktické, ktorými Satie akoby „komentoval“ svoje predošlé oneskorené „učňovské roky“.

Pod povrchom týchto „žartov“ sa však nepochybne ukrýval skutočný záujem o hudbu baroka a klasicizmu, a tak sa Satie opäť „vyznamenal“ ako „predchodca“; tentokrát išlo o smer, ktorý sa mal čoskoro naplno rozvinúť v tvorbe viacerých jeho súčasníkov aj nasledovníkov: neoklasicizmus. Ako príklad môžeme uviesť jeho trojčasťové klavírne *Embryons desséchés* (Vysušené embryá) z roku 1913 či *Sonatine bureaucratique* (Úradnícku, resp. Byrokratickú sonatínu) z roku 1917, v ktorých preberá, ale zároveň aj vtipne „komentuje“ štylistické a formové prvky „clementiovského“ klasicistického štýlu.[7]

→

6 napr. *Aperçus désagréables* (Nepríjemné postrehy, 1908), *En habit de cheval* (V konskom chomúte, 1911), *Deux Préludes pour un chien* (Dve prelúdiá pre psa, 1912), *Chapitres tournés en tous sens* (Kapitoly obrátené na všetky strany, 1913) a pod.

7 Satie bol vo svojej dobe v podstate jediným skladateľom, ktorý od začiatku svoj vzťah k minulosti „autorsky komentoval“, a tým vlastne predznačil „hudobnú postmodernu“, ktorá sa vo svete rozvinula až o mnoho desaťročí neskôr, v priebehu 70. rokov minulého storočia.

Parade: škandál či impulz?

Tak ako u mnohých skladateľov žijúcich na začiatku 20. storočia v Paríži, aj v prípade Erika Satieho zohral ďalšiu významnú úlohu muž, ktorý bol jednou z najdôležitejších postáv tamojšej umeleckej scény: riaditeľ Ruského baletu Sergej Ďagilev. S Ďagilevom Satieho zoznámil básnik a filozof Jean Cocteau, ďalšia kľúčová postava parížskej avantgardy, ktorý v tom čase prejavoval záujem o vytvorenie baletného predstavenia na hudbu *Trois morceaux en forme de poire*. Satiemu sa však myšlienka použitia už existujúcej skladby nepozdávala, a tak mu navrhol, že napíše novú hudbu. Cocteau súhlasil a príprava spoločného projektu sa mohla začať. Námet na libreto, s ktorým Cocteau prišiel, bol na svoju dobu úplne ojedinelý a provokačný: nebolo ním nič „menej vznešené", „obyčajné" (ba až „nízke") ako prostredie cirkusu a music-hallu, ktorý sa v tom čase začal „udomácňovať" v parížskom prostredí ako súčasť novodobej mestskej zábavnej kultúry.

(foto: archív)

K projektu sa pridal o krátky čas aj Ďagilev, ktorý dal k dispozícii svoj vynikajúci baletný súbor a výsledný produkt, balet *Parade* (Paráda), napokon zrealizoval skutočne „hviezdny tím": k skupine tvorcov sa pripojil ešte choreograf Leonid Fjodorovič Mjasin (alias Léonide Massine) a maliar Pablo Picasso, ktorého kubisticky koncipované kostýmy a scéna *„úplne rozvrátili"* – ako napísal Vladimír Štěpánek – *„všetku dovtedajšiu tradíciu a estetiku výtvarníkovej práce v divadle"*[8]. Punc provokatívnosti baletu dodala aj Satieho hudba, využívajúca jednak viaceré jeho typické „hudobné žarty" (k akým patrila napríklad „nedokončená fúga" na začiatku, ku ktorej sa vrátil až v závere baletu a „dokončil" ju), moderné populárne tance (do Európy práve prenikajúci americký *ragtime*), ale aj prvky „umenia hluku" talianskych futuristov: v inštrumentári orchestra Satie využil neobvyklé „nástroje", akými boli napríklad sirény, pištoľ alebo písacie stroje. A k nevídanému škandálu, ktorý 18. mája 1917 premiéra baletu v Theâtre du Châtelet vyvolala, napokon prispel aj programový bulletin, obsahujúci viaceré agresívne texty so silným „ľavičiarskym podtónom" z pera Guillauma Apollinaira a ďalších parížskych radikálov. Balet *Parade* však nebol iba škandálom, ale aj udalosťou, ktorá mala veľký význam, tak pre Satieho ďalšiu umeleckú kariéru (stal sa ním konečne známym širokej verejnosti), ako aj pre umeleckú budúcnosť skupiny mladých skladateľov, pre ktorých sa toto dielo stalo modelom a východiskom ich vlastného „umenia všedného dňa". Satie ich nazval *Les nouveaux jeunes* (teda „novou mládežou"), ale do dejín hudby vstúpili napokon pod menom – ku ktorému ich inšpiroval kritik Henri Collet svojím textom *Les cinq Russes, les six Français et M. Satie* (Päť Rusov, šesť Francúzov a pán Satie) – „Parížska šestka". *Paráda* však napokon znamenala aj koniec dlhoročného priateľstva s Debussym, ktorý sa pridal k jej kritikom a – snáď aj pod vplyvom stále viac doliehajúcej vážnej choroby – toto dielo umelecky nepochopil ani neprijal. Satie reagoval tvrdým osobným listom a ukončil s Debussym akýkoľvek ďalší kontakt.

Satieho smútočný spev: Socrate

O rok neskôr po škandalóznej premiére *Parády* vytvoril Satie na objednávku princeznej Edmond de Polignac jednu z najzvláštnejších skladieb, nielen v kontexte jeho vlastnej tvorby, ale aj v celom kontexte hudby 20. storočia: polhodinovú trojčasťovú „symfonickú drámu" *Socrate*; jeho hlas tak opäť na chvíľu zvážnel...

8 in: Vladimír Štěpánek: *Francouzská moderní hudba*, s. 23

Z hľadiska tradičného obsahu pojmov „symfonický" a „dráma" však *Socrate* nie je ani jedným, ani druhým. Ide skôr o akúsi „slávnostnú kantátu" pre tri ženské hlasy (resp. jeden ženský hlas) so sprievodom malého orchestra alebo klavíra. Samotná „dráma" je však podľa Satieho ukrytá v Platónovom texte *Phaidōn*, rozprávajúcom príbeh o Sokratovej smrti, a tá je „vyrozprávaná" na spôsob akéhosi „anticky" vznešeného (a v skutku len mierne dramatického) ranobarokového *stile rappresentativo*, v ktorom sa melodická linka vinie nad až hypnoticky pravidelne pulzujúcim sprievodom v 6/8 alebo 4/4 takte.

Do príbehu Sokrata akoby Satie votkal aj „samého seba" a nepochybne v ňom cítiť aj „smútočný spev za priateľom Claudom" (ktorého mal aj po rozchode nepochybne naďalej rád a je zrejmé, že obaja rozchodom v závere Debussyho života trpeli). Zároveň však akoby Satie *Sokratom* učinil zadosť aj svojmu estetickému ideálu súvisiacemu s predstavou spracovania dramatického textu, ktorým pred časom nepochybne ovplyvnil aj estetiku a koncepciu Debussyho *Pelléasa* (keď v jednom z rozhovorov vyjadril radikálny „antiwagnerovský" názor, že hudba nemá *„... robiť grimasy, kedykoľvek vstúpi niektorá postava na scénu"*, naopak, *„má vytvoriť taký hudobný dekor, také ovzdušie, v ktorom by sa hrajúce postavy pohybovali a rozprávali úplne prirodzene..."*[9]).

Musique d'ameublement: začiatok „éry ambientov"

Krátko po *Sokratovi* sa Satie opäť vrátil (evidentne aj pod stále rastúcim umeleckým vplyvom dadaistov) k „výtržnostiam". V roku 1919 uviedol spolu s Dariom Milhaudom v prestávke divadelnej hry Maxa Jacoba svoju prvú *Musique d'ameublement*, teda hudbu, *„ktorá mala slúžiť ako nevtieravá dekorácia k bežným ľudským činnostiam"*[10]. Samozrejme, že publikum naopak „hudbu ako nábytok" pozorne počúvalo a na pokrikujúcich a vzrušene poskakujúcich autorov, ktorí ich vyzývali k „nepočúvaniu" a ku „bežnej prestávkovej konverzácii" reagovalo len ďalším škandálom...

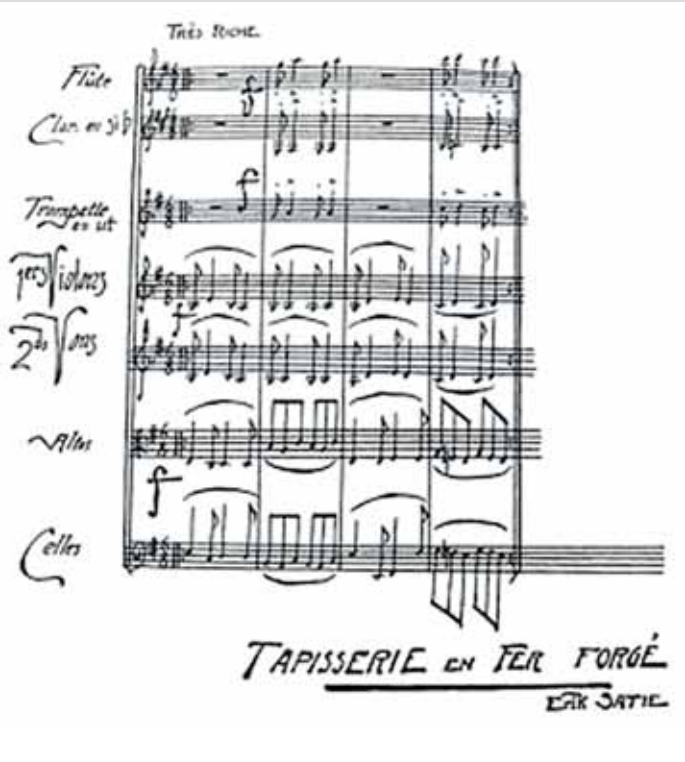
Pre nás, žijúcich v ére „permanentných", ale zato, žiaľ, značne vtieravých hudobných „ambientov", Satieho a Milhaudova verzia „nevtieravej" *Musique d'ameublement*, alebo „modelové ambientné hudby" Briana Ena (vytvorené o niekoľko desaťročí neskôr podľa ich vzoru) naopak ostanú asi navždy už len nenaplneným ideálom...

Entr'acte: film a hudba v úzkej spolupráci

Posledným Satieho radikálnym umeleckým činom predznačujúcim „ďalekú budúcnosť" bol balet *Relâche* (Prázdniny) z roku 1924 a najmä jeho súčasť, podivný audiovizuálny projekt, film *Entr'acte*, ktorý jeho tvorcovia ponúkli už aj tak pobúrenému parížskemu publiku namiesto prestávky[11] medzi dvoma (rovnako poburujúcimi) baletnými dejstvami. Maliar Francis Picabia, autor libreta k *Relâche*, vyhlásil, že *„Entr'acte neverí vo veľmi veľa, snáď v potešenie zo života; verí v radosť z vynaliezania, nerešpektuje nič okrem túžby po výbuchoch smiechu, pretože smiech, myslenie a práca sú na rovnakej úrovni a sú navzájom nezastupiteľné"*.[12]

A americký skladateľ Virgil Thomson o Satieho hudbe k tejto takpovediac „paródii na nemé americké filmové grotesky" v roku 1951 napísal, že je to *„najlepšia filmová partitúra, aká bola kedy napísaná (...)"*, vovádzajúca nás *„do stále ešte nevinných posledných rokov dada, predtým, ako surrealizmus nakazil našu fantáziu kyslotou, sexom a podlosťou"*, k čomu zas Robert Orledge, autor vynikajúcej monografie *Satie the Composer* pridáva, že *„Entr'acte žije (...) ako svedectvo prvej ozajstnej spolupráce medzi hudbou a ‚umením kina'"*.[13]

9 Tamže, s. 17
10 Cit. podľa: Mark DeVoto: *Paris, 1918-1945*, in: Robert P. Morgan, ed.: *Modern Times*, s. 43
11 Film *Entr'acte* (teda „medzi dvoma dejstvami", alebo jednoducho „prestávka") jeho tvorcovia režisér René Clair, libretista Francis Picabia a Erik Satie (hudbe, ktorú k nemu vytvoril, dal Satie samostatný názov *Cinéma*) koncipovali naozaj ako „prestávku" (resp. ďalšie dejstvo) v Satieho balete *Relâche*.
12 Cit. podľa: Robert Orledge: *Satie the Composer – Composition and the other arts*, s. 244
13 Tamže, s. 244



Erik Satie: ***Tapisserie en fer forgé (Musique d'ameublement),*** **manuskript**

Tento po každej stránke dadaistický balet bol od začiatku koncipovaný ako čistá provokácia parížskeho meštiaka. Bojovne naladené „anarchistické" Picabiovo libreto[14] bolo podložené provokujúcou hudbou, ktorá rôznym spôsobom „recyklovala" banálne dobové „pouličné popevky" a „tanečné hity".[15]

Niet sa teda čomu čudovať, že publikum aj kritika s veľkou zúrivosťou a s úplným nepochopením balet odmietli, ba dokonca „odsúdenie" prišlo aj z radov „najbližších", keď keď Roland-Manuel, Satieho dlhoročný podporovateľ a obdivovateľ, napísal v *Revue Pleyel* jedovatú a zdrvujúcu kritiku, ktorej dal názov *Adieu à Satie* (Zbohom Satiemu)...

A tak až po mnohých rokoch (ako je už napokon zrejmé aj z vyššie citovaných vyjadrení), keď *Relâche* a najmä jeho „prestávka" *Entr'acte* „dozreli do svojho času", mohlo vyjsť najavo, že tvorcovia tohto v najpravejšom slova zmysle avantgardného projektu naznačili vo veľkom predstihu ďalším generáciám tvorcov moderných multimediálnych foriem jednu z možných ciest „ako ďalej"...

„Budúcnosť mi dá za pravdu"

Po smrti upadol Satie postupne do zabudnutia.[16] Jeho „najvernejší pozostalí", Maurice Ravel, predstavitelia Parížskej šestky a Arcueilskej školy (ktorú Satie „založil" v roku 1923[17]) sa pobrali „každý svojou cestou" a nastupujúca generácia, ktorá si dala meno La jeune France (Mladé Francúzsko) – teda Olivier Messiaen, Daniel Lesur, Yves Baudrier a André Jolivet – nemala pre „výdobytky parížskej avantgardy 20. rokov" veľké pochopenie.

14 Picabia je známy svojím výrokom na adresu publika: *„Uprednostňujem jeho rev pred potleskom."* – Cit. podľa: Vladimír Štěpánek: *Francouzská moderní hudba*, s. 34

15 Nikomu vtedy asi nemohlo napadnúť, že napríklad striedanie krátkych melodických úsekov s prevažne dvojtaktovými „slučkami" s otvoreným počtom opakovaní v *Cinéma* bolo geniálnym riešením „synchrónu" obrazu a hudby hranej naživo (v období dávno predtým, ako boli vynájdené technológie umožňujúce „synchrón"). Navyše, tieto „slučky" neboli len „z núdze cnosť", ale boli skutočným predobrazom nejednej „hudby slučiek" od 70. rokov podnes...

16 Satie zomrel – podobne ako Debussy – pomerne mladý, 1. júla 1925, na cirhózu pečene.

17 Dva roky pred smrťou sa Satie stal opäť na krátky čas „patrónom mladých": boli to Henri Sauguet, Henri Cliquet-Pleyel, Maxim Jacob a Roger Désormière, ktorí si dali meno podľa predmestskej štvrti Arcueil-Cachan, v ktorej ich „patrón" býval od roku 1898.

A tak musel byť Erik Satie s odstupom času pre umeleckú scénu „znovuobjavený" až spoza „druhého brehu Atlantiku". Stalo sa tak v priebehu 40. rokov zásluhou Virgila Thomsona a najmä Johna Cagea, ktorý vyhlásil Satieho za „nenahraditeľného"[18], zaradil ho k najdôležitejším „predchodcom experimentálnej hudby", a tak ho opäť „uviedol na scénu", ako „model" pre nasledujúce generácie ideovo spriaznených skladateľov. Radikálne umelecké idey tohto *„enfant terrible* francúzskej hudby", ale aj idey ďalších predstaviteľov „parížskej umeleckej avantgardy začiatku 20. storočia" (akými boli napríklad René Clair, Man Ray, Francis Picabia či Marcel Duchamp) si tak od druhej polovice 60. rokov opäť začali nachádzať cestu k mladým umelcom rodiaceho sa „veku multimédií" a za „patrónov" si ich zvolili Gavin Bryars, Howard Skempton či Brian Eno, ale aj oveľa mladší Richard David James (alias Aphex Twin), teda *„DJ, ktorý plní Satieho sen"*.[19]

Daniel MATEJ

Satieho autokarikatúra

Zdroje:

John Cage: Silence. Middletown, Connecticut: Weslean University Press, 1961.
John Cage: Silence. Praha: Tranzit 2010.
Robert P. Morgan, ed.: Modern Times. From World War I to the present. London: The Macmillan Press Limited, 1993.
Rollo H. Myers: Erik Satie. New York: Dover Publications, Inc., 1968.
Michael Nyman: Experimentálna hudba. Cage a iní. Bratislava: Hudobné centrum, 2007.
Robert Orledge: Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.
Vladimír Štěpánek: Francouzská moderní hudba. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.
Winfried Zillig: Variace na novou hudbu. Praha: Supraphon, 1971.
http://www.aphextwin.nu/recently_added/10176136435023.shtml

18 *„It's not a question of Satie's relevance. He's indispensable."* In: John Cage: *Silence*, s. 82

19 Pozri viac na: *„The DJ who fulfills the dream of Erik Satie."* dostupné cez: http://www.aphextwin.nu/recently_added/10176136435023.shtml

Košická Bohéma lojálna k Puccinimu

Hoci turínska premiéra Bohémy (1896) nepatrila – aj pričinením viacerých kritikov – k tým najsvetlejším chvíľam v živote Giacoma Pucciniho, jej životodarné fluidum nevyhaslo ani po 120 rokoch a dodnes spoluvytvára chrbtovú kosť opernej dramaturgie. Skladateľ týmto i ďalšími opusmi posunul vnútornú štruktúru opery ku koncízne tvarovanému novodobému „konverzačnému" typu. Napriek novátorstvu však opera u Pucciniho ostáva obdivuhodne zovretým hudobnodramatickým útvarom, len posunutým na ďalšiu, novú cestu.

Súčasná košická inscenácia má zakódovanú základnú lojalitu k námetu i k skladateľovej hudobnej poetike. Spájajúcim momentom dejstiev je chlad: zima je v manzarde i na ulici a motív studených rúk, o ktorých spieva Rodolfo v 1. dejstve, sa tiahne až k scéne umierajúcej Mimì. Chlad asociuje chudobu, chorobu a smrť, ktoré sú ďalšími styčnými bodmi libreta, pretaveného do ekonomicky zovretej harmónie a hudobne pružných jednotiek. Kontemplácia o diele, alebo možno len prirodzená vnímavosť režiséra **Michaela Taranta** k charakteristickým znakom Pucciniho opery, sa pozitívne premietli v jeho inscenácii. Obojstranná korelácia režiséra a scénického výtvarníka **Tomáša Moravca** vyústila do umelecky vyrovnaného, klasického tvaru.

Javisko, ktorému dominujú zrkadlovo-fóliové panely spustené z povraziska, je variabilné vďaka posúvateľným, vysúvajúcim a sklápajúcim sa panelom, poskytujúcim možnosť opticky zväčšiť priestor do zadnej časti, vytvoriť priechod a pod. Režisér si dal záležať na symbolike javiskového svietenia (napr. nástojčivé červené osvetlenie, najmä v scénach s prítomnosťou Musetty). Chudoba sa na javisku premietla do nábytkových rekvizít. Vizualizovaný je aj motív zimy – v každom dejstve poletujú v pozadí javiska snehové vločky. So všadeprítomným chladom však málo korešpondujú ľahučké, pomerne odvážne vykrojené šaty zimomravej Mimì. Réžia, napriek „klasicky" vyzerajúcej inscenácii, rozpráva súčasným jazykom, každé dejstvo prirodzene ústi do svojho dramatického vrcholu. Výjavy odohrávajúce sa v kaviarni Momus sú príkladom individualizovanej režisérskej práce so zborom: každý dospelý i detský člen vytvoril autentickú postavu či postavičku. Tarant využil i pôsobivý úsek prechodu z Musettinho valčíku do vrcholu scény – tutti zborového spevu v sprievode orchestra, inštrumentovaného ako vojenská hudba. Originálnu hudobnú scénu režisér uzavrel pochodovým odchodom ľudí cez zadný priestor javiska, v ktorom sa alegorickým symbolom stala vlajka (v rukách Modelky z prvého obrazu – **Silvia Pasnišinová**), evokujúca slávny obraz francúzskeho maliara Eugèna Delacroixa *Sloboda, vedúca ľud* (1830). Podobnú charakterovú príbehovú drobnokresbu rozohral režisér aj v 3. dejstve, v postavičkách colníkov i ženičiek s mliekom a potravinami, ktoré skoro ráno prechádzajú cez colnicu.

M. Varády (Musetta) a M. Lukáč (Marcello) (foto: J. Marčinský)

Obdivuhodnú prácu odviedol zbormajster **Lukáš Kozubík,** keď z rozhýbanej masy ľudí – pobehujúcich a hrajúcich sa detí i preskupujúcich sa dospelých (vynikajúca pohybová spolupráca **Ivany Kučerovej**) – dokázal vylúdiť výborne znejúce zborové čísla. Zbor vo všeobecnosti patrí k najlepším zložkám inscenácie: jeho výstupy sprevádza všadeprítomná hlasová kultúra, úzko spätá s vysokou pohybovou gramotnosťou. Iba na druhej premiére mierne zakolísala jeho súhra s orchestrom.

V sólistickom obsadení prvej premiéry pripravil mimoriadne plastický zážitok **Marián Lukáč** (Marcello). Precízne sformovaný charakter v spevácky nádherne klenutej interpretácii postavy i jej senzibilné uchopenie v hereckom prejave dokazovali, že sólista vo svojich, vždy precízne pripravených, výkonoch dokáže stále odkrývať nové stupne širokého diapazónu výrazových prostriedkov. **Janette Zsigová** na prvej premiére rysovala Mimì jemnými obrysmi vnútorne precítenej vokálnej interpretácie, s vierohodným spevácko-hereckým vyjadrením Mimìnej skromnosti. Alternujúca **Lucie Kašpárková** preferovala tragický podtón Mimì, ktorá je kľúčovou postavou opery a bola hnacím motorom Pucciniho inšpirácie (ako napokon v takmer všetkých skladateľových operách). Musettu obdaril Puccini snáď ešte väčším presahom melodickej linky než ostatné postavy, no bol skúpy na koloratúry. **Michaela Várady** sa v postave našla, spievala ju s ľahkosťou a radosťou v hlase, využijúc priestor daný skladateľom pre „hysterčenie" Musetty („Vien, Lulù!" v 2. dejstve, kvarteto rozchádzajúcich sa mileneckých párov v 3. dejstve), ale tiež na vyjadrenie Musettinej empatie k Mimì. Alternujúca **Aneta Hollá** prespievala melodickú linku Musettinho partu v dobrej vokálnej kondícii, s uprednostnením ostrejšie kontúrovanej melodickej línie. **Jaroslav Dvorský**, spievajúci na prvej premiére, hlasovo zakolísal v melodicky vypätom vrchole dueta z 1. dejstva, inak stvárnil Rodolfa vo svojom herecko-vokálnom štandarde.

Na druhej premiére vniesol **Jozef Gráf** do postavy mäkko znejúci lyrický tenor, ktorému nechýbali hlasová sviežosť a herecká ľahkosť. Marcello v podaní **Mareka Gurbaľa** by snáď zasvietil viac, ak by tento spoľahlivý sólista so širokým hlasovým volúmenom odťažil rovné tóny latentným vibrátom. Sólisti **Martin Kovács, Marek Pobuda** (Schaunard), **Jiří Přibyl, Michal Onufer** (Colline) doprofilovali inscenáciu sviežo mladými a farebne znejúcimi nízkymi mužskými hlasmi. Svoje figúrky dobre rozohrali aj **Zdenko Vislocký** (Parpignol) a **József Havasi** (dvojitá úloha Benoita a Alcindora).

Orchester pod vedením mladého, nadaného **Maroša Potokára** znel zvukovo plne, v jeho interpretácii dominovala melodika, ktorej dirigent zabezpečil krásne klenutie. Väčšiu pozornosť by si však bola zaslúžila diferencovanejšie poňatá zostupná dynamika do polôh piana, pianissima, mezzopiana, a to najmä v súčinnosti a s ohľadom na spevákov.

Dita MARENČINOVÁ

Giacomo Puccini: *Bohéma*
Dirigent: Maroš Potokár
Scéna a kostýmy: Tomáš Moravec
Réžia: Michael Tarant
Premiéry v Štátnom divadle Košice 30. 9. a 1. 10.

Scénické impresie i výnimočné hudobné naštudovanie

Súčasné, v poradí piate naštudovanie Pucciniho drámy Tosca v Štátnej opere v Banskej Bystrici určite nerozvlní divácku a kritickú verejnosť tak búrlivo ako inscenácia z roku 2000. Kým „miléniová" Tosca (réžia Martin Bendik, výtvarník Aleš Votava) bola mimoriadne odvážnym inscenačným činom s krvavým obrazom brutálnej (po)vojnovej doby a detailne prepracovaným rukopisom ambiciózneho tandemu, súčasná podoba nielenže eliminovala historicky legitímne revolučné pozadie príbehu, ale zanechala inertný, zdanlivo poetizujúci výklad notoricky známeho diela.

Ťažiskom divadelnej zložky je scénografické riešenie. Renomovaný výtvarník **Jozef Ciller** vizualizáciou metamorfóz výtvarného umenia neakcentoval príbeh slávnej speváčky ani šéfa polície, ale maliara. No bez štetcov a palety pôsobil Cavaradossi iba ako mimoriadne šikovný galerista, ktorý svojím umením ozvláštňuje akékoľvek (aj kohokoľvek) priestory. Sedem rôzne sa meniacich obrazov, nainštalovaných v troch dejstvách vždy v dvoch fixných rámoch, bolo dokladom jeho (marketingovej) stratégie. Na scéne by sme zbytočne hľadali barokovú majestátnosť baziliky Sant'Andrea della Valle, eleganciu paláca Farnese či strohosť múrov Castel Sant'Angelo. Zmizli, pretože inscenátorom prekážali v nadčasovosti „ich" príbehu aj „ich" umenia.

V úvode opery Cavaradossi najprv „premaľúva" drapériu šiat Márie Magdalény ovíjaním novou látkou: svätica ožíva a na chvíľu sa mení na hriešnicu. Madona v bielom s nehybným polonahým mužským telom v náručí na vedľajšom obraze je Pietou s príležitostnou funkciou attavantiovskej kaplnky. Na jednom z dvoch ďalších obrazov 2. dejstva je portrét dámy, ktorá vystúpi z obrazu a ako deus ex machina (?) podá Toske vražedný nástroj. Na sieťke rámu druhého obrazu je ako nespochybniteľný symbol utrpenia a väzenia opäť zavesený polonahý muž. V poslednom dejstve sa v jednom z obrazov objaví najprv pastierik, potom ho vystrieda sporo odetý, v kŕči umierajúci muž. Scénu bez tradičných rekvizít dotvárali iba látkou prikryté schody, ktoré, obávam sa, nepridali účinkujúcim na pocite bezpečia pri pohybe po javisku. Striedma bola aj kostýmová výprava. **Peter Čanecký** odel Tosku do navrstvených látok rôznych vzorov (žeby pripomienka postáv, ktoré slávna herečka stvárnila?), Scarpia bol – s výnimkou domáceho županu – celý v čiernom a bývalý konzul rímskej republiky Cesare Angelotti pôsobil v hrubom čiernom vlniaku ako alpský horal.

Š. Svitok (Scarpia), J. Fogašová (Tosca), R. Lardizzone (Cavaradossi) (foto: J. Lomnický)

Do takto pripraveného priestoru vložil režisér **Martin Huba** veľkú dôveru spevákom. Tí jeho zámery realizovali v indiferentnom priestore aj čase, s dôrazom na tragický príbeh milostného trojuholníka. Tradičnú Cavaradossiho smrť zastrelením netradične dokončila čierna jednotka divadelne efektným prekrytím tela čiernymi látkami, vztýčenými do tvaru zástav. Problém Toskinej smrti definitívne vyriešili už pred sto rokmi Sardou s Puccinim. Inscenátori ponúkli možnú hybridnú verziu: Tosca si pre svoju smrť „neskočí" (nemá odkiaľ ani kam), ale vo výtvarne silnom záverečnom obraze, v miernom záklone s roztiahnutými rukami do tvaru kríža, sa stane novým symbolom – vlastnej viery?

Pucciniho *Tosca* je hudobno-divadelným skvostom: s výnimkou 3. dejstva v nej nenájdeme lacné ani hluché miesta, neexistuje tu priestor pre prípadné škrty. Majstrovský kus majstrovsky naštudoval taliansky dirigent **Fabio Mastrangelo**, domestifikovaný v ruskom Sankt Peterburgu. Partitúru zbavil nánosu často zažívanej rutiny, v orchestri namiešal nádherné farby harmónie a nástrojové sekcie odkryl v čistých, prepracovaných líniách. Partitúra u neho nebola iba kulisou a hudobnou masou, ale vyartikulovaným partnerom s dôrazom na exponované dynamické vrcholy aj na výkony spevákov. Od naštudovania *Nabucca* (Anton Buranovský, 1996) som takú príkladnú prácu nepočula. Bravo, maestro!

Bez výhrad je aj herecko-spevácka kreácia Florie Tosky: suverénna **Jolana Fogašová** bola okrasou večera a očakávaná srdcervúca ária *Vissi d'arte* (so začiatkom v ľahu!) sa v jej interpretácii stala majstrovským šperkom. Pre alternujúcu **Patríciu Macák Solotrukovú** neostala Tosca iba veľkou výzvou – mladá umelkyňa dokázala ponúknutú príležitosť speváckyaj herecky bravúrne zúročiť. Predstavitelia Scarpiu priniesli rozdielne interpretačné podoby. **Šimon Svitok** ho vybavil lyrickou dispozíciou hlasu a hereckým intrigánstvom, kreujúc ho ako úlisného zloducha. **Zoltán Vongrey** bol viac sicílskym než rímskym šéfom polície. Nekontrolovaná energia, ba až brutalita, explodovala do nevyspytateľných emotívnych prejavov tvrdého muža, suverénneho aj vo vokálnom parte. V Česku a na menších európskych scénach pôsobiaci Talian **Paolo Lardizzone** bol lyrickým Cavaradossim, s krásnou farbou vysokej polohy, autentickou kantilénou v *Recondita armonia* a vrúcnou emóciou túžby po živote v *E lucevan le stelle*. Uspokojil aj alternujúci **Dušan Šimo**, ktorého umelecká mobilizácia vyústila do akceptovateľného výkonu. Postavu Kostolníka, vnímanú zvyčajne ako rozveseľujúcu (pritom ide o vážnu i váženú persónu v chráme), zachoval v autentickom dekóre **Marián Lukáč**; alternujúci **Martin Popovič** siahol po lacnejších prostriedkoch (napr. čkanie), miestami na hranici triezvosti. Rozdielne rukopisy mali aj predstavitelia Angelottiho: kým **Ivan Zvarík** ťažil z vizuálu, **Matúš Bujňák** obdaril postavu príjemne znejúcim basom. Zodpovedný prístup prezentovali v menších postavách **Peter Račko/Anton Baculík** (Spoletta), **Marián Hadraba/Igor Lacko** (Sciarrone), aj obe pastierky, **Michaela Kraus** a **Darina Benčová**. Zborové party pripravil **Ján Procházka**, detské hlasy patrili členom zboru **Vodopádik**.

Popri nepopierateľnej exkluzivite má banskobystrická *Tosca* aj niekoľko fixne determinujúcich momentov, ktoré nejasnou „manipuláciou" – v tomto prípade času a priestoru – rozbíjajú komplexnosť diela i kvality jeho dramatického účinku. Použité, divadelne nespochybniteľne zaujímavé aj efektné momenty ostali osamotenými obrazmi autorskej inscenačnej imaginácie: výslednému obrazu chýbali ústredný rám i hĺbka inscenačnej ostrosti. Potvrdením priorít vlajkovej lode veristickej opernej literatúry sa preto bezprecedentne stal „iba" výnimočný hudobný obraz.

Mária GLOCKOVÁ

Giacomo Puccini: *Tosca*
Dirigent: Fabio Mastrangelo
Scéna: Jozef Ciller
Kostýmy: Peter Čanecký
Réžia: Martin Huba
Premiéry v Štátnej opere Banská Bystrica, 14. a 15. 10.

Moja matka hus

Prv než Slovenská filharmónia odštartovala 68. sezónu oficiálnym otváracím koncertom, zasadli v jej auditóriu rodičia s deťmi. Nič neobvyklé: filharmonici si posluchácky dorast dlhodobo pestujú cyklom Rodinné koncerty. A že nie neúspešne, to v sobotu 22. 10. dokladovala plná sála Reduty. Nešlo pritom o cnosť z núdze: slnečné jesenné počasie lákalo skôr do prírody než do interiéru kultúrneho stánku.
Rodinné koncerty už roky moderuje skúsený vyslanec umenia pre deti **Martin Vanek**.
Aj tentoraz vtipne, no rázne podučil neposedný dorast bontónu (vo filharmónii nesedíme na zemi, ale na zakúpených miestach), ozrejmil mu štýlové náležitosti diela, poskytol základné indície a pár šťastlivcov zapojil do diania.
Ravelov balet *Moja matka hus* inšpiroval usporiadateľov k prepojeniu hudobnej a divadelnej zložky. Tvorcovia zo známeho bábkového súboru **Teatro Neline** neumŕtvovali detskú fantáziu popisne ťažkopádnym predstavením, ale siahli po náznakovo štylizovaných, transparentnými textíliami tvorených rekvizitách a maskách. Aj výrazové prostriedky – v súlade s baletným pôvodom opusu – čerpali zo žriediel pantomímy a pohybového divadla. Škoda, že samotná realizácia vyznela akosi polovičato a „nedoskúšane“.
Našťastie, podobná výhrada nesmeruje k výkonu **Orchestra Slovenskej filharmónie** pod vedením **Konstantina Ilievského**. Filharmonici nepodcenili mladého poslucháča a Ravelovu skvostnú partitúru rozvinuli v pôsobivej, pestro sfarbenej palete a nestereotypnej dynamike. Auditórium ich nasadenie náležite ocenilo: najväčší potlesk si od detí vyslúžili práve orchester s dirigentom.
Z *Mojej matky husi* si mohli malí poslucháči odniesť viaceré pozitívne (priame i podprahové) informácie. Napríklad tú, že koncertov vážnej hudby sa netreba báť (sála sa schuti zasmiala, keď sa malý „princ“ Filip po tom, čo „Šípková Ruženka“ Valéria zdupkala pred jeho bozkom, rozhodol radšej nastaviť budík). A najmä tú, že hudba je opojne krásna. Malá kritička sediaca vedľa mňa zachytila svoj zážitok v notesíku poznámkou: „Jemný orchester plný emócií.“
Investícia do detí je najlepšou investíciou. Aj v umení.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Hudba ruskej duše

Niet pochýb o tom, že ruská duchovná kultúra má v európskom prostredí nezastupiteľný, obohacujúci význam. Približne v tomto duchu sa niesol príhovor štátneho tajomníka Ministerstva kultúry SR Ivana Sečíka, ktorý 13. 10. v Divadle Nová scéna slávnostne otvoril festival Dni Ruska na Slovensku.
Vyšperkovaný hudobný program petrohradských umelcov dal jeho slovám za pravdu. Spoločný koncert **Bis-Quit Orchestra** a sólistov Mariinského divadla ponúkol výber z bohatej zbierky ruských „keksíkov“ (podľa dostupných informácií má orchester v repertoári viac než 250 piesní) i z klenotnice operných árií, farebnej ako prekrásne róby dív na javisku. Teleso pozostávajúce z tradičných ruských hudobných nástrojov (balalajka prima – **Rustam Gafarov**, domra alto – **Oľga Jevstafieva**, balalajka kontrabas – **Andrej Antipov**) v kombinácii s akordeónom (**Alexander Sošnikov**), saxofónom (**Alexej Strelko**) a bicími nástrojmi (**Vladimir Maslov**) sa exotickým vzhľadom i zložením vymyká tradičnej predstave o podobe orchestra. Šesťčlenná formácia si publikum rýchlo podmanila pestrým programom čerpajúcim od klasiky a jazzu cez country, latino a tanečné melódie až po ľudové piesne. Inštrumentálne čísla sa striedali s operными áriami a duetami krásnych operných hlasov. Publikum uchvacovali do závratných výšok stúpajúce koloratúry **Oľgy Pudovovej**, nežne rezonujúce sopránY **Kariny Čepurnovovej** a **Katarzyny Mackiewiczovej**, aj sýty materiál tenoristu **Jevgenija Akimova** a mužný basbarytón **Denisa Sedova**. Interpreti rozochveli srdcia nielen milovníkom opery, ale aj priaznivcom ruských romancí: *Oči černye* či *Jamščik, ne goni lošadej* si spolu s nimi pospevovali poslucháči v parteri i na balkóne. Korením koncertu boli humorné mini-etudy členov Bis-Quit Orchestra, ešte viac rozveseľujúce nadšených divákov. Večer tak získal pridanú hodnotu v príjemnej spontánnej ľahkosti a radosti z umenia, ktoré vystupujúci srdečne zdieľali s publikom. Hranica medzi javiskom a hľadiskom v ten večer skrátka neexistovala – všetci sa spojili v umeleckom objatí širokej ruskej duše.

Zuzana SPODNIAKOVÁ

Jubileum vokálnej pedagogičky

Ludmila Šomorjaiová, rod. Štamberová (10. 11. 1936, Křepice, okr. Znojmo)

Moravská rodáčka absolvovala štúdium operného spevu na bratislavskej VŠMU u Anny Korínskej, postavou Betky (Blondchen) v Mozartovom *Únose zo serailu* (1961). Sólistickú kariéru odštartovala v banskobystrickej opere DJGT, kam v roku 1962 nastúpili spoločne s manželom, basistom Jurajom Šomorjaiom. Mäkký lyrický soprán a výnimočná muzikalita ju predurčili pre party v operách Mozarta (Zuzanka), Donizettiho (Adina), Rossiniho (Norina, Rosina), Gounoda (Margaréta, Júlia), Verdiho (Violetta, Oskar) a i. V roku 1969 opustila rozbehnutú vokálnu kariéru a nasledovala manžela, ktorý sa úspešne uplatnil na zahraničných scénach. Po návrate z cudziny sa novým domovom Šomorjaiovcov stali Košice. V tunajšom divadle si Ludmila zaspievala Dvořákovu Prvú žienku, Musorgského Xéniu, Suchoňovho Pastierika i Wolf-Ferrariho Lucietu. V roku 1976 sa s divadlom rozlúčila a jej profesionálny záujem sa presunul na pôdu vokálnej pedagogiky – stala sa pedagogičkou operného spevu na Konzervatóriu v Košiciach. Mala som tú možnosť od počiatkov vnímať kroky a úspechy jej zverencov, z ktorých som mnohých učila hudobno-teoretické predmety. Ľudský hlas je jedinečným nástrojom, vyžadujúcim si zvláštnu starostlivosť a mimoriadnu vnímavosť pedagóga. V prípade Lydiných žiakov bol v tých najpovolanejších rukách. Cieľavedomá práca na každom, i najmenšom hudobno-speváckom detaile viedla k vyhranenému spôsobu, akým kultivovala hlasové dispozície svojich študentov. Ich výkony vysielali jasné signály o premyslenej koncepcii spievania. Za najdôležitejší parameter považovala muzikalitu. Sama mimoriadne muzikálna speváčka, nikdy nepustila von – na koncert či na súťaž – žiaka, o ktorého výkone nebola presvedčená. S profesionálnou samozrejmosťou vždy prísne dbala na intonačne čisté, bezproblémové nasadzovanie tónov, aj na dobovo štýlovú interpretáciu. Opakovane sa vracala k Mozartovi, súc presvedčená, že kto sa nedokáže štýlovo stotožniť s mozartovskou melodikou, výrazom, technikou, toho čaká ešte veľký kus práce na speváckom raste. Jej kritické postrehy boli vždy podložené objektívnym odôvodnením, prameniacim z jej pedagogického rozhľadu a praxe. Vedela byť a dodnes je kritická i voči vlastným žiakom, spievajúcim v rôznych divadlách: nikdy nemala problém otvorene sa vyjadriť k ich úspechom i pochybeniam.
Počet absolventov triedy Ludmily Šomorjaiovej odhadujem na päť až šesť desiatok. Mnohí z nich sa úspešne uplatnili na operných javiskách (Oľga Orolínová, Štefan Margita, Denisa Šlepkovská, Martin Masloviak, Iveta Matyášová, Svetlana Tomová, Simon Šomorjai, Tatiana Paľovčíková-Paládiová, Peter Soós, Michaela Várady, Martin Gurbaľ, Marek Gurbaľ, Lucia Knoteková, Gabriela Hübnerová, Peter Berger, Aneta Mihályová-Hollá, Anton Baculík), ďalší spievajú v zboroch, prípadne sa venujú pedagogickej práci, zväčša na základných umeleckých školách. Na Konzervatóriu v Košiciach vyučovala do roku 2009.
10. 11. sa významná vokálna pedagogička dožíva okrúhleho jubilea. Drahá Lydka, živio!

Dita MARENČINOVÁ

VIEDEŇ

Dvakrát s Puccinim vo Viedni

Viedenská štátna opera uviedla začiatkom babieho leta viacero populárnych kusov z operného i baletného repertoáru. Do overeného systému blokov so zahraničnými hviezdami zaradila aj legendárnu inscenáciu Pucciniho opery Madama Butterfly a relatívne čerstvú podobu poslednej opery talianskeho majstra, Turandot.

Madama Butterfly by sa zotrvaním na scéne Staatsoper mohla zapísať do Guinnessovej knihy rekordov. Budúci rok totiž pôvodná, stále uvádzaná inscenácia režiséra **Josefa Gielena**, oslávi neuveriteľnú šesťdesiatku. Jej premiéra sa konala 19. septembra 1957, v hlavných úlohách so **Senou Jurinacovou** a **Giuseppem Zampierim**. Kuriozita? Možno. Ale aj tradícia, úcta, láska – všetko, čo patrí k viedenskému opernému domu. Bez ničenia kostýmov a rekvizít, ako je to niekde (i u nás) zvykom. Milovníci scénickej avantgardy síce vzdychali nad „starenkou Butterfly“, no väčšine z 1700 návštevníkov Staatsoper a ďalším piatim stovkám stojacich fanúšikov krásneho spevu to asi neprekážalo. Tí, čo si už zvykli na modernejšie hudobné divadlo, sa na viedenskej repríze zrejme radšej ponorili do hudby, než do diania na scéne.

Príbeh Butterfly je vhodný na aktualizáciu: dnes osamelí muži z Európy i ďalších krajín hľadajú v eroticko-exotickej turistike nielen krátkodobú, ale aj celoživotnú partnerku – bez ohľadu na to, z akej spoločenskej vrstvy pochádza. Orientálne manželky tak neraz živia početnú chudobnú rodinu, alebo sa vracajú domov, kde podľahnú nie telesnému, ale sociálnemu harakiri. Aj takéto úvahy sprevádzali diváka 59-ročnej inscenácie Pucciniho opery. Hralo sa na pôvodnej scéne svetoznámeho japonsko-francúzskeho umelca **Tsugouharu Foujitu** (1886–1986). Interiér domu Čo-Čo-San málo poznačila postupujúca chudoba, jej očakávanie Pinkertona v intermezze bolo nudne statické, z rozlúčkového obrazu matky s dieťaťom sa stratilo búrlivé citové prežívanie. Najsilnejšie vyznela studená scéna s Kate Pinkertonovou, keď si americká žena povýšene prezerá príbytok, Suzuki i potenciálneho synčeka. Záverečná scéna harakiri sa v starej réžii odohrala „decentne“ – za paravánom, zato s prúdom umelej krvi, vytekajúcim na biele kimono.

Za dirigentským pultom stál **Philippe Auguin**, niekdajší asistent Herberta von Karajana a Sira Georga Soltiho. V Auguinovom kariérnom životopise figurujú významné operné domy sveta, vo Wiener Staatsoper pravidelne hosťuje od roku 2008. Skúsenému dirigentovi prirodzene nerobí žiaden problém profesionálne dirigovať Pucciniho operu. Jeho gesto je poznačené precíznosťou, no nie vždy talianskym prežívaním. Jeho osobnosti je zrejme bližší svet francúzsko-nemeckého repertoáru, bez prílišného opojenia talianskou citovosťou. Práve to však dvíha srdcia poslucháčov! Zbor pod vedením **Martina Schebestu** spieval v technicky vybrúsenej, dynamicky detailne vypracovanej forme: v úvodnom chórovom výstupe rodiny, Gora a Strýka Bonza i v intermezzových pianissimách.

Pucciniho hudba príbehu o naivnej láske japonského motýlika Čo-Čo-San k americkému dôstojníkovi Pinkertonovi je stále krásna, ak ju spievajú prvotriedni sólisti. Vo Viedni stvárnila titulnú postavu v intenciách starej réžie, s jasným lyrickým sopránom a bezpečnými výškami i technicky bezchybným potenciálom rodáčka z Lotyšska, súčasná medzinárodná hviezda **Kristine Opolais**. Hodnovernosti jej prežívania Čo-Čo-San však zabránila troška severského chladu, vyššia európska postava a žensky zrelý odstup od naivity krehkej japonskej dievčiny. (Jej spev divákovi nevdojak navodil úvahu o dôležitosti šikovnej agentúry, ktorá robí z kvalitného speváka spevácku hviezdu. Kiežby takú agentúru mali slovenskí sólisti!) Taliansku emóciu v speve i hre vniesol na javisko tenorista **Piero Pretti**, ktorý vo Viedni debutoval v roku 2006 ako Rodolfo v *Bohéme*. Jasný, pritom farebný, južansky citový prejav typovo vhodného interpreta bol obohatením zážitku z vokálneho obsadenia.

O. Bezsmertna (Liù) (foto: M. Pöhn)

V postave Suzuki vo Viedni debutovala juhoafrická mezzosopranistka **Bongiwe Nakani.** Umelkyňa mäkkého hlasu a drobnej postavy presne načrtla rolu vernej slúžky. V galérii hlavných postáv zaujal i Sharpless v priliehavej herecko-vokálnej interpretácii izraelského barytonistu **Boaza Daniela**.

Celkom odlišnou inscenačnou podobou prekvapila Pucciniho *Turandot* (premiéra 28. 4.). Režisér **Marco Arturo Marelli** vniesol na scénu princíp divadla v divadle. Zbor situoval ako prizerajúcich sa divákov na posuvných praktikábloch v pozadí a Calafa v úvode predstavil ako samotného Pucciniho, za klavírom spomínajúceho na smrť mladej slúžky, ktorá si – neprávom obvinená Pucciniho ženou z lásky ku skladateľovi – vzala život. Reálne sa tu premieňa na operné: Puccini sa zmení na Calafa, tragická slúžka na milujúcu Liù, Turandot na štíhlu červenovlásku (viac seversky studenú než cisársky vznešenú princeznú) vystupujúcu raz v modrom, v závere v červenom kostýme, aby podčiarkla svoju prebudenú lásku. Počas popravy perzského princa sa na javisku odohrávajú klaunské výjavy, pripomínajúce čínskych artistov z cirkusu. Calafa lákajú prostitútky, pôsobiace ako zo súčasného erotického salóna. Najvydarenejšou zložkou režijnej štylizácie je trojica ministrov Pinga, Panga a Ponga, ktorá dokonca asistuje Turandot a Calafovi za bielym stolíkom commedie dell’arte, kam smeruje finále opery: diváci v pozadí sa prizerajú hre o veľkej láske, zmenenej na obyčajné rodinné bytie.

V zmesi starého a nového v réžii, ktorá sa musí usadiť v menlivosti metafor, sa poslucháč zameral na krásu hudby. Opernú partitúru vskutku geniálne (spamäti) dirigoval skvelý **Marco Armiliato**. Jeho súzvuk s javiskom a každým spevákom i orchestrom, ktorý hral nie ako operný, ale filharmonický, si zaslúžil najväčší potlesk vzdelaného publika. Turandot spievala viac lyrická než mladodramatická sopranistka z Kalifornie **Lise Lindstrom**, Calafa (až na jednu zanedbateľnú výšku) sebaistý tenorista, Sicílčan **Marcello Giordani**. Najväčšou speváckou hviezdou večera sa však stala ukrajinská sopranistka **Olga Bezsmertna** ako Liù: jemná, krehká, vrúcna, každú frázu preciťujúca a v okamihu sebaobetovania sa za Calafa dojímavá – prvá dáma inscenácie. Spolu s dirigentom zožala najväčší potlesk a zdvihnuté opony.

Terézia URSÍNYOVÁ

BAZILEJ

Svetelný míľnik

Kinder, schafft neues! Túto vetu Richarda Wagnera by pokojne mohol vysloviť i večný avantgardista Karlheinz Stockhausen. Výzva k hľadaniu nového bola v Bayreuthe aktuálna najmä po roku 1945, keď bolo potrebné vyslobodiť Wagnera z dogmatického zovretia, ktorým jeho dielo pevne obopla ruka skladateľovej vdovy Cosimy. O akt oslobodenia z ortodoxie interpretačnej tradície sa nedávno pokúsilo aj trojsúborové divadlo vo švajčiarskom Bazileji. V žalári vlastného diela tentoraz nesedel Wagner, ale Stockhausen.

Porovnanie s Wagnerom nie je ani trochu prehnané. Aj Karlheinz Stockhausen (1928–2007) sa totiž na sklonku dní stal tak trochu obeťou svojho, zvláštne ezoterického svetonázoru. Kombinácia svojských náboženských výkladov, gnosticizmu, kresťanskej mystiky a kultu osobnosti narobila tomuto, v sedemdesiatych rokoch 20. storočia tak progresívnemu a uznávanému, skladateľovi mnoho nepriateľov. Nie každý totiž vedel (či chcel) porozumieť jeho kompozičnému štýlu, revolučne predznamenávajúcemu techniku samplingu a digitálnej mixáže, v pozadí ktorého driemal mystický komplex filozoficko-estetického univerza. Práve tento sa pretavil do Stockhausenovej heptalógie *Licht* (1977–2005).

Siedmimi hudobnodramatickými kusmi nazvanými podľa dní v týždni vytvoril Stockhausen opus metaphysicum magnum, ktorého trvanie (viac než tridsať hodín) takmer dvojnásobne prevyšuje Wagnerovu tetralógiu. Stockhausenovo *Svetlo* zjednocuje autobiografické impulzy i filozofické a nábožensko-mystické momenty do všeobjímajúcej svetonázorovej hudobnej drámy. Výsledkom je fascinujúce totálne divadlo, ktoré vo svojej bezpodmienečnej nekompromisnosti predstihuje i Wagnerov Gesamtkunstwerk. V rozmedzí rokov 1981–2012 boli jednotlivé časti *Svetla* postupne uvedené na rôznych európskych javiskách, k súvislému cyklickému naštudovaniu po vzore *Nibelungovho prsteňa* však zatiaľ nedošlo. Podrobné režijné poznámky, presne vymedzujúce parametre inscenácie od farebného stvárnenia cez gestá až po technické nároky (súčasťou *Stredy* je napríklad sláčikové kvarteto vo vrtuľníkoch vznášajúcich sa nad divadlom), a tiež neúmerne dlho trvajúce predstavenia pôsobia na drvivú väčšinu divadelných prevádzok paralyzujúco. To, že viac ako tridsať rokov po poslednom uvedení v londýnskej Covent Garden (1985) siahlo po Stockhausenovom *Donnerstag* (Štvrtok) relatívne malé divadlo v Bazileji, bolo odvážne a riskantné zároveň. Mladá americká režisérka **Lydia Steier** sa rozhodla vyslobodiť Stockhausenovo dielo zo zväzujúcich inscenačných pokynov. *Donnerstag* v jej réžii nie je len reprodukujúcou inscenáciou, ale tiež kreatívnou interpretáciou, ktorá rešpektuje autora, dielo i pozadie jeho vzniku.

Steier totiž rozvíja naratív réžie na pozadí silne dominujúceho autobiografického charakteru diela. No nenechá sa pritom zlákať Stockhausenovou afirmačnou stratégiou, ktorou komponuje niekoľkonásobne previazanú a prekombinovanú cestu hrdinu v postave Michaela. Jej inscenácia rozpráva o dozrievaní skladateľa na duchovného vodcu veľmi špecifickej estetickej filozofie a svojského svetonázoru, ktorý chcel pozemšťanom priniesť nebeskú a nebešťanom pozemskú hudbu. Najmä pre prvé dejstvo („*Michaelova mladosť*“) vynašla Steier javiskové metafory čerpajúce zo Stockhausenovej tragickej biografie. Hĺbkovo psychologické obrazy fungujú ako scénické leitmotívy, ktoré sa v modifikovanej podobe objavujú počas celého, takmer šesťhodinového predstavenia.

Donnerstag aus »Licht« (foto: S. Then)

Steier bez strachu pred libretom inscenuje v postave Michaela dospievanie mladého Stockhausena. Príbeh sa stále vracia k idealizovanému obrazu narodeninovej oslavy, ktorý je štylizovaný v scéne s obrovskou narodeninovou tortou a s protagonistami s nadrozmernými papierovými hlavami. Rodinná idyla sa rozpadne presne tak, ako to na vlastnej koži zažil aj mladý Stockhausen. Z otca (v diele Lucifer) sa stane despotický tyran (Simon Stockhausen bol členom NSDAP a s veľkou pravdepodobnosťou sa podieľal na zverstvách Wehrmachtu). Matka (v diele

Eva), trpiaca schizofréniou, sa dostane na psychiatriu, kde padne za obeť šialenému nacistickému programu eutanázie. Na konci prvého dejstva prijmú Michaela do hudobnej školy, v druhom dejstve dosiahne cestou okolo sveta osvietenie, až ho napokon zápas s drakom kvalifikuje na výstup do vyšších sfér, kde sa stretne s nadpozemskými bytosťami. Fantazmagóriu libreta uzemňuje réžia pravidelnými návratmi k traumatickým kapitolám Stockhausenovho života. Hudobná škola je psychiatrickou liečebňou, v ktorej je inscenovaná plynová komora s chorou matkou. Scéna s nebešťanmi zase pripomína nepodarený obrad iniciácie akejsi sekty, ktorej vodcovia napokon musia uznať, že svetlo osvietenia neprichádza zo Síria (ako o tom bol, mimochodom, presvedčený i Stockhausen), ale skrz plody produktívneho života. Za Michaelovým pachtením sa po poznaní, aj za jeho dialógmi s Luciferom sa dá šípiť viac: faustovská paradigma, v ktorej zápas medzi dobrom a zlom plodí túžbu po poznaní a pravde.

Dirigent **Titus Engel** a **Kathinka Pasveer** za mixážnym pultom so suverénnou koordináciou vytvárajú fascinujúci zvukový obraz. Zvuk **Bazilejského symfonického orchestra** sa mieša s hudobnými ústrižkami, ktoré plynulo a organicky znejú z reproduktorov. Každá z hlavných postáv je rozdelená na tri dramatické subjekty, vyjadrené spevom, hudobným nástrojom a tancom. Takáto scénická polyfónia sprostredkúva zaujímavé pohľady a otvára stále nové akustické i optické perspektívy diela. Trubkár **Paul Hübner** – inštrumentálne alter ego Michaela v druhom, čisto orchestrálnom dejstve – priam vyčarováva pôsobivé meditatívne zvukové obrazy. Charizmatický tenorista **Rolf Romei** ako „guru“ Michael, ale aj sopranistka **Anu Komsi** ako „pra-matka“ Eva dokonalo kreujú náročné party, ktoré vyžadujú nesmiernu koncentráciu, cit pre partnera i hudobnú inteligenciu.
Hodnotenie kritikov európskeho operného magazínu Opernwelt v kategórii Inscenácia sezóny si *Donnerstag* vyslúžil najmä pre angažovanú odvahu a pozoruhodný talent umeleckého ansámblu v Bazileji. Inteligentná réžia Lydie Steierovej sa stala míľnikom v interpretačnej tradícii náročného, problematického, no bezpochyby fascinujúceho stockhausenovského univerza, ktorý by mohol poskytnúť inšpiráciu pre inscenácie zvyšných častí Stockhausenovej heptalógie. A to platí aj napriek výhradám, ktoré voči inscenácii vyslovila Stockhausenova nadácia pod egidou skladateľovej vdovy. Génius Wagnerovej i Stockhausenovej kompozície je životaschopný aj bez pietnej a zväzujúcej ortodoxie.

Robert BAYER

Karlheinz Stockausen: *Donnerstag aus »Licht«*
Dirigent: Titus Engel
Zvuková réžia: Kathinka Pasveer
Svetlo: Olaf Freese
Kostýmy: Ursula Kudma
Réžia: Lydia Steier
Premiéra v Theater Basel 25. 6. (navštívené predstavenie 29. 9.)

VIEDEŇ

Dvakrát Robert Schumann

Koncerty vo Viedni sa takmer bez výnimky spájajú so skvostnými zážitkami. Aj na tých októbrových zaplavili auditórium vlny emócií: pri interpretácii diel Roberta Schumanna Sirom Andrásom Schiffom (8. 10., Veľká sála, Musikverein) a Daniilom Trifonovom (11. 10., Veľká sála, Konzerthaus) poslucháčov mrazilo, tiekli im slzy, usmievali sa, ba občas až zabúdali dýchať.

Sir András Schiff auditórium doslova previedol Schumannovým opusom: bol ako otec držiaci dieťa za ruku, ukazujúci mu krásu hudby; otec, ktorému úplne dôverujete, pozorne ho počúvate a ste ohúrený tým, čo vám hovorí. *Koncert pre klavír a orchester a mol op. 54* vychádza z autorovej *Fantázie pre klavír a orchester*, ktorú uviedla vo Viedni jeho manželka, jedna z najlepších klavírnych virtuózok histórie, Klara Schumann. Koncert vznikol neskorším dopísaním ďalších dvoch viet. Zámerom skladateľa bolo zložiť dielo medzi symfóniou, koncertom a veľkou sonátou. Ako sám napísal: „Nemôžem skomponovať koncert pre virtuózov, musím vymyslieť niečo trochu odlišné.“
Dnes je už zrejmé, že tento opus je spolu so *Symfóniou d mol* Schumannovým najnovátorskejším a najvýznamnejším dielom. Hneď prvá veta sa zaobíde bez úvodného tutti. Neukončuje ju obvyklá klavírna kadencia, ale romantická, snivá kvázi-improvizácia. Súzvuk Schiffovho klavíra a **Sächsische Staatskapelle Dresden** bol očarujúci: klavirista akoby nástroj len hladkal, vedúc rozhovor s orchestrom. V kadenciách záverečného finále bol absolútne precízny, ale stále ponechával priestor pre romantické rojčenie. Skvele ho dopĺňala najmä dychová sekcia, ktorá plasticky dotvárala želanú snivú atmosféru. Zvuk orchestra bol živý, radostný, hebký. Schumannov klavírny koncert som doposiaľ poznal len z nahrávok, no po tomto večere sa zaradil k mojim najobľúbenejším, pričom interpretáciu Andrása Schiffa považujem za referenčnú.
Škoda, že Mahlerova *Piata symfónia cis mol* tvoriaca druhú časť koncertu saského orchestra bola príliš hlučná. Dirigentovi **Myung-Whunovi Chungovi** sa nepodarilo dostatočne vypracovať detaily. Už prvá veta, ktorá si vyžaduje skôr intímnu dramatickosť, bola dynamicky preexponovaná. Slávnemu *Adagiettu* chýbala, vzhľadom na zvolené tempo a hlasitosť, väčšia živosť milostnej meditácie. A napokon piata veta s nevypointovanými nástupmi v gigantickej rondovej fúge už len podčiarkla nepresvedčivý výkon orchestra.
Dvadsaťpäťročný **Daniil Trifonov**, o dve generácie mladší než Sir András Schiff, je oprávnene považovaný za jeden z najväčších talentov súčasnosti. Víťaz Rubinsteinovej aj Čajkovského súťaže, zároveň skladateľ (autor napr. klavírnej skladby *Rachmaniana* a klavírneho koncertu), patrí k najžiadanejších klavírnym interpretom súčasnosti.
Zážitok z jeho koncertu sa popisuje veľmi ťažko – bol totiž charakterovo úplne výnimočný. Už po prvých tónoch prebehol sálou akýsi elektrický impluz a poslucháčov vtiahol čarovno-tajomný svet Daniila Trifonova. Je to ten moment, keď nikto v sále nezakašle, nepohne sa na stoličke, ba neodváži sa ani hlasno nadýchnuť. Popri dokonalej technike a precíznosti sa u tohto „chlapca“ z Nižného Novgorodu spája istá melancholická zádumčivosť s čímsi až démonickým. Jeho prejav je nesmierne strhujúci, v skladbách objavuje doposiaľ nepočuté akcenty. V generácii mladých úspešných klaviristov sa asi najviac vymyká zažitej interpretácii diel, čo mu popri obdivovateľoch určite získa aj nejedného odporcu.
Koncert otvorili Schumannove *Detské scény*: sedem krásnych príbehov, spojených túžbou po pokoji duše, sa odvíjalo často v iných tempách, než sú známe z nahrávok či koncertov. Trifonov sa ale ničím neprehrešil, len rešpektovaním romantického narušania klasicistických foriem podčiarkol, že formu diktujú obsah a myšlienka, nie naopak, a že interpretácia má odrážať vnútorný stav klaviristovej duše. Nasledovala *Toccata C dur*, kde sa mu v kadencii podarilo dosiahnuť zvuk na pomedzí organu, kladivkového klavíra a čembala. Publikum v danom momente podľahlo onomu spomínanému čaru. Aj interpetácia *Kreisleriany*, ôsmich fantázií pre klavír, bola extrémna, virtuózna, no opäť nepôsobila nijako arogantne.
V druhej časti koncertu zaznelo päť skladieb z *Prelúdií a fúg op. 87* od Dmitrija Šostakoviča. *E mol* (číslo 4) bola romantizujúco temná, jej tóny až bodali; *A dur* (číslo 7) sa niesla v intímno-melodickom duchu; radostný optimizmus *a mol* (číslo 2) vyvolal pocit, akoby v sále vyšlo slnko; *D dur* (číslo 5) predniesol klavirista s priam bachovským kontrapunktom a *d mol* vyznela vtipne a až detsky čisto. Skvelá dramaturgia, skvelé predstavenie.
Záver koncertu patril prepisu Stravinského *Vtáka ohniváka* pre klavír od Guida Agostiho, zahranému v nevídanom tempe, s obrovskou dynamikou.
Na záver len poznámka o nástroji. Obaja umelci hrali na koncertnom krídle Bösendorfer, vďaka ktorému sa audiofilský zážitok rozšíril aj o poznanie inej farebnosti klavíra.

Boris AŽALTOVIČ

(foto: K. Križanovičová)

Ladislav **Fančovič**

Jazz po starom, klasika po novom

Študoval v Prahe, vo Viedni a na VŠMU bol žiakom Mariana Lapšanského. Popri bohatej koncertnej činnosti vytvoril sériu unikátnych nahrávok s hudbou Eugena Suchoňa, Ludwiga van Beethovena, Johannesa Brahmsa a Ernő von Dohnányiho. V ostatných rokoch sa však častejšie objavuje na verejnosti v dobovom oblečení z 30. rokov pri pianíne (alebo so saxofónom), zabávajúc seba i publikum raným jazzom. Žiari očarený „Fatsom" Wallerom – prominentným skladateľom, klaviristom, bandlídrom a zabávačom, ktorý kraľoval americkej jazzovej scéne od 20. do 40. rokov minulého storočia. Spolu so svojimi zoskupeniami Fats Jazz Band a Saxophone Syncopators vydal 4 albumy, pričom najnovší That Old Feeling sa popri vinylovej podobe čoskoro dočká aj vydania na magnetofónových pásoch (!). Klavirista Ladislav Fančovič.

Pripravil **Gabriel BIANCHI**

Prečo práve Thomas Wright „Fats" Waller a nie napríklad Jelly Roll Morton alebo niekto z ďalších fascinujúcich jazzmanov-klaviristov z ranej éry jazzu?

Odpoveď je veľmi jednoduchá: pretože „Fats" Waller bol jedným z prvých klaviristov, ktorého nahrávky sa mi dostali do uší (alebo do rúk) a prostredníctvom neho som sa zoznámil so starým jazzom, so stride pianom a ragtimovým spôsobom jazzového hrania, ktoré boli veľmi rozšírené v 20. rokoch minulého storočia. Spomínam si, že keď som počas štúdia klasickej klavírnej hry na konzervatóriu alebo na VŠMU občas zachytil niečo, čo súviselo so starým jazzom, veľmi ma to fascinovalo. V podstate ma to lákalo veľmi dlhé obdobie, až to vyústilo do toho, že som začal prepisovať do nôt staré nahrávky „Fats" Wallera alebo Arta Tatuma. Tuším prvou piesňou, ktorú som zapísal, bola Dvořákova *Humoreska* v podaní Arta Tatuma. Je veľmi vtipná, začína úplne klasicky, až posledná repríza hlavnej témy je zoswingovaná. Často a s veľkým úspechom u publika ju hrávam ako prídavok na klasických koncertoch, lebo je to vlastne syntéza klasiky s jazzom. Art Tatum bol tiež jedným z klaviristov, ktorí ma oslovili. U „Fats" Wallera ma fascinovala práve jeho absolútna precíznosť klavírneho štýlu, čo určite nie je náhoda, pretože mal klasické klavírne vzdelanie a dokonalú techniku. Tiež chodil na lekcie k pôvodom poľskému skladateľovi a klavírnemu virtuózovi Leopoldovi Godowskému, ktorého nazývali „Budhom klavíra". Chodieval k nemu aj James P. Johnson, ktorý bol „učiteľom" stride piana, a mnohí ďalší klaviristi. Po lekciách kompozície a kontrapunktu u tohto klavírneho mága mali Waller s Johnsonom obrovskú zábavu z toho, keď na rôznych jazzových jamsessions používali v rámci improvizácie kontrapunktické postupy a techniky. Tieto súvislosti aj s klasickou hudbou ma u „Fats" Wallera fascinovali a stále viac fascinujú.

V čom je teda „Fats" Waller unikátny?

Unikátny je jeho klaviristický rukopis, ale aj ten osobnostno-hudobný, čo je vlastne spôsob improvizácie a spôsob, akým hral a upravoval všetky známe šlágre, z ktorých sa mnohé stali jazzovými štandardami a hrávajú sa dodnes. Ten hudobný rukopis je pre mňa strašne nákazlivý, takže keď vyberám, či na koncerte zahrám jednu alebo dve klavírne „sólovky" (v repertoári ich mám naozaj veľa, napríklad aj od Teddyho Wilsona alebo Arta Tatuma), väčšinou padne voľba na „Fats" Wallera, pretože mi je zo všetkých najbližší.

Jazzom si sa vraj nainfikoval pomerne neskoro, dokonca si ním aj pohŕdal. Aký „iniciačný obrad" to zmenil?

Keď som študoval na konzervatóriu, bol som zahĺbený do klasickej hudby a všetky ostatné žánre sa mi zdali akoby nižšie. Zmenilo sa to začiatkom mojich štúdií na VŠMU, keď som už na jednej strane začal byť „nakazený" starými nahrávkami stride pianistov z 20. rokov a tiež potom, ako som počas poobedňajšej prechádzky počul v jednom z výkladov hrať Bratislava Hot Serenaders s Milanom Lasicom; myslím, že to bolo ich prvé CD *Ja som optimista*. To CD som si kúpil a veľmi som sa potešil, že sa takáto hudba hrá aj na Slovensku. Čas plynul a po niekoľkých rokoch som sa zhodou viacerých náhod jedného dňa ocitol na pravidelnej pondelňajšej skúške tohto orchestra s tým, či by som niekedy, ak klaviristka nebude mať čas, mohol zastúpiť. Začal som tieto skúšky pravidelne navštevovať, a vlastne tam sa začala písať nová kapitola môjho života v rámci hudobného smerovania. Vtedy som sa už do starého jazzu zbláznil úplne bezhlavo.

Na tento rozhovor si prišiel v tričku Bratislava Hot Serenaders, čo možno v umeleckej konkurencii chápať ako veľkorysé gesto. Dalo by sa povedať, že ste tak trochu súperi. Ako vnímaš konkurenciu Fats Jazz Bandu s Jurajom Bartošom a jeho Bratislava Hot Serenaders?

To je zároveň ťažká, ale aj jednoduchá otázka. Bratislava Hot Serenaders je oveľa väčší, v podstate, čo sa týka obsadenia dvojnásobne veľký orchester interpretujúci výsostne hotjazzovú hudbu z obdobia 20. až 30. rokov. Vôbec sa nevenujú swingu, ak neberiem do úvahy slovenské populárne piesne, ktoré nahrával Krištof Veselý a ktoré sa hrali už v období swingu, hoci u nás to bolo všetko trochu poposúvané. S Fats Jazz Bandom sa naopak špecializujeme práve na začiatok swingo-

vej hudby 30. rokov až do začiatku bebopu 40. rokoch. Na nahrávkach Bratislava Hot Serenaders sa nemôže stať, že by bolo počuť „hajtku“ (činel hi-hat, pozn. red.), pričom u nás je v každej piesni. Rovnako však hráme na starých nástrojoch, takže činely či dychové nástroje sú originály z tej doby a hrali na nich jazzmeni, ktorých aranžmány sme oprášili. Snažíme sa, aby bol zvuk čo najautentickejší a aby znel presne ako v tej dobe.

Autenticita vs. aktuálnosť

Spomínal si historické nástroje a autentický zvuk: ako vnímaš umeleckú polohu Fats Jazz Bandu z hľadiska historickej autenticity? Napríklad v tzv. historicky poučenej interpretácii klasickej hudby sa interpreti snažia priblížiť niečomu, čo nikdy nepočuli, poznáme rôzne stupne „roztápania autentickosti“ – cielené štýlové prehmaty, presuny, fúzie až po úplnú a programovú dekonštrukciu niečoho klasického. V jazze je to ešte dramatickejšie: popri improvizačnej kreativite akoby na programe dňa súčasne čelíme názorom, že jazz je už mŕtvy a to, čo dnes jazzom označujeme, ním vlastne ani nie je. Vnímaš vašu hudbu ako pokus o čo najvernejšiu autentickú reprodukciu (v istom zmysle „konzervu“) alebo sa pohrávate s adaptáciou do súčasnosti?

Je to veľmi komplexná otázka. Každopádne, v prvom rade sa samozrejme snažíme, aby sme nevybočili z toho štýlu, ktorý hráme, a to je asi to najťažšie, pretože v podstate tých štýlov hráme niekoľko: je ich toľko ako pôvodných aranžérov alebo pôvodných orchestrov a bandov, ktorých kópie robíme. Každá tá originálna kapela mala svoje vlastné cítenie, svoje frázovanie, vlastný rytmus, každej to „swingovalo“ trošku ináč. Pokiaľ hráme staršie veci z konca 20. rokov, napríklad Bixa Beiderbecka alebo Frankieho Trumbauera, artikuláciu a celé časovo melodické ponímanie hudby mal každý veľmi osobité. Preto si myslím, že to máme ťažšie, keď chceme každý tento svojský komplikovaný štýl jednotlivých interpretov napodobniť. Chce to naozaj dôkladné samoštúdium každého sólistu a v podstate každého člena Fats Jazz Bandu, pretože aj kontrabas a nástroje rytmickej sekcie tam hrajú veľmi podstatnú rolu. Pre mňa je dôležité, že tie úžasné nahrávky, ktoré urobili „Fats“ Waller, Teddy Wilson, Lester Young a množstvo ďalších hudobníkov z tejto éry, sú jedinečné a naozaj si zaslúžia pozornosť a nie je to žiadna hanba, keď ich chceme hrať tak, ako to vtedy oni cítili, hrali a nahrali. V tom období sa hralo veľa hudby a len úplná špička tejto pomyselnej pyramídy sa dostala do nahrávacích štúdií, takže to, čo my dnes počúvame zo starých šelakových platní, je vlastne to najlepšie, čo vtedy existovalo. Keď spravím podľa starej nahrávky aranžmán, tak samozrejme uplynie veľmi dlhý čas, kým si jednotliví hudobníci v tých 8- či 16-taktových sólach dovolia niečo pozmeniť, vylepšiť, niekedy aj úplne prestavať, pretože tie pôvodné sóla sú také dokonalé, že ťažko vymyslieť niečo lepšie. Samozrejme, stále sa o to pokúšame a aj počas koncertu tie sóla vychádzajú inak. Pri tom všetkom sa snažíme dávať pozor, aby to nevybočilo zo štýlu tej doby, a aby štruktúra a spôsob rozmýšľania aj pri kvázi vlastnej improvizácii zostali verné pôvodnému duchu. Nemôžu sa tam objaviť moderné prvky alebo iné harmonické postupy, než ako sa vtedy zvykli robiť. Je to veľmi ťažké najmä pre hráčov, ktorí sa nevenujú len tomuto štýlu, ale napríklad aj freejazzu. Tým pádom môže nastať situácia, keď je to pre nich trochu obmedzujúce. Toto sú veci, s ktorými sa pasujeme počas pomerne dlhého obdobia, čo sme spolu.

Fats Jazz Band (foto: Z. a M. Černí)

Nie je o tomto v orchestri žiadna diskusia? Nastolil si, že hráte autentickú reprodukciu pôvodnej hudby bez polemiky?

Áno, to je filozofia, na základe ktorej sme sa začali stretávať. A všetci noví ľudia, ktorí sa časom vymenili (boli dvaja alebo traja), tomu prepadli rovnakým spôsobom. To je základný predpoklad, inak by to nemohlo fungovať.

Teraz sa opýtam ako psychológ: keď sú tvoji spoluhráči unavení z toho štylizovania sa, „necuká“ to s nimi niekedy „zablbnúť“ si?

V prvom rade hráme niekoľko piesní, ktoré sú naozaj iba voľnou improvizáciou, točia sa tam sóla, a samozrejme v rámci „pravidiel“ si dovolíme zájsť iba potiaľ, pokiaľ si myslíme, že je to únosné v rámci štýlovosti. Frázovanie, výber tónov, nehovoriac o harmónii, zostávajú úplne v tých intenciách ako kedysi (harmónia bola v tom období oveľa jednoduchšia ako napríklad v 50. rokoch). Čo sa týka sól vypísaných do nôt, tak v tom momente, keď to hráča začne nudiť, „zapína“ systém rozmýšľania nad tým, ako by to vylepšil alebo, ako by sa na tom viac zabavil v rámci sebarealizácie. Ja to robím dosť často, aj v tých piesňach, ktoré nahral „Fats“ Waller alebo ďalší klaviristi. Tých možností je veľmi veľa a špeciálne, keď človek hrá piesne Teddyho Wilsona tak vie, že toto by Wilson spravil a toto už nie, a v rámci toho sa dajú jeho sóla meniť.

... empatia... Použiješ jeho vlastné vyjadrovacie prostriedky, stávaš sa ním... Ako keď režisér nechá hercov na scéne hrať a skúša, kam mu „uletia“, a keď je to príliš, pribrzdí ich...

Samozrejme, stalo sa to a stáva sa dosť často, či už v rámci rytmickej alebo dychovej sekcie, keď poviem chlapcom (niekedy aj na koncerte počas hrania), že toto už bolo trošku príliš...

Pamätám si, keď si v začiatkoch hrával z nôt hlavne tie dlhé sóla, mal si taký hrubý fascikel a „listoval si“ ako klasický koncertný klavirista, ktorý zoberie noty a zahrá čokoľvek. Mám pocit, že odkedy ťa vidím používať tie noty zriedkavejšie, je to hranie predsa len iné. Ty si sa určite nestal lepším klaviristom. Je to potvrdenie, že určité uvoľnenie od predlohy je na prospech? Napriek tomu, že sa snažíš o autenticitu.

Áno, určite. Dá sa povedať, že prvé dva roky sme s tým naozaj každý nejakým spôsobom bojovali. Pozerali sme do nôt, snažili sa neurobiť žiadnu chybu, čo je samozrejme veľmi prospešné, ale na druhej strane to odosobnenie sa, nepridržiavanie sa rukami-nohami notového zápisu, dodá človeku slobodu, aj keď v podstate hráme stále to isté. Ale je to s trošku inou emóciou a pocitom. Tento zlom nastal, teda aspoň u mňa, keď sme v roku 2014 robili prvý ročník Golden Age Festivalu a mali sme tu kapelu Michaela Arenellu z New Yorku. Boli famózni nielen tým, že spamäti odohrali hodinový koncert (čo nie je veľká veda), ale keď potom na „jamovačke“ v bare na Obchodnej asi do tretej alebo do štvrtej „točili“ jednu pesničku za druhou, všetko z hlavy, to bolo neskutočné, aj s textami. Potom sme mali niekoľko koncertov s Fats Jazz Bandom a povedal som si, že jednak to inak vyzerá a treba sa od toho oslobodiť. Vtedy som začal systematicky pracovať na tom, aby som tie noty odstránil, a naozaj, je to super.

Pôvodne (aj súčasne) si klasickým klaviristom. Aký je prínos pre tvoju klasickú hru z jazzu alebo aj vice versa? Komplikácie si viem predstaviť, vraveli mi o tom už iní

→

jazzmeni. Som však zvedavý, či je tam aj nejaký bonus.
Rozmýšľam nad tým, či je vôbec nejaký... Určite to má množstvo negatív: treba si dávať pozor hlavne na hygienu, čo sa týka techniky, pretože pri ragtimovom systéme hrania môže naozaj zatvrdnúť ľavá ruka. V rámci klasickej hudby mi to určite trošku otvorilo obzor a mám pocit, že som začal oveľa viac počúvať. Súvisí to aj s tým, že píšem veľa nôt, aranžujem, prepisujem a rozmýšľam nad harmonickými a melodickými štruktúrami. A to sa samozrejme prenesie aj do klasiky. Naozaj, keď sa posledné roky učím naspamäť nejaký klavírny koncert, tak mi to ide stále rýchlejšie, akoby tie súvislosti, ktoré tam sú, napomáhali, že si veci lepšie pamätám. Jednoducho tomu lepšie rozumiem a aj v klasickej hudbe to veľmi cítim.

Na teba sa hodí slogan: „Jazz po starom a klasika po novom".
Je to taký paradox. Asi to nebude úplná náhoda, že aj v rámci klasickej hudby ma v posledných rokoch „vyhľadáva" repertoár súvisiaci s dobou, ktorej sa venujem v rámci starého jazzu. Napríklad pred dvoma rokmi prišla ponuka hrať Chačaturjanov klavírny koncert, o ktorom som iba vedel, že existuje, ale nikdy som ho nejako zásadne „neriešil", a keď som sa do toho viac zahĺbil, tak som z neho veľmi cítil, že je z konca 30. rokov. A množstvo Gershwina, ktorého hrávam s orchestrami, či už *Klavírny koncert* alebo *Rapsódiu v modrom*. Alebo Leopolda Godowského a Ernő von Dohnányiho. Dúfam, že sa mi podarí v najbližšom roku-dvoch dokončiť nahrávanie Dohnányiho kompletného klavírneho diela. Vzájomne to korešponduje a vytvára mozaiku všetkého, čo sa v tej dobe premlelo hudobne aj nehudobne. No a čo sa týka toho, že klasiku hrám po novom, tak áno, napríklad spomeniem spoluprácu s vynikajúcim huslistom Milanom Paľom, s ktorým sme si sadli už od prvého momentu, kedy sme v roku 2008 nahrali kompletné dielo Eugena Suchoňa pre husle a klavír. Je to taká zaujímavá symbióza nás dvoch. Keď sa stretneme, všetko vrie. Umelecké vyjadrenie, ktoré chce každý z nás sprostredkovať, je úžasne kompaktné a vo finále to vždy dopadne tak, že výsledok je naozaj úplne iný ako to, na čo sú ľudia zvyknutí. Napríklad komplet Brahmsových husľových sonát, ktoré sa vždy objavujú na jednom CD nosiči (sú to tri sonáty v trvaní asi 70 minút) sa nám horko-ťažko vošli na CD, pretože nám to trvalo takmer 81 minút...

Ako by si vyjadril v pojmoch estetiky, v čom je to „po novom"?
Každopádne sa snažíme vyvarovať tomu, aby sme hrali „čisto" klasicky. Možno sa niekomu zdá hudba v našom podaní príliš preromantizovaná, niektoré pomalé časti hráme naozaj strašidelne pomaly, ale ten proces bol v momente, keď sme sa ocitli v štúdiu (resp. v koncertnej sále v Brne) jednoducho tak inšpiratívny, aj v súčinnosti s konkrétnou akustikou, že sme tú „pomalosť" vôbec neriešili. Predtým som určite nebol taký slobodný. Neviem, aké by to bolo, keby som sa s jazzom nestretol, takže ťažko povedať, či je to práve vďaka jazzu alebo by som k tomu dospel aj inak.

Fančovič – saxofonista

Ako si sa dostal k saxofónu? Je to dosť neobvyklé v tvojom pomerne zrelom umeleckom veku...
Súčasťou Fats Jazz Bandu je aj vášeň pre staré nástroje, na ktorých hráme, a pred štyrmi rokmi, keď som ich viac či menej pracne zháňal, dostal sa ku mne krásny C Melody saxofón. Bol v relatívne hrateľnom stave a keď som ho vyderatizoval, len tak zo zvedavosti som doň fúkol. Ozvalo sa niečo úplne strašidelné, ale tá vibrácia bola taká očarujúca, že som sa do nástroja zamiloval. Chvíľu to samozrejme vo mne tlelo, až to dopadlo tak, že som sa saxofónu začal aktívne venovať a začal som chodiť aj na hodiny, čo ma drží doteraz. Trvalo takmer dva roky, kým som sa odvážil vystúpiť na pódium, a samozrejme som hneď využil, že v rámci Fats Jazz Bandu môžeme hrať oveľa širší repertoár so štyrmi dychmi; niekedy je to priam nutné, pretože napríklad Orchester Tommyho Dorseyho mal štyri dychy. A do toho mi ešte výborne nahrala situácia, že do orchestra prišiel spevák Matúš Uhliarik, ktorý môže za mňa v piesňach, kde „saxofónujem", hrať na klavíri.

So saxofónmi si sa dostal tak ďaleko, že si vymyslel samostatný súbor Saxophone Syncopators, kde hráte možno ešte širší repertoár, lebo zachádzate historicky naspäť do doby, keď ešte jazz neexistoval.
Áno, až do roku 1900. Kvarteto vzniklo na základe mojej lásky k saxofónom a k starej ragtimovej hudbe. V 20. rokoch (ale aj skôr) existovali v Amerike súbory, väčšinou sextetá, ktoré hrávali tanečnú hudbu v ragtimových úpravách. Je to veľmi príjemné a chytľavé, optimistické. Tá hudba sa mi veľmi páčila a navyše, je to na starých nástrojoch, ktorých máme plno, takže sa to dá krásne zužitkovať.

Ale z hľadiska sociálneho určenia je to iná hudba, dá sa povedať, že salónna? Tá sa hrávala pri spoločenských podujatiach a vôbec to nemuselo byť v krčme...
Ono to bolo skôr v rámci rôznych divadelných, groteskných až kabaretných predstavení. Nakoniec, aj kostýmy, v ktorých teraz hrávame hudbu k nemým filmom, sme skopírovali zo saxofónového sexteta Six Brown Brothers, ktoré pôsobilo okolo rokov 1910–1920. Oni boli naozaj komedianti namaľovaní na bielo v klaunovských úboroch. Zožali sme s tým obrovský úspech, napríklad na krásnom karnevale v Senci v júni tohto roku. Bolo síce 40 stupňov, ale nejako sme si odtrpeli v tých kostýmoch nekonečný dvojkilometrový pochod, počas ktorého sme hrali. Bolo to fakt super. Dokonca sme mali aj turné v Nemecku, zavolali nás na saxofónový festival do Drážďan vyslovene kvôli tomu, že hráme túto hudbu na starých nástrojoch.

Saxophone Syncopators (foto: A. Mann)

Jazz zrejme ľudia príjmu bezprostrednejšie – na takýto repertoár predsa len treba hľadať publikum, ktoré má o to záujem.
Preto som Saxophone Syncopators vlastne vymyslel, aby som tým ragtimom, ktoré hráme, dal hlbší zmysel. Stále mi vŕtalo v hlave, čo s tým, keď hodinu alebo hodinu a pol hráme na koncerte stále dokola ragtimy a pôsobí to niekedy ako verklík – tie piesne sú v niečom veľmi podobné. Ragtimy niekedy hrávame aj ako sprievod k nemým filmom, čo treba samozrejme veľmi dobre napasovať tak, aby to sedelo k scénam a to má naozaj obrovský úspech. Ďaleko väčší, ako keď hráme bez filmu.

Neskúšali ste kombináciu so slovom, s takým skutočným kabaretným zabávaním? Viem si to predstaviť, tam by na to mohol byť veľký priestor, keďže na Slovensku takýto hudobný kabaret neexistuje.
Zatiaľ nie, to nás možno ešte čaká. Ale okrem tej ranej ragtimovej jazzovej hudby sa venujeme aj klasike, hráme dokonca vôbec prvé saxofónové kvarteto skomponované okolo roku 1860 belgickým skladateľom Jeanom-Baptistom Singeléem, ktorý bol priateľom Adolpha Saxa, stojaceho pri zrode saxofónu a má množstvo ďalších skladieb pre sólový saxofón aj so sprievodom klavíra. A ten dia-

pazón repertoáru završujeme až skladbami z rokov 2013–2014. Jednu z nich, volá sa *Saxokracia*, nám napísal Jevgenij Iršai a premiérovali sme ju pred rokom a pol.

Nahrávky

Keby si mal umelecky charakterizovať vaše tri doterajšie albumy, v čom je ten vývoj? Lebo keď sa na to pozriem z komerčného hľadiska, tak je vlastne veľká odvaha necharakterizovať jednotlivé albumy vždy niečím, čo by mohlo upútať pozornosť, vyvolať pocit jedinečnosti a na trhu pomôcť tomu, že si ho ľudia kúpia zo zvedavosti. Čiže staviate na tom, že ten, kto to chce počúvať, nepotrebuje takéto pseudolákadlá?

(foto: B. Cambel)

Na prvom je hneď jednoznačné z názvu, že ide o „Fats“ Wallera. Venovali sme ho Wallerovi, je čisto z jeho piesní a aranžmánov, jednu pieseň som dokonca nahral na organe, pretože začiatky jeho kariéry úzko súviseli s organom, na ktorom sprevádzal nemé filmy v 20. rokoch. Na druhom CD s názvom *Twenty-four Hours a Day* sme už urobili prierez celým repertoárom, sú tu piesne od Bixa Beiderbecka až po začiatok bebopu v 40. rokoch. A ešte pestrejšie je to posledné, kde je takisto všetko možné, vrátane bonusového tracku s hotjazzovou orchestrálkou *Hot and Bothered* Duka Ellingtona pre tri saxofóny a dve trúbky. Dokonca je tam aj zdvojená rytmika s bendžom a gitarou, a to je naozaj „pecka“. To je pieseň, ktorú som chcel dlho hrať, a som rád, že sa to podarilo zrealizovať, lebo je to asi jedna z najťažších Ellingtonových piesní z konca 20. rokov.

Ako si má potom poslucháč vybrať?
Častokrát sa nás pýtajú, že ktoré. Ešte donedávna to bolo jednoduchšie, lebo boli dve, tak sme povedali zoberte obidve a väčšinou to fungovalo. No ale teraz sú tri...

Ďalším CD pôjdete do 50. rokov?
Nie. Určite neprekročíme pomyselný prah swingovej éry, za posledný rok nám pribudlo do repertoáru cez 30 piesní, takže opäť bude ťažké vybrať tie najlepšie, pretože najlepšie sú všetky. *(Smiech.)*

Aranžmány, noty a Golden Age Festival

Odpočúvavaš originálne aranžmány a prepisuješ ich do nôt, vrátane poznámok k tvorbe tónu. Dáš to muzikantom a oni to potom ešte musia počúvať kvôli frázovaniu...
Každý si to musí „opoznámkovať“ vlastným jazykom.

Prečo si nekúpite noty starých nahrávok? Veď to „odpisovanie“ sú galeje.
Pre mňa je to krásna práca, pri ktorej sa človek veľa naučí, aj čo sa týka frázovania a vlastne toho, ako to všetko v rámci tejto hudby funguje. V podstate je to jediný spôsob, ako sa dostať k tomu, aby sme hrali autenticky. Nejaké notové materiály sú, ale dokonca ani so sólovými piesňami, ktoré som podľa nich skúšal na klavíri, som nebol úplne spokojný. Keď som si ich transkriboval sám podľa originálnych nahrávok, tak som tam vždy počul niektoré veci trošku inak.

Nedávno prebehol tretí ročník Golden Age Festivalu. Na prvom ročníku boli ako hostia už spomínaní Michael Arenella & His Dreamland Orchestra, na druhom ročníku jeden z najznámejších poľských bigbandov Boba Jazz Band a bratislavské dievčenské Paper Moon Trio.
Tento rok prišla jedna z najlepších kapiel v Maďarsku Hot Jazz Band z Budapešti a české LAM Trio v obsadení husle, gitara, kontrabas, pričom huslista hrá aj na kornete.

Festival robíte preto, aby ste sa zabavili? Lebo, ako som sa na to pozeral ako účastník, tak to nemôže byť komerčne úspešné podujatie. Pri tom množstve stoličiek, ktoré sa tam nachádzajú a pri tom množstve muzikantov je to zrejme výrazne stratová záležitosť. Robíte to asi len zo zábavy, aby vám bolo dobre...
Robíme to v prvom rade preto, lebo to máme veľmi radi, chceme jednoducho zhromaždiť čo najviac energie, ktorá ide z tejto hudby, a zároveň, to som si vlastne uvedomil po prvom ročníku, chceli sme z toho spraviť nejakú tradíciu. Pretože toto v Bratislave chýba. Záujem o ten koncert bol veľký, vždy bola naplnená sála.

Sála V-klubu je veľmi skromná...
Tá sála je skromná, ale zatiaľ je to tak, že keby sme išli do nejakej zásadne väčšej, možno by bol trošku problém s tým, ako to naplniť, a takto je vždy vypredané. A to sa týka aj tančiarní, ktoré robíme. Ale to je aj ďalší problém Bratislavy a možností, kde sa dá hrať. Lebo nájsť priestor, ktorý sa dá zaplatiť, je tam dobrá akustika, podmienky, nie je to na okraji mesta, navyše s klavírom... To „Véčko“ má ešte výhodu v tom, že aj štýlovo vyzerá, s prihliadnutím na to, akú hudbu tam hráme a ako chceme, aby to pôsobilo.

Vyzerá to tak, že sa ti s jazzom darí a že sa stále hýbeš dopredu. Čo sú teda pre teba veľké výzvy? Čo chceš robiť ďalej? Čo ťa láka a možno je to aj za hranicou možností, ale práve preto je to vzrušujúce?
Sú to vždy čiastkové malé ciele, ktoré pred človekom stoja a väčšinou je to nejaký termín, do ktorého treba čosi stihnúť. Často sú to méty, ktoré si naplánujem ja, či už v rámci klasickej, alebo jazzovej hudby, a o ne nie je nikdy núdza.

To nemám na mysli. Zaujímajú ma veľké ciele...
Momentálne mi nič nenapadá. Alebo predsa: mal som jeden obrovský sen, ktorý sa mi splnil pred pár dňami –, pošťastilo sa mi stať sa majiteľom krásneho amerického bassaxofónu z roku 1929. Dlhé roky som po niečom takom túžil a zháňal a konečne sa jeden objavil. Dovolím si tvrdiť, že je to jeden z mála takých nástrojov v Európe. Ale v neposlednom rade snívam o tom, že sa kultúrne povedomie na Slovensku jedného dňa odrazí od dna, na ktorom sa už roky nachádza, čo, žiaľ, musím konštatovať veľmi často. Ale bojujeme proti tomu všetkými silami. *(Smiech.)* ×

Ladislav FANČOVIČ (1980) ukončil štúdium klavíra na konzervatóriu v Bratislave s titulom „Najlepší absolvent roka“. Pokračoval na Akadémii múzických umení v Prahe (M. Lapšanský), Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (W. Watzinger) a na VŠMU v Bratislave (M. Lapšanský). Svoje umenie zdokonaľoval na majstrovských kurzoch u významných osobností (J. Wijn, A. Simon, G. Sándor, K. H. Kämmerling, M. Voskressensky). Viackrát sa stal finalistom a laureátom domácich a medzinárodných klavírnych súťaží, často vystupuje ako sólista renomovaných domácich aj zahraničných orchestrov. Popri sólistickej činnosti je vyhľadávaným komorným hráčom a stálym členom zoskupení: Hugo Kauder Trio, The Berger Trio a Porque tango. Aktívne sa venuje aj jazzu. Po pôsobení v orchestri Bratislava Hot Serenaders založil v r. 2011 komorný súbor Fats Jazz Band a v r. 2014 saxofónové kvarteto Saxophone Syncopators. Pre vydavateľstvá Naxos, Diskant, Pavlík Records, Hudobný fond a Slovak Radio Records nahral dve desiatky albumov (sólové tituly s hudbou Ernő von Dohnányiho a Leopolda Godowského, spolu s huslistom Milanom Paľom súborné vydania skladieb pre klavír a husle Eugena Suchoňa a komplety husľových sonát Johannesa Brahmsa a Ludwiga van Beethovena).
www.fanzowitz.com
www.fatsjazzband.com
www.saxophonesyncopators.com

sk jazz.sk
Tvoje Jazzovinky

kniha

Alternativa I. Od rekvalifikací k „Nové" vlně se starým obsahem
Mikoláš Chadima
Galén 2015

Keď som sa pred desaťročím vďaka náhodnému objavu v jednej z verejných knižníc začítal do publikácie *Alternativa* (pre mňa v tej dobe neznámeho) Mikoláša Chadimu, bol som nadšený autenticitou i existenciou svedectva o dianí na českej hudobnej scéne normalizačných rokov. Saxofonista, gitarista a spevák Mikoláš Chadima (1952) sa v danom období pohyboval okolo viacerých kapiel alternatívnej scény (The Extempore Band, improvizačné zoskupenie Kilhets) a svoje rozprávanie poňal ako „správu o stave hudby a spoločnosti" s punkovou drzosťou a priamočiarosťou, vďaka ktorej sa nebojí „vziať do huby" kohokoľvek z vtedajšej umeleckej scény. Svoje tak dostávajú predstavitelia jazzovej obce (hoci Chadima v začiatkoch navštevoval Jazzovú školu hrou u Karla Velebného a Rudolfa Ticháčka), zástupcovia jazzrockovej a neskôr aj novej vlny (Luboš Andršt, Martin Kratochvíl, Michal Kocáb, nie celkom zaslúžene Jana Koubková), apoštoli undergroundu, o rockových hudobníkoch, ktorí sa „zapredali režimu", nehovoriac. Autor dokázal pozoruhodným spôsobom vykresliť živorenie hudobníkov v „šedých zónach", ktorí sa okrem bežných dobových patálií (neustále zápasenia s nefungujúcou technikou) stretali s nezmyselným obmedzovaním verejných produkcií podmienenými rekvalifikačnými skúškami. Vďaka aktivitám Jazzovej sekcie dostali The Extempore Band aj Kilhets šance objaviť sa na klubových pódiách, ale aj napríklad v pražskej Lucerne. Chadima podrobne reflektuje dianie viacerých ročníkov Pražských jazzových dní organizovaných Jazzovou sekciou, ktoré sa napriek svojmu názvu stali slobodnou a otvorenou platformou pre množstvo umeleckých smerovaní nepodporovaných (alebo skôr nelegalizovaných) oficiálnou nomenklatúrou.

Pôvodný samizdat *Alternativy* sa podarilo Chadimovi, vyučenému polygrafovi, „načierno" vytlačiť ešte v roku 1986 v náklade 120 kusov a jeho rozprávanie, ktoré v porevolučnom vydaní (Host Brno 1993) vtesnal vydavateľ na 400 strán, dostáva v novej edícii o tretinu rozšírený priestor. Poteší nielen menný register, ale aj bohatá fotodokumentácia či faksimile dobových dokumentov (napríklad reportáž o stave českej rockovej scény z britského magazínu *New Musical Express* – téma viacerých výsluchov, ktoré Chadima spolu s muzikantskými kolegami absolvoval na „Barťáku", neslávne známom pražskom ústredí ŠtB na Bartolomejskej ulici). Liekom na nostalgiu za starými „dobrými" časmi sú tiež zverejnené prípisy Okresnej prokuratúry v Ústí nad Labem či Rady MNV v Libouchci, žalujúce Chadimu za použitie vulgárneho slova „sračka" na koncerte v severočeskom Libouchci (jeho trestné stíhanie za výtržníctvo nakoniec skončilo „len" priestupkom a pokutou). *Altenativa* predstavuje jedno z najpozoruhodnejších svedectiev o českej (vonkoncom nielen rockovej scéne) 70. rokov minulého storočia a vďaka aktivite vydavateľstva Galén sa dávno rozobraná publikácia môže dostať aj k mladším generáciám. Nádej pokračovania vzbudzuje aj rímska jednotka v názve...

Peter MOTYČKA

Skladačky. Modely na hudobnú improvizáciu a kompozíciu
Tomáš Boroš
Raabe 2016

„My všetci sme hudobníkmi. Všetci sme tvorcami. Hudba je kreatívny proces, v ktorom môžeme všetko zdieľať a čím bližšie sa môžeme v tomto procese dostať k sebe navzájom, zrieknúc sa ezoterických kategórií a profesionálneho elitizmu, tým bližšie sa môžeme priblížiť starovekej idei hudby ako univerzálneho jazyka," hovorí Frederic Rzewski v známej Nymanovej knihe *Experimentálna hudba: Cage a iní.* Pôvodná slovenská literatúra zaoberajúca sa problematikou improvizácie (a s ňou súvisiacej kompozície) je v u nás výnimočná a zriedkavá. Príčina tohto stavu je čiastočne stále málo rozšírená prax voľne improvizovanej hudby (česť aktivitám niektorých súborov a jednotlivcov), ale aj absenciou vzdelávania v tomto druhu hudobnej činnosti (výnimkou je VENI ACADEMY). A pritom cesta od improvizácie ku kompozícii, k vlastnej tvorbe je taká jednoduchá, plynulá a prirodzená! Autorský počin skladateľa, pedagóga, klaviristu a hudobného redaktora Tomáša Boroša je jedinečným nielen preto, že prináša v hudobnej edukácii málo frekventovanú tému. Jeho dôležitosť spočíva aj v tom, že je hodnotným a inovatívnym príspevkom v priestore kompozičných aktivít slovenských skladateľov. Napriek tomu, že je publikácia *Skladačky. Modely pre hudobnú improvizáciu a kompozíciu* primárne určená pedagógom a ich žiakom, vo svojej podstate dokáže osloviť široké spektrum „hudbychtivých" záujemcov. Ako hovorí sám autor: *„Ambíciou Skladačiek je presvedčiť, že skladať a improvizovať je (...) veľmi jednoduché. Treba sa len uvoľniť, otvoriť, vnímať, tešiť sa, vdýchnuť zvuk ako čerstvý vánok."* Zbierka je koncepčne bezchybná. V úvodných kapitolách autor predstavuje svoj koncept, uvádza zásady práce s modelmi a oboznamuje s prípadnými problémami realizácie. Štvrtá kapitola prináša ťažiskový hudobný materiál: jedenásť ostinátnych modelov určených na improvizáciu a kompozíciu (o. i. útvary s využitím jedného tónu, striedavé sekundové a terciové štruktúry, klesajúcu stupnicu v oktávach, rozklad durového kvintakordu, tremolo klastre, kvintakordálne paralelizmy). Usporiadanie modelov má v sebe zakódovanú postupnosť so zvyšovaním náročnosti predvedenia, no cieľom zbierky nie je ich bezchybné technické zvládnutie. V komentári k realizácii autor vyzýva k dopĺňaniu hudobnej štruktúry, budovaniu hudobnej formy, teda k vlastnej improvizácii a tvorbe. Sprievodné kresby Veroniky Klímovej, vyjadrujúce princíp modelov, majú v tomto procese pomáhať pri vytváraní hudobnej predstavy a dotvárať atmosféru predlohy. Skladačky predpokladajú vysokú angažovanosť pedagóga, sú výzvou jeho tvorivosti a otvorenosti, lebo *„bez dobrého učiteľa nemajú Skladačky šancu."* (Boroš) Učiteľ je ten, kto proces improvizácie (a tvorby) sprevádza a nepotrebuje k tomu dlhé vysvetľovanie či inštruktáž. Niekedy stačí len nenápadný impulz a tvorivý nápad je na svete. Je dôležité, aby proces neprerušoval, hľadal krásu v akomkoľvek výsledku a žiaka pozorne počúval. Jeho úloha je teda najmä motivačná a iniciačná. Učiteľ má byť tým, kto žiakovi pomáha a neprojektuje svoje predstavy do výsledku žiakovej improvizácie, pretože on v konečnom dôsledku rozhoduje o znení a vývoji hudby. Aj menej skúsení učitelia za pomoci metodických usmernení realizáciu *Skladačiek* so svojimi žiakmi určite zvládnu. Metodické inšpirácie sú odrazom Borošových jasne naprojektovaných činností, ako i bohatých pedagogických skúseností s vlastnou partitúrou. Aj keď miestami hutnosť textu trochu komplikuje zrozumiteľnosť usmernení, notový príklad všetko ozrejmí. Zbierku umelecky dotvárajú abstraktné maľby Veroniky Klímovej na voľných listoch, ktoré môžu poslúžiť ako inšpirácia k improvizácii a komponovaniu. *Skladačky* boli vytvorené primárne pre klavír, sú však ľahko adaptovateľné aj pre iné nástroje, spev a komornú hudbu. Pedagógovia ich môžu využiť pre začiatočníkov, je možné ich absolútne zjednodušiť, alebo naopak, aplikovať ich v pedagogickom procese aj pri vyspelejších študentoch. *Skladačky* predstavujú typ otvorenej partitúry, ktorá vedie realizátora (či už je to pedagóg, žiak alebo „skúsený" interpret) k odkrývaniu vlastných daností a schopností, no aj k odkrývaniu nekonečných možností, ktoré hudba poskytuje. Hľadanie, ktoré partitúra na ceste za improvizáciou a kompozíciou vyžaduje, predpokladá *„permanentnú kreativitu, emancipovaného človeka so schopnosťou porozumieť, s predpokladmi k tvorivej činnosti, ktorá (...) má viesť k pokore, integrite, tolerancii, pripravenosti..."* (Cardew, C.: Towards an Ethic of Improvisation. In: *Treatise Handbook*. Peters, 1971). Pre mňa osobne nie je táto zbierka len nejakou formou „inštruktívnej literatúry". Sú to artefakty, ktoré možno v plnej miere využiť aj v interpretačnej praxi. Pre interpreta či pedagóga vzdelaného v štandardnom systéme to však iste jednoduché nebude. No práve preto sú tu, aby sme sa mohli niečo nové naučiť...

Andrea BÁLEŠOVÁ

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje **konkurz** na miesta

– 2. koncertný majster huslí
– tutti hráč v skupine huslí
– tutti hráč v skupine viol

Konkurz sa uskutoční **17. januára 2017** (utorok) o 14.00 hod. v sále Domu umenia Fatra v Žiline.
Požadované vzdelanie: absolutórium konzervatória alebo VŠ príslušného smeru.
Podmienky, zoznam skladieb a noty na www.skozilina.sk
Uzávierka prihlášok: 15. 1. 2017
Slobodným uchádzačom možnosť poskytnutia ubytovania.
Prihlášky s CV zasielajte na adresy:
petra.kovacovska@gmail.com
e.filippi.sko@gmail.com

Iva Bittová
Mucha Quartet

Béla Bartók

Slovenské spevy

29. 11. LIPTOVSKÝ HRÁDOK
30. 11. BRATISLAVA
1. 12. ŽILINA
2. 12. TRENČÍN
3. 12. BANSKÁ BYSTRICA
4. 12. NITRA

Solamente naturali

Pastorella

vianočná hudba
18. – 19. storočia na Slovensku

6. 12. **Bratislava** ◆ Slovenská filharmónia
7. 12. **Trnava** ◆ Kostol sv. Jakuba
9. 12. **Banská Bystrica** ◆ Evanjelický kostol
12. 12. **Žilina** ◆ Dom umenia FATRA

world premiere recordings

Milan Rúfus
Jana Bezek, *hudba*

diriguje Róbert Tišťan
Bratislavský detský zbor
prednes Helena Kucháriková-Adamovičová

Modlitbičky

10. december 2016
o 19,00
Koncertná sieň Klarisky,
Bratislava

Predpredaj: **Dr. Horák, Medená 19 a Laurinská 19** | **www.drhorak.sk** predajné siete **Ticketportal** a **Predpredaj**

fond na podporu umenia · Bratislavský samosprávny kraj · Denník N · hudobný život · Rádio Devín · Rádio Umen · CITYLIFE.SK · bigmedia · QEX

17. – 19. novembra 2016

miesto: ZUŠ Exnárova, Bratislava

UZÁVIERKA PRIHLÁŠOK:
10. novembra 2016
Účasť na workshope je bezplatná.

hudobný život · hudobné centrum

Viac informácií na: www.nocka.sk/hudba/skladacky

Slovenské národné divadlo
opera

HUDOBNODRAMATICKÁ LEGENDA V ŠTYROCH ČASTIACH

FAUSTOVO PREKLIATIE

HECTOR BERLIOZ

Vizuál Marek Menke

Slovenské národné divadlo je štátna príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR.

Hudobné naštudovanie, dirigent Rastislav Štúr
Zbormajster Pavel Procházka
Choreografia Igor Holováč
Réžia Marián Chudovský
Výtvarná spolupráca Jaroslav Valek
Dramaturgia Pavol Smolík

Účinkujú Monika Fabianová, Ľudovít Ludha, Daniel Čapkovič, Boris Prýgl, Erina Akatsuka, Valéria Stašková, Andrej Szabo, Peter Dedinský

Spoluúčinkuje orchester, zbor Opery SND a Baletu SND a Pressburg Singers pod vedením Janky Rychlej

NASLEDUJÚCE PREDSTAVENIA
12. novembra 2016 o 19.00 h
13. januára 2017 o 19.00 h

nová budova SND I Sála opery a baletu

WWW.SND.SK

Vstupenky v pokladniciach SND
a online na www.snd.sk a www.navstevnik.sk
Rezervácie +421 2 204 72 289
alebo na rezervacie@snd.sk

GENERÁLNY PARTNER

PARTNERI

OFICIÁLNA MINERÁLNA VODA PRE SND

PARTNERI PREMIÉR

PARTNER INSCENÁCIE

MEDIÁLNI PARTNERI