



hudobný život

ROČNÍK LII

10

2020

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Prof. Ladislav Burlas / BHS zrušené / Viva Musica! / Konvergenzie / operná sezóna 2019/2020 / trombonistka Melba Liston / koncerty, festivaly, CD...



Lukáš Oravec
Od klasiky k jazzu

POĽSKÁ HUDBA

FRYDERYKA CHOPINA

klavírny recitál / I. GAJAN
15.10. 2020 / 18.00

NAŠICH PREDKOV

etno-koncert / M. SMETANKA, M. HARNA
16.10. 2020 / 18.00

HENRYKA GÓRECKEHO

komorný koncert / X. JAROVÁ, J. TOMKA
17.10. 2020 / 18.00

VIOLA centrum pre umenie / divadlo / Prešov
VSTUP VOĽNÝ

KULT
MINOR

hudobný život



POLSKÝ
INSTITÚT
BRATISLAVA

Koncerty budú súčasťou 5. Poľských dní v Prešove

Túžba tvoriť

séria popularizačných prednášok o súčasnej hudobnej tvorbe

Vstup
VOĽNÝ

MIKI ŠKUTA:

Od Bacha

k basgitarovým improvizáciám

22.10. o 18.00

VIOLA centrum pre umenie / divadlo / Prešov

u. fond
na podporu
umenia
hudobný život



Editorial

Vážení čitatelia,

blížiac sa k vrcholu druhej vlny pandémie narastá nervozita v oblasti organizovania hudobných podujatí, ktoré sa raz zakazujú, vzápätí povolajú – aj keď pre mnohých aj tak v likvidačných kapacitách. Pokladnica Bratislavských hudobných slávností dostáva emotívne spätné väzby od frustrovaného publika vracajúceho vstupenky na zrušený festival. Nezriadená hudobná kultúra volá o pomoc, podarilo sa jej našťastie dostať do povedomia, nejaké podporné opatrenia sú na dosah, no boj o pozornosť sa zmenil na boj o čas, kedy dorazia prvé peniaze.

Áno, na malom trhu, akým je Slovensko, je finančná intervencia do kultúry zvonku nevyhnutná, a to nielen v zlých časoch, aké žijeme. Ale nepodkopávame si nohy niekedy aj sami? Koľkokrát sa snažíme dostať na koncert ku „kolegom“ zdarma? Aj keď je cena vstupného ďaleko pod hladinou lístka do akvaparku? Koľkokrát čakáme na to, že dostaneme výťah Hudobného života grátis len preto, že sa v ňom píše o nás alebo o našom podujatí či škole – aj keď je jeho cena na úrovni jednej plnej šálky v kaviarni?

Ozývate sa nám, že si nás nevieme kúpiť v mnohých regiónoch, a to napriek našej prítomnosti v celoštátnej distribučnej sieti. Komunikujeme s novými potenciálnymi malopredajcami, ale najmä, snažíme sa dostať sa k vám aj alternatívnymi cestami. Už minulé číslo Hudobného života ste si mohli zakúpiť na internete vo formáte pdf – napríklad na stránke martinus.sk – a v predaji vo virtuálnych obchodných sieťach pokračujeme.

V hľadani nových autorov Hudobného života sme rozbehli spoluprácu s vysokými školami a už v tomto čísle si pod hlavičkou „Akadémie Hudobného života“ môžete prečítať texty mladých začínajúcich autorov, píšucich pod supervíziou našich redaktorov.

Čítajte nás aj v novembri...
Andrea SEREČINOVÁ

Predaj Hudobného života v pdf formáte: www.martinus.sk

Obsah

Aktuálne

- 2 Ako ďalej? A. Serečinová
- 3 Bratislavské hudobné slávnosti

Z organového kokpitu

- 2 Autorita... M. Melcová

Spravodajstvo

- 4 Viva Musica! R. Kolář, E. Miškovičová
- 7 Ensemble Ricercata, Koncert bez bariér O. Veselý, I. Berger
- 8 Konvergenie 2020 K. Guničová, M. Kamenská, R. Kolář
- 10 Jaskynné piesne v synagóge, Quasars Ensemble – Rebirth R. Kolář
- 11 Svetová premiéra v Prešove... S. Kopčáková
- 12 Hudba Modre 2020 L. Dohnalová
- 13 Organové dni Jozefa Grešáka v Bardejove S. Fecsková

Rozhovor

- 14 Lukáš Oravec J. Dekánková

Hudobné lokality

- 17 Kasárne / Kulturpark Košice J. Dekánková

Zahraničie

- 18 Korona za Kaukazom A. Nikolozišvili
- 19 The artist is present R. Bayer

Hudobné divadlo

- 20 Otvárací galakonzert neistej sezóny J. Červenka
- 21 Dafne v záhrade Domu Albrechtovcov J. Červenka
- 22 Bilancia opernej sezóny 2019/2020 na Slovensku

Svedectvá doby

- 24 Ladislav Burlas: Vývoj prebieha vo vlnách P. Zagar

Generácia XXI

- 29 Margareta Ferek-Petrič R. Kolář

Miesto pre dvoch

- 30 Ako sa žije... zbormajsterkám: Magdaléna Rovňáková a Elena Matušová

Jazz

- 32 Prvé dámy starého jazzu: Melba Liston L. Molčányiová
- 34 Hudobná dielňa Daniela Čačiju: On the Sunny Side of the Street
- 36 Hevhetia Showcase & Jazzbus 2020 J. Dekánková

Recenzie CD

Druhý fokus

- 40 Palo Macho s Romanom Harvanom



Mesačník **Hudobný život**/október 2020 vychádza z **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodických tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Juraj Adamuščin (juraj.adamuscin@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, 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:** ULTRA PRINT, s.r.o., 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@slpost.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@slpost.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 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** L. Oravec (foto: T. Kratochvíl) • **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

Ako ďalej?

Uzávierky ostatných dvoch čísiel Hudobného života poznačili náhle zmeny v nariadeniach hygienických opatrení a odporúčaní. Už sme si zvykli na to, že prvou oblasťou, ktorú tieto zásahy ovplyvňujú, sú verejné hromadné podujatia, a teda aj koncerty a hudobno-dramatické predstavenia. Vzhľadom na mesačnú periodicitu nášho časopisu je už nemožné držať prst na tepe doby, vyjadrenia, ktoré do redakcie dorazia v jeden deň, na druhý už strácajú relevantnosť... Začiatky koncertných a operných sezón, festivalov sú poznačené dynamikou zmien, ktorá pripomína chaos. Na jednej strane avizovanie opatrení na najvyššej celoštátnej úrovni, ktoré sa skôr, než stihnú platiť, dokážu zmeniť pod tlakom profesijných komunít, na strane druhej vedomie, že samostatne konať môžu samosprávy a regionálne úrady verejného zdravotníctva a zo dňa na deň pritvrdiť. Neistota znervózňuje účinkujúcich i organizátorov, sme svedkami rezignácie, keď niektorí organizátori rušia akcie preventívne, ale aj urputnosti, keď sa iní snažia udržať svoje podujatia do poslednej chvíle. Do tejto linky sa komplementárne vpliea cresscendujúci hlas komunity okolo nezriadenej kultúry/hudobnej scény, jasne kričiaci o nevyhnutnosti podpory vyhladovaného segmentu

a v čase našej uzávierky už aj „upozornenia“, že ak prvá pomoc od štátu nedorazí doslova v najbližších dňoch, nebude možné zabrániť aktom občianskej neposlušnosti. V čase našej uzávierky platí na území SR možnosť organizovať verejné podujatia s kapacitou 50 osôb v interiéri vrátane účinkujúcich a organizátorov. Toto obmedzenie asi v kontexte operných domov a symfonických telies nepotrebuje v odbornom časopise zvláštny komentár. Pre ilustráciu situácie pripájame aspoň stanovisko Slovenskej filharmónie k okolnostiam začiatku novej sezóny: *Slovenská filharmónia mala v období nástupu pandémie koronavírusu väčšinu sezóny 2020/2021 už pripravenú, predsa sa však viaceré z 11 neuskutočnených koncertných programov z jari podarilo presunúť ešte do tejto sezóny. Čiastočne na to priestor vznikol aj tým, že pôvodne plánované zahraničné turné (Južná Kórea, Japonsko) sa v dôsledku celkovej situácie museli z roka 2021 odsunúť na rok 2022. Priebežne sme zvažovali viaceré alternatívy – koncerty s menším orchestrálnym obsadením či skrátené koncerty bez pauzy, no vzhľadom na výrazné uvoľnenie opatrení oznámené v júni (povolených 1 000 návštevníkov pre podujatia v interiéri) sme sa v čase definitívneho uzatvárania plánu sezóny rozhodli ponechať dramaturgiu v nezmenenej podobe. Aj teraz, keď došlo k úplnému zákazu hromadných podujatí a neskôr k úprave kapacity na 50 ľudí v priestore, chceme naďalej plniť svoje poslanie prinášať publiku koncerty symfonického repertoáru*

so špičkovými domácimi a zahraničnými umelcami aspoň vo forme živých internetových prenosov z koncertnej siene SF bez účasti publika. V prípade komorných koncertov využijeme možnosť vpustiť publikum do sály v rámci využitia 50-miestnej kapacity, v prípade orchestrálnych koncertov by sme však túto kapacitu vyčerпали už hráčmi orchestra na pódiu... To, či sa naozaj podarí uskutočniť všetky programy v nezmenenej podobe, závisí od viacerých faktorov. Na konci októbra máme napríklad v pláne uviesť monumentálnu symfonickú báseň Arnolda Schönberga *Pelleas a Melisanda*, ale ak si to situácia vyžiada, prikrôčime k zmene programu. Priebežne sa tiež menia pravidlá pre vstup na Slovensko z rôznych krajín sveta, takže pokiaľ dirigent alebo sólista nebude môcť pricestovať, budeme zaňho hľadať adekvátnu náhradu. Situáciu komplikuje aj to, že umelcom po návrate zo Slovenska v niektorých krajinách vzniká povinnosť podrobiť sa karanténe, a tak sa môžu rozhodnúť účinkovanie u nás odmietnuť.

Slovenská filharmónia bude tak ako doteraz operatívne reagovať na všetky oficiálne vydané opatrenia a usmernenia a podujatia pre verejnosť obnovíme hneď, ako to bude možné. Pripravujeme technické riešenia, aby koncerty mohli prebiehať za zvýšených hygienických opatrení (o. i. bezdotyková dezinfekcia rúk pri vstupe, termokamery, resp. zariadenia na automatické meranie telesnej teploty návštevníkov aj účinkujúcich, periodická aerosólová priestorová dezinfekcia interiéru budovy). (SF)

Andrea SEREČINOVÁ



Autorita...

V januári 2019 som dostala e-mail. Podľa grafiky a štýlu malo ísť minimálne o list z ministerstva zahraničných vecí, ak nie o nejaký menovací dekrét alebo pozvanie na recepciu s komplikovanou etiketou. Hlavička krasopisom však prezrádzala niečo iné: *Festival Organistico Internazionale „Città di Bergamo“ / Chiesa di San Bartolomeo / Organo Giacomo Locatelli 1884*.

Hlavný manažér, riaditeľ festivalu, Signore Fabio Galessi, mi hrdým tónom oznamoval, že mám tú česť... Samozrejme, nenapísal to tak, ale bolo to medzi riadkami. E-mail

bol presne taký obsiahly, ako keď vám Talian vysvetľuje, ktorým smerom máte ísť, aby ste sa dostali tam alebo tam, a to väčšinou tak zložito, že sa nakoniec stratíte...

Angličtina pána Galessiho bola bezchybná, galantná, aj keď tón našej korešpondencie bol prifarbený autoritou a pýchou jedného z „naj“ festivalov v Európe. Program sa preberal, hodnotil, prerábal, taliansky daňový úrad reagoval na zmluvy kozmickou rýchlosťou ešte pred koncertom, takže som si povedala: Pozor, toto je seriózne, to bude autorita.

Na koncert som priletela zo Švédska. Šofér Giovanni stihol trasu Milano Malpensa–Bergamo za znepokojujúcich 46 minút, no šoféroval výborne a oznámil, že pán riaditeľ už čaká, nemáme sa tu motať. Pán riaditeľ naozaj čakal v hoteli a o jedenástej doobeda predbehol skupinu vylakaných nórskych turistov na recepcii, aby si potvrdil, či je moja izba už konečne pripravená. Málokedy býva izba voľná už o tomto čase a naozaj nebolo nutné okamžite sa ubytovať. Všade, kam sme prišli, lietali rozkazy a všetko muselo klapať. Čím dlhšie som trávila čas s týmto pánom, tým mi bol sympatickejší. Pôvodne som sa obávala nadutého manažéra, no celé jeho teatrálné pokyny tu boli len preto, aby som sa cítila čo najlepšie. Organ Giacomu Locatelliho z roku 1884 je vzácny, má mimoriadne bohaté farby, 43 registrov a „pomôcky“ ako *Timballone* (valcový bubon), *Terzamano al can-*

to (oktávová spojka podľa Giuseppe II Serassiho), i už zvyčajné *Espressione*. Koncert bol úplne vypredaný, policajná služba dohliadala, aby pred kostolom nebol hluk alebo nepredvídané akcie.

Reštaurácia, kam sme prišli na neskorú večeru, musela zostať otvorená do jednej ráno, aby som mohla ochutnať špeciality. Kruh priateľov pána Galessiho sa o mňa staral, ako najlepšie vedel, konverzovali, atmosféra bola vynikajúca.

Dnes už môžem povedať, že tento pán patrí medzi mojich priateľov. Jeho organizačné schopnosti, vášeň pre organ, snaha urobiť veci čo najlepšie a na takej vysokej úrovni mi imponujú. Odvádzajú ma od myšlienok na nezodpovedné inštitúcie, ktoré majú všetky prostriedky na to, aby fungovali, ale zlyhávajú, zabúdam na jedovatých kostolníkov a drzých vrátnikov...

Česká filozofka Anna Hogenová tvrdí, že sa stále na niečo hráme, uberá nám to na prirodzenej autorite, robíme všetko povrchné. Veľmi súhlasím s jej analýzou. Keď som rozlúštila niekoľko detailov povahy riaditeľa bergamského festivalu, pochopila som, že je jednoducho len náročný na iných, tak ako na seba. Na nič sa nehrá. Lebo práve to povrchné z nás robí podpriemerných hercov s akousi vydupanou autoritou.

Monika MELCOVÁ

Bratislavské hudobné slávnosti

Od 25. septembra do 10. októbra mali priestory bratislavskej Reduty zapíňať interpreti a publikum 56. ročníka Bratislavských hudobných slávností. Nestalo sa, a Slovensko sa pripojilo ku krajinám, ktoré kvôli pandémie bezprecedentne zrušili svoje vrcholné hudobné podujatia. Vedenie festivalu sme požiadali o stanovisko.

■ Verejnosť prijala zrušenie Bratislavských hudobných slávností so znepokojením. Z akých dôvodov bolo zrušenie festivalu nevyhnutné?

Opatrenie, ktoré prijalo vedenie Slovenskej filharmónie (ďalej len SF) a Festivalový výbor BHS (ďalej len FV BHS) bolo azda najťažším, na aké si všetci zainteresovaní pamätajú.

V nedeľu 6. septembra 2020, kedy vstúpili do platnosti vážne reštrikčné opatrenia vyhlásené kompetentnými orgánmi, vedenie SF po rozhovoroch so všetkými členmi FV BHS a po konzultácii so zriaďovateľom Ministerstvom kultúry SR, prijalo rozhodnutie, že 56. ročník BHS sa v roku 2020 neuskutoční. SF do svojho programu prevzala päť komorných koncertov (neskôr sa ponuka rozšírila aj o Operný recitál Edity Gruberovej).

Hlavným dôvodom bola znížená kapacita počtu osôb v danom okamihu v jednom priestore na 250 osôb – neskôr postupne na 50 osôb vrátane účinkujúcich.

■ V posledných týždňoch sme boli svedkami aj toho, ako tlak širokej i odbornej verejnosti dokázal zmeniť hygienické obmedzenia pre konanie kultúrnych podujatí. Vyvinula Slovenská filharmónia pred rozhodnutím zrušiť BHS nejaký tlak na kompetentné orgány (ÚVZSR, Min. kultúry), aby získala napr. výnimku? Vysvetľovali ste kompetentným likvidačný charakter vtedy aktuálneho nariadenia, využili ste možnosti nejakej intervencie?

Kompetentné orgány sme viacnásobne žiadali o výnimku vysvetľujúc rozdiel medzi hromadnými podujatiami – napríklad už aj rozličných hudobných žánrov, nehovoriac o spoločenských či športových hromadných podujatiach.

■ Čo konkrétne v danej situácii znamenalo pre festival zníženie kapacity sály na 250 ľudí? Premýšľalo vedenie festivalu, resp. SF, o možnosti realizovať koncerty pred malým publikom v kombinácii so streamom, ktorý mohol byť prípadne aj spočítaný? Neuvažovalo sa o prenášaní koncertov prostredníctvom televízneho, resp. rozhlasového vysielania RTVS, aby sa kompenzoval neadekvátny dosah koncertov k publiku v rámci obmedzenej kapacity na 250 ľudí v sále?

Od marca 2020 pracoval manažment BHS na rôznych alternatívach programu. Pre internú potrebu sme ich pomenovávali ako program „dietny“, „skrátенý“, „bez prestávky“, „slovenský so zahraničnými sólistami a dirigentmi“

a podobne. Ak by sa festival uskutočňoval v letnom období (keď sa opatrenia uvoľnili), bol by sa realizoval bez problémov.

Na BHS návštevníci vždy očakávajú, popri významných slovenských interpretoch, aj popredné zahraničné telesá. V súvislosti so šírením nového koronavírusu COVID-19 sme už na jar postupne odriekli účinkovanie štyroch zahraničných orchestrov, medzi nimi aj zámorský clevelandský. Napriek tomu ostalo v plánovanom programe päť mimoriadne zaujímavých telies, ako Staatskapelle Dresden s dirigentom Myung-Whun Chungom a sólistom Andrásom Schiffom, Orchestra



dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia z Ríma s dirigentom Antoniom Papanom a violončelistom Kianom Soltanim, Freiburger Barockorchester pod taktovkou Raphaella Pichona s huslíčkou Isabelle Faust, Pražská komorná filharmónia s dirigentom Emmanuelom Villaumom, Konzerthausorchester Berlin s dirigentom Jurajom Valčuhom a huslistom Kristófol Barátim a ďalší významní dirigenti a sólisti (kompletný program je pre zaujímavosť i pre históriu zachovaný na stránke www.filharmonia.sk).

Len pre ilustráciu – pri vami spomínanej kapacite 250 osôb, v prípade otváracieho koncertu BHS 2020 predstavovali účinkujúci, teda orchester, zbor, sólisti, dirigent na pódiu a služobné miesta v hľadisku – lekár, požiarnik a podobne, celkom asi 170 osôb. Znamenalo by to 80 poslucháčov v sále. Za ešte hospodárny sme považovali stav 50% obsadenosti Koncertnej siene SF (čiže 350 poslucháčov) v kombinácii so streamom, resp. rozhlasovým prenosom či záznamom, ktoré sme RTVS samozrejme ponúkli. Navyše manažment BHS vybavil, že by dva exkluzívne zahraničné orchestre, konkrétne Staatskapelle Dresden a Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia z Ríma, realizovali v ten istý deň dva koncerty (podvečer a večerný) s tým istým programom (za ten istý honorár). Niečo podobné sa zrejme už nepodari...

■ 28. septembra sa z komorných koncertov BHS s domácimi interpretmi, ktoré zostali v ponuke Slovenskej filharmónie, usku-

točil recitál Slávy Zámečníkovej. V tom čase ale už bolo ohlásené zrušenie konania verejných hromadných podujatí od 1. októbra, následne zmienené na možnosť kapacity 50 ľudí v priestore. Čo bude so zvyšnými plánovanými komornými koncertmi?

Rešpektujúc obmedzenia sme sa rozhodli ponechať komorné koncerty s publikom. Okrem recitálu Slávy Zámečníkovej, ktorý sa stretol s veľkým ohlasom, SF uskutoční koncert dvoch komorných súborov, ktoré si pripomínajú významné výročie svojho založenia: Slovenský komorný orchester (65) a Moyzesovo kvarteto (45). Ďalej Quasars Ensemble, ktorý ponúka sondu do sveta originálnych kompozícií slovenských autorov reflektujúc tri výročia a dve jubileá skladateľov: Juraja Beneša, Jozefa Sixtu, Vojtecha Didiho. Romana Bergera a Pavla Šimaia, ktorého dielo zaznie v premiére. Všetky tieto koncerty budú streamované priamym prenosom a zostávajú na stránke SF. Na tejto stránke sú mimochodom koncerty od roku 2008. Sledovanosť komorných koncertov počas prvej vlny pandémie bola v priemere 2 400 divákov denne. Koncert pod názvom *Nesmrtelná milienka*, na ktorom uvidíme legendárny list L. van Beethovena a jeho u nás málo uvádzané piesne uvidíme v programe BHS 2021.

■ Aké sú reakcie odrieknutých účinkujúcich? Vyplyvajú SF v súvislosti so zrušením koncertov nejaké finančné záväzky voči účinkujúcim? Pokryli sa interpretom napríklad náklady na s predstihom manažované a uhrádzané cestovné?

Všetci účinkujúci prijali naše rozhodnutie s maximálnym porozumením rešpektujúc pandemickú situáciu na Slovensku. Niektoré významné orchestre zrušili svoje európske turné, medzi nimi aj obidva už spomínané orchestre – z Drážďan a z Ríma, ktoré neúčinkovali v septembri ani vo Viedni!

Dnešná situácia v plnej miere dáva za pravdu rozhodnutiu BHS v aktuálnych podmienkach neuskutočniť. Sme presvedčení, že realizovať veľký medzinárodný festival pre 200/100 alebo dokonca 50 poslucháčov/divákov je nehospodárne.

Je rozdiel usporadúvať festival s umelcami pôsobiacimi na Slovensku na jednej strane a s veľkými zahraničnými orchestrami, v pláne ktorých je Bratislava jednou zo zastávok na turné, na strane druhej. Turné zahraničných orchestrov sa pripravuje najmenej dva až tri roky dopredu a je logisticky náročné – čím neskorší zásah do „trasy“, tým väčšie náklady (storna leteniek, rezervácií hotelov a podobne), ktoré sú riešené už v zmluve.

Želáme si, aby poslucháči zachovali svoju priazeň značke BHS, ktorá je pre organizátorov motivujúca a bez ktorej by atmosféra sviatku hudby nemala zmysel. Veríme, že rok 2021 bude viac žiť kultúre, umeniu a hudbe zvlášť.

HŽ, Manažment BHS

Viva musica!

Tohtoročný festival Viva musica! musel z pochopiteľných dôvodov rezignovať na pozývanie atraktívnych zahraničných hostí a programovo sa orientoval predovšetkým na slovenských interpretov. To sa napokon ukázalo ako veľmi dobré riešenie, hodné nasledovania aj v budúcnosti, bez ohľadu na vonkajšie okolnosti. Čo možno v tejto súvislosti trochu ľutovať, je fakt, že popri dvoch podujatiach zameraných cielene na dve domáce skladateľské osobnosti (Godár, Čekovská) si do dramaturgie nenašlo cestu viac slovenskej hudby. Napriek tomu, že sa Viva musica! profilovala skôr ako letný festival zameraný na populárnejšiu klasiku, by krok týmto smerom nemusel automaticky znamenať hrozbu poloprázdnych sál.

Martin Adámek: recitál

Jediné, čo mohlo pri pohľade na program recitálu **Martina Adámka (4. 8.)** vzbudzovať menšie obavy, bola nepredvídateľnosť reakcií publika na ponúknuté diela – Stravinského a Berga v susedstve Cartera, Alsinu a Xenakisa možno dnes vnímať priam ako komfortnú klasiku, hoci je stále otázne, či aj v našich zemepisných šírkach. Obavy sa však rýchlo rozplynuli; Zrkadlová sieň Primaciálneho

si na pomoc prizval violončelistu **Andreja Gála**, aby spoločne publiku ponúkli ďalší chod, *Unity* pre violončelo a klarinet vo Francúzsku pôsobiaceho argentínskeho skladateľa Carlosa Roquého Alsinu. Tá ašpirovala na jeden z vrcholov koncertu – a pre viacerých prítomných ním aj jednoznačne bola. Pritom jej kompozičný jazyk by sa sotva dal označiť ako prístupný: glissandá vo vysokom registri, multifoniky, drsné súzvuky bez tonálneho ukotvenia či pravidelného rytmického pulzu. Jej čaro

mimoriadne kultivovanej zaoblenosti zvuku neposunulo Schumannovu hudbu do roviny starostlivo oprašaného artefaktu v dokonale vyleštenej muzeálnej vitríne...

Druhá polovica recitálu vrhla publikum vďaka drsným gestám Xenakisovej *Charismy* pre klarinet a violončelo späť do druhej polovice minulého storočia. Podstatou skladby je efekt interferenčných rázov dosahovaných mikrotonálnymi odchýlkami, ktorý je však účinný viac-menej len pri binaurálnom počúvaní štúdiového záznamu. Bez tejto podmienky skladba stráca zmysel. Ako jej teda pomôcť, ako vzkriesiť jej charizmu pri živom predvedení? Martin Adámek a Andrej Gál našli spôsob: posunúť jej gestiku do polohy humoru, obrátiť jej zvukové výboje na žart. Autor by určite nesúhlasne krútil hlavou, no v danom okamihu sa to ukázalo ako dobré riešenie. *Štyri skladby pre klarinet a klavír op. 5* Albana Berga zaujali najmä v zádumčivých ostinátnych plochách v pomalom tempe, ktoré majú dodnes ohromnú suggestivnosť. Klarinetista aj klaviristka im vďaka nesmierne citlivej a farebnej hre dodali priam mysteriózny nádych. Návratom do „bezpečných



M. Adámek a A. Hučková



Počas interpretácie Gassenhauer Tria

paláca bola takmer plná, obecenstvo pripravené prijať a oceniť aj netradičnejšie kompozičné tvary. Opakovať superlatívy na adresu hlavného aktéra mi na tomto mieste pripadá nadbytočné; jeho recitál na Vive len (zas a znova) potvrdil, že Martin Adámek určite nie je typom umelca, ktorý by pohodlne oddychoval na vavrínoch slávy, o akých sa mnohým jeho kolegom môže len snívať. Absolútne dokonalé ovládanie nástroja predviedol hneď v úvodnej kompozícii *Gra* Elliotta Cartera. Adámek vystihol význam jej poľského názvu (Carter skladbu napísal k osemdesiatinám Witolda Lutosławského v roku 1993), keď s hravosťou bleskurýchle striedal jej dve základné výrazové polohy: melodické línie s veľkými intervalovými skokmi v legate a akrobatické virtuózne behy v drobných rytmických hodnotách. Nádhorne zamotavé zafarbenie klarinetového zvuku (najmä v spodnom registri), „okružnosť“ akustiky sály a decentné nasvietenie v príjemnom odtieni fialovej dopriali *Gre* auru exkluzívneho predkrmu v pestrom a zaujímavom menu. Martin Adámek

spočívalo v dialógu medzi oboma nástrojmi, dramatických výmenách replík sprevádzaných pískaním, spievaním, dupaním. Avantgardné formulky sa tu stávajú nástrojom situačnej komiky a ich humornosť bez problémov „odčíta“ aj poslucháč nezorientovaný v estetike hudby povojnovej avantgardy. Podobným husárskym kúskom a ďalším adeptom na vrchol večera boli aj *Tri kusy pre sólový klarinet* Igora Stravinského. Ich „pantomimickú“ gestiku podchytil Martin Adámek so suverenitou, ktorá najmä pri poslednom z nich dvíhala zo stoličiek. Ešte predtým však v programe dostali priestor *Tri fantazijné kusy pre klarinet a klavír op. 73* Roberta Schumanna, v ktorých sólistu sprevádzala pohotová **Alena Hučková**. Prepájanie menej známej hudby s overenou klasikou je bežný dramaturgický postup, v tomto konkrétnom prípade som však mal pocit, že Schumann bol viac pokusom zabezpečiť návštevnosť a programovo trochu vyťíčať z dobre nastaveného naladenia na pulz hudby 20. storočia. Interpretácii z formálnej stránky nebolo takmer čo vytknúť, otázkou do pléna by bolo len to, či gesto

vôd“ bolo záverečné Beethovenovo *Klavírne trio B dur op. 11* (husľový part v ňom môže byť nahradený klarinetom) s úsmevnými variáciami na dobovú populárnu melódiu v záverečnej časti. Bolo viac odľahčením než vyvrcholením dramaturgie, no zároveň jedinou možnosťou stretnutia všetkých troch hudobníkov. Ich koncentrované muzikovanie malo príjemne ľudský rozmer a naladilo publikum na hodnotný prídavok – časť Brahmsovho *Tria a mol*, krásnu bodku za vydareným večerom.

Stroon & VJ Kubriel

Predstavenie v bratislavskom Kostole klarisiek (**18. 8.**) bolo v celkovom kontexte Vivy značne netradičné napriek tomu, že nejde o vyslovene klasicky orientovaný festival. Nemohlo to byť inak, ak pódium patrilo jedinej osobe – **Daliborovi Kociánovi** (známemu tiež pod umeleckým menom **Stroon**), ktorému s vizualizáciami asistoval **Jakub Pišek** alias **VJ Kubriel**. Hneď na úvod musím vyložiť karty na stôl a spomenúť, že moje hudobné

cesty sa s tými Daliborovými pretali pred viac ako desaťročím, v časoch, keď na našej scéne úradovali Musica falsa et ficta či Frutti di mare, a aj neskôr nás naše muzikantské osudy zvedli do spoločných projektov. Nebudem sa teda snažiť ani len predstierať objektivnosť a vynášať hodnotiace súdy... V každom prípade ma veľmi zaujímalo, kam sa Dalibor hudobne a myšlienkovito posunul po rokoch kultivovania vlastného autorského rukopisu, dokumentovaného už pomerne slušnou zbierkou digitálnych albumov, s ktorými sa každý záujemca môže oboznámiť na jeho profile na Bandcamp. Štýl by sa dal označiť výrazmi ako downtempo, ambient, minimal, resp. ide o ich mix, prepájajúci vždy niekoľko rytmicky autonómnych vrstiev, do veľkej miery postavených na loopovaní – či už elektronickom, alebo poctivo akustickom v podaní vibrafónu či elektrickej gitary. Slovom, kvalitná klubová hudba čerpajúca nemalo inšpirácie aj z novšej klasiky. Bolo jasné, že príležitosť predviesť svoje umenie aj mimo klubovej scény, navyše v chrámovom priestore so špecifickou akustikou, je jedinečná a Dalibor nijako nepodcení jej prípravu. V prítomí gotického chrámu

valčíkom *The Circus of the Outburned Sun*. Vtedy už naplno dymil parostroj, vizuály prešli do konkrétnejších polôh a v okamihoch, keď projektor zasvietil do publika a cez kúdoly pary a vibrafónové slučky leteli ponad hlavy prítomných lúče objímajúce kompletne spektrum viditeľného svetla, zážitok bol príjemne psychedelický a svojím spôsobom katarzný...

Paľa, Fančovič

Programový výber dvojice **Milan Paľa – Ladislav Fančovič** pre vystúpenie na Vive (25. 8.) ani náhodou nezapaľoval do profilu letného festivalu s preferenciou populárnejšej klasiky. No v tomto roku je všetko inak, preto ani voľba ruských sonát pre husle a klavír z čias začínajúcej agónie sovietskeho impéria, vhodnejšia skôr na sychravé jesenné večery, nebola až takým prekvapením. Najmä ak sa týchto sonát (s kratšou, programovo nanajvýš priliehavou vsuvkou z pera Jevgenija Irsaija) chopili hudobníci, ktorí v kľukatých meandroch ich hudobnej poetiky plávajú ako ryba vo vode a ich interpretácia bude vždy zárukou osobitého zážitku na strane poslucháča.

vo svojej najautentickejšej démonickéj polohe, Ladislav Fančovič dokonale pohotový a vždy pripravený sprevádzať svojho kolegu až na pokraj priepasti – kto zažil, rozumie... Všetko napokon korunovali záverečné variácie na oslinatý bas, mučivo plazivé, neúprosne vyžadujúce pozornosť, no tiež ponúkajúce náznak nádeje v obnovení harmónie, chvíľami takmer beethovenovskej, a ozajstného komorného dialógu. Až kým sa príbeh nevrátil k atmosfére úvodu a po vyše polhodine nenávratne vyšumel do mrazivého ticha. Bola to náročná cesta, no obom interpretom patrí vďaka za to, že ňou publikum previedli.

Ako „vydýchnutie“ zapôsobilo po pauze *In memoriam* Jevgenija Irsaija. vzdialene povedomá harmonická schéma sa vznášala vo fantastickom opare nežných trillkov, krúžiac okolo prostého a mol ako gravitačného centra. V rukách skladateľových „dvorných“ interpretov sa nachádzala v úplnom bezpečí, s gradáciou, vyvrcholením aj doznením na tých správnych miestach. Akoby chcela predznamenať takmer symetrický pôdorys posmrtné nájdenej a uvedenej *Sonáty č. 6* Šostakovičovej o 13 rokov mladšieho poľského kolegu. Venovanie matke



Stroon



M. Paľa a L. Fančovič

s meniacou sa farbou osvetlenia a s podporou spočiatku geometricky abstraktného vizuálu reagujúceho na pulz beatu predviedol prierez svojou dávnejšou aj celkom nedávnou tvorbou. Zaujalo ma najmä to, aký podstatný podiel na produkcii mal vibrafón; vyslovene fyzický spôsob hry, ktorý vyžadujú všetky bicie nástroje, zastával v obkolesení technológií priam rituálnu funkciu. Živý článok medzi inak takmer samočinne fungujúcimi elektronickými „hračkami“. Daliborova virtuózna hra (nejde tu o virtuozitu v klasickom ponímaní, skôr o presvedčivú suverenitu v opakujúcich sa rytmických patternoch), preferencia najmä molovej diatoniky, nekonečne preznievajúcej vďaka stlačenému pedálu, či zvonivý tón jeho nástroja ho odlišujú od záplavy ďalších klubových muzikantov hrajúcich (sa) s „krabičkami“ a laptopmi. Bol to sugestívny exkurz jeho „hudbou pre kluby a kostoly“, ako to sám nazval v jednom zo svojich duchaplných príhovorov k publiku, z najnovšieho albumu *Temple Timbre Embers* až po staršie práce, napríklad zo *Solar Preludes* s pamätným vibrafónovým

Dramaturgia bola skúškou poslucháča výdrže, no mala pevnú logiku: rámcovali ju neskoré husľové sonáty Dmitrija Šostakoviča a Mieczysława Weinberga, dvoch priateľov, ktorých kompozičná dikcia má mnoho spoločného. Navyše, Weinberg asistoval ako klavirista Davidovi Oistrachovi pri „predpremiére“ Šostakovičovej sonáty v januári 1969. To, že z jej predvedenia obaja aktéri bratislavského koncertu urobili udalosť, bolo jasné ešte pred tým, ako sa ozvali tóny témy vstupnej časti, tonálne neuchopiteľného radu záhadne stúpajúceho v lakonických oktavách klavira. Blúdenie v hmlách, bezvýsledné hľadanie harmónie – a cez tento závoj prenikajúca ironia karikatúry akéhosi pochodu... Paľa a Fančovič neomylné čítali medzi riadkami, tremolá huslí s ponticellovým efektom pri „zvonovom“ motive (je to umieračik?) pôsobili takmer ako triaška. Necenzurovaná správa o šťastnom živote sovietskeho človeka pokračovala – ako inak – pekne neurotickým scherzom (*Allegro furioso*), kde dovtedy zdržanlivo potláčaná expresivita tryskala plným prúdom. Milan Paľa

(zahynula spolu s Weinbergovým otcom aj sestrou v koncentračnom tábore) prezrádza zdroj vypätej expresivity tejto hudby, zvlášť aj tým, že ju uvádza dlhý husľový monológ, po troch minútach naliehavo prerušený priam bodavými vysokými tónmi klavira. Ani tu však pri všetkej tej drásavej rozorvanosti nie je situácia jednofarebná; k slovu sa dostáva aj harmónia, stíšenie, zmierenie. Teda kontrast, ktorý je pre dynamiku hudobného procesu celkom nevyhnutný. Milan Paľa a Ladislav Fančovič pri jeho stvárňovaní neostali Weinbergovi (ani publiku) nič dlžní.

Juraj Bartoš: Classics & Jazz

Ak už bola tohtoročná Viva zameraná na domáciach interpretov, je priam zákonité, že v programe nesmelo chýbať meno **Juraj Bartoš**. Vymenovávanie aktivít a zásluh tohto fenomenálneho trubkára by zabralo veľmi veľa miesta a zároveň by bolo nosením dreva do lesa. Koncert na nádvorí Starej radnice (27. 8.) nechal celkom prirodzene vyniknúť

→ jeho umenie v oboch oblastiach, ktorým zvrchovane kraľuje v špičkovej forme už niekoľko desaťročí – klasickej aj jazzovej. V prvej, barokovo-klasicistickej polovici večera ho sprevádzal **Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala** s koncertným majstrom a umeleckým vedúcim **Ewaldom Danelom** a program bol ladený v duchu letného festivalu – s dvoma stručnými trojčasťovými symfóniami pre sláčiky a continuo (od Antonia Vivaldiho a Jana Václava Stamica; obe v zvučnej G dur), ktoré boli akoby „predkrmom“ ku koncertantným skladbám so sólovou trúbkou. Najprv išlo o transkripciu známeho hobojevého koncertu Alessandra Marcela pre modernú trúbku, neskôr o trúbkový koncert Jana Křtitele Neruda, pôvodne napísaný pre lovecký roh s použitím jeho najvyššieho registra, kde množstvo alikvotných tónov umožňuje melodickšiu hru, no piestový mechanizmus modernej trúbky sólistovi nesmierne uľahčuje prácu. Bol to akoby návrat k časom slávy Mauricea Andrého, s elegantným trúbkovým tónom s decentným vibratom, bez snahy o historickú korektnosť. Najmä pri Marcellovi je efekt postavený na klenutej kantiléne, tiahnucej sa do chúlolistivých

pohrdajú, no v tomto prípade išlo o pomerne vydarenú fúziu, aranžmány pôsobili vkusne. Na rad prišli adaptácie ľudových piesní – z *Vietorisovej tabulatúry* a z moravského folklóru – aj pôvodné kompozície z pera Juraja Bartoša či Ľuboša Šrámk, buď zo „zbierky“, ktorú majster trubkár lakonicky nazval (*Nevergreens*, alebo z tých, ktoré klavirista vytvoril pre projekt Altar s Nikolajom Nikitinom. Rolu tenorsaxofonistu tu však excelentne zastal iný matador tohto nástroja, **Milo Suchomel**. Ďalším z hostí bol, zrejme na prekvapenie väčšiny publika, stále svieži čerstvý osemdesiatnik **Milan Lasica**, ktorý si s ansámblom zaspieval pieseň Karola Elberta *Ja viem, že ma už nemiluješ*. Bolo to spontánne, nenútené, no najmä – vzhľadom na obsah textu, ale aj hlbšie súvislosti (navonok bezstarostná pieseň vznikla v roku 1940, krátko pred tým, ako jej autor musel podstúpiť tortúry spojené s jeho židovským pôvodom) – absolútne nesentimentálne. Juraj Bartoš je nielen vynikajúci sólista, na najvyššej úrovni ovládajúci nástroj aj zákonitosti improvizácie, či už v starom, alebo modernom jazzovom štýle, ale tiež skvelý, duchaplný a vtipný konferenciér, schopný

interpretácii vyžadovať ozvučenie orchestra ako aj sólistu. Večer otvoril výber skladieb zo symfonického cyklu *Ozveny Ermitáže* (*Duchovia starého sveta, Rebélia, Impérium*, v druhej polovici koncertu *Neva*), ktorý vznikol z pôvodnej hudby k počítačovej hre inšpirovanej ruskou históriou. Čekovskej invenčnosť čerpajúca z tradície sa pretvorila do autentických výrazových prostriedkov, cez ktoré necháva poslucháča rozvíjať vlastnú fantáziu. Blok klasickej hudby uviedol dvojčiasťový *Koncert pre klavír a orchester* (*Dva portréty*), kde sa sólového partu zhostil (tak ako pri jeho premiére v roku 2003) žánrovo všestranný slovenský klavirista **Miki Skuta**. Subtilnejšia prvá a dramatickejšia druhá časť vyzdvihli klavír do prísne sólovej roviny. Skuta v melodicko-rytmických modeloch vystihol prácu s detailom a doviedol ich do pestrej zvukovosti s významnou podporou orchestra v dynamických oblúkoch a gradáciách. Príbeh *Postlúdia* sa začal v roku 2004 pri príležitosti prijatia nových členských krajín do EÚ, keď sa stal „hudobným komentárom“ k piesni *Rast* (Odpčinok) z cyklu *Zimná cesta* Franza Schuberta. Mimoriadny pozorovací talent autorky, schopnosť dôsledne generovať a následne pretvoriť podklad, zachoval



M. Lasica a J. Bartoš



A. Popovič, M. Skuta, L. Čekovská a Symfonický orchester Viva Musica!

vysokých polôh, pre trúbku s miestami trocha neprirodzenými intervalovými postupmi (aj keď na barokovom hoboji by sa sotva hrali ľahšie). Slávne *Adagio* malo krásne sladkobôľny nádych, finále takmer s „neudýchateľnými“ sekvenciami imponantnú brilantnosť. Drobucké zakolísania iba pripomenuli, že aj Juraj Bartoš je len človek, hoci geniálny... Orchestru by som poprial viac presnosti v intonácii aj súhre a väčší ťah v rýchlych častiach, viac badateľného kolektívneho úsilia.

Druhá polovica večera už patrila jazzu; striebornú trúbku v rukách sólistu vystriedala zlatá krídlovka a jej skvostný zamatový tón prenikal aranžmánmi skladieb rôznej proveniencie s účasťou sláčikového orchestra a, prirodzene, jazzovej rytmiky, ktorú tvorili **Juraj Griglák** (kontrabas), **Dávid Hodek** (bicie) a za koncertným krídlom asistoval – nielen ako klavirista, ale aj ako autor a aranžér **Ľuboš Šrámek**. Warchalovci sa teda ocitli v úlohe sprievodného sláčikového ansámblu, onoho „with strings“, ktorým v spojení s menami ako Charlie Parker alebo Sarah Vaughan ortodoxní jazzmani radi

vyčariť príjemne uvoľnenú atmosféru, ktorá je nedeliteľnou súčasťou celkového zážitku. V tomto smere je dedičom svojich veľkých vzorov a predchodcov, akými sú Dizzy Gillespie alebo Clark Terry.

Robert KOLÁŘ

Ľubica Čekovská: Portrét

Záverečný koncert (28. 8.) uplynulého „slovenského“ ročníka festivalu Viva Musica! bol umeleckým profilom a zaslúženou poctou významnej slovenskej skladateľke s dlhoročnými medzinárodnými úspechmi. V jedinečne dramaturgicky zostavenom koncerte v Starej tržnici v Bratislave si odborná a laická verejnosť mala možnosť vybrať zo žánrovo rozmanitého programu. **Symfonický orchester Viva Musica!** zložený z hráčov slovenských a českých hudobných telies pod taktovkou **Antona Popoviča** ponúkol priestor aj desiatim začínajúcim umelcom zo Slovenského mládežníckeho orchestra. Kompaktnosť zvuku si v priestore tržnice napriek primeranej

prvotnú funkciu a tvarovú podstatu schubertovských motívov a vo výsledku eliminoval pochybnosti o vzájomnom súvisе oboch diel. V záverečnej *Filmovej suíte* (*Rukojemník, Exponáty a príbeh* z kaštiela, *Demitra 38, Dubček, Kruté radosti*) sa klavirného partu zhostila sama skladateľka. Podľa reakcie publika bola silným momentom originálna inštrumentácia slovenskej hymny z časti *Dubček* a jej následné kontrapunktické prelínanie s českou hymnou. Nepochybne išlo o neobyčajne sugestívny zážitok. Profílový koncert nám predstavil vyváženosť a profesionalitu medzinárodne uznávanej Ľubice Čekovskej, ktorej umelecký prínos spočíva v žánrovej a štýlovej všestrannosti. Sama o svojom kompozičnom jazyku kedysi povedala: „V centre môjho hudobného vesmíru stojí komponovanie vážnej hudby a všetko ostatné, čo na poli hudby robím, krúži okolo tohto epicentra na vedľajších obežných dráhach.“ Záverečné bravó patrí rovnako celému organizačnému tímu Viva Musica! za tohtoročný festival slovenských umelcov.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Fotografie: Zdenko HANOUT

Ensemble Ricercata

Posledný augustový večer (**31. 8.**) sa vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu niesol v znamení koncertu **Ensemble Ricercata**, ktorého program zaujal nielen nezvyčajnou a málo opočúvanou kombináciou hudby Parížskej šestky a Leoša Janáčka, ale aj zaradením kompozície Roberta Koláňa, autora, ktorého diela počuť v Bratislave čoraz častejšie. Takto zvolený program priniesol kontrastujúce plochy účinne udržiavajúce pozornosť publika. Ďalším, dramaturgicky nosným zámerom bol výber z diel príznačných prienikmi folklórneho idiómu a klasickej hudby Európy. Folklórny svet v ňom zastupovali moravské ľudové piesne (Janáček), gruzínska hudba (Kolář) či hravé rytmické „patterny“ brazílskej hudby (Milhaud).

Entrée večera patrilo dvojici **Ronald Šebesta – Ivan Šiller**, sebaisto interpretujúcej elegantne humorné *Duo Concertant op. 351* napísané v období Milhaudovho intenzívneho cestovania medzi Amerikou a Európou. Hravú farebnosť francúzskej hudby následne vystriedala Janáčková uhrančivá *Romanca* (husle a klavír), vďaka ktorej vynikli interpretačné kompetencie **Davida Danela** (akcentujú výrazové atribúty skladby). Rovnako zaujal výrazový fond sopranistky **Helgy Varga Bachovej**, ktorá učarovala publiku výberom z *Moravskej ľudovej poézie v piesňach* (so sprievodom klavíra). Intimnosť jej prednesu publiku doslova zabránila v aplauze. Vrcholom večera bola Kolářova *Javnana* (trio pre husle, klarinet a klavír) spolu s Janáčkovými *Říkadlami* (spev, klarinet a klavír), čo možno považovať za ukázkový dramaturgický úspech (historickú hudbu „zavŕšila“ skladba žijúceho autora). Musím priznať, že za mojou motiváciou prísť na koncert až z Kysúc bolo práve uvedenie tejto skladby.

Zaujímala ma spôsob, akým sa Kolář vysporiadala s dedičstvom, možnosťami a so súčasnou pozíciou komponovanej hudby. Jeho *Javnana* bola pritom zaujímavá nielen napojením na gruzínsku hudbu, dedikáciou in memoriam Jurajovi Kušnierikovi, ale aj požiadavkou alternácie dvoch klarinetov (in A, in B) a dvoch



D. Danel, I. Šiller a R. Šebesta (foto: archív)

huslí (z ktorých jedny boli preladené – podľa partitúry: As, Des, As, Es). Poetikou a britkosťou by Janáčkov trio mohlo konkurovať i mnohým dielam súčasnej hudby. Kontemplatívnu časť koncertného večera znovu vystriedala Milhaudova „svetlejšia“ hudba. Sólisticky sa v nej najprv predviedol umelecký vedúci súboru Ivan Šiller, a to výberom z klavírneho cyklu *Saudades do Brazil*, ktorý je ukázkovým príkladom nielen konvergencie klasickej a folklórnej hudby, ale aj bitonálnej organizá-

torickej a súčasnej hudbe v synergii s vhodne zvolenými kontrastmi a kulmináciami, za vydarenú tiež považujem selekciu repertoáru umožňujúcu zaznieť rozmanitým ansámblovým kombináciám. V neposlednom rade by som vyzdvihol aj, dnes už ojedinelú, schopnosť menovaných aktérov „stratiť sa za hudbou“, keď poslucháč upustí od vnímania interpretačných dispozícií v prospech percepcie výlučne hudobných kvalít uvádzanej hudby.

Ondrej VESELY

Koncert bez bariér

Túžba po stretnutí so živou hudbou zaplnila do posledného miesta auditorium v Stĺpovej sieni Slovenskej filharmónie. V rámci mimoriadnych koncertov sme **11. 9.** mali možnosť stretnúť sa so **Slovenským komorným orchestrom** pod vedením **Ewalda Danela**. Dramaturgia sa tentoraz zamerala na americkú hudbu 20. storočia (Villa-Lobos, Barber, Gershwin, Bernstein, Piazzolla...). Súdiac podľa minuloročnej dramaturgickej orientácie, ku ktorej som sa sčasti aj kriticky vyjadril, došlo priam k prevratnej reorganizácii, blahodarne pôsobiacej na poslucháčov v auditoriu. Slovenský komorný orchester naštartoval svojou dramaturgickou koncepciou progresívny smer. Vstupná časť koncertu patrila výberu z *Bachianas Brasileiras č. 4* Heitora Villu-Lobosa. Je to sugestívna konfrontácia Bachovho

kompozičného myslenia s brazílskou hudbou, čo sa na prvý pohľad zdá nemysliteľné, no táto hudba má strhujúcu výbušnosť a evokuje priam choreografické vízie. Tak totiž vyznela výpoveď tohto komorného diela v podaní SKO.

Rovnako sugestívnym dielom bolo *Adagio pre sláčiky op. 11* Samuela Barbera, ktoré vo verbálnom pretlmočení symbolizuje smrť ako obeťovanie sa za vinu a hriechy iných a je teda akoby inštrumentálnym *Agnus Dei*. Podobne možno hovoriť o *Uspávanke* pre sláčikový orchester Georgea Gershwinu. Skladateľ tu symbolizuje proces uspávania – skrakuje nielen v melodickej línii, ale i v dynamike hudobný proces až po pizzicata a flažolety. Interpreti všetko to, čo Gershwin vypovedal, doslova a do písmena dotvorili.

Konfrontácia s americkou hudbou pokračova-

la Bernsteinovým *Valčíkom z Divertimenta* pre sláčiky. Autor si uvedomoval, že racionálne „dávkový“ eklektizmus môže mať aj svoju pozitívnu tvár za predpokladu, že v niečom odhaľuje nové hodnoty.

Záverečná polhodina patrila *Štyrom ročným obdobiam* v Buenos Aires od Astora Piazzollu (v úprave pre sláčiky od Leonida Desiatnikova). Predovšetkým treba povedať, že Piazzolla povýšil tango z tzv. hriechneho tanca na fenomén s nesmiernym tematickým nábojom. Dalo by sa tu hovoriť priam o novom tematickom dynamizme či novej expresívnej výrečnosti. Interpreti v plnom rozsahu pochopili duchovné poslanstvo tohto fenomenálneho diela. Muzicírovali a navzájom medzi sebou komunikovali. Bolo to krásne stretnutie po niekoľkomesačnom pôste. Preto chcem vysloviť úprimné blahoželanie k pôsobivému a zrelému umeleckému výkonu celého telesa.

Igor BERGER

Konvergenencie 2020

Jesenná edícia Konvergencií bola, tak ako všetko v tomto roku, poznačená pandemickou situáciou, čo znamenalo, že program bol až na zopár výnimiek pripravený z domácich zdrojov a chtiac-nechtiac rezignoval na dramaturgiu v pravom zmysle. Oveľa viac než „patchworkom“ programovej ponuky však boli Konvergenencie poznačené neustále sa meniacimi nariadeniami týkajúcimi sa povoleného počtu návštevníkov koncertov. Live stream bol veľkým plusom, no nemohol pokryť všetky podujatia a nijako nemohol nahradiť prítomnosť živého publika, ktoré spolu vytvára atmosféru Konvergencií nezameniteľným spôsobom už 20 rokov. Napriek všetkému festival ponúkol zaujímavé hudobné zážitky a my prinášame pohľady na niektoré z nich.

Komornejšie než kedykoľvek predtým

Vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu sa 17. 9. stal jeden z koncertov Konvergencií doslova komorným. Úzky tentokrát nebol iba kruh interpretov, ale aj poslucháčov v sále. Keďže boli organizátori na danú situáciu vopred pripravení, ponúkli možnosť vypočuť si koncert s názvom „Bach, Berger, Beethoven, Brahms“ aj online. V duchu reminiscencie februárových bachovských Konvergencií sa úvodnou skladbou koncertu stala kompozícia Johanna Sebastiana

Beethovena, kadenčné tóny sú doplnené o Bachov podpis, no jej umiestnenie medzi týchto dvoch veľikánov v dramaturgii večera nepadlo na úrodnú pôdu. Bachova hudba v poslucháčoch zanechala silný odkaz, po ktorom by bolo možno vhodnejšie použiť štýlovo bližšiu skladbu s menej emocionálnym nábojom. *Klavírne trio č. 4 B dur op. 11 „Gassenhauer“* v interpretácii Igora Karška, Jozefa Luptáka a Nory Skutovej predstavilo poslucháčom ranú tvorbu Ludwiga van Beethovena. Napriek hravej povahe diela doň hudobníci dokázali vniesť značný kus interpretačnej vyzetosti. Vystavané frázy dopomohli k jed-

turgického vrcholu celej kompozície práve do tejto časti. Dielo tak pôsobilo akoby skončilo už po jej odznení, čím bolo finále ochudobnené o význam – umiestnenie vrcholu sem by bolo prirodzenejšou alternatívou.

I napriek skutočnosti, že bol počet fyzicky prítomných osôb na koncerte obmedzený epidemičnými opatreniami na 50, potlesky po odznení jednotlivých kompozícií pôsobili vrúcne. Poslucháči takýmto spôsobom preukázali vďaka nielen Konvergenciám za motiváciu k organizovaniu koncertov počas aktuálnej situácie, no i veľkým štyrom „B“, ktorých skladby zazneli.

Kristína GUNIČOVÁ

Text vznikol v rámci projektu Akadémie Hudobného života.

Bratislavská noc komornej hudby – naposledy v Design Factory

Konvergenencie napriek náročnej situácii prispeli k prežitiu slovenskej kultúry aj takmer päťhodinovým hudobným maratónom, už tradične (a naposledy) v priestoroch Design Factory. Bratislavská noc komornej hudby (19. 9.) tak opäť potvrdila svoju životaschopnosť a atraktivitu. Neobyčajne rôznorodá dramatur-

gia s ambíciou spojiť zdánlivo nespojiteľné priniesla známe diela Bacha, Brahmsa, Dvořáka, Bartóka a Reicha či poslucháčsky menej známe opusy Brittena, Hummela a Albrechta. Po pútavých rozhovoroch nielen o hudbe, ktorými sprevádzal Andrej Šuba, otvoril koncertnú časť večera, spiritus movens festivalu, violončelista Jozef Lupták.

Bachovo *Préludium* zo *Suity G dur* pre sólové

violončelo sa v jeho podaní stalo úvodnou znalkou konvergenčného maratónu.

Hudobnú štafetu bezprostredne prevzal ďalší stály člen festivalového tímu, výborný klarinetista **Ronald Šebesta**. Predstavil sa skladbou Steva Reicha pre 11 klarinetov *New York Counterpoint*, ktorú zahrál v dokonalej synchronizácii s vlastným prednahratým „playbackom“ zvyšných desiatich partov skladby. *New York Counterpoint* je premietnutím skladateľovho repetitívneho jazyka do média klarinetovej zvukovosti, s ktorou sa Šebesta popasoval ukážkovo.

Elegy a *Reflection* Benjamina Brittena pre violu, resp. violu a klavír zazneli na festivale v slovenskej premiére. S mladickou tvorbou britského skladateľa nás zoznámil spoľahlivý a perspektívny violista **Martin Ruman** a jeho stabilná komorná partnerka **Alena Hučková**.



I. Karško, I. Kovalčíková, M. Ruman a J. Lupták (foto: J. Uhlíková)



M. Ruman a A. Hučková (foto: L. Dait)

Bacha *Aria variata (alla maniera italiana)* a *mol BWV 989* v transkripcii pre husle a violončelo z pera Igora Karška. Úprava pôvodne klávesovej skladby si zachovala štýlovosť a významovosť, čím dodržala Bachovu kompozičnú dikciu. Odznala v podaní **Igora Karška** (husle) a **Jozefa Luptáka** (violončelo). Muzikantská inteligencia huslistu sa prejavila najmä v dodržaní zreteľnej štýlovosti v hre a bola podporená vzájomným rešpektom prítomným u oboch interpretov, čím dosiahli pozoruhodný výsledok.

Jozef Lupták a **Nora Skuta** ako vyjadrenie vďaky a úcty k jubileu Romana Bergera predniesli skladateľovu kompozíciu *Pathétique* pre violončelo a klavír. Interpretácia dostatočne uchopila dielo technicky, myšlienkovito i zvukovo. Dramaturgická idea organizátorov však nebola celkom šťastná. Kompozícia niekoľkými citáciami *Patetickej sonáty* odkazuje na

noduchšiemu porozumeniu hudobnému textu. Jednotlivé témy dostali možnosť vyniesť najmä zásluhou pedantne prepracovanej dynamickej zložky. Napriek zmieneným kladom poslucháčom nemohli ujsť občasné intonačné výkyvy, nedokonalá koncentrácia a jednota v súhre.

Večer zavŕšilo temperamentné *Klavírne kvinteto f mol op. 34* z tvorby Johannesa Brahmsa v podaní Igora Karška, **Ivany Kovalčíkovej** (husle), **Martiny Rumana** (viola), Jozefa Luptáka a Nory Skutovej. Spolupráca hudobníkov fungovala až do momentu, keď poľavili v koncentrácii, čo v závere 3. časti zapríčinilo badateľný nesúlad vzájomnej súhry. Príliš vysokému tempu a nepostačujúcej pozornosti možno prisúdiť niektoré technické a rytmické problémy v hre. Nie práve šťastným bolo tak tiež umiestnenie interpretačného a drama-

Obe kompozície napísal Britten sám pre seba, po tom, ako v šesnástich opustil Greshamovu školu. Považoval ich však za natoľko osobné, že ich za života nikdy neuviedol. Duu Ruman-Hučkovú nebolo čo vytknúť, ich súhra pôsobila zomknuto a prirodzene.

Posluchácky omnoho náročnejšie vyzneli Bartókove *Dedinské scény*, ktoré uviedla spolu s klaviristom **Ivanom Koskom** sopranistka **Eva Šušková**. Vokálny cyklus z roku 1924 bol inšpirovaný ľudovými piesňami z okolia Zvolena (*Pri hrabaní, Pri neveste, Svadba, Ukolieban-ka, Tanec mládenčov*). Napriek tomu, že sopranistka interpretačne náročný sopranový part odspievala bez zaváhania, chýbalo mi najmä citlivejšie odlišenie rozdielného charakteru piesní. Naopak, expresívneho vibrata bolo na mnohých miestach až priveľa.

Druhá časť koncertného večera sa niesla v duchu myšlienky: Prepájanie je pointou Konvergencií. Dopoludnia festival predstavil nastupujúcu generáciu umelcov na koncerte Akadémie komornej hudby. Vo večernej časti dal zase vyniknúť tým, ktorí odovzdávajú svoje vzdelanie ďalej. Mohli sme počuť profesorov **Jozefa Podhoranského** a **Marianu Lapšanského**, ktorí si spolu zahráli *Rondo g mol* pre violončelo a klavír Antonína Dvořáka a Brahmsovu *Sonátu č. 1 e mol op. 38*. V kontexte predchádzajúcich zážitkov na mňa lepšie zapôsobila sonáta.



R. Šebesta (foto: L. Dait)

Masívne finále Bratislavskej noci komornej hudby patrilo hudbe skladateľov spätých s Bratislavou, Johannovi Nepomukovi Hummelovi a Alexandrovi Albrechtovi. V podaní rakúskej interpretky **Susanne Schafferovej** (husle), Martina Rumana (viola), **Andreja Gála** (violončelo), **Jána Prievozníka** (kontrabas) a **Jordany Palovičovej** (klavír) zaznelo najskôr *Klavírne kvinteto es mol op. 87* J. N. Hummela. Interpretácia mala všetky potrebné atribúty: elegancia a temperament vynikajúcich hudobníkov spolu vytvorili jeden z interpretačných vrcholov večera. Nesmierne sa mi páčil výkon huslistky Susanne Schafferovej, ktorá pôsobila ako prirodzená líderka a stmelujúci element. Vďaka majstrovstvu tohto komorného zoskupenia sme počuli skutočne delikátneho Hummela s množstvom prekvapivých detailov a nuáns vo zvuku, akcentoch i frázovaní.

Ďalším vrcholom komorného večera bolo *Klavírne kvinteto op. 6* Alexandra Albrechta. Táto mladícky vášnivá kompozícia je plná romantických kantilén v sláčikoch, bravúrnych pasáží v náročnom klavírnom parte a expresívnych harmónií. Kvinteta, popretkávaného kontrapunktickou prácou, sa zhostili: **Milan Paľa** (1. husle), **Daniel Rumler** (2. husle), Martin Ruman, Jozef Lupták a Alena Hučková. Paľa sa (ako vždy) predstavil ako absolútna špička. Náročný part hral suverénne a vládol celému priebehu tohto vynikajúceho diela. Ostatní hudobníci, podporení a vyburcovaní jeho nasadením, podali maximálny výkon, pričom treba vyzdvihnúť zvukový balans v jednotlivých pasážach, ako i maximálnu zohratosť a precíznosť v naštudovaní. Publikum ocenilo výkon frenetickým potleskom, ktorý si všetci interpreti jednoznačne zaslúžili.

Martina KAMENSKÁ

Text vznikol v rámci projektu Akadémie Hudobného života.

Konvergenčné matiné

Paradoxom presunutia zrušených podujatí na jesenné obdobie a snahy uskutočniť ich ešte skôr, než počty nakazených znova spôsobia útlm koncertného života, je, že niektoré, u nás aj veľmi zriedkavo hrávané diela si mohli



M. Paľa a K. Paľová (foto: M. Šimkovičová)

publikum vďaka Konvergenciám vypočuť hneď dvakrát. Tak napríklad Beethovenovo *Gassenhauer Trio* zaznelo aj mesiac predtým (vo verzii s klarinetom, na festivale Viva musica!), pár dní po Konvergenciách zasa na Albrechtine znelo Albrechtovo *Klavírne kvinteto*. Aspoň že vždy s inými interpretmi, takže mal človek možnosť porovnaní. No potom tu boli diela, ktoré zazneli len raz a mali ich počuť všetci, no nepočuli, lebo pre opatrenia nebol predpredaj lístkov a z logistických dôvodov ani stream. Takým koncertom bolo matiné v nedeľu **20. 9.** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Ešte pred hlavným bodom programu, husľovou sonátou Samuila Feinberga, dostali priestor na pódium v skromne zaplnenej sále jedni z mála zahraničných hostí festivalu, **Duo del Gesù** z Poľska v obsadení **Arnaud Kaminski** (husle) a **Krzysztof Tymendorf**

(viola). Bola to v pravom zmysle „Hausmusik“, najmä v 18. storočí bola kombinácia husle-viola veľmi obľúbená a pokým Poliaci hrali pôvodný repertoár – duá od Haydna (D dur) a Mozarta (B dur), bolo to šarmantné, človek mohol obdivovať genialitu oboch klasikov, ktorí sa vedeli dokonale vynásť aj na takto ohraničenom teritóriu a do súhry huslí a violy implicitne zakomponovať zvuk plného sláčikového súboru, ba možno aj klasicistického orchestra. Aj pri *Folies d'Espagne* Marina Maraisa bolo všetko v poriadku, dokonca so štýlovou čistotou. No transkripcie z klávesového repertoáru, ktoré navyše chceli zapôsobiť ľúbivo a efektne (Debussyho *Dievča s vlasmi ako lan* či Händlova *Passacaglia*), odhalili limity – obsadenia aj tie interpretačné...

Do tejto atmosféry (bez prestávky kvôli hygienickým opatreniam) vstúpil celkom iný svet hudby Samuila Feinberga, ktorého *Sonátu pre husle a klavír č. 2 op. 46* v slovenskej premiére uviedli Milan Paľa a **Katarína Paľová**. Feinberg je jedným z tých nespravodlivo zabudnutých a dnes znova postupne docenovaných tvorcov zo sovietskeho teritóriu, ktorým osud dožičil kopance v podobe obvinení z „formalizmu“ či patálií spojených so židovským pôvodom. Jeho hudba je u nás veľkou neznámou a aj preto bola neskorá sonáta prekvapením v pozitívnom zmysle. Od prvých taktov bolo

cítiť, že autor je bytostný kontrapunktik, veľký cititeľ Bacha.

A zakrátko sa ukázalo, že zo svojej „bachovskej“ invencie dokáže vystavať impozantnú formovú štruktúru, ktorá obsiahne plné rozpätie emocionálnych stavov, ako ho na pôde sonáty roztvorilo 20. storočie. Fascinujúce je však pritom, že hoci bol Feinberg neoddeliteľne spätý s ruským kultúrnym milieu v ná-

ročných časoch boľševizmu a stalinizmu, nestal sa epigónom Šostakoviča alebo Prokofieva, jeho hudba si zachovala veľkú mieru estetickú nezávislosti. Päťčastový kolos (s nádherným tichým nárekom huslí *con sordino* v 3. časti *Intermezzo: Andantino semplice*) poskytuje dostatočný priestor na to, aby obaja partneri v komornej hre ukázali, „čo v nich je“. Stopercentne odovzdaný výkon je u huslistu, akým je Milan Paľa, stabilnou konštantou. Tentoraz bol však prekvapením aj výkon subtilnej klaviristky, ktorá sa do svojho partu vložila s vášňou vyrážajúcou dych v kombinácii s obdivuhodnou umeleckou zrelosťou. Bola to jedna z tých pamätných kreácií, ktoré si zaslúžili oveľa väčšiu návštevnosť. Možno sa niekedy dočkáme – aj s Feinbergovou mladíckou *Sonátou č. 1*. Možno aj na Konvergenciách, len v žilivejšej situácii.

Robert KOLÁŘ

Jaskynné piesne v synagóge

Ďalším zo súborov, ktoré sa na jar museli vyrovnat s dôsledkami hygienických opatrení, bol **VENI ensemble**. Svoj „comeback“ na pódia zaznamenal začiatkom júna v Liptovskom Mikuláši a bolo príznačné, že vo veľmi komornom obsadení. Akoby sa opakovala situácia so Stravinského *Príbehom vojaka* z konca 1. svetovej vojny, keď z ekonomických (a iných) dôvodov nahradilo symfonický orchester malé, nástrojovo pestré zoskupenie – a tým bol vizionársky zafinancovaný model komorného súboru 20. storočia aktuálny po súčasnosť. Tak sa aj VENI zredukovalo z obvyklej, personálne pomerne

sa personálne zloženie súboru rokmi zmenilo, pravda, s výnimkou klarinetistu a umeleckého vedúceho, ktorí sú „dušou“ ansámblu vyše 30 rokov. Program bol vyjadrením idey prepájania navonok odvrátených častí sveta súčasnej hudby: hudby elektronickej a akustickej, hudby prísne notovanej aj viac konceptuálnej, s voľnejšie udanými inštrukciami. Aj preto hudba plynula od začiatku do konca bez potlesku, bez oddelenia jednotlivých kompozícií a improvizácií. Okrem spomínaného ponúka ešte jedno, menej explicitné prepojenie – totiž hudby tvorenej s takpovediac „punkovým“ prístupom a hudby

Táto „rondová“ schéma dramaturgicky fungovala skvele; priam organicky pôsobilo prepojenie s ďalšou Matejovou skladbou, *E [for e.g.]* pre sólovú elektrickú gitaru. Tu sa pomyselné kyvadlo naplno vychýlilo na „punkovú“ stranu; expresivita obsedantne opakovaných disonancií striedaných s pokojnými sonorickejšími úsekmi má obrovský potenciál. Skladbu som počul vo viacerých interpretáciách, no myslím si, že práve Michal Matejka našiel zatiaľ najlepší spôsob jej realizácie a v jeho podaní na mňa zapôsobila najpresvedčivejšie. Slovom, bola to jedna z tých skladieb, ktoré oslovia natoľko, že ich človek túži počuť znova... Oveľa menší manévrovací priestor má sólista v *Let Me Die Before I Wake* pre klarinet od Salvatoreho Sciarrina, no aj tu pred ním stojí základná dilema, či obsah notového textu stvárniť ako nehybný stav alebo ako proces. Názov aj verbálna inštrukcia skladateľa implikujú prvú možnosť, Ronald Šebesta však zvolil tú druhú a s pokojným svedomím môžem povedať, že k prospechu veci. Krehké tremolá multifonikov v žiľlivej akustike synagógy dostali zmysluplné dramaturgické smerovanie a krásne zapadli do celkového rámca tejto zvukovej

hostiny. Podobne aj *The Edge of Self* austrálskej skladateľky cejlónskeho pôvodu Nirmali Fennovej, ktorá dala vyniknúť najmä krajným registrom sólového akordeónu v širokej škále jeho dynamického rozsahu. Interpretačné poňatie Milana Osadského bolo mimoriadne plastické, vďaka čomu kompozícia tvorila takmer organickú súčasť celku, do ktorého bola vsadená. Záverečné splynutie a miešanie inštrumentálnych farieb s elektronickou stopou bolo symbolickým dopovedaním príbehu, dovedením procesu k prirodzenému uzavretiu.

Keď sa pri posledných lúčoch zapadajúceho slnka v piatok večer v synagóge rozhostilo ticho (pred srdečným potleskom), bol to neklamný znak, že po zavŕšení všetkých diel sa definitívne môže začať zaslužený šabat...

Robert KOLÁŘ



D. Matej, M. Osadský, R. Šebesta a M. Matejka (foto: Cs. Kíss)

veľkorysej podoby na kvarteto hráčov zastupujúcich rozličné skupiny akustických nástrojov a elektroniku: **Michal Matejka** na elektrickej gitare, **Milan Osadský** na akordeóne, **Ronald Šebesta** na klarinete a **Daniel Matej**, umelecký vedúci obsluhujúci laptop a reproduktory. Modus operandi sa – aj podľa reakcií mikulášskeho publika – dobre osvedčil, a tak mohol mať projekt **4.9.** reprízu v At Home Gallery, čiže v synagóge v Šamoríne, ktorá už desaťročia slúži ako vyhľadávaný kultúrny priestor.

Miesto konania koncertu a to, že v ňom opäť budú účinkovať hudobníci pod značkou VENI, ma v spomienkach vrátilo o vyše dekádu späť – tu sa odohrával dnes už zaniknutý festival New Music At Home, tu som prvýkrát naživo počul Burlasov *Záznam siedmeho dňa*, tu som mal prvý živý kontakt s hudbou Mortona Feldmana... A čosi z toho ducha tam ostalo dodnes, aj keď

v najlepšom zmysle elitárskej a exkluzívnej, intelektuálne náročnej a detailne prepracovanej. To, že dramaturgia do istej miery toto rozdelenie zotrela a zvýraznila fakt, že v konečnom výsledku môžu mať obe hudby mnoho spoločného, považujem za pozitívum. A tiež by sa dalo povedať, že to bola tak trochu „jazzová“ dramaturgia – s navracajúcimi sa témami (to bola „suite“ remixov *CAVE SONGS* Daniela Mateja), pomedzi ktoré zaznievali virtuózne sóla vynikajúcich inštrumentalistov, ktorí napokon spojili svoje sily (*Trio* pre ľubovoľné obsadenie Pedra Rebelu a celkom na koniec *CODA [to Hochi-min]* spolu s elektronickou stopou). Teda akoby *My Favorite Things* v podaní kvarteta Johna Coltrana s prvkami trojhlasného improvizovaného kontrapunktu z čias dixielandu... Samozrejme, iba v koncepcijnej rovine, štýlovo nešlo o jazz ani náhodou.

Quasars Ensemble – Rebirth

Dva skladateľské portréty v jeden večer... Je akousi zvláštnou zákonitosťou bratislavského hudobného života, že podujatia zaujímavé pre rovnakú alebo podobnú cieľovú skupinu sa odohrajú súčasne. Obzvlášť nemilé to je, ak ide o koncerty sústredené výlučne na tvorbu domácich autorov, ktoré u nás nie sú častým úkazom. No presne táto situácia nastala **28.8.**, keď sa hodinu pred začiatkom koncertu z diel Ľubice Čekovskej na festivale Viva Musica! začal v Malom

koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu skladateľský portrét **Ivana Buffu** v stvárnení **Quasars Ensemble**. Zaúradovala tu pandémia, pôvodne mal odznieť už v apríli a bolo menším zázrakom, že sa vôbec odohral, keďže Quasars je súborom, ktorý bytostne závisí od účasti inštrumentalistov z blízkeho zahraničia. Nebol to len skladateľský portrét zakladateľa a umeleckého vedúceho, ale po dlhšej vynútenej odmlke aj pokus o „znovuzrodenie“ súboru, nadýchnutím sa po prvej

vlně a s otáznikom visiacim nad plánovanými budúcimi podujatiami.

Diela, ktoré zazneli, siahali z hľadiska obsadenia od sóla po noneto, symetrická dramaturgia sústredila vo svojom strede dve sólové kompozície obkolesené dvoma komornými (trio, kvartetom) a napokon dvoma ansámblovými skladbami. Hoci to nebol jeho prvý skladateľský portrét, treba povedať, že skladateľská činnosť Ivana Buffu akoby stála v ústraní jeho aktivít klaviristu, dirigenta, neúnavného organizátora a pedagóga VŠMU. Pritom Buffa sa ako jeden z mála skladateľov svojej generácie na

Slovensku orientuje takmer bezvýhradne na „aktuálnu modernu“ v zmysle súčasnej komornej a ansámbovej tvorby s progresívnym využitím sonoristiky a rozšírených hráčskych techník. Za jeho kompozičným jazykom stoja – veľmi obrazne a zjednodušene povedané – Francúzi a Japonci, pričom základ ostáva starý dobrý stredoeurópsky, nemecko-rakúsky, z teritória vyznačeného menami Schönberg–Ligeti.

Začnem od stredy. Dve sólové skladby zaujali už voľbou nástrojov. *Aria* (2009) je napísaná pre basovú flautu, *Burlesque* (2015) pre lesný roh. Inšpiráciou prvej z nich bol samotný zvuk málo frekvencovaného nástroja, dyšný, mysteriózny a so silnými východoázijskými asociáciami. Bolo takmer samozrejmé, že východiskom bude najhlbší register, z ktorého sa bude odvíjať materiál skladby – dlhé tóny, bohatstvo harmonických frekvencií, útržky melódie. A tam, kde už nestačí rozsah, je interpret (v tomto prípade excelentný **Eric Lamb**) vyzvaný k pískaniu. O nič menej surrealistický nádych mala aj druhá z menovaných kompozícií, onen hlas volajúceho na púšti, či presnejšie volajúceho z kaňonov ku hviezdám (asociáciám s dielom Oliviera Messiaena so sólovým lesným rohom sa tu len ťažko dalo vyhnúť). Priznám sa, že **Jason Pfister** na mňa zapôsobil zvláštne – buď

celkom nepodchytil groteskné momenty tritónových signálov či „prepadnutia sa“ do hlbín pedálových tónov v závere, alebo som jeho interpretáciu nepochopil ja...

Trio pre flautu, klarinet a violončelo (2003) bolo najstaršou skladbou zastúpenou na koncerte. Aj keď, ako napísal jeho autor, bolo preňho skôr laboratóriom, v ktorom si odskúšal postupy následne rozvinuté v neskorších dielach, možno v ňom pozorovať tendenciu chápať jednotlivé nástroje ako charaktery akejsi abstraktnej drámy, sledovať ich dialógy, často naplnené aj výbušnými replikami. Opačná tendencia charakterizuje Buffovo *Sláčikové kvarteto* (2001–2006), kde nástroje akoby splyvali do jedného „supernástroja“, virtuózne ovládaného a vydávajúceho najrozmanitejšie šelelité zvuky, pod ktorých pláštikom sa takmer pozorovane odohrá kompletný sonátový cyklus (samozrejme, s veľkými úvodzovkami), kompaktné skĺbený do plynulého celku.

Na úvod a na záver dostalo publikum naservírované dve ochutnávky z ansámbovej tvorby Ivana Buffu. Dovolím si povedať, že v tejto oblasti sa jeho skladateľský naturel dokáže prejavovať najživšie, sonoristika sa môže rozvinúť naplno, virtuózne zaobchádzanie s nástrojmi, ktorých možnosti skladateľ veľmi dobre ovláda, je zdrojom takmer hedonistického potešenia a generuje hudobný materiál, ktorý akoby

si žil vlastným životom. Myslím si, že neprežením, ak poviem, že činorodý pohyb má pôvod práve v tomto zaujatí nástrojovou štylistikou a že vonkajšie inšpirácie (napríklad z astronómie) sú skôr okrajové a majú viac symbolický význam. Tak to je v *Quasars* (2008) pre sólovú violu (**Daniel Moser**) a komorný súbor s dominantnou funkciou klavíra (**Diana Buffa**). Dialogické situácie, splyvanie netradičných nástrojových farieb a bohatá ornamentika generujú pohyb a tvarujú dramaturgiu možno viac než motivické súvislosti. Ešte silnejším dojmom v tomto zmysle zapôsobilá záverečná skladba *Rebirth* (2011) pre deväťčlenný ansámbl (flauta, hobo, klarinet, sláčikové kvinteto a klavír), rozohrávajúca tieto dialogické situácie naplno, na pôde umne rozvrhutej formy a s kompozične vyspelým zaobchádzaním s dvojsečnou zbraňou – expresivitou. Na nejednom mieste sa v tom zrkadlí vtip, no najmä ničím nenahraditeľná skúsenosť autora, ktorému za tie roky rukami prešli desiatky partitúr súčasnej hudby. „Znovuzrodenie“ Quasars Ensemble bolo úspechom, za súčasnej situácie však nikto nevie, ako dlho bude trvať. Vzhľadom na nedávne vykročenie súboru smerom k súčasnej hudbe z geograficky veľmi vzdialených teritórií je táto neistota značne znepokojivá...

Robert KOLÁŘ

Svetová premiéra v Prešove: Bach vo violovej interpretácii Milana Paľu

V poradí tretí z piatich koncertov festivalu komornej hudby ARTIS v sezóne leto-jeseň 2020 sa uskutočnil **30. 8.** v Múzeu Solivar. Hoci s niekoľkokomesačným oneskorením (vzhľadom na náročnú epidemiologickú situáciu), podarilo sa na ňom realizovať inovatívny umelecký zámer slovenského husľového virtuóza Milana Paľu, ktorý na jednom koncerte prezentoval všetkých *Šesť súit pre violončelo BWV 1007–1013* J. S. Bacha. Prvých päť na viole, šiestu v úprave pre milanolo (päťstrunové husle s pridaním violovej c-struny). Výnimočnosť okamihu umocnila výborná akustika v objekte STM Múzea Solivar (Sklad soli).

Suity č. 1 G dur, č. 2 d mol, č. 3 C dur, po prestávke *č. 4 Es dur* a *č. 5 c mol* zazneli na viole, pričom v poslednej menovanej interpret preladil violu tak, aby nebola potrebná oktavová transpozícia v komparácii s violončelom. Úpravy vyzneli zo zvukovej aj hudobnej stránky absolútne prirodzene a z ontologického hľadiska boli stále „tým istým dielom“ približujúcim životnú filozofiu a hudobné idey skladateľa bez zbytočných posunov hudobného významu.

Prelúdiá súit boli hlbavými meditáciami, tanečné časti hravými, pritom však technicky náročnými miniatúrami. Aj keď niektoré in-



M. Paľu (foto: A. Žižka)

terpretačné výklady môžu občas vzbudzovať pochybnosti u staršej generácie znalcov, treba zdôrazniť, že huslista sa v žiadnom prípade nesprenveruje kánonu, absolútne premyslene zaobchádza s tradíciou a najnovšími poznatkami o interpretácii hudby starších štýlových epoch, celkom prirodzene ju dokáže skĺbiť s vlastným, veľmi originálnym interpretačným názorom.

Suita č. 6 D dur zaznela vo verzii pre 5-strunové milanolo. Skladateľ ju pôvodne komponoval pre 5-strunový historický nástroj violoncello piccolo (violoncello da Spalla, držané na ramene), ktorý má rozsah o oktavu nižšie než milanolo. Tým ostávajú vzťahy interval-men-

zúra-timbre zachované v maximálnej možnej autentickosti a vernosti pôvodnej zvukovosti diela. Svojimi meditáciami, rovnako aj akordickou a arpeggiovou hrou pôsobilo dojmom predjazzda pagani-niovskému spôsobu prezentácie hudby, očividne bolo napísané pre veľmi zdatného virtuóza. V tomto zmysle Milan Paľu nielenže nezostal dlhým svojmu renomé, ale prešovskému publiku sa po čase prezentoval ako zrelý interpret, ktorý

už toho mnoho prestál, skúsil, a dozrieva ako to najlepšie víno. A to nehovorím len o zvuku, expresii, farebných odtieňoch, dynamickom spektre, nádherných pianách a mezza voce, ale aj o omnoho zdržanlivejšom a kultivovanom vonkajšom prejave muzikovania, úspornejších gestách a pohyboch, čo ešte viac vynieslo do popredia samotnú hudbu.

Slávka KOPČÁKOVÁ

Hudba Modre 2020

Zrejme jedným z mála podujatí, ktorých sa výraznejšie nedotkla aktuálna koronasituácia, bol sezónny malokarpatský minifestival Hudba Modre. Termín, miesto, obsah – všetko sa takmer do písmena zhodovalo s predchádzajúcimi štrnástimi ročníkmi: priestory majestátneho Nemeckého evanjelického kostola aj nádvorie historickej modranskej radnice boli počas troch dní (**14. až 16. 8.**) dejiskom štyroch koncertných produkcií. Hlavnými organizátormi sú tradične Kultúrne centrum Modra, občianske združenie Hudba Modre, samotná samospráva a vedenie mesta, Cirkevný zbor ECAV, miestna ZUŠ a ďalší podporovatelia, ale aj samotní interpretační aktéri.

sksloňované kvality nášho hudobného rebela, ktorého talent a nenapodobiteľná hudobná reč s originálnym výrazom sú stále (a azda čoraz viac) prítomné na pódioch a vo vedomí poslucháčov všetkých generácií. Aj vďaka vďačným a zaniieteným interpretom, ku ktorým patria „moyzesovci“. Viac než doplnkom festivalu bola komplementárna výstava z diela výtvarníka a stáleho fanúšika hudby Juraja Šufliarskeho, reflektujúca jeho imagináciu v súbore obrazov so súhrnným názvom *Inspirée par Chopin*. Podobne neodmysliteľnou súčasťou trojdňového sviatku hudby v Modre je *Malý koncert veľkých nádejí*, popoludnie s prezenta-

grandióznym a reprezentatívnym kultúrnym prostredím...

Ostatný večer potešil znova dramaturgickou konšteláciou. V prvej časti dominovala najmä súčasná (potešiteľne aj slovenská) tvorba.

Bergerovo trio (L. Fančovič, B. Dugovič, **J. Slávik**) a cimbalistka **Viktória Herencsár** si vyslúžili frenetické ovácie. Po entrée, vzorke z Bachovej violončelovej *Suity* v stvárnení J. Slávika, ma potešila žičlivá nádielka premiér: klavírna koncízne koncipovaná (aj tematicky aktuálna) reflexia M. Rüeppga *Corona Diary*, Machajdíkovo zvukové laboratórne kompendium *Offended Egos* pre sólový klarinet a vtipná barytónsaxofónová skladba *Joker's Shadow* R. Koláňa s hebkou farbistou textúrou a dôvtipne hierarchizovanou inštrumentálnou artikuláciou. Pointu tvoril



Moyzesovo kvarteto, V. Šarišský a L. Fančovič (foto: archív)



Bergerovo trio a V. Herencsár (foto: archív)

Prvým bol program odvíjajúci sa pod výrečným názvom *XLV Moyzesovo kvarteto a hostia*, úvodnou číslovkou v titulke zdôrazňujú jubileum ansámblu. Patrila mu úvodná časť večera s viacerými ukážkami z komornej literatúry. Zdôrazňujem pojem ukážky, pretože išlo o prezentáciu „redukčnej“ či torzovitej časti z kompozícií (L. van Beethoven, J. N. Hummel, W. A. Mozart, M. Ravel, ale aj náš súčasník V. Šarišský), zväčša jednej časti z cyckického kompletu... Ohlásenými hosťami večera boli klarinetista **Braňo Dugovič** (spoluúčinkoval v Mozartovi), **Ladislav Fančovič**, v ten večer ako saxofonista (R. Wiedoeft), a invenčný múzický (aj) humorista **Vladislav Šarišský** – ako skladateľ aj ako zdatný klavirista participujúci v druhej programovej časti s pôsobivými skladbami Mariána Vargu v aranžmánoch M. Spustu. Práve tie možno označiť ako umnú gradačnú pointu programu. Pripomenuli veľakrát

ciou žiakov aj pedagógov miestnej umeleckej školy. Osobitnú atmosféru mal jazzový večer s **Altar Quintetom**, združujúcim medzinárodnú zostavu excelentných hráčov a tvorcov: v pozícii hostiteľa sme evidovali saxofonistu (aj pohotového konferenciára) **Nikolaja Nikitina**, z ďalej participovali gitarista **Matúš Jakabčic** a klarinetista **Braňo Dugovič**, zo zahraničných hostí srbský kontrabasista **Nedad Vasilić**, rakúsky bubeník **Klemens Marktl** a hráč na trúbke z Maďarska **Kornél Fekete Kovács**. Priebežne zneli autorské kompozície všetkých zúčastnených, na pódii vládli tvorivá invencia a komunikačná pohoda. Večer s aurou neopakovateľnej slobodnej atmosféry pohltí poslucháčov, ktorí sa celkom oddali sugestívnej hudbe, chladnúcemu dňu s pribúdajúcou tmou. Tá milosrdne postupne zastrela dosť schátralé (nie patinované!) milieum radničného nádvoria, ktoré by sa určite mohlo stať

hlboký odkaz (aj na beethovenovský svet...), *Epilogue* od Romana Bergera, pokorná umelecká konfesia s tichým a zároveň naliehavým apelom. Oslavu spontánneho hudobného živlu manifestoval záverečný blok, v ktorom excelovala očarujúca svetová jednotka cimbalovej hry Viktória Herencsár. Oslovila jednak v autorských, strhujúco efektných inštrumentálnych kúskoch, no jej múzická charizma eskalovala najmä v súčinnosti s folklórnou koloristikou klarinetu (Z. Györi: *Palóc suite*) a predovšetkým v temperamentných a sugestívnych *Hajdúckych tancoch* od Rezsőa Végváriho spolu s interpretačným kompletom celého tria. Zdanlivo malý počet koncertov zanechal dosť intenzívne echo. Otázky aj nevyslovené výzvy, v prvom rade však záujmom a pozornosťou publika presvedčil o svojej životaschopnosti aj opodstatnenosti.

Lýdia DOHNALOVÁ

Organové dni Jozefa Grešáka v Bardejove

Bazilika minor sv. Egídia v Bardejove sprítomňuje zručnosť majstrov viacerých generácií a viacerých druhov umenia. Patrí medzi ne aj hudba, ktorú symbolizuje výsledok technicko-umeleckej zručnosti organára Ottó Riegera z Budapešti, ktorý v roku 1908 postavil dvojsamostatný pneumatický nástroj s 32 registrami a 2 213 píšťalami. Gotická klenba baziliky zväčšuje jeho harmónie, dodávajúc im majestátnu plastickosť, a už 28 rokov ponúka poslucháčom možnosť duchovného a estetického obohatenia festivalu Organové dni Jozefa Grešáka.

Čiastočne uvoľnené obmedzenia súvisiace s COVID-19 využili realizátori (Mesto Bardejov, mestský úrad, oddelenie kultúry Bardejov a Rímskokatolícka cirkev – farnosť sv. Egídia Bardejov) a v zredukovanom čase priprav a počtov účinkujúcich pozvali štvoricu špičkových organistov z Česka a zo Slovenska.



I. Chřibková, F. Beer (foto: S. Fecsková)

Spomedzi štyroch organových festivalov východného Slovenska sa ten bardejovský stal ich pomyselným zástupcom.

Organista a pedagóg **Marek Vrábel** uviedol **15. 7.** zo slovenskej organovej tvorby tri miniatúry z *Orgelbuchu pre Ivana Sokola* od Jozefa Grešáka – *Baladu*, *Modlitbu* a *Lento religioso*. Zaujal vlastnou výraznou *Improvizáciou na témy kryptogramov Grešákovho mena: E-F a G-E-A*. Dvojité výročie Johanna Sebastian Bacha sa odrazilo v dramaturgiách všetkých štyroch organistov. Vrábel uviedol *Prelúdium a fúgu na B-A-C-H* Franza Liszta. Recitátová dramaturgia ponúkla ešte *Zvony z kaplnky Château de Longpont op. 31* Louisa Vierna, organovú úpravu *Adagia g mol* Tomasa Albinoniho, *Offertoire pour le jour de Pâques* Alexandra Boëlyho a *Sonáta d mol op. 65 č. 6* na chorál *Vater unser im Himmelreich* Felix Mendelssohna-Bartholdyho.

Titulárna organistka, pedagogička, regenschori, organizátorka a dramaturgička Me-

dzinárrodného organového festivalu v Bazilike minor sv. Jakuba v Prahe **Irena Chřibková** sa predstavila **29. 7.** Z rozsiahlej českej organovej literatúry zvolila *Legendu D dur* Josefa Kličku a *Meditáciu na staročeský chorál Svatý Václave op. 35* Josefa Suka v úprave Františka Picku. Dvojité Bachovo jubileum si uctila Grešákovou miniatúrou *B-A-C-Hz Orgelbuchu pre Ivana Sokola* a Bachovým *Prelúdiom a fúgou C dur BWV 547*. Energicky rozohraný takmer celý rozsah organa v neustálom šesťnástinovom pohybe. Kanadského skladateľa Denisa Bédarda Chřibková prezentovala *Trois pièces galantes* prežiarčivými jemným farebným espirom. Svätodušná sekvenca *Veni Creator Spiritus* inšpirovala belgického skladateľa Gabriëla Verschragena k skomponovaniu *Partity*. Dramaturgiu koncertu otvorilo *Prelúdium in g, BuxWV148* Dietricha Buxtehudeho. Vyvrcholila ukážkou francúzskej organovej literatúry *Marche reli-*

gieuse na motív Händlovho Larga Ombra mai fu Alexandra Guilmanta. Architektúru skladiet Chřibková budovala veľmi premyslene. Každý detail bol na svojom mieste a podložený suverénou technikou a s pokorou pred skladateľovým poslanstvom. Patrí k nemnohým organistom, ktorí si dávajú záležať na tom, aby sa s nástrojom takpovediac spriatelili. Ako sama zdôrazňuje, „nástroj je taký, aký je, a kvôli mne sa meniť nebude“. Dramaturgicky a interpretačne bol tento recitál vrcholom festivalu.

Vysokoškolský pedagóg, organista a zbormajster **Marek Štrbák** dramaturgiu svojho vystúpenia (**12. 8.**) vystaval s dôrazom na diela slovenských skladateľov. Výber z cyklu Mikuláša Schneidera-Trnavského *Prelúdiá pre organ* (č. 27 35 a 24) zaznel v úvode koncertu v striedanej farebnosti. Skladateľa a organistu Jozefa Rosinského predstavil prostredníctvom *Fantasie sulla sequenza pascale Victimae Paschali laudess* voľbou registrácie, ktorá zväčšila

noblesu atmosféry posolstva veľkonočnej sekvencie. Mikuláš Moyzes bol zastúpený *Toccato a fúgou* v úprave Jána Valacha. *Sonáta d mol op. 65 č. 6* Felix Mendelssohna-Bartholdyho vo svojom druhom festivalom návrate zaujala väčšou sústredenou aj prostredníctvom voľby registrov. Z *Orgelbuchu pre Ivana Sokola* zvolil Štrbák dve miniatúry: *B-A-C-H* a *Toccato*. Po nápaditom stvárnení kryptogramu Johanna Sebastian Bacha nasledovala virtuózna odpoveď vo forme, ktorú Bach rád používal. Z nemeckej organovej tvorby zazneli *Variácie a finále na God Save The King* Johanna Christiana Heinricha Rincka. *Toccata h mol* francúzskeho skladateľa Eugénia Gigouta ako prídavok uzavrela recitál Marka Štrbáka.

Trio slovenských organistov uzatvoril **26. 8.** polorecitátom **František Beer**, aktuálne organista v Kostole sv. Bartolomeja v Košiciach-Myslave. Dramaturgiu otvoril *Allegrom z 2. symfonie e mol op. 20* Louisa Vierna. Organová miniatúra *B-A-C-H* z *Orgelbuchu Jozefa Grešáka* našla vo Františkovi Beerovi veľmi vnímavého tlmočníka, ktorý si s osobitým kompozičným prejavom skladateľa veľmi trefne porozumel,

čo sa prejavilo v registrácii i tempe. Bachovo *Prelúdium a fúgu c mol BWV 546*, začínajúce sa bolestným pátosom, prináša podobnú stavbu ako sólový koncert typu Vivaldiho koncerta grossa. Interpret nás preniesol do posledného Bachovho tvorivého obdobia – do Lipska. Z Mendelssohnovho diela zvolil Beer majestátno pôsobiace *Prelúdium a fúgu c mol op. 37 č. 1*. Predstavil sa aj prostredníctvom improvizácie na tému ľudovej piesne *Dobrá noc, má milá*, ktorú veľmi vtipne a kompozične prehľadne vystaval prostredníctvom farebných

a dynamických možností nástroja. Od vrcholiaceho momentu improvizácie, kde využil jazyčkové registre, sa organista postupne s uvoľňovaním napätia posúval k finále. Očakávali sme logické ukončenie improvizácie s využitím registra aeoline 8'. Interpretom zvolený stúpajúci sled hudobného pradiava však pôsobil dosť rozpačito. Na koncerte účinkovala aj sopranistka **Katarína Kurucová**, ktorá uviedla operné árie z tvorby Händla (*Julius Caesar*) a Rossiniho (*Obliehanie Korintu*). Z *Veľkej omše c mol, KV 427* Wolfganga Amadea Mozarta uviedla *Et incarnatus est* z *Creda*. František Beer sa ukázal ako skúsený sprevádzateľ, v gotickom priestore však speváčke zväčša nebolo rozumieť.

Bardejovský organový sviatok vnímavému poslucháčovi priniesol duchovné povznesenie a účinkujúcim radosť zo zdieľania svojho umenia so živým publikom.

Silvia FECSKOVÁ



Lukáš Oravec:

„Ak by boli našim cieľom financie, hrali by sme všetci pop a komerciu“

(foto: A. Adowicz)

Trubkár, ktorý dávno prekročil tieň lokálneho česko-slovenského umelca a ktorého projekty vždy prinášajú kvalitu najvyššej úrovne. Jeho hudbu, hudobný jazyk a špecifický zvuk si vysoko cenia takí hudobníci ako Bob Mintzer, Aaron Goldberg, Danny Grissett či Wayne Escoffery. Je si vedomý svojich kvalít, má jasné hudobné ciele, vyžaduje profesionalitu od seba aj od druhých, ale pokora mu nechýba. Aktuálne vydáva prvý album vlastného bigbandu s názvom *Lukáš Oravec Orchestra – Light of Blue*.

Pripravila Jana DEKÁNKOVÁ

■ **Prečo si sa po slubne vyzerajúcej kariére klasického hudobníka, ktorý na Konzervatóriu v Žiline vyhŕaval jednu súťaž za druhou, stal jazzovým trubkárom?**

Asi som mal srdiečko vždy viac v jazze a na bakalárskom štúdiu v Brne som už začal klasiku trochu s jazzom podvádzať. Keby som sa však dnes rozhodol znova, asi by som pokračoval v štúdiu klasiky. Bola tam väčšia disciplína, kládol sa väčší dôraz na kondíciu a aj klasická hudba sama o sebe mi veľa dala. Dnes som v štádiu, že by som si s jazzom vlastne vedel poradiť aj sám. No nikdy by som nehral v symfonickom orchestri, ani sólovo, a nakoniec by som aj tak hral jazz.

■ **Študoval si klasiku aj jazz na Slovensku, v Česku, Dánsku a v Rakúsku, bol si na Erasme v Poľsku. Prečo si sa napokon usadil v malej dedinke pri Brne?**

Keď som študoval v Dánsku, nemal som štipendium a musel som si na štúdium zarábať. Viac

času som venoval manuálnej práci než štúdiu a aj keď som mal skvelých pedagógov – Christiana Steenstrupa, Martina Schustera a Jakoba Buchanana –, nemalo to takto zmysel. Po dvoch rokoch som prestúpil do Brna na JAMU, kde som ukončil bakalára v klasickej trúbke u prof. Jana Brodu. Začal som študovať magisterské štúdium jazzovej trúbky vo Viedni, ale nepohodli sme sa s vedúcim katedry a medzičasom sa otvorilo magisterské štúdium jazzovej trúbky na JAMU, ktoré som dokončil u Juraja Bartoša. V Brne som teda strávil väčšinu študijného času a už som sa tu udomácnil.

■ **Keď hovoríš o Slovensku, stále hovoríš „u nás“.**

Mentálne som doma stále na Slovensku, ale na Morave sa cítim lepšie. Česko a Slovensko mi aj tak prídu ako jedna krajina, no mám pocit, že ľudia sú tam vzdelanejší a aj keď sú mentalitou podobní Slovákom, sú viac kultúrni. Život na vidieku mi vyhovuje, nemám

rád veľké mestá, ruch, smrad, drogy... Keď sa vraciam domov na Slovensko, stretávam veľa ľudí, ktorí sa správajú ako „dobytko“, nemajú úctu k ľuďom, čo v živote naozaj niečo dokázali. Nemyslím seba, ale iných. Je to nedôstojné. Ten rozdiel je možno malý, ale podstatný.

■ **V poslednom rozhovore pre *Hudobný život* (HŽ 7-8/2013) si ako svoje hudobné vzory uviedol Harrella, Shawa a Hubbarda. Čo počúvaš dnes?**

Títo traja sú pre mňa stále svätá trojica, ktorá sa nikdy nezmení. Ale vzorov mám veľmi veľa, začínal som na Armstrongovi, samozrejme, sem patrí Davis, ale k štýlovosti, ktorá sa mne páči, sú najbližšie asi títo traja. Potom napr. Roy Hargrove alebo rané obdobia Nicholasa Paytona či Wyntona Marsalisa. Zo saxofonistov mám rád napr. Kennyho Garretta a Branforda Marsalisa. Ale priznám sa, že keď som sám doma, najčastejšie nepočúvam nič alebo skôr než jazz si pustím balkánsku alebo rómsku hudbu.

■ **Máš viacero zoskupení, si súčasťou mnohých bigbandov, ale najčastejšie účinkuješ so svojím Lukáš Oravec Quartet. Prečo je na každom z albumov trochu iná zostava?**

Keď som kvarteto pred ôsmimi rokmi zakladal, začínal som s kamarátmi rovesníkmi a postupom času sa zostava kryštalizovala. Niekedy sme sa rozišli z ľudskej stránky, občas niekto nemohol ísť hrať koncert, angažoval som iného, ktorý mi viac zapadol do konceptu, a už ostal v kapele. A, samozrejme, som chcel hrať s tými najlepšími. Je to prirodzený vývoj, ale už dlho mám ustálenú pozíciu Mariána Ševčíka na bicích nástrojoch a Tomáša Baroša na kontrabase. Na klavírnej stoličke mám viacero alternatív, na posledných dvoch albumoch hral Kálmán Oláh, na jednom hral Piotr Wyleżoł a na najnovšom albume, ktorý vyjde čoskoro, bude Danny Grissett, s ktorým hrám v poslednom čase najčastejšie. Keď Danny nemôže, oslovujem často Ľuda Kotlára.

■ **Aké kritériá volíš pri hosťoch, saxofonistoch a klaviristoch, ktorých pozývaš na turné?**

Vždy som pozýval ľudí, na ktorých sa mi v prvom rade páčilo, ako hrajú. Niektorí sú, žiaľ, nad moje finančné možnosti. Z ľudskej stránky je to vždy lotéria, napriek osobným odporúčaniam. A s tými, s ktorými sme si navzájom sadli a sú aj finančne akceptovateľní, hrám dodnes. Napríklad Danny Grissett, Wayne Escoffery alebo Andy Middleton. Bob Mintzer je síce iná finančná trieda, ale som mu veľmi vďačný za veľké gestá a ľudskú ústretovosť. Nemal problém nahráť v štúdiu nad rámec dohodnutých skladieb ďalšiu a nič za to nechcel. Poznal môjho klaviristu a hneď, ako ho zbadal, mu povedal: „Kálmán, tvoje skladby používam pri výučbe kompozície a tvoje sóla dávam študentom sťahovať!“ Na koncerte začal z ničoho nič hrať *Happy Birthday* – mal som v ten deň narodeniny, ale nikomu som to

nehovoril. Celý čas bol veľmi úprimný a otvorený, rozprával nám dosť súkromné zážitky zo svojej kariéry. Na konci turné sa mi poďakoval tak, ako len málokto...

■ Je nadviazanie spolupráce s takýmito menami náročné?

Nepúšťal by som sa do kapely bez toho, aby som už nemal niečo odohrať, takže kvarteto malo od začiatku svoj tvar. Pomohlo aj nahranie debutového albumu, aby som mal čo v zahraničí ukázať. Prvým hosťom bol skvelý maďarský saxofonista Gábor Bolla a spolupráca s ním nám otvorila ďalšie dvere. Ale ani hudobníci s dobrým menom si nechcú urobiť blamáž, takže keby sme nehrali dobre, neprišli by. Pri rozmýšľaní, koho zavolať, som vždy zvažoval, či sa vedľa neho nebudem musieť hanbiť, alebo či bude sedieť do nášho konceptu. Ale na druhej strane, keď mám vedľa seba odlišného hráča, ktorý je trochu z iného súdka, je to pre mňa vždy veľká škola.

■ Čo je na pódiovej spolupráci s veľkými osobnosťami najinšpirujúcejšie?

Vďaka energii na živom koncerte sa zážitok cez emócie intenzívnejšie zaryje do pamäti, do podvedomia, a teda aj do predstavy. Napríklad

že u nás nečakali takú vysokú úroveň. Často chvália moju rytmiku, ktorá je podľa nich rovnako dobrá ako kdekoľvek v New Yorku. Slovinci sú veľmi talentovaný národ a ako muzikanti sú super materiál, možno aj vďaka tomu, že sme jeden z najpremiešanejších národov v Európe.

■ Máme za sebou a zrejme aj pred sebou mimoriadne mesiace. Ako na tvoju hráčsku disciplínu vplyva „korona“?

Určite som v tej kategórii hudobníkov, ktorí bez koncertov nie sú motivovaní cvičiť. Nepatrím k tým, čo majú udržiavaný perfektný nátlak po celý rok. Keď sa blíži koncert, postupne pridávam. No je veľký rozdiel cvičiť, hoci aj

„Hudobníci s dobrým menom si nechcú urobiť blamáž, takže keby sme nehrali dobre, neprišli by.“

vo vysokom tempe, a hrať naživo pred publikom. Aspoň ja dávam na koncerte do hrania oveľa viac energie ako pri cvičení. A čím viac koncertov, tým lepší nátlak, samozrejme... Za normálnych okolností toho robím celkom

čne veľmi zle. V Anglicku sme mali hrať ako kvinteto anglických a slovenských hudobníkov – bubeník Marek Dorčík, klavirista Jamil Sheriff – vedúci jazzovej katedry na Konzervatóriu v Leeds, kontrabasista Jack Garside a saxofonista Alex Garnett. Turné sa preložilo o rok, ale keďže tam hrávame každý rok, je to v podstate zrušené turné.

■ Práve vychádza debutový album tvojho nového projektu – Lukáš Oravec Orchestra. Prečo si v dnešnej dobe, keď každý skôr zmenšuje kapely, založil bigband?

Lebo je to moja srdcovka. Asi pred dvomi rokmi som si uvedomil, že sa vďaka Janáčkovskej akadémii pohybuje v Brne a okolí veľa hudobníkov, z ktorých by sa dal zostaviť dobrý bigband. Sú tu študenti, bývalí študenti a samotní pedagógovia. Na JAMU učia Marián Ševčík, Juraj Bartoš a žijú tu Peter Korman, Ľudovít Kotlár, Richard Šanda, Petr Hnětkovský, Pavel Zlámal, Marek Kotača, Radek Zapadlo aj Ivan Melin. Učil tu aj Rostislav Fraš, ktorý mal byť tiež členom, žiaľ, už nie je medzi nami a o jeho miesto prejavil záujem skvelý Andy Middleton z Viedne.



Počas nahrávania albumu *Light Of Blue*, zľava J. Bartoš, Ľ. Kotlár (foto: P. Klimashevsky)



Zľava P. Zlámal, M. Kotača, A. Middleton (foto: P. Klimashevsky)

keď príde nejaký Američan so svojou obrovskou energiou, tak ma ňou nabije a doslova stiahne so sebou. Inšpiruje ma to k trochu inému hraniu – čo sa týka výkonu aj obsahu. Oni sú z kolísky jazzu a my len tak pozorujeme, čo sa tam deje.

■ Už niekoľko rokov manažuješ koncertné turné svojho kvarteta po celom svete. Máš teda možnosť porovnať situáciu na zahraničných a našich domácich pódioch...

Na to, aká sme malá krajina, u nás nie je nedostatok festivalov, ale skôr klubov. Nemáme takmer žiadne. Ďalšia zásadná vec je úplná absencia kvalitných klavírov. Mať na pódium dobrý Steinway, ktorý nebude „ošľahaný vetrom“, je u nás takmer nemožné. Taktiež zvučkári sú z veľkej väčšiny na veľmi slabej úrovni, česť výnimkám. Ale čo sa kvality hudobníkov týka, od amerických hostí mám spätnú väzbu,

dosť, ale keďže som vo svojej podstate človek lenivý, a keď môžem, rád sa na niektoré veci „vybodnem“, obdobie zmrazenia koncertného života som využil na oddych, prácu okolo domu a producentskú činnosť. Hudba je síce super, ale nie je to úplne najdôležitejšia vec v mojom živote. Čas plynie, ľudia odchádzajú a vzťahy sú pre mňa dôležitejšie.

■ Tento rok si mal mať turné v Anglicku a v Mexiku. Ako to dopadlo?

V Mexiku sme mali hrať v čisto slovenskej kvartetovej zostave: Ľudo Kotlár, Marián Ševčík a Robo Ragan ml. Turné je zatiaľ preložené na apríl, ale reálne to vidím skôr na jeseň. Asi nikto nechce ostať v nemocnici v Mexiku, keby sa niečo stalo... Mali sme tam hrať na festivaloch, v kluboch a mali sme odučiť aj workshopy. Niečo z toho sa určite zruší, pretože zvlášť kluby sú na tom finan-

čne veľmi zle. V Anglicku sme mali hrať ako kvinteto anglických a slovenských hudobníkov – bubeník Marek Dorčík, klavirista Jamil Sheriff – vedúci jazzovej katedry na Konzervatóriu v Leeds, kontrabasista Jack Garside a saxofonista Alex Garnett. Turné sa preložilo o rok, ale keďže tam hrávame každý rok, je to v podstate zrušené turné.

■ Väčšinu repertoáru tvoria tvoje skladby. Ako komponuješ?

Zásadne iba s trúbkou. Komponujem vtedy, keď sa mi chce a už dlhšiu dobu sa mi nechcelo. Keď mi niečo napadne, nezapisujem to do nóty, ale nahrávam na telefón – buď si melódiu zahrám na trúbke, alebo zaspievam. A keď sa mi chce, sadnem si nad nahrávku, vyberiem z nich niečo zaujímavé a rozpracujem to do nových kompozícií.

■ Prečo nearanžuješ svoje skladby pre bigband sám?

Nemôžem robiť všetko. Nemám na to čas ani chuť a namiesto toho, aby som sa učil aranžovať, vložím energiu radšej do iných vecí. Nie-

→ kedy však musím trochu esteticky strážiť, aby aranžér napríklad nevšunul do mojej skladby priveľa vlastného štýlu, aby ostala takou, akú som ju chcel. Na našom albume sa aranžérsky najviac podieľal Pavel Klimashevsky a po jednej skladbe prispeli Miroslav Hloucal, Luboš Soukup, Martin Uherek a Łukasz Rakalski.

■ **Light of Blue – názov albumu každý zvažuje dosť dlho...**

Pre mňa je to vyjadrenie nádeje, že sme založili orchester, ktorý hrá hudbu, čo stojí za to. Aspoň pre nás. Keď niekto vidí nádej, vidí tzv. svetlo na konci tunela. A s jazzom sa spája modrá farba. *Light of Blue* súvisí aj s výtvarným návrhom bookletu, ktorý vznikol skôr než názov. Motív na obale je efekt fotografického zachytenia svetla, ktorý je dielom môjho dvorného grafika Addu Adowicza. Názov tiež súvisí aj s nedávno zosnulým Rostom Frašom...

■ **Potrebuješ spätnú väzbu na svoju prácu?**

Niekedy má človek pochybnosti a potrebuje spätnú väzbu od iných, či ide dobrým smerom, či to celé má zmysel. Vtedy pomôže, ak mu niekto z odboru, koho si váži, povie, aby nehladel na nič okolo a šiel si za svojím. Dnes mi je už

aj CD. Budeme hrať najmä moje skladby, ale nebude to iba jazz prearanžovaný do klasickej hudby, upravujeme aj klasickú hudbu do jazzu.

„Často chvália moju rytmiku, ktorá je podľa nich rovnako dobrá ako kdekoľvek v New Yorku. Slovinci sú veľmi talentovaný národ...“

Aranžérsky sa na projekte podieľajú Miroslav Hloucal a Pavel Klimashevsky. Vo februári máme v pláne koncerty kvarteta v Štokholme, ale uvidíme... Tiež mám na budúci rok naplánované vydanie albumu so Seamusom Blakeom a Dannym Grissettom. Okrem toho mám mikroúvazok na Konzervatóriu v Brne, kde pripravujem záujemcov na štúdium jazzovej interpretácie na vysokých školách.

■ **Máš teda skúsenosť aj s pedagogikou. Veľkú časť svojich štúdií si absolvoval v zahraničí, ako v porovnaní so zahraničím obstojí naše hudobné školstvo?**

Všeobecne by som povedal, že odbornosť bola v zahraničí vyššia ako u nás, najmä v Dánsku.

zapájali, sledovali a komentovali nedostatky – bola to zároveň aj pedagogická prax. To bolo z hľadiska výučby všetko. Študenti neboli vystresovaní z množstva kníh, ktoré treba nastudovať a na ktoré aj tak zabudnú, zato boli lepšími muzikantmi. V Brne je na magisterskom interpretačnom štúdiu právo, ekonomika, manažment, filozofia, estetika, formulácia odborného textu a hlavný nástroj... Nie sú to nezaujímavé predmety, ale pre štúdium interpreta je to podľa mňa neproporčné voči predmetom, ktoré by mali hudobníkov pripraviť do praxe. X

Lukáš ORAVEC je slovenský jazzový trubkár, skladateľ a producent. Je členom Big Bandu Gustava Broma a CZ-SK Big Bandu Matúša Jakabčica a v minulom roku založil svoj vlastný bigband s názvom Lukáš Oravec Orchestra. V jeho kvartete účinkovali ako hostia významné osobnosti domácej i svetovej scény ako napr.: Aaron Goldberg, Seamus Blake, Bob Mintzer, Danny Grissett, Vincent Herring, Rick Margitza, Pavel Wlosok, Andy Schofield, Wayne Escoffery, Jamil Sheriff, Benito Gonzalez, Essiet Okon Essiet, Kálmán Oláh, Elemér Balázs, János Egri, Gábor Bolla, Jacek Namysłowski a mnoho ďalších.

Štúdiá:

2002–2008 Konzervatórium v Žiline v triede Jana Pohůnka a Martina Oboňu
2008–2009 Royal Academy of Music Aarhus (Dánsko) – klasická trúbka u Christiana Steenstrupu a Martina Schustera a jazzová trúbka u Jakoba Buchanana
2009–2011 Janáčkova akadémia múzických umení – bakalárske štúdium – klasická trúbka u Jana Brodu a jazzová trúbka u Jana Přibila
2010–2011 zahraničný študijný pobyt na Hudobnej akadémii K. Szymanowského v Katoviciach – klasická trúbka u Stanisława Dziejwiora, jazzová trúbka u Piotra Wojtasika
2013–2014 City of Vienna University – jazzová trúbka u Jörga Engelsa
2014–2016 Janáčkova akadémia múzických umení – magisterské štúdium – jazzová trúbka u Juraja Bartoša

Ocenenia:

2005 – 1. miesto v I. kategórii a absolútny víťaz Súťaže študentov konzervatórií
2007 – 1. miesto v II. kategórii Súťaže študentov konzervatórií
2007 – 1. miesto na medzinárodnom festivale dychových orchestrov Rybník 2007, Poľsko
2012 – Nové tváre slovenského jazzu – cena za presvedčivý interpretačný výkon
2012 – Nové tváre slovenského jazzu – cena pre Lukáš Oravec Quartet za zrelý kolektívny výkon
2014 – ESPRIT 2013 za album *Introducing Lukas Oravec Quartet*
2016 – Nominácia na cenu Radio_Head Award za album *Kulosaari*
2017 – Nominácia na cenu Radio_Head Award za album *Ali*
2017 – ESPRIT 2016 za album *Ali – Lukas Oravec Quartet feat. Bob Mintzer*



D. Grissett, T. Baroš, S. Blake, L. Oravec, M. Ševčík na Jesenných jazzových dňoch v Žiline 26. 10. 2019 (foto: R. Köhler)

v podstate jedno, či sa ľuďom moja hudba páči alebo nie. Potrebujem hlavne vlastnú spokojnosť s výsledkom. A zo skúseností už viem, že keď budem s výsledkom spokojný ja, bude sa to páčiť aj ľuďom, ktorí takúto hudbu počúvajú.

■ **Najbližšie plány?**

S bigbandom plánujeme koncerty až na budúci rok. Naplánované slovenské turné môjho kvarteta v októbri a decembri sa zrejme neuskutoční. V tom čase už mnohé kluby nemusia ani existovať, keďže je mnoho z nich závislých od príjmu z reštauračných služieb, čo je momentálne v kombinácii s koncertmi zakázané. Premýšľam nad iným spôsobom koncertovania, napríklad streamovaním. Dostať sem zahraničných hudobníkov je tiež problém, pravidlá karantén sa stále menia. Veľký projekt s Moravskou filharmóniou Olomouc, v ktorom účinkuje moje kvarteto s Dannym Grissettom a Andym Middletonom, sa presunul na budúci rok. Mali by sme hrať na dvoch alebo troch festivaloch klasickej hudby a malo by sa k nemu nahrávať

Tiež považujem za nezmysel existenciu 17 konzervatórií. Nemáme päťkrát viac talentovaných detí ako pred 30 rokmi. Je to podľa mňa podnikanie za štátne peniaze, ktoré by mohol štát investovať do menšieho počtu kvalitnejšie vybavených konzervatórií, mohli by sa nakúpiť nové klavíry, vylepšiť priestory alebo by mohli lepšie zaplatiť pedagógov.

Ďalšia z vecí, ktorá mi na českom a slovenskom hudobnom školstve veľmi prekáža, je priveľa teoretických predmetov na úkor predmetov praktických, ktoré sú podľa mňa pre výkonných hudobníkov potrebnéjšie. Napríklad v Dánsku som mal na vysokej škole hlavný predmet, dvakrát dve hodiny týždenne sluchovú analýzu, dejiny hudby spojené s teóriou, hru z listu, korepetície, bigband, hlavný predmet s iným pedagógom – ktorým bol bežne prvý hráč vo filharmónii a učil napríklad aj to, ako správne držať telo pri hraní. A ešte sme mali úžasné kolektívne lekcie v trvaní aj 4 hodín pre všetkých 15 študentov trúbky naraz. Profesor sa každému venoval 20 minút a ostatní sa do toho procesu

Kasárne/Kulturpark Košice

Sen každého mesta. Aj tak by sa dal nazvať komplex 10 pavilónov, ktorý je výnimočný v celoeurópskom kontexte. V r. 2013 sa Košice ako Európske hlavné mesto kultúry stali stredobodom kultúrneho záujmu takmer na dva roky. Projekt rekonštrukcie bývalých kasární na kultúrnu štvrť bol najväčším z ôsmich investičných projektov v rámci projektu Interface a stál 24 miliónov eur. Kasárne/Kulturpark spravuje mestská organizácia K13 – Košické kultúrne centrú. S odstupom siedmich rokov nám o pozitívach, negatívach aj plánoch komplexu porozprával nový riaditeľ organizácie TOMÁŠ PETRAŠKO a vedúci oddelenia produkcie podujatí MARTIN DANI.

Naučiť ľudí chodiť na nové miesta za kultúrou býva ťažké, máme radi stereotypy a preprogramovať spontánne povedomie obyvateľstva trvá aspoň dva roky. Niekedy sa to nepodarí vôbec. Areál Kulturparku sa nachádza tak trochu mimo historického centra mesta, uprostred sídliska. Napriek tomu pôsobí ako oáza pokoja. Do príjemného historického parku, tzv. Šafranovej záhrady, chodia na prechádzky dôchodcovia, mamičky s deťmi aj školy, cvičí sa tam joga, na malých nekrytých pódioch sa robia rôzne workshopy.



jom identické. Jedna je predpripravená pre komornejšie podujatia – divadlá, koncerty, konferencie – so sedením na eleváciu (stupňovité sedenie) s kapacitou 220 ľudí, druhá je upravená na rovné sedenie, respektíve rýchlejšie upravitelná na státie, kedy je kapacita sály do 500 ľudí. „Všetky priestory kasární boli vybudované ako univerzálne priestory, takže sa dajú prispôsobiť akémukoľvek účelu. Aj koncertné sály sú v podstate holá stavba, nič v nich okrem svetelných rámp a závesných reproduktorov nie je zabudované napevno. Sedenie môžeme upraviť do rovného, na eleváciu, pri stolíkoch, alebo



(zdroj: Archív K 13 – Košické kultúrne centrú)

Názvy 10 pavilónov zvolil architekt Irakli Eristavi podľa medzinárodnej leteckej abecedy. Tri hlavné budovy – Alfa, Bravo a Charlie – vznikli rekonštrukciou pôvodných troj- až štvorpodlažných kasárenských skladov postavených na konci 19. storočia. Výhodou pretvárania geometricky súmerných jednoduchých objektov bola možnosť odstránenia všetkých vnútorných priecok a stropov a vytvorenie nových dimenzií interiérov. Bolo tak možné vytvoriť sály s nadštandardne vysokými stropmi, ktoré sú pre kultúrne účely priam nutnosťou. V areáli boli vybudované aj nové, menšie jednopodlažné pavilóny zo železa a skla, z ktorých sa väčšina využíva na workshopy a sú medzi nimi aj infocentrum, kaviareň či televízne štúdio. Vstup schodmi do hlavnej budovy Alfa je na priecheli umiestnený centrálne a je k nemu prístupný bezbarierový prístup, ktorý vizuálne neruší jednoduché línie architektúry. Priestranné foyer poskytuje dostatok miesta na zhromaždenie väčšieho počtu návštevníkov a vstupy do dvoch koncertných sál sú z neho umiestnené zrkadlovito po bokoch. Sú navzá-

ho úplne odstrániť. Dá sa meniť aj veľkosť pódii, môže ich rozobrať alebo umiestniť do stredu sál,“ približuje koncepciu priestorov Martin Dani. Umelci majú do sál samostatný vstup priamo zo zákulisia, v ktorom sú umiestnené bezchybné zariadené šatne. Nad nimi sa nachádza 5 denných miestností, ktoré K13 poskytuje umelcom, ak napríklad prídu do Košíc ráno a nemajú si kde do začiatku koncertu oddýchnuť. Obe sály sú vybavené zvukovým systémom zn. Martin Audio London so zvukovými pultmi zn. Allen & Heath a svetelnou technikou kombinácie zn. Robe, Stairville a ADJ. Keďže sa v týchto priestoroch koná Art Film Fest, sú prispôbené aj na projekcie s filmovým plátnom, DCP projektorom a zvukom Dolby Surround 7.1. „Výhodou našich priestorov je, že ak priestory prenájomujeme, poskytujeme k nim aj techniku, obslužný personál a mobilizáciu vrátane klavírneho krídla CX3 Grand Piano PE značky Yamaha,“ doplnil Tomáš Petraško. Z foyer sa dostávame na 1. podlažie alebo ďalej po prízemí do priestoru preskleného átria, ktoré slúži ako šatňa spojená s kaviarňou. Cez átrium sa prejde do galérie, najväčšej sály

v budove Alfa. „Štandardne je priestor Galérie vytážený celý rok, ale výstavy musíme plánovať citlivo, keďže niektoré väčšie podujatia požadujú aj tento priestor,“ pokračuje Tomáš Petraško. Budova bývalej tajne má kapacitu na sedenie 450 ľudí a na státie 800 ľudí.

Na 1. podlaží Alfy nájdeme dve tanečné sály so zrkadlami, ktoré využívajú konzervatóriá, ZUŠ aj súkromné školy tanca. V jednej je drevená parketová podlaha, v druhej baletizol. Vedľa nich sa nachádza menšia seminárna miestnosť s kuchynkou s kapacitou do 50 miest a dve miestnosti audiovizuálnej réžie, ktoré využíva najmä lokálna televízia telKE. Okrem toho tu sídli celá organizácia K13 s kanceláriami pre cca 60 stálych zamestnancov. Bravo je rozlohou najväčšia budova v areáli a jej obdĺžnikový tvar tvoria dve identické „krídla“ spojené centrálnym schodiskom. Podľa Martina Daniho sa snažia, aby budova Bravo prešla zmenou doterajšieho užívania: „Chceme, aby sa stala kreatívnym inkubátorom s co-workingovými priestormi či ateliérmi. Doteraz slúžila rôznym komunitným projektom, sídli v nej Archív ľudovej kultúry a folklórne súbory využívajú ďalšie 2 tanečné sály.“

Vo všetkých budovách prevládajú jednoduché chladné línie, strohosť a uniformita. Použité biele, sivé a čierne farby vytvárajú pocit chladu, ale zároveň aj čistoty a svetla. O to viac tu vyniká drevený nábytok alebo interiérová zeleň. Miestom so zaujímavou energiou je najvyššie podlažie budovy Bravo, v ktorom sú tanečné sály. Majú odkryté krovky a drevené stropné trámy dodávajú priestoru zvláštne teplé čaro. V pavilóne Charlie sa nachádza SteelPark, v ktorom je od r. 2013 inštalovaná interaktívna výstava o spracovaní rudy a na najvyššom poschodí budovy sa striedajú detské výstavy.

Po celom areáli je rozosiatych 8 nízkych drevených pódii bez prestrešenia, s rozmermi 8×8m. Organizátori podujatí oceňujú infraštruktúru napájacích sietí v exteriéri, ktorá je dostupná „na každom rohu“. Najväčšie koncerty sa konajú počas letného festivalu Leto v parku na Bielom námestí, ktoré je vybudované pred bránami areálu. Strohé, nabiele vydláždené námestie poskytuje variabilitu v umiestnení pódia aj v smerovaní zvuku, čo je zvlášť dôležité, ak sa v tesnej blízkosti nachádzajú obytné činžiaky. Parkovisko je vybudované v podzemí areálu.

„Jediným malým obmedzením, ktoré vnímame, je, že sa niektoré tanečné sály nachádzajú nad koncertnými, takže ak je v sále komornejší program, nemôže v tom čase tanečnú sálu využívať napríklad folklórny súbor na nacvičovanie dupáku,“ uzatvára Tomáš Petraško tému unikátneho kultúrneho priestoru v Košiciach, ktorý má už 7 rokov a za ten čas v ňom pôsobiaci zamestnanci nenašli zásadné nedostatky. Projekt považujú z praktickej aj kapacitnej stránky takmer za dokonalý...

Pripravila **Jana DEKÁNKOVÁ**

Korona za Kaukazom alebo ako gruzínska hudba dýcha cez rúško



Prázdné Námestie slobody v Tbilisi počas karantény (foto: archív autority)

Ťažko uveriť, že už vyše pol roka svet zápasí s nebezpečným vírusom. Pre mnohých z nás je všetko ako sen – Mor Alberta Camusa, v ktorom sme sa zobudili v čase, keď pre Čínu, Taliansko, USA či Irán bol epidemický stav už drsnou realitou. Jednou zo šťastnejších krajín, v ktorej sa podarilo udržať koronavírus pod kontrolou, je takmer štvormiliónové Gruzínsko. Počas prvej vlny krajina dokázala zabrániť rýchlemu rozšíreniu vírusu vďaka prísny obmedzeniam a zákazom (1200 prípadov a 17 úmrtí). Napriek tomu sa začiatkom septembra ani Gruzínsko nedokázalo vyhnúť druhej vlne a počet nakazených začal rapídne stúpať – aktuálne je to vyše 6200 prípadov a 37 úmrtí. Podobne ako v iných krajinách, aj v Gruzínsku zmenila pandémie životný štýl mnohým, hudobníkov nevynímajúc.

Presun do online sféry

Hudobný život sa veľmi rýchlo premiestnil do virtuálneho sveta. Vo vysielaní koncertov, opier či baletov, nahrávaní a kombinovaní sólovej, komornej alebo orchestrálnej hudby za pomoci technológie nezaostali ani gruzínski hudobníci. Napriek mnohým odvolaným koncertom a festivalom sme mali šancu vypočuť si najvýznamnejších interpretov a spevákov vďaka facebookovej stránke Veľkej koncertnej siene Konzervatória v Tbilisi, Hudobného centra Džansuga Kachidzeho aj Tbiliského divadla opery a baletu. Prvou reakciou mladých Gruzíncov na izoláciu bol vznik kampane „Rozšír hudbu a nie vírus“, do ktorej sa zapojili talentovaní hudobníci z Gruzínska aj zo zahraničia. Vďaka nej sa naše facebookové profily premenili na virtuálnu koncertnú sieň, v ktorej sme si mohli vypočuť rôzne nástroje a skladby realizované v domácych podmienkach.

Odvolanie najväčšieho festivalu na Kaukaze – Open Air, ktorý sa každoročne konával v Tbilisi pri jazere Lisis Tba – vyvolalo sklamanie u mnohých mladých poslucháčov elektronickej a rockovej hudby. Jeden z mála festivalov, ktoré sa napriek komplikovanej situácii podarilo zrealizovať, bol každoročný festival Žena a hudba, ktorý od roku 2013 ponúka koncerty, konferencie i premietania filmov. Jeho cieľom je zlepšenie situácie v oblasti nerovnosti mužov a žien v hudobnej komunite – s týmto problémom dodnes zápasia hudobnícky nielen v post-

sovietskych krajinách. Tento rok sa festival obmedzil na online diskusiu, vysielanie v minulosti nahraných hudobných diel skladateľiek a interpretiek a na videoklipy 19 hudobníčok, ktoré odpovedali na zaujímavé otázky. Prvým postkoronovým festivalom, ktorý prebehol tradičným spôsobom – naživo –, bol nový trojdňový jazzový Midsummer Night Fest v auguste v Tbilisi. Zúčastnilo sa na ňom takmer 50 celosvetovo uznávaných hudobníkov (Beka Gočiašvili, Maia Baratašvili, Dini Virsaladze, Zaza Mardžanišvili...), ktorí sa po niekoľkomesačnej pauze konečne vrátili na scénu. Z obľúbených a každoročne očakávaných medzinárodných festivalov, akými sú Telavi International Music Festival a Tsinandali Festival, sa v septembri uskutočnil iba posledne menovaný. Konal sa pod holým nebom, trval štyri dni. Napriek prísny opatreniam a veľmi obmedzenej medzinárodnej leteckej doprave bol úspešný vďaka významným hudobným osobnostiam z Gruzínska aj zo zahraničia (pricestovali klaviristka Martha Argerich, dirigent Gianandrea Noseda či huslista Daniel Lozakovich).

Kreativita v izolácii

V priebehu uplynulých mesiacov sa ukázalo, že ani pandémie nedokázala zastaviť tvorivosť. Práve naopak, skladatelia začali hľadať nové cesty, ako preniesť hudbu do internetového priestoru, a vírus sa stal častou témou novoskomponovaných skladieb pre

virtuálne predvedenie (*Covid19 fúga* Nicholasa Papadimitrioua, *Coronavirus etuda* pre klavír a dezinfekčnú utierku Jeffa Depaoliho...). Jednou z prvých skladieb týkajúcich sa aktuálnej témy je aj *Pandemic* pre sto hudobníkov v izolácii od gruzínskeho skladateľa Koku Nikoladzeho. Krátku skladbu napísal na objednávku Filharmónie Oslo, premiéra sa uskutočnila 22. apríla na jej webstránke.

Situácia priniesla aj vznik medzinárodného tria, ktorého hlavnou úlohou bolo zaznamenanie voľnej improvizácie cez aplikáciu Zoom a vytvorenie troch rôznych variantov tej istej hudby. Traja hudobníci – Rezo Kiknadze z Tbilisi, Anuka Kontridze z Mníchova a Nick Davitashvili z Melbourne – využili nepresnosti a defekty internetového pripojenia ako inšpiráciu pre tvorbu. Podľa jedného z členov skupiny, skladateľa a bývalého rektora Tbiliského konzervatória Reza Kiknadzeho, je simultánnosť iba jedným, no nie hlavným, z rôznych aspektov hudby. Spoločná „nesimultánna“ tvorba by podľa neho nemala byť prekážkou.

Ďalším dôležitým projektom, ktorého základom je virtuálne muzicírovanie s ohľadom na defekty internetového spojenia alebo nekvalitný zápis hudby, je Kiknadzeho *Metachronous Coronation Mass*. Skladba inšpirovaná Mozartom a vytvorená špeciálne pre 51 hudobníkov zo súboru modernej hudby tbiliského Konzervatória je zbavená rytmickej presnosti a usporiadanie nôt v takte je závislé od interpretácie každého z hudobníkov. Kiknadze zozbieral krátke videoklipy od všetkých 51 členov orchestra, ktorí v nich hovorili svoje meno, priezvisko a frázu „zostaň doma, zamrzní doma“, následne ich spektrálne rozanalyzoval a, vyberajúc z nich timbrálne najvýraznejšie frekvencie, zapísal do nôt ako jednotlivé party hudobníkov.

Podobnou experimentálnou a elektronicky spracovanou hudbou sa zaoberá aj jedna zo skladateľiek vyššie spomenutého festivalu Žena a hudba, Eka Čabašvili. Jej nová „nanoopera“ má názov *Pandora* a je vytvorená z mixu elektronickej a čisto vokálnej hudby. Inšpiráciou pre jej vznik bol záujem skladateľky o zvuky v ľudských bunkách, vyvolaný práve aktuálnou situáciou. Aj jej ďalšie nové, zatiaľ nedokončené dielo je zbierkou aleatorických básní, krátkych textov, ktoré majú byť virtuálne interpretované na rôznych tónových výškach.

„Vďaka“ pandémie za uplynulý polrok vzniklo mnoho zaujímavých ideí a projektov, dnešná realita priniesla hlbšie zdokonalenie novej oblasti hudby vo virtuálnom priestore. Napriek tomu je ponúkanie hudby poslucháčovi online veľmi obmedzené, keďže práve hudobné umenie je to, ktoré v izolácii a v situácii „zákazu zhromažďovania sa“ trpí najviac. Máme však nádej, že vírus zvládneme a svet, vrátane hudobníkov, sa vráti späť do bezpečných koláží každodenného života.

Anna NIKOLOZIŠVILI

Autorka je študentkou Fakulty muzikológie a kompozície na Štátnom konzervatóriu V. Saradžišviliho v Tbilisi.

MNÍCHOV

The artist is present

Maria Callas je mŕtva. Izbu, v ktorej zomrela, vydezinfikovali, nábytok potiahli čiernym súknom. Primadonna assoluta stojí pred zatahnutou oponou v trblietavých zlatých šatách ako zjavenie. V mníchovskej Opere nikdy nespievala. Z reproduktorov znie jej slávna interpretácia árie keltskej kňažky Normy. Ešte pred poslednými tónmi „Casta diva“ náhle stíchne. Všetko pohltí tma, no hudba znie ďalej – v ušiach publika. Umenie žije ďalej. V každom jednom divákovi...

V programovom bulletine k performancii *7 Deaths of Maria Callas* (Sedem smrti Marie Callasovej) sa **Marina Abramović** vyznáva zo svojej závislosti od publika: „Bez publika nemôžem urobiť nič. Potrebujem cítiť jeho energiu.“ Päťsto divákov v mníchovskom Národnom divadle s kapacitou 2 200 miest mohlo v septembri vysielaf svoju energiu na javisko, na ktorom Bavorská štátna opera začala novú divadelnú sezónu premiérou performatívne ladenej inscenácie Mariny Abramovićovej. Počas 90 minút trvajúcej inscenácie leží srbská umelkyňa, ktorej koncept spočíva v stieraní hraníc medzi umením, umelcom a divákom, v posteli na pravej strane javiska a spí – „the artist is present“ je mottom každého jej vystúpenia. Na závoj pred spiacou Abramovićovou sú premietané patetické zábery prevažujúcich sa oblakov. Na javisku za závojom sa do bodového svetla postupne vynárajú operné hrdinky, ktorých interpretácie urobili z Callasovej žijúcu legendu. Violetta, Tosca, Carmen, Čo-čo-san, Lucia di Lammermoor, Desdemona, Norma. V podaní stálych členiek Bavorskej štátnej opery a koproduktujúcej berlínskej Deutsche Oper však nezaznela imitácia božskej Callas. Všetky árie boli interpretované takmer pietne, veľmi osobným štýlom zaujala najmä **Adela Zaharia** ako Lucia. Operné hrdinky talianskeho a francúzskeho repertoáru vystúpili v kostýme Callasovej chyžnej Bruny. Počas árii sa na plátne v pozadí, kompletne vyplňajúcom obrovský javiskový portál, objavujú filmové sekvencie. Uvádza ich Abramovićovej reprodukováný hlas, ktorý v angličtine prednáša krátke zamyslenie sa nad spôsobom smrti každej z hrdiniek. „*Pád nie je nebezpečný, nebezpečné je len pristátie*,“ recituje Abramović na úvod videa k árii *Vissi d'arte*, v ktorom sa stáby Flóra Tosca v anjelskom bielom rúchu vrhá z jedného z newyorských mrakodrapov. Ležiac na pokrývanej streche čiernej limuzíny zaparkovanej na ulici pod mrakodrapom ju v spomalenom pohybe obklopujú tisíce krištáľov poletujúceho rozbitého skla. V čiernobielej filmovej sekvencii k *Il dolce suono* zdemoluje v postave Lucie apartmán. Črepiny váz a zrkadiel jej skrývajú tvár, hrud a ruky. Ako Čo-čo-san si v krajine otrávenej atómovým výbuchom strhne žltý gumový skafander. Ležiac s obnaženými prsami na zemi umiera pred malým chlapčekom, ktorého Pinkerton berie za ruku preč – *Un bel di vedremo* (Jedného krásneho dňa) spieva **Kiandra Howarth** na peľasti postele spiacej Callasovej. Charizma-

tický americký herec **Willem Dafoe** stvárňuje jej mužských operných partnerov. Ako Alfredo drží za ruku dodýchavajúcu Violettu v oceľovej posteli, v postave Otella ovíja Desdemone okolo krku živé pyóny. S našminkovanými očami a ústami, v dlhých zlatých šatách, v ktorých neskôr Abramović vystúpi v záverečnom obraze, čaká na Normu pred horiacou hranicou pripomínajúcu ohnivého anjela smrti. Ruka v ruke s ňou kráča v ústrety žiary ohňa a poletujúcich iskier. Plamene nevidieť, no Abramović plasticky opisuje smrť upálením: „*Na tele sa ti začnú vyhadzovať pluzgiere, plúca zlyhajú, vlasy vzbĺknu a vtedy si uvedomíš, že nie si sám...*“



L. Hawkins (Desdemona), Marina Abramović, Bavorský štátny orchestr (foto: W. Hösl)

V záverečnej scéne sa k slovu dostáva sama Callas. Prebúda sa vo svojom parížskom apartmáne. Jej hlas komentuje letmé chvíle medzi spánkom a bdením. Publikum sa dozvedá, že aj najväčšej opernej dive 20. storočia sa v spánku spotí chrbát, že jej v kúpeľni kvapká kohútik... Zo zásuvky nočného stolíka vyberá fotografie, s okuliarmi na nose sa Abramović skutočne chvíľu podobá na divu divissimu. Prezerá si momentky jej života zachytené na fotkách, usmieva sa. Vstane, v afekte rozbije vázu s bielymi kaméliami a otvorí okno apartmánu na Avenue Georges-Mandel č. 36. Pomalými krokmi odíde zo scény a do miestnosti vojde všetkých sedem speváčok z predchádzajúcich vystúpení. Zametajú črepiny a dezinfikujú zariadenie, ktoré vzápätí zahalia čiernymi závoji. Ak inscenácii neodškriepime psychologický rozmer, boli sme práve svedkami posledného sna Marie Callasovej, v ktorom sa jej premietli obrazy „jej“

operných hrdiniek ako predzvesti smrti. Opona padá a zbor v lôžach na proscénium spieva sekvenciu preskakujúcej platne. Abramović vystúpi vo svetle spotu na čierne proscénium a do nahrávky legendárnej Callasovej interpretácie árie *Casta diva* pomaly zdvíha ruky. Neotvára ústa, nesnaží sa imitovať. Jej performativnosť žije výlučne z jej javiskovej prezencie a jej osobnosti. Inscenácia lavíruje často na hranici gýča a hyperboly. Ale takto funguje aj opera ako taká. Kto sa s tým vie zžiť, toho zavalí prúd emócií valiaca sa z javiska do hľadiska. Zvyšok je katarzia.

Hudobný podmaz k inscenácii (režijná spolupráca **Lynsey Peisinger**) skomponoval **Marko Nikodijević**. Jednotlivé árie poprepájal pozoruhodnou hudobnou kolážou s veľkoryso epickými symfonickými plochami i podmanivými sólamí (anglický roh v predohre). Kde-tu sa zaleskne pradiovo notoricky známych árií vo forme harmonických či melodických figúr. Nikodijević nie je plagiátor, motívy árií neuchopuje otrocky ako citáty, ale ako sample. Abramovićovej slová pred áriami sprevádzajú dunivé elektronické plochy znejúce z útroby javiska. Orchester Bavorskej

štátnej opery pod svižnou, ale aj kontemplatívne vedenou taktovkou **Yoela Gamzoua** hral na prekrytom orchestrisku pod javiskom. Prvých päť demontovaných radov na prízemí divadla umožnilo zachovať patričný rozostup medzi hudobníkmi. Korona si vynucuje kreativitu. Na javisku i v hľadisku. Abramovićovej projekt

je viac než koncertom operných highlightov. Dokazuje, že umenie sa nedá nahradiť ani tou najcitlivejšou digitálnou reprodukciovou, pretože to, čím je živé, môže vzniknúť jedine v sotva uchopiteľných, vzájomne sa podmienajúcich procesoch jeho kreácie a percepcie in medias res.

Robert BAYER

Marina Abramović: *7 Deaths of Maria Callas*
 Réžia: Marina Abramović
 Režijná spolupráca: Lynsey Peisinger
 Dirigent: Yoel Gamzou
 Filmová réžia: Nabil Elderkin
 Video: Marco Brambilla
 Zvukový dizajn: Luka Kozlovacki
 Kostýmy: Riccardo Tisci
 Konceptcia scénografie: Anna Schöttl
 Svetlá: Urs Schönebaum
 Dramaturgia: Benedikt Stampfli
 Svetová premiéra v Bavorskej štátnej opere 1. 9.,
 navštívené predstavenie 5. 9.

Otvárací galakonzert neistej sezóny

Opera SND sa rozhodla otvoriť 101. sezónu nie opernou premiérou, ale slávnostným galakonzertom. V neistej situácii súvisiacej s pokračujúcou pandémiou a po chaoze s uplatňovaním epidemiologických opatrení sa mohlo ľahko stať, že sa bude hrať pre 50 divákov alebo aj vôbec. Opatrenia sa však na poslednú chvíľu načas zmenili v prospech kultúrnych inštitúcií, a tak sa aj v historickej budove SND, síce v obmedzenom režime, predsa hralo.

Otvárací koncert, chvalabohu, upustil od večerov populárnych árií a nadviazal na dramaturgicky presvedčivejší koncept väčších operných scén, ktorý si opera vyskúšala už na úvod sezóny 2018/2019. Vtedy uviedla v rámci osláv storočnice vzniku Československej republiky finále Smetanovej *Libuše* a Suchoňovho *Svätopluka*. Tentoraz siahli po pomerne širokej téme tragických operných lások (to sú skoro všetky), ktorú dramaturgický tandem tvorený dirigentom **Robertom Jindrom** a režisérom **Pavlom Smolíkom** zúžil do piatich diel. Veľkým plusom bolo vyňutie sa notoricky známym číslam z opier Verdiho či Pucciniho a, naopak, kvalitná zostava v podobe neopocúvaného repertoáru a diel, ktoré sa na našej prvej scéne desaťročia (alebo ešte nikdy) nehrali. Orchester Opery SND sa predstavil pod taktovkou nového hlavného rezidentného dirigenta Roberta Jindru a ako sólisti vystúpili výlučne interní členovia súboru.

Na úvod zaznelo v opernom kontexte prekvapivo zaradené dielo, predohra – fantázia *Romeo a Júlia* Piotra Iljiča Čajkovského. Ambiciózný počin dramaturgov otvoriť operný koncert symfonickým opusom prináša nesporné úskalia: riziká spočívajú predovšetkým v neskúsenosti orchestra s podobným repertoárom i v jeho aktuálnej technickej dispozícii (navyše po polročnej pauze). Zámer bol však rozhodne chvályhodný, hoci ostal naplnený iba čiastočne. Robert Jindra dirigoval s príznačným entuziazmom, prezentoval jasne formulovaný názor, budoval dramatickú atmosféru s precízne vymodelovanými detailmi a autentickým romantickým nábojom. Orchester striedal silnejšie a slabšie momenty: solidný zástoj sláčikov (najmä kvalitná skupina violončiel) a, naopak, občasná problematické miesta plechových i drevených dychových nástrojov. Dôležité však je, že celkový výkon pôsobil nádejne – pri systematickej práci existuje reálna vyhliadka na kvalitatívne napredovanie telesa.

Čajkovského symfonickú podobu shakespearovského námetu vystriedala jeho najznámejšia operná verzia – záverečná scéna *Romea a Júlie* Charlesa Gounoda. **Ľubica Vargicová** po pozvoľnom opúšťaní koloratúrneho odboru hľadá svoj nový repertoár, no Júlia ním určite nebude. Sopranistka je síce ostrieľanou profesionálkou, no táto postava vyžaduje sviežejší hlas bez prílišného vibrata. Emocionálnym vkladom však rozhodne vysoko prekonala svojho kolegu **Tomáša Juhása**. Tenorista sa síce snažil vniesť do postavy Ro-

mea dramatický akcent, no spieval bez výrazu a s forsírovanými výškami.

Záver prvej časti večera patril opäť Čajkovskému – finále opery *Eugen Onegin* sa stalo v podaní **Evy Hornýákovvej** a **Pavla Remenára** vrcholom celého galakonzertu. V postave Tatiany u nás debutujúca sopranistka je jej ideálnou predstaviteľkou: typovo presná a herecky presvedčivá, technicky suverénna, schopná nesmiernej výrazovej pestrosti a primeraného dramatického drajvu. Pavol Remenár je skúseným Oneginom, postavu má



R. Jindra diriguje Orchester Opery SND (foto: Z. Fischer)

spevákky i herecky prepracovanú do najmenších detailov; skvele pracoval s dynamikou od sotva počuteľného piana po dramatické forte, s výrazom a silnou emóciou. Ideálny pár pre obnovenie úspešnej inscenácie Petra Konwitschného alebo minimálne pre koncertné predvedenie celého diela.

Druhá časť koncertu otvorila rozsiahla ľúbostná scéna z (u nás raritne uvádzanej) opery Bedřicha Smetanu *Dalibor*. **Adriana Kohútová** je vhodným typom pre postavu Milady a hoci jej výšky už neznejú práve sviežo, v strednej a nižšej polohe je jej hlas stále príjemný a schopný presvedčivého výrazu. Tenor **Ľudovít Ludhu** (*Dalibor*) je priam úkazom: vďaka skvelej technike je aj po dlhoročnej kariéernej expozícii vo vynikajúcej kondícii a napriek menšiemu objemu je schopný kvalitne zvládnuť i dramatické postavy. Minúsom dvojspevu bol pomerne chladný odstup medzi protagonistami, ktorý podporil aj spev z nôt. Nečakané problémy spôsobilo toto číslo orchestru, ktorý mal najmä v úvode evidentné ťažkosti so súhrou.

Záver koncertu patril Richardovi Wagnerovi, predohra a Izoldinej smrti z lásky z *Tristana a Izoldy*. Predohru dirigent vystaval s mimoriadnym porozumením pre jej špecifickú kombináciu epického a meditatívneho prvku, s ušľachtilou melanchóliou a noblesou. Sústredený orchester hral s počuteľným rešpektom, so silným emocionálnym vkladom a v pôsobivej zvukovej a výrazovej kráse.

Jolana Fogašová sa k Izolde vrátila po minuloročnom vystúpení na Bratislavských hudobných slávnostiach a urobila odvtedy zreteľný pokrok. Zatiaľ jej však chýba špecifická nosnosť hlasu ponad orchestrálnu masu, budovaná objemom v spojení s precíznou artikuláciou.

Možno niekoho v úvode zaujal pojem „hlavný rezidentný dirigent“, doteraz v histórii SND nepoužitý. Ide o novú funkciu, ktorá sa zatiaľ javí iba ako malá kozmetická záplata na neobsadenú funkciu šéfdirigenta. Absencia šéfa sa možno dá pochopiť pri orchestri úrovne

Viedenských filharmonikov, hoci aj tam ide skôr o raritu. Pri našom opernom orchestri, ktorý, pri všetkej úcte, nie je celkom na úrovni Viedencanov, je pokles kvality a disciplíny bez šéfdirigenta evidentný. Po nástupe do riadiťskej funkcie si Rastislav Štúr toto miesto ponechal, hoci nedirigoval a s orchestrom nepracoval. Až po tlaku pozíciu uvoľnil, no neobsadil. Vzhľadom na fakt, že onedlho by sa malo rozhodovať o novom generálnom riaditeľovi SND, ktorý si pravdepodobne dovedie vlastný operný tím, by to bolo vcelku pochopiteľné, keby toto bezvládne netrvalo už takmer dva roky. Tak či onak, voľba Roberta Jindru je určite pozitívnym krokom – všetky jeho doterajšie účinkovania v Opere SND boli pre súbor veľmi prínosné. Otázkou ostáva, koľko príležitostí bude mať český dirigent na formovanie „svojho“ orchestra. Program je zatiaľ zverejnený iba na október a tam jeho meno nefiguruje. Druhá neznáma spočíva v pandemickej situácii. A tá môže celkom nádejne začatú sezónu ešte poriadne zamotať.

Jozef ČERVENKA

Dafne v záhrade Domu Albrechtovcov

Najstarší slovenský súbor starej hudby, Musica aeterna, si počas takmer päťdesiatich rokov svojej existencie vytvoril mimoriadne silnú pozíciu v domácom kontexte historicky poučenej interpretácie hudby, najmä obdobia baroka a klasicizmu. Najnovšie sa predstavil v treťom ročníku vlastného cyklu Opera aeterna pastorálnou operou talianskeho barokového skladateľa Antonia Caldara *Dafne* v atraktívnom prostredí záhrady Domu Albrechtovcov.

Taliansky hudobný skladateľ a violončelista Antonio Caldara bol významným predstaviteľom neskorého baroka. Narodil sa v Benátkach v roku 1670 ako syn huslistu. V detstve spieval v zbere Baziliky svätého Marka, hudbu študoval pod vedením Giovanniho Legrenziho. Pôsobil v Benátkach, Mantove, Barcelone, Ríme, Salzburgu a vo Viedni, kde v roku 1736 zomrel. Bol mimoriadne plodným skladateľom, aj na vtedajšie pomery, je autorom vyše sedemdesiatich piatich oper a asi štyridsiatich oratórií. Písal aj príležitostné omše a kantáty. Jeho dielo v súčasnosti nepatrí medzi často uvádzané, skôr sa nachádza v pozícii raritného, hoci uznávaného autora, ktorého árie z oper, kantát a oratórií sa sporadicky objavujú na recitáloch špecialistov na barokovú hudbu. Zrejme najvýznamnejším dielom Antonia Caldara je oratórium *Maddalena ai piedi di Cristo* (Magdaléna pri Kristových nohách), ktoré je pravidelným hosťom svetových koncertných pódii; občas sa uvádzajú jeho kompletne opery a omše.

Caldarova opera *Dafne* (niekde sa zvykne uvádzať aj ako *Daphne*) sa nachádza v rade viacerých operných adaptácií známej antickej témy. Tento rad akoby symbolicky sprevádzal operné dejiny: počnúc prvou operou vôbec, od Jacopa Periho (1598), jeho rovesníka Marca da Gagliana, prvú nemeckú operu Heinricha Schütza, cez barokových veľkánov Georga Friedricha Händla a Antonia Caldara až po jedného z posledných veľkých operných skladateľov 20. storočia Richarda Straussa (1938). Smutný mytologický príbeh krásnej nymfy Dafne, ktorá sa pre neodbytnú a neželanú lásku boha Apolóna zo zúfalstva premení na vavrínový krik, fascinoval operných tvorcov vyše tristo rokov. Antonio Caldara svoju operu skomponoval v roku 1719 počas pôsobenia v Salzburgu pri príležitosti slávnostného otvorenia prírodného divadla v záhradách zámku Mirabell. Ide o typickú pastorálnu operu, aké boli populárne na mnohých rezidenčných javiskách svojej doby. Autorom libreta je mníchovský básnik Giovanni Biavi. V opere vystupujú štyria sólisti, ktorým sú zverené neľahké hlasové polohy vrátane náročných koloratúrnych pasáží. Jedinou ženskou postavou je Dafne (soprán), nasleduje jej otec Peneo (bas), Pastier zamilovaný do Dafne (tenor) a Apolón (alt – v období baroka hlavná hviezda predstavenia, kastrát). Hudba opery dokumentuje Caldarov bohatý a všestranný talent; množstvo krásnych melódií sa však nie vždy viaže na dej a často ide iba o sled kvalitných vokálnych čísiel. Hudba však zodpovedá vysokému štandardu svojej doby a je skladateľsky

mimoriadne zručne skomponovaná. Nachádza sa tu množstvo pôsobivých recitátívov, nádherných árií, dvojspevov, záverečné tutti i niekoľko zaujímavých inštrumentálnych sôl. Vzhľadom na malú novodobú interpretačnú tradíciu neexistuje veľa rozličných prístupov k interpretácii tohto diela, hoci sa dajú dešifrovať dve základné koncepcie: niektoré preferujú drámu a epický rozmer, iné sa sústreďujú viac na budovanie pastorálnej atmosféry. Tvorcovia „albrechtovskej“ inscenácie sa rozhodli pre kom-



Z predstavenia v Dome Albrechtovcov (foto: S. Babjaková)

plexnú polohu, v ktorej sa snažili o zachovanie prehľadnosti epického charakteru, no zároveň sa im podarilo zachytiť aj meditatívny a idylický pastorálny rozmer. V skromnom scénickom open air predvedení na malom javisku záhrady Domu Albrechtovcov predstavitelia sólových speváckych partov jednoduchým štylizovaným pohybom po pódii, gestom a mimikou prehľadne naznačili vzťahy medzi postavami a situácie. Režisérka **Mariana Luteránová** sa rozhodla, vzhľadom na podmienky, netlačiť na pílu a sústredila sa viac na zrozumiteľný rozprávačský než výkladový rozmer. Jednoduchú funkčnú scénu **Michala Lošonského**, ktorá sčasti ilustrovala prostredie a zároveň dvomi objemnými priestorovými „uzlami“ akoby z odstupu symbolizovala dejový rébus, skvele dopĺňali štylizované kostýmy s historickými citátmi **Diany Strauszovej**. Štyri postavy dopĺňalo dynamické tanečné duo v choreografii **Renáty Ptačinovej**. **Musica aeterna** pod vedením **Petra Zajíčka** hrala, pri zachovaní autentického „soundu“, veľmi uvoľnene a s počuteľnou radosťou. Vniesla do interpretácie primeranú dávku individu-

ality i technickej bravúry. Tempá sa niesli skôr v pokojnejšom duchu, vďaka čomu sa dostalo mimoriadnej pozornosti viacerým fascinujúcim detailom, inštrumentálnym sólam i dostatku priestoru pre spevákov. Titulnú úlohu Dafne predniesla sopranistka **Lenka Máčiková**. Okrem prirodzeného herectva zaujala nesmierne kultivovaným speváckym prejavom, krehkou eleganciou, dokonalou dikciou, schopnosťou ideálne vyvážiť hudobnú a poetickú zložku, koloratúrnou suverenitou, jemnosťou vo frázovaní a mimoriadnou rovnomernosťou tónu v hraničných polohách, vysokých i nízkych. Zdatne jej sekundovala **Alena Kropáčková** ako Apolón, ktorej technicky kvalitne vedený pohyblivý mezzosoprán s príjemným timbrom sa pôsobivo vynáral z inštrumentálnej substance. Tenorista **Matúš Šimko**, s lahodnou farbou hlasu, citlivosťou pre text a schopnosťou suverénne zvládať technické nástrahy partu, ako Pastier opäť potvrdil povest' vnímavého

a kultivovaného interpreta starej hudby. Postavu Penea s nadhľadom a citom pre detail predstavil basista svetlejšej farby hlasu **Dávid Harant**, ktorý predviedol výsostne štylovú vokálnu kreáciu a vyhral sa s prepracovanými ozdobami. Tanečné duo **Adriany Pinkovej** a **Mie Majerníkovéj** suverénne zvládlo kombináciu historizujúceho a súčasného pohybového jazyka i funkciu „kulisárov“. Inscenácia Caldarovej opery *Dafne* z dielne súboru Musica aeterna je kvalitnou produkciou, v ktorej sa ideálne snúbi jednoduchá, no precízne premyslená a zrealizovaná režijná koncepcia s vynikajúcim hudobným naštudovaním a skvelým speváckym obsadením.

Jozef ČERVENKA

Antonio Caldara: *Dafne*
Hudobné naštudovanie a dirigent: Peter Zajíček
Réžia: Mariana Luteránová
Scéna: Michal Lošonský
Kostýmy: Diana Strauszová
Premiéra 2. 9. v záhrade Domu Albrechtovcov,
navštívené predstavenie 4. 9.

Bilancia opernej sezóny 2019/2020 na Slovensku

Ako tradične každý rok, i dnes vám na začiatku novej opernej sezóny prinášame hodnotenie tej predchádzajúcej, ktorá sa do histórie zapíše ako „pandemická“. Opatrenia proti obmedzeniu šírenia pandémie koronavírusu mali ako všade inde vo svete aj v slovenských divadlách dosah nielen na návštevnosť, ale aj na dramaturgiu a réžiu. Všetky slovenské operné scény si v sezóne 2019/2020 pripomínali okružie výročie, pričom Opera SND ponúkla najväčšie sklamanie. Divadlo sa vo svojej tej sezóne nachádza na pokraji umeleckého i organizačného rozkladu. Na redakčné otázky odpovedajú v korešpondenčnom rozhovore kritici a kritičky Vladimír Blaho, Jozef Červenka, Michaela Mojžišová, Pavel Unger a Lýdia Urbančíková.

1. Čo vnímate ako najvýznamnejší počin uplynulej sezóny?
2. Čo považujete za najväčšie sklamanie uplynulej sezóny?
3. Ktorá inscenácia vás obzvlášť zaujala?
4. Ktoré hudobné naštudovanie je hodné obzvlášť vyzdvihnúť?
5. Na ktorý spevácky výkon by ste v záverečnej bilancii chceli poukázať?
6. Ako sa operné divadlá na Slovensku popasovali s krízou spôsobenou pandemiou koronavírusu?
7. Ako ste vnímali Operu SND v jej jubilejnej 100. sezóne? Kam sa dostala? A kam smeruje?

Vladimír BLAHO

1. Keďže som videl iba bratislavskú *Rusalku* a bystrickú *Evu*, pozitívne hodnotím práve uvedenie Foerstrovej opery, ktorou jubilujúce divadlo tiež začínalo.
2. Zrejme išlo o najnevýdarenejšiu sezónu v slovenskej opernej histórii, čo sa dá len čiastočne pripísať na vrub pandémie. Teoreticky sa dá predpokladať, že najmä posledné plánované premiéry v Banskej Bystrici a Košiciach mohli profil sezóny vylepšiť. Výročná sezóna v SND bola úplne pokazená najprv nedostatkom financií, takže prvých 5 mesiacov nebola uvedená žiadna premiéra a ďalšie dve potom odpadli pre pandémiu. Obrovským sklamaním bolo aj nezrealizovanie sľubnej spolupráce s Ondrejom Lenárdom (s výnimkou jeho hostovania v *Krútnave*), čo mohlo byť úžasným prínosom.
3. Naozaj vydarená bola inscenácia *Evy* (ŠO BB) – a to zo všetkých stránok –, ktorá dokázala, že dielo nepatrí do starého železa.
4. Mimoriadne by som nevyzdvihol ani jedno.
5. Zaujal ma výkon **Kataríny Juhásovej** v titulnej postave banskobystrickej *Evy*, v SND ju dlho nebolo počuť, a napokon ani v *Rusálke* to nebola prehra. V nej boli výkony sólistov SND dobré, ale nie „historické“.
6. Zdá sa, že Bystričania boli opäť o hlavu pred SND (Košice som nesledoval).
7. Opera SND je dlhodobo v kríze, spoza mrakov len sem-tam vykukne slniečko. Hoci mám rád operné koncerty, tie nie sú plnohodnotnou náhradou za naštudovania

kompletných diel. Súbor potrebuje vyriešiť problémy personálne i ekonomické. Tým druhým by možno pomohol dobrý zákon o sponzoringu. Keď už štát nemá peniaze na svoje kultúrne vlajkové lode (čo sa po pandémii sotva zlepši), zostáva len čakať, kedy sa SND odrazí od dna. A kam? Zatiaľ som nepočul o nejakej jasnej koncepcii. Bohužiaľ, zatiaľ prevláda názor, že v SND (nielen v Opere) niet na čo chodiť.

Jozef ČERVENKA

1. Štátna opera Banská Bystrica začala ako jediná hrať už počas uvoľňovania karanténnych opatrení a doteraz funguje podľa princípu „nikto nás nezastaví, pokiaľ nás natvrdo nevypne“.
2. Prístup Opery SND k jubilejnej 100. sezóne: nekonceptný, chaotický, bez systematického dramaturgického zámeru.
3. *Eva* (ŠO BB). Vyvážená inscenácia: kvalitná réžia, hudobné naštudovanie a spevácke výkony, dramaturgicky opodstatnené zaradenie titulu k 60. výročiu otvorenia divadla.
4. *Eva* (ŠO BB). Kvalitný záskok **Jána Procházku** za Mariana Vacha, ktorý náhle ochorel.
5. **Eva Hornýáková** (Rusalka). Detailne prepracovaný výkon akcentujúci lyrickú polohu postavy.
6. Dve menšie divadlá zvládli situáciu so ctou – stihli uviesť po 2 premiéry (z plánovaných 3): ŠO v Banskej Bystrici k svojmu 60. jubileu predstavila kvalitnú inscenáciu *Evy* Josefa Bohuslava Foerstera a zabudnutú operetu Jána Móryho *Slečna vdova*. Opera ŠD v Košiciach uviedla *La traviatu* Giuseppeho Verdiho a ako jediná reflektovala 250. výročie narodenia Ludwiga van Beethovena novým *Fideliom* v zaujímavej produkcii s politickým podtónom. Veľkosťou i rozpočtom najväčšia Opera SND stihla uviesť vo svojej jubilejnej 100. sezóne iba *Rusalku* Antonína Dvořáka (z plánovaných 3 premiér) v režijnej koncepcii, ktorá v 21. storočí neobstojí.
7. Jednoznačné fiasko. So súčasným vedením smeruje k jeho zopakovaniu. Výhovorky na pandémiu neobstoja, veľkosťou porovnateľná Janáčkova opera v Brne stihla do vypuknutia pandémie uviesť 3 premiéry (z plánovaných 5) vrátane 1 svetovej.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

1. Keďže divadlá zvyknú svoje hracie plány kreovať v „crescende“ a dramaturgicko-inscenačné vrcholy situujú skôr do druhej časti sezóny, odhadujem, že nás Covid-19 ochudobnil nielen kvantitatívne, ale aj kvalitatívne. Ťažko hľadať vrcholy v rovinatom priestore. V podobe, v akej sa sezóna stihla odohrať, a tiež pri zohľadnení toho, ako bola naplánovaná, by som ocenila zmysluplnú dramaturgiu a dobrú umeleckú kondíciu košickej opery. Za pochvalu stojí aj dôstojná úroveň osláv šesťdesiatky banskobystrickej opery (slávnostný koncert, spomienková výstava, reprezentatívna publikácia), vrátane ich vyvrcholenia v podobe novej inscenácie Foerstrovej *Evy* – diela, ktorým sa v roku 1960 začala písať história našej najmladšej opernej scény.

2. Najväčším sklamaním bol samotný Covid-19, uštedrujúci tvrdú ranu Roku slovenského divadla. Do prípravy jeho osláv investovali mnohé veľké i menšie kultúrne inštitúcie mnoho času, energie a finančných prostriedkov. Za smutné považujem i to, že kým ostatné divadlá vyhlásili lockdown, tak paralýza Opery SND evokovala skôr blackout.

3. Môj najintenzívnejší zážitok sa nespája s kamenným divadlom, ale s najnovším projektom **Petra Mazalána** *Zimná cesta*. Diváka scitlivujúca, krehko subtilná meditácia na tému autizmu, zhmotnená vo vycizelovanom hudobno-divadelnom tvare, naplnila obe funkcie divadla, ktoré považujem za dôležité – umelecko-estetickú aj spoločenskú.

4. Veľmi som ocenila neortodoxný muzikologický pohľad **Vinicia Kattaha** na Verdiho *La traviatu*. Charizmatický košický šéfdirigent dokázal premeniť chronicky známu partitúru na skutočné poslucháčske dobrodružstvo. Hudobné naštudovanie omnoho plastickejšie než režijná koncepcia rozkrylo charakter i motivácie postáv (vrátane zborových), takže divadelná dráma sa tu odohráva primárne v audiálnej zložke.

5. Z výkonov na divadelných doskách by som ocenila spevácky zrelú *Rusalku* **Kataríny Juhásovej**, z koncertného pódia hlasovo očarujúcu a štýlovo autentickú *Slávku Zámečnickovú* v adventnom koncerte agentúry KAPOS.

6. Bez odpovede.

7. Operu SND zastihla storočnica vo fáze, ktorá bola kritickou ešte pred vypuknutím pandémie: v stave organizačnej aj ekonomickej krízy, z umeleckého hľadiska sotva v „standby móde“. Bude to znieť drasticky, no mám pocit, že naša prvá operná scéna sa ocitla na pomyselnom dne. Úprimne jej (i nám divákovi) prajem, aby mala dostatok síl odraziť sa od neho. K tomu však bude potrebovať veľkú súčinnosť a kompetentnosť zriaďovateľa, ktorý ju nenechá dlhšie sa zmietáť v personálnej a finančnej neistote.

Pavel UNGER

1. Operná sezóna 2019/2020 sa vymykala zo štandardu z mnohých hľadísk. Do marca nik netušil o novom víruse a jeho nečakane zhubnom účinku na relatívne pokojný život. O čom sa však vedelo, bola storočnica SND a 60. výročie vzniku dnešnej Štátnej opery v Banskej Bystrici. Plus silné tušenie, že po februárových parlamentných voľbách sa preskupia politické sily. Zriaďovateľom našich operných divadiel je Ministerstvo kultúry, takže súvis tu je. Hľadať najvýznamnejší počin v rozbitej sezóne s nenaplnenými dramaturgickými plánmi je takmer nemožné. Nechcem uniknúť odpovedi, takže je to promptný reštart po uvoľnení reštrikcií v polovici júna v bansko-bystrickej Štátnej opere. To bol jednoznačný dôkaz o vzťahu súboru k svojmu publiku.

2. O sklamaní ani nehovorím, lebo výsledok nikým nebrzdeného trendu upadania Opery SND sa dal predvídať. Odkedy Ľubica Laššáková za generálneho riaditeľa určila nekompetentného Vladimíra Antalu a ten toleroval dianie v opernom súbore pod novým vedením Rastislava Štúra, vyprchala posledná



Foersterova Eva v ŠO B. Bystrica (foto: Z. Hanout)

nádej na zmysluplný profil neopakovateľnej stej sezóny. Situácia sa nezmenila ani po Antalovom abdikovaní a jeho, dúfam, dočasnej náhrade Petrom Kováčom. Storočnicu reprezentatívnej inštitúcie nepochoval len koronavírus, ale najmä ľudská neschopnosť.

3. Zo štyroch operných inscenácií a jednej operetnej, ktoré mali na Slovensku premiéry od septembra po február/marec, som videl len tri operné. V SND Dvořákovu *Rusalku* (nič viac sa za šesť mesiacov neudialo), v ŠD Košice Beethovenovho *Fidelia* a v ŠO Banská Bystrica Foersterovu *Evu*. Ak by v otázke nebolo čarovné slovo „obzvlášť“, za najpodnetnejšieho by som označil košického *Fidelia*. V réžii **Bruna Bergera Gorského** sa zrodilo, najmä záverečnou projekciou novinárskych obetí politických vražd, úderné a apelatívne divadlo. Z dramaturgického hľadiska považujem za opodstatnenú rehabilitáciu Foersterovej *Evy*, ktorou banskobystričské divadlo pred šesťdesiatimi rokmi otváralo svoju činnosť.

4. Z hľadiska hudobných naštudovaní sa nad priemer výrazne nevyšvihlo ani jedno.

Azda najďalej zašiel košický *Fidelio* pod taktovkou šéfdirigenta **Vinicia Kattaha**. Aj keď náročnosť tejto partitúry a originálna hudobná koncepcia trocha nalomili väzy snaživého orchestra. Uznanie si zaslúži aj **Ján Procházka** za pohotovú záskok na premiére banskobystrickej *Evy*.

5. Vyložene exportné spevácke výkony som na navštívených premiérach nezaznamenal. Neznamená to však, že z lokálneho hľadiska sa neobjavilo viacero kreácií hodných pozornosti. V bratislavskej *Rusalku* popri vo svete ostrieľanom hosťujúcom **Petrovi Bergerovi** (Princ) bola príjemným prekvapením *Rusalka* **Kataríny Juhásovej**. V košickom *Fideliovi* dominovali nižšie mužské hlasy, univerzálny barytonista **Marián Lukáč** (Pizarro) a mladý, talentovaný basista **Michal Onufer** ako Rocco. Traja protagonisti bystrickej *Evy* (**Patricia Solotruková**, **Ludovít Ludha** a **Šimon Svítok**) zodpovedali nárokom partov.

6. Na pandémie nebol na svete nik pripravený. Zväčša divadlá pred ničivou silou vírusu nekapitulovali, aj keď zavreli svoje brány. Dojemné boli živé prúdy so spevom a vyznaniami umelcov z ťažko postihnutého New Yorku či

Bergama. Slovensko je iná kapitola. Ministerka kultúry Natália Milanová neprezeravo ukončila sezónu 30. 4., takže na uvoľnenie zákazov v polovici júna pružne zareagovala len Banská Bystrica. Inde prázdnilo ďalšie. Streamy operných predstavení z vlastných zásob ponúkli zasa iba Košice, ostatní argumentovali autor-skými právami. Myslím, že najfarbavejší postoj zaujala Opera SND, ktorá na svoju storočnicu akoby

úplne zabudla. Posledný júnový večer zorganizovala spoločný program troch súborov pred divadlom, ktorý výročie nereflektoval. Prefor-sírovaná snaha dokazovať jednotu svojbytných ansámblov, ktorá sa ukázala aj na galakoncerte 1. 3., nie je opodstatnená.

7. Z predchádzajúcich odpovedí vyplýva, že kameňom úrazu slovenského kultúrneho života je prvá operná scéna. Nevidím nádej, že bez radikálnej zmeny vedenia dôjde k obráteniu kurzu. Kontinuita výnimočne nie je namieste. Téza „robiť pekné inscenácie“ je na úrovni materskej školy. Bez ohľadu na nepred-vídaný vpád koronavírusu vybaviť stú sezónu premiérami *Rusalky*, *Aidy* a *Figarovej svadby* (napokon sa uskutočnila len prvá z nich, aj tá v dávno prekonanej inscenačnej poetike) bol dramaturgický faul. Núkalo sa dosť možností, ako reflektovať bohatú históriu operného domu, jeho zaujímavé a inšpiratívne kapitoly. Celý rad uskutočnených koncertov bol len vatou, akceptovateľnou nanajvýš v sezóne dosýta naplnenej relevantnou dramaturgiou. Galavečer k jubileu, kde sa prepletala predo-

hra k *Hubičke* s úryvkom z *Maryše* (v televízii som vydržal sledovať jeho polovicu), nezodpovedal významu dňa. Opera pod vedením Rastislava Štúra prerazila pomyselné dno a to už je stav alarmujúci. Pritom umelecký potenciál súbor má a je aj preň škoda, že nedostáva tvorivé podnety. Najčerstvejšou informáciou z webovej stránky Opery SND je vznik nového postu „hlavného rezidentného dirigenta“. Jeho zmysel zatiaľ nik nevysvetlil. Záhadou je tiež v domovskom divadle neriadujúci šéfdirigent, zároveň riaditeľ súboru v jednej osobe. Zhŕňam: každý deň bez vedenia s jasnou víziou a programom obnovy dôvery v erbovú inštitúciu generuje novú škodu. Je to bolestivá diagnóza, ale inú nenachádzam.

Lýdia URBANČÍKOVÁ

1. Jubilejnú 75. sezónu profesionálneho novodobého divadla si v Košiciach uctili kvalitnou dramaturgiou a dôstojnými umeleckými výsledkami. Výnimočným sa stalo uvedenie Beethovenovho *Fidelia*. Inscenácia upozornila na neustálu potrebu zápasu za slobodu, aktuálnu aj v súčasnosti. Vyvrcholením inscenácie bola projekcia novinárov, ktorí zahynuli v zápase o slobodu ľudstva i písaného slova. Ako najvýznamnejšie sa ukázalo hudobné naštudovanie šéfdirigentom **Viniciom Kattahom**, ktorý celé dielo dirigoval spamäti, celý priebeh opery hudobne prežíval spoločne s orchestrom a sólistami a zborom (zbormajster **Lukáš Kozubík**), čím vzniklo hudobne ucelené a dramaticky jedinečné predstavenie, ktoré posledné naštudovanie tohto diela pred 35 rokmi svojím umeleckým významom jednoznačne prekonal.

2. Košické naštudovanie Verdiho *La traviaty*. Zatiaľ čo hudobné a spevácke výkony aj v tejto inscenácii zodpovedali vysokej profesionálnej úrovni, s réžiou a scénickým stvárnením nebolo možné súhlasiť. Inscenátori sa snažili uviesť „inú“ *La traviatu*, do deja vniesli aj osobu skladateľa a jeho životný príbeh. Umieranie Violetty dokonca nekorešpondovalo s predlohou a so vzťahmi medzi protagonistami príbehu. V zrelom a umelecky adekvátnom hudobnom naštudovaní vynikli najmä sólistky **Michaela Várady** a **Marianna Hochelová**.

3. Šéfdirigent **Vinicius Kattah** pristupoval k partitúre *La traviaty* tvorivo. Dal si záležať na súlade orchestra so sólovým spevom i ansámbliami, čím aj napriek neadekvátnej réžii vytvoril pôsobivý umelecký tvar.

4. *Fidelio* v ŠD Košice.

5. **Titusz Tóbisz** naštudoval Florestana na vysokej hereckej i speváckej úrovni so zmyslom pre dramatické stvárnenie postavy.

6. On-line koncert orchestra, spoločné muzicírovanie hudobníkov cez internet, príprava repertoáru novej sezóny, ba aj koncert komorného súboru pred divadlom pod taktovkou **Igora Dohoviča** sprítomnili vzťahy divadelníkov a návštevníkov.

7. Bez odpovede.

Pripravil **Robert BAYER**

Vývoj prebieha vo vlnách

(foto: J. Adamuščin)

Profesor LADISLAV BURLAS sa v apríli tohto roka dožil deväťdesiatich troch rokov a patrí teda k tým žijúcim hudobníkom, ktorí na vlastnej koži zažili peripetie vývoja slovenskej hudby od polovice 20. storočia až dodnes. Jeho hudobná kompetencia sa prejavovala v dvoch paralelných aktivitách – ako skladateľ bol v úzkom kontakte so znejúcou hudbou a ako vedec reflektoval nielen hudbu svojich kolegov-predchodcov, ale aj hudbu v jej širších filozofických súvislostiach. Dnes, s nadhľadom, ktorý zrelý vek prináša, sleduje dianie v spoločnosti a udržiava si trpezlivý pohľad na minulosť i budúcnosť.

Pripravil Peter ZAGAR

Myšlienky o vývine...

■ **Začnem vývinovými etapami slovenskej hudby. Jednou z červených nití vývoja u nás je vzťah k folklóru. Ako ste ho vnímali na začiatku svojho pôsobenia v hudbe?**

Mal som šťastie, že ako študent muzikológie a kompozície som mal prístup k hudobno-folkloristickým, hudobno-historickým a kompozično-technickým poznatkom. Naučili sme sa rôzne štýly s ich charakteristikami, od gregoriánskeho chorálu po klasicizmus a barok. V 19. storočí, aj v desaťročiach, ktoré som prežil, existovala úcta k folklóru, snaha prehĺbiť národný charakter hudby, pretože v tom čase celá spoločnosť žila touto ideológiou, túžbou po seberealizácii, po vlastnej charakterizácii. Vďaka tomu sa uskutočnila syntéza folklórnej tradície a súdobej hudby okolo roku 1900, teda domácej modálnej melodiky a hudby francúzskeho impresionizmu. Pre našich študentov v Prahe to bola veľká inšpirácia a vďaka tomu prišla generácia tzv. národnej moderny. Keď

sa však toto udialo, folklorizmus postupne upadal a čoraz viac sa považoval za neaktuálny. Prekvapenie prišlo v posledných rokoch v podobe televíznej súťaže Zem spieva, naraz nám zovšadiaľ znie folklórny spev a sme nadšení, že to niekto obnovil...

■ **Do hudby ste vstúpili v 50. rokoch 20. storočia. Napísali ste vtedy esej *Myšlienky o vývine národnej hudby*, v ktorej ste ako jeden z prvých formulovali opozíciu voči etablovanej generácii tvorcov. Do akého kontextu ste vtedy, ako mladý hudobník po škole, vstupovali? Aký bol váš životný pocit?**

Na strednej škole nás informovali, ako sa formovala slovenská literatúra. Vďaka tomu folklórna tradícia prestúpila ako inšpirácia aj do vysokého umenia. Vznikli trvalé hodnoty, symboly syntézy – Suchoňova *Krútnava*, Moyzesove symfónie, Cikkerove skladby a pod. Keď žiaci videli, že toto má úspech, prišlo ďalších šesť, sedem či osem skladateľov, ktorí sa snažili byť tým aktuálnym národným

skladateľom, ale už neuspeli. Prax ukazuje, že diela týchto skladateľov vysielajú len zriedka alebo ich nevysielajú vôbec. Ich mená nemôžem povedať... Vo svojej eseji som naznačil: „Páni, dosť bolo! Poďme ďalej. Čo bude ďalej?“ No a na to sa niektorí páni aj nahnevali. V tej dobe existovali rozmanité napätia – ideologické, nacionalistické (napokon, aj to je ideológia). Ako prichádzali politické režimy, boli takí, čo vychádzali v ústrety ideálu, ktorý vytýčili politici, nie umelci. Boli s tým problémy.

■ Potvrdil následný vývin vaše slov?

Vývin potvrdil, že opäť je dobré byť ľudový, zrozumiteľný, aby umenie oslovilo čo najväčší okruh obyvateľstva. Ako myšlienka je to zaujímavé, veď šírimo kultúru. Je však otázne, ako sa to má robiť a kedy idea prestáva byť už len šablónou. Avantgarda 60. rokov sa stala novou vlnou, ktorá ignorovala definovaný ideál prístupnosti a zrozumiteľnosti. Hudba jej príslušníkov sa prestala hrať, elektroakustická hudba sa stala podozrivou. Nové inštrumentálne postupy, bohužiaľ, zachádzali až do krajnosti, keď sa retiazkami štrngalo o nástroj alebo keď sa do strún klavíra vkladal papier a skrutky. Bolo to atraktívne pre nezvyčajnosť, ale klavír sa mohol takým spôsobom aj zničiť. Tieto absurdity prichádzali aj schválne, aby skladatelia ukázali, že nesúhlasia s danou kultúrno-politickou koncepciou.

■ Dokázali sa skladatelia, ktorí vytvorili prvú podobu slovenskej národnej hudby, v 60. rokoch posunúť ďalej? Vytvorili podľa vás svoje najlepšie diela do 60. rokov alebo až neskôr?

Ich úroveň neupadávala, predstavovali aj naďalej stabilné umelecké stanovisko. Vývoj vždy prebieha tak, že po niečom sa žiada niečo iné. To niečo iné zašlo až do určitých extravagancií, ktoré postupne zanikli. Raz som si v Krakove pozeral vydané partitúry poľskej hudby, konkrétne dielo Karola Szymanowského. Pri mne stál kolega, radikálny novátor, a povedal: „Čo sa do toho pozeráš? Veď to už nemá cenu, to je už dávno zašlé.“ Lenže dávno zašlé sú jeho skladby a Szymanowského ešte nie.

■ Keď potom prišla reakcia na avantgardu 60. rokov v podobe návratu do minulosti v dielach Pärta, Schnittkeho, Pendereckého a iných, zaujala vás?

Stretol som sa s Arvom Pärtom v 60. rokoch počas týždňového zájazdu organizovaného zväzom skladateľov. Doniesol mi svoje partitúry a prosil ma o pomoc s ich uvedením alebo nahraním v Československu. Ponúkol som ich na niektorých miestach, o ktorých nechcem hovoriť, ale neuviedli ich ani ich ne-nahráli. Čo viac som mohol spraviť? Interpret hľadiť aj na to, či je skladba rentabilná, či je šanca, že to niekde odznie. Nebola to zadubenosť, ale celková situácia. Godár sa stretával s Kančelim. Viacerí sme teda mali s nimi kontakty a vedeli sme, že časť tvorby nie je u nich doma veľmi želateľná.

■ Ako vlastne fungovala normalizácia v hudbe?

Prestali sa predávať alebo ponúkať partitúry, ak boli už vytlačené. Existoval aj zoznam zakázaných skladieb, ktoré sa nesmeli v rozhlas vysielat a zoznam takých skladieb, ktoré sa mali vysielat. Nikto konkrétny za ním nestál, jednotliví pracovníci sa ním riadili, aby naplnili spoločenskú objednávku, aby sa nedostali do neprijemnej situácie. Viem, že elektroakustická hudba nebola želateľná, preferovali sa kantáty z 50. rokov. Keď som študoval u Moyzesa, prišiel môj profesor s tým, že musíme ako diplomovku predložiť angažovanú skladbu. Rozhodol som sa pre *Banicku kantátu*. Hrušovský napísal *Boľševický signál*. Pritom Hrušovský je ten posledný, kto by na túto ideológiu sadol. Ale musel. On je tou najvýraznejšou ukážkou tlaku, ktorý existoval. Myslím si, že aj Moyzes musel, pretože v jeho rodinných vzťahoch určitý čas vystupoval Edo Friš z komunistickej strany. Skrátka, dostal aj on príkaz. Kto to ignoroval, mohol pohliadať ostatnými, mohol im vyčítať, že sú poddajní a vychádzajú moci v ústrety. Ak ste však chceli dokončiť štúdiá, ak ste mali rodinu, deti, museli ste sa nejako užiť, museli ste byť ako skladateľ hraný v rozhlas, televízii. Normali-

nepriazne moci. Ako sa tá nepriazeň prejavovala?

Keď sa v 60. rokoch rozpúšťal zväz skladateľov, vystúpil na zjazde a oslovil nás: „Sestry a bratia! Konečne padol komunizmus! Rozpusťme zväz skladateľov!“ Potom sa utrúpil a predčasne zomrel. Zimmera nemohli trestať výpoveďou zo zamestnania, pretože v tom čase nebol nikde zamestnaný. Po tomto vystúpení sa prestali uvádzať jeho skladby. Bol dosť agresívny. Suchoňa hrešil, že je príliš angažovaným autorom. Suchoňa nebol príliš angažovaný autor

„V osemdesiatom deviatom nám sľubovali zmenu, ale nakoniec prevládli individualistickí bojovníci, ktorí riešili svoje záujmy.“

v tom zmysle, že by bol politicky poddajný. To sa nedá povedať. Existovala však skupina skladateľov, ktorí veľmi túžili byť profesormi, národnými umelcami, ale teraz opäť nebudem menovať. Kompromisy do určitej miery robil kdekoľvek. Aj ja. Vedel som, aká je situácia a musel som si svoj život nejakو naplánovať



S P. Zagárom doma počas rozhovoru pre *Hudobný život* (foto: J. Adamuščin)

ácia poskytovala živnú pôdu pre konfrontáciu medzi autormi, pre určitú závisť a vzájomné poškodzovanie alebo ohováranie. Považoval som to za ľudsky podceňujúce a sebazničujúce. Kritici a muzikológovia vychvaľovali niečo, čo uprednostňovala štátna moc. A naopak, odznela dôležitá symfonická skladba za prítomnosti štátnych a straníckych funkcionárov a jeden z muzikológov, čo vždy pohotovo dokázal poukázať na ideologickú chybu, povedal: „Tak toto je ukážka existencializmu.“

Život v súradniciach kompromisov

■ Vo vašom texte *Súradnice môjho života* som sa dočítal o vystúpení Jána Zimmera na verejnom fóre, po ktorom sa dostal do

■ Áno, povedia. Znamená to však, že už nemáte právo nič povedať? Ste v životnej etape, keď sa môžete obzrieť späť tak ďaleko dozadu ako azda nikto iný. Vidíte osoby a udalosti z odstupu, vidíte prvky kontinuity v našom hudobnom živote, ale aj momenty zlomov, deštrukcie...

Keď som bol predsedom Zväzu slovenských skladateľov alebo riaditeľom Ústavu hudobnej vedy SAV, všeličo som urobil, o čom sa akosi nehovorí. Hľadal som možnosť, ako zabrániť možnému prenasledovaniu. V Ústave hudobnej vedy pôsobil vysvätený kňaz Igor Vajda, boli tam Roman Berger, Peter Faltin, Juraj Potúček – aktivista ECAV, Vladimír Godár... Náš tajomník Gustáv Krajniak sprostredkoval styk s bezpečnostnými orgánmi. Chodili

za ním a pýtali sa ho, ako môže Igor Vajda každú sobotu a nedeľu ísť na výlet s mládežou a navštevovať pritom nielen les, ale aj kostol? Po ďalších a ďalších otázkach si vymyslel nejaký absurdný dôvod a tešil sa, ako im prešiel cez rozum a umlčal ich.

Po Novembri

■ Keď v roku 1989 prišla spoločenská zmena, čo pozitívne v hudobnom živote podľa vás priniesla?

Veľká regenerácia sa nekonala. Bolo to určité sklamanie. Napríklad, zrušil sa Zväz slovenských skladateľov a vznikol Spolok slovenských skladateľov. Dnes existuje bez výraznejších kompetencií. Zväz skladateľov mal peniaze, ktoré dostával od ministerstva, a rozhodoval. Rozhodoval niekedy politicky a nesprávne, robil však aj dobré kroky. V osemdesiatom deviatom nám sľubovali zmenu, ale nakoniec prevládli individualistickí bojovníci, ktorí riešili svoje záujmy. Napríklad, Kupkovič sa cítil ukrátený zväzom a po jeho zrušení si mohol robiť, čo chcel. Keď však videl, že tu to po osemdesiatom deviatom nie je dobré, zostal radšej v zahraničí. Vo všeobecnosti išlo o emocionálne výbuchy na tému, aké to tu bolo za socializmu, ale nič sa nestalo. Zmenilo sa len to, že štátne dotácie prestali fungovať v tom rozsahu ako predtým. Až v posledných rokoch vznikol Fond na podporu umenia.

■ Zintenzívnil sa hudobný život po zmene v roku 1989?

Viem, že existuje Šarišský, Buffa, Malovec, Machajdík, Kubička a ďalší. Takisto viem, že je nejaký Quasars Ensemble, Požon sentimentál, Solamente naturali, VENI ensemble, Melos-Ethos Ensemble, občianske združenie Albrechtina, festival Konvergencie... Za desaťročia môjho pôsobenia v hudbe sa vykryštalizovali interpretačné súbory, ktoré jednak pestujú tradičnú hudbu a interpretujú aj tú súčasnú. Napriek mnohým problémom, ktoré boli aj sú, slovenská hudobná kultúra sa vyvíja pozitívne. Ako sa hovorí, nevyvíjame

→ sa smerom k opiciam. Intenzita aktivít, počet koncertov a festivalov stúpa. Dlhé roky som učil v Banskej Bystrici a pozrel som si štatistiku, koľko koncertov sa uskutočnilo v Banskobystrickom kraji za jeden rok. Bolo ich 170 až 190, čiže skoro každý druhý alebo tretí deň bol niekde koncert. Nejde o to, aká bola návštevnosť alebo úroveň týchto koncertov, ale o to, že predtým tieto koncerty neboli. Vychádzajú kompaktné disky, hoci dnes si môže človek aj sám vydať CD. Som trochu smutný z toho, že ide aj o kvalitnú muziku, ale predá sa iba 20 až 40 kusov, pričom nahrávka tuctovej hudby sa dokáže vypredať aj v tisícovom náklade.

O pedagogike

■ **Okrem komponovania ste veľa energie venovali aj hudobnej vede. Ako ste sa k nej dostali?**

Keď som prvý raz prišiel na seminár na Univerzitu Komenského, profesor Hudec ešte len začínal, pretože za Slovenského štátu nesmel učiť. Dobroslav Orel tam predtým vybudoval

■ **... a tej ste sa zvlášť venovali. Isto ste mali predstavu o tom, ako najlepšie priviesť človeka k hudbe, ako ho hudobne vzdelávať. Naplnila sa táto predstava?**

Vyučovanie na základných, stredných školách a učiteľských ústavoch spočívalo na jednej strane v spevokolochoch, od ktorých sa postupne upúšťalo, a v hudobnej teórii, kde sa žiaci učili, čo je tercia, kvarta, kvinta, ale nie čo znie ako tercia, kvarta či ako kvinta. Jednota racionálneho slovného výkladu a hudobného zážitku pokrývala dosť dlho a myslím si, že tento problém nie je vyriešený dodnes. Novátori by chceli, aby sa, povedzme, z farebných kociek poskladal na dlážke dvanásťtonový útvar, ale ako znie Webernova alebo Schöbergova skladba, to žiaci nevedia, lebo nemajú nahrávku. Možno ani pán učiteľ nepozná takú hudbu. Potom sa predmetom výučby stávajú cédečka populárnej hudby. Na ceste autobu som do Banskej Bystrice som si nechtiac vypočul takýto rozhovor dvoch žiačok:

„Počula si, že Amy Winehouse zomrela?“ „Ale ba! A čo jej bolo?“ „Tak, otráвила sa drogami.“ „A počula si niečo od nej?“ „Nie.“

ná výchova. Nevie, čo bude, pretože niektoré vysokoškolské katedry idú z kvalifikačnej stránky dolu vodou. Študenti tohto odboru nemajú spoľahlivo zabezpečené zamestnanie v školstve.

Bol som na študijnom pobyte v Anglicku a dostal som sa k hlavnému inšpektorovi na ministerstve školstva. Informoval ma, že jedna z otázok na prihláške na základnú školu znie: Na akom nástroji bude hrať vaše dieťa? U nás máme základné umelecké školy, ktoré sú dobrovoľné, tam si každý školopovinný žiak musí vybrať štúdium hry na nejakom nástroji. Nechcem podceňovať, ale mám pocit, že u nás sa stále neaplikuje v praxi všetko, čo by sa dalo. Na konzervatóriu som počul dialóg dvoch pedagógov, ktorí hovorili o tom, ako nejaký žiak nezvláda glissando, prstoklad a iné technické nároky. Sústredili sa prevažne na to. Menej už hovorili o tom, ako interpretovať, povedzme, barokovú hudbu alebo klasicizmus, v čom spočíva ten zážitok zo skladby, jej význam.

■ **Slovensko bolo súčasťou Uhorska. Zoltán Kodály študoval v Trnave, poznal sa s Mikulášom Schneiderom-Trnavským. Jeho hudobno-výchovná koncepcia, vo svete známa pod názvom Kodályova metóda, sa rozšírila po celom svete, ale u nás sa v hudobnej výchove nepoužíva. Prečo?**

Tuším, že to je preto, lebo do formovania meštianskych elit v 19. storočí vstupovala politika, ktorá chcela vymedziť meštianstvo ako riadiacu vrstvu spoločnosti. Tam vznikali aj nacionálne záujmy a tie sa v 19. storočí rozvíjali tak, že to smerovalo k poškodzovaniu jednej národnosti druhou. Tá, ktorá bola pri moci, rozhodovala. Napríklad, v školách Maďari presadzovali Mikszátha a Jókai, vynikajúcich spisovateľov, ale popri nich aj Malú knižnicu Benedeka Eleka, ktorá šíri štvavé postoje voči iným národnostiam v Uhorsku. Čiže do vnímania Kodályovho hudobno-výchovného diela u nás ostro zasiahol národnostný konflikt siahajúci až do 19. storočia. Paradoxne, Kodály bol povznesený nad národnostné trenice a kritizoval tento konflikt. Kodály vedel aj po slovensky. Aj Bartók. Bartók sa stretol s Antonom Augustínom Baníkom, bibliotekárom Matice slovenskej, a vraví mu: „Počul som, že máte nejaké zápisy slovenských ľudových piesní. Ukážte mi ich.“ Prezrie si zápisy a hovorí: „Hudobný záznam je dobrý, ale vy používate spisovnú slovenčinu. Veď čo dedina, to iné nárečie. Tak to zapisujte tak, ako to znie.“ Maďari radili našim... Bartókova generácia už chápala, že treba poznať národnú kultúru a že hlboký pohľad do minulosti nám chýba. V prípade písomných notových záznamov to je v poriadku, ale málokto rozoznával folklórne etapy, povedzme starú pastiersku, roľnícku, remeselnícku či malomestskú kultúru. Ide o rady melodických, rytmických, tonálnych variantov, ktoré sa dali využiť v syntéze s hudbou na prelome 19. a 20. storočia. Títo ľudia milovali modálne melódie a pritom využívali Debussyho alebo Berliozove inštru-



Na stretnutí v kaštieli v Dolnej Krupě. Vedľa L. Burlasa: zľava E. Mlynáříková, sprava I. Parík, v popredí T. Salva. pol. 80. rokov (foto: archív Hudobného centra)

kvalitný seminár s knihami, ale potom odišiel. Počas svojho pôsobenia v Bratislave skúmal hudobné pamiatky na Slovensku. Mal prístup do kláštorov, kňazi mu dôverovali, všeličo teda ponachádzal. Zistili sme, že Slovensko nie je hudobno-kultúrne zanedbaná krajina. Orel začal robiť súpis hudobných pamiatok. Jedným z najdôležitejších období bol prechod z neskorej renesancie do baroka, polychorická tradícia. Našlo sa veľa takých skladieb, ktoré sem prišli s nemeckou evanjelizáciou. Katolíci to ignorovali, takže táto tradícia sa udomácnila na hornom Spiši. Okrem týchto rukopisov sa objavovali aj pamiatky klasicizmu, Zimmermann atď. Muzikológia v čase môjho príchodu na školu nebola dostatočne diferencovaná. Bola založená iba na jednotlivých výskumoch. Chýbali iné disciplíny. Jednou z dôležitých oblastí bola hudobná pedagogika...

Problém rozvíjania skutočného hudobného zážitku je stále otvorený. Návrat k založeniu školských speváckych zborov je veľmi žiaduci. Tam netreba teoretizovať, ale pestovať zážitkovo-pocitový svet mladého človeka.

■ **Akú úlohu tu zohráva rodina, útle detstvo, mimoškolské prostredie?**

To je problém celkovej kultúrnosti spoločnosti. Myslím si, že dobrí rodičia teraz s novorodencami pracujú intenzívne. Ešte v tehotenstve matky spievajú, pretože dieťa to vníma. Aj Kodály to zdôrazňoval. S dieťaťom sa dá pracovať 24 hodín denne. Prvé roky sú pre mentálny a citový svet dieťaťa také dôležité! Až ma hrôza berie, ako za môjho detstva držali novorodencov zviazaných a občas im vymenili plienku. Nebol to svet hry, komunikácie a inšpirácie. Podobný dlh má aj hudob-

mentačné postupy, čiže mali víziu začlenenia tradície tohto územia do celoeurópskeho kontextu. To som sa naučil od Kresánka, ktorý neľutoval čas a išiel zbierať ľudové piesne, a pritom vedel vytvoriť metodológiu, historio- grafu, teóriu ľudovej piesne. S úžasom som počúval, že čo dedina, to iná modalita alebo melodika, viachlas. Napríklad, Horehronie. Nikto nevedel, že sa tam prejavujú vplyvy pravoslávnej zborovej tvorby. Tamojší viac- hlas je vlastne syntézou, miešaninou vplyvov. To všetko som sa naučil aj vďaka tomu, že som mohol poznať ľudí ako napríklad Kodálya. Bartóka som už nezažil.

Domáce muzicírovanie

■ **V súvislosti s témou hudobnej výchovy by som sa chcel spýtať, kto vás priviedol k hudbe.**

Po mamine, ktorá mi zomrela, keď som mal tri roky, mi zostal klavír. Nikto mi však nepovedal, čo s ním. Začal som stláčať klávesy a zistil som, že niečo sa znáša viac, niečo menej a to som robil niekoľko rokov bez toho, že by mi niekto

Haydnove kvartetá, Händla... Vydané skladby pre kvarteto, ktoré mal doma, sme hrali jednu za druhou. Hra z listu bola veľmi dôležitá. Pobabrali sme to a Schneider zakričal, samozrejme, ale postupne sme sa zlepšovali.

■ **Domáce muzicírovanie sa z hudobného života takmer vytratilo. Ako to vplýva na úroveň hudobného vzdelania v spoločnosti?**

Myslím si, že tu je večne oscilujúci problém syntézy racionality a emocionality. Je hlúpe rozprávať žiakovi, ktorý nemá nijaký zážitok z peknej muziky, o akustických vlastnostiach tónov namiesto toho, že by sme ho zobrali na koncert. Dnes je problém aj v tom, že chýbajú

„Dnes sa vysiela toľko hudby, pritom dve tretiny z toho plnia funkciu tapety. Keď niekto v tomto prostredí povie, že je umelec, skladateľ, čo mu na to povie? Môžete mu povedať, že je trulo...?“



Pohľad do nového tisícročia... Koniec 90. rokov. (foto: archív Hudobného centra)

vysvetlil terminológiu. Potom, vďaka tomu, že ma otec dal na hodiny hry na husliach, že som mohol chodiť do amatérskeho orchestra, že sme hrali komornú hudbu, som si vytvoril vzťah k hudbe. Trnava síce mala kultúrnu minulosť, ale hudobne bola len na amatérskej úrovni. Čítil som, že sa môžem uplatniť. Zborová, inštrumentálna skúsenosť a vystupovanie na verejnosti ma priviedli k tomu, že som prijal Schneiderovo odporúčanie: „Lacko, choď študovať.“

■ **Máte nejakú osobnú spomienku na Schneidera-Trnavského, ktorá ho charakterizuje?**

Bol vtipný a bol trochu nervózny, keď ľudia robili v muzike chyby. Bol to zážitok byť uňho doma v byte, lebo nikde sme nevystupovali, len sme spolu hrali. Bol huslista, hrali sme

hudobné nástroje. Na druhej strane treba povedať, že existuje niečo také ako internetový hudobný videoarchív Slovenskej filharmónie. Je to báječné, tam sa človek dozvie, ako hrala filharmónia nielen od recenzenta, ale môže si to priamo vypočuť. Je tu taká veľká ponuka, ale nevyužíva sa. V „Dolných Horných“ asi mnohí nevedia, že sa to dá deťom ponúknuť ako koncert...

■ **S narastajúcou dostupnosťou sa hudba akoby odcudzovala človeku, resp. človek sa odcudzuje hudbe...**

Áno, hoci keď zaúradoval koronavírus, nastala situácia, že je k dispozícii orchester, ale nie je možné zhromaždiť ľudí v koncertnej sieni. Koncert teda bude na námestí. Je to absurdné, ale ukázalo sa, že aj to je možné, že ľudia sú ochotní stáť na balkóne a počúvať.

A v tom tkvie problém kultúrnosti spoločnosti. V určitých lokalitách sa hudba vôbec nerieši. Stačí, že Anča vie spievať alebo že najkrajšie stromy sú na Horehroni. Ale teraz už táram, prepáčte.

Výzvy digitálnej éry

■ **Ako sa cítite v digitálnej ére?**

Považujem ju za novú, výnimočnú a zaujímavú. Keď digitálna éra nastupovala, stretla sa s mnohými oponentmi. Napríklad, vyčítali jej, že samotný fakt translácie zvuku ešte nenahrádza ľudskú kreativitu, hoci už samotný štýl oznámenia odkazu, podania informácie

je nielen šikovným, ale aj tvorivým aktom. Logicky to nadväzuje na to, že u nás sa vďaka českej Karlovej univerzite rozvíjala teória lingvistiky a hudba je tiež určitý spôsob komunikácie. Hľadali sa modely komunikácie a spôsob, ako sa dá komunikácia pluralizovať. To znamená, že nejestvuje jedna gramatika, ale je súbor gramatík.

Ak je pluralita jazykov, potom je pluralita aj v hudobnej tvorbe a musíme sa zmieriť s tým, že existujú rôzne kompozičné techniky, rôzne žánre. Špeciálnou zložkou tejto plurality je elektronická hudba, ktorá sa ujala najprv na americkom kontinente. Vznikla hudba porovnateľná s Mozartom, Beethovenom, Schönbergom a Webernom, len sa potom zistilo, že je síce technicky zvládnutá, ale nie je emocionálne obsažná.

■ **Starému svetu sa zvykne hovoriť analógový svet. Dnes je všetko virtuálne, neviditeľné. Prestažovali sme sa do virtuálneho sveta. Ako vás to ovplyvnilo? Vnímáte to alebo sa to deje mimo vášho záujmu?**

Prijímali sme to s určitými rozpakmi. Ak vytvoríte elektronickú hudbu, je na cédečku, ale živí interpreti nie sú nikde. Na koncerte takej hudby sú veľké reproduktory, ale nie umelci. Interpretačných umelcov posudzujeme na základe toho, že každá repríza je nové dielo, podľa toho, ako sa vydará. V tomto smere je nahrávka vždy iba konzerva. Túto stránku sme sprvoti kritizovali, ale súčasne vznikali názory, že umelo vytvorený zvuk sa dá spojiť s tradičnými zvukmi hudobných nástrojov a táto vízia pre mňa existuje stále. Navyše, existuje ešte možnosť vytvoriť si doma elektronický sprievod k vlastnému spevu alebo recitácii, čo som sa opovážil nazvať pesničkovou kultúrou. Našli sa takí, čo sa urazili. Ludwik Bielawski, poľský muzikológ, svojho času vytvoril štatistický prehľad minútáží hudobných diel. Dlhé Wagnerove opery boli spoločenskými podujatiami s prestávkami, bol to ekvivalent dnešnej televízie alebo rozhlasu. Diela sa postupne skracovali na štyridsať, neskôr na tridsať minút. Ak je komorná skladba dlhšia než tridsať minút, zdá sa nám, že je prídlhá. Ľudia začali uprednostňovať obsahovú kondenzáciu pred náta-

→ hovaním času, hoci existuje typ hudby, ktorá sa využíva ako výplň hluchého priestoru a môže trvať ľubovoľne dlho.

■ Číže tento jav skracovania hudobných plôch považujete za prejav modernej éry?

Myslím si, že je to fakt. Takzvaná piesňová tvorba – to sú zhruba päťminútové skladby, ktoré majú nárok na samostatnosť. Ľudstvo je nervóznejšie, náročnejšie, chce rýchlejšie žiť, mám dojem, že životné tempo sa zvyšuje.

■ Beriete to ako holý fakt? Vyhovuje vám to? Trápi vás to? Dávate tomu nejaké znamienko?

Myslím si, že sled neustálych zmien sa nedá zastaviť. Ak je teraz ideálom skracovanie, potom určite niekto príde s myšlienkou predlžovania. Vývoj prebieha vo vlnách.

Planctus

■ Ktoré zo svojich skladieb považujete za ťažiskové? Na ktoré si najviac spomínate?

Niet žánru, ktorý by som bol ignoroval. V rámci svojich možností som komponoval pre rôzne zoskupenia. Sú skladby, ktoré redaktori uprednostňujú, a potom sú také, ktoré považujem za nedocenené. Napríklad, pre miešaný zbor a sólové husle som napísal *Metamorfózy krás*. Tie sa vysielajú, ale ani jeden zbor to nespieva, pretože majú zbor, ale ne-



majú huslistu. A načo by ho aj zháňali? V slovenskej tvorbe asi nemáme túto kombináciu zboru a sólových huslí. Dirigenti to napriek tomu nepotrebujú. Politicky sa teraz preferuje *Planctus*. Práve dnes je taký deň. (Rozhovor sa uskutočnil 21. 8. 2020 – pozn. autora)

■ Túto skladbu ste písali tesne po dvadsiatom prvom auguste?

Dvadsiateho prvého augusta [1968] mi [Zdenko] Mikula volal: „Laco, preboha, Ružinov je plný tankov! Nie našich, ale ruských.“ Dvadsiateho štvrtého prišla za mnou delegácia mladých skladateľov dobrovoľníkov. Vrávia: „Napísali sme protest proti vstupu.“ – „Ja to nepodpíšem,“ hovorím. – „Prosím ťa, čo si máme o tom myslieť?“ – Hovorím: „Tu sú noty. Napísal som náрек za tri dni.“ Naproti bývala pani Marcela Mésárošová, ktorá pracovala v Slovenskom hu-

dobnom fonde. Prišla k nám, plná obáv z toho, čo bude. Jej som ukázal rukopis ako prvej. „Jéj, tak toto musíme rozmnožiť! Požičiaš mi to?“ povedala. Vtedy neexistoval xerox. Išla k foto-grafovi a dala zhotoviť šesť fotokópií. Jednu mi doniesla a niekde ju ešte mám. Ostatné zmizli. V roku 1969 to vydali a vzápätí zošrotovali.

■ Pritom, toto vydanie som si niekedy na prelome 70. a 80. rokov kúpil v predajni Slovenského hudobného fondu a mám ho dodnes doma...

Vtedy sa to už zase mohlo predávať, ale po vydaní skladby som dostal niekoľko pokarhaní v zamestnaní.

■ Nehcete nám o tom niečo povedať?

Nie.

■ Zaznel *Planctus* v tých rokoch?

Slovenský komorný orchester to hneď nahral pre televíziu, ale potom to zmazali a neskôr opäť nahrali.

■ Ako huslista ste skomponovali niekoľko husľových skladieb: sonáty, kadencie, *Hudbu pre husle a orchester*. Ako ste pristupovali k tomuto nástroju a k hudobným nástrojom vo všeobecnosti?

Mal som pocit, že moji učitelia hry na husliach sa vyhýbali viachlasnej akordickej hre. Základné veci v tomto smere ovládali, ale hlbšie sa tomu nevenovali. Nezástli s tým nástrojom. Keďže som učil aj inštrumentáciu, viem, že osvojiť si špecifické vlastnosti jednotlivých nástrojov je nekonečný problém. Napríklad klarinet. Tabuľky ukážu, že jeho rozsah je odtiaľ potiaľ. Keď však prechádza do spodného

registra, je zamatovejší, tichší. Keď v takej polohe predpíšete fortissimo, je z toho škrek. Zapájajú sa tam iné alikvotné tóny. Alebo zdvojovanie nástrojov. Keď skombinujete trúbku vo fortissime s flautou, je to hlúposť. A pritom nie je. Na tom sme sa s pánom Rajterom pohádali, ale tak priateľsky. Ukázal mi, ako to funguje a aký je rozdiel medzi Rímskym-Korakovom a francúzskymi skladateľmi.

■ Ktoré orchestrálne dielo by ste vyčlenili ako to, v ktorom sa vám najviac podarilo dosiahnuť svoj zámer?

Spomeniem *Stretnúť človeka...* (dlhá odmlka) Inak, ktoré dieťa je rodičovi najmilšie...? Myslím si, že *Hudba pre husle a orchester* je tou syntézou huslistického elementu a hudobnej poetiky. Nie každý, kto píše pre husle, ovláda tento nástroj. No a *Koncert pre organ a orchester* by som

tiež chcel spomenúť. Ten stelesňuje inšpirácie z detstva a mladosti, keď som zažil hru slepého organistu v trnavskom Františkánskom kostole a muzicíroval u Schneidera. Pri 3. sláčikovom kvartete som prvýkrát zaváhal a povedal som si: „Chlapče, prestaň už komponovať.“ Zdalo sa mi, že sa podobá na *Epitaf*. V mojom živote existujú dve etapy: v jednej prevládala tvorba a v druhej muzikologická práca.

Kedy je skladba dobrá?

■ Váš syn Martin je tiež skladateľom a predpokladám, že generačný odstup neobišiel ani váš vzťah. Dokážete sa na jeho tvorbu pozrieť ako skladateľ alebo je to príliš osobná téma?

Veľmi mu držím palce a prajem mu všetko dobré, ale boli také obdobia... povedzme, keď založil súbor Mačkovia, a dnes sa vyjadruje k veľmi vážnym životným situáciám. Medzi týmito polohami je veľký výrazový aj technický rozdiel. Mačkovia predstavujú generáciu Winnetouových detí. Potom boli Husákové deti a ja som Benešovo dieťa. Je to nálada časov, keď tu komponoval Dežo Ursíny. Toto je teraz nové a môžeme to cvičiť aj v garáži... Teším sa, že Martin komponuje aj inú hudbu. Neodmietam ju. Niektoré skladby sú trocha nezvyčajné. Napríklad, v názve namiesto slova „zem“ napíše „zám“. Podobne sa správa aj v hudbe. Problémom súčasnej tvorby je však spoločenská ignorancia. Hodnoty obsiahnuté v dnešnej hudbe často zostávajú spoločnosťou aj odborníkmi nepovšimnuté. Niekedy záleží na tom redaktorovi v rozhlase, čo sa vysiela...

■ Čo znamená byť úspešný? Kedy je skladba úspešná?

Úspech musíme posudzovať v súradniciach času a charakteru spoločnosti, jej kultúrneho a vzdelanostného rozloženia. Skladbu XY teraz nehrajú, o dvadsať rokov ju budú hrať a naopak. Skladby sa zabúdajú, objavujú... Napríklad, priemerná vzdelanosť ruského človeka na vidieku a tvorba ruských skladateľov 19. a 20. storočia boli také rozdielne veličiny. Ten vidiecky človek ich tvorbu ani nepotreboval. Aj politici sa miešajú do recepcie umenia. Politik však nemusí mať kvalifikáciu na to, aby posúdil, povedzme, Šostakovičovo dielo. Úspešná skladba je trvalo prítomná bez ohľadu na to, či vynáša alebo nie. Je pozitívne hodnotená odborníkmi aj obecnosťou. Toto hodnotenie však má svoju dynamiku. Dnes sa vysiela toľko hudby, pritom dve tretiny z toho plnia funkciu tapety. Keď niekto v tomto prostredí povie, že je umelec, skladateľ, čo mu na to povie? Môžete mu povedať, že je trufo...?

■ Aký je váš kompozičný ideál? Kedy je skladba dobrá? Keď je konzekventná, bohatá na materiál alebo vzťahy?

Je dobrá, keď dokáže pohnúť vašim citovým a myšlienkovým svetom a vie vás zaujať svojím priebehom. Keď poskytuje dynamický zážitok a nesie určité posolstvo. ✕

Margareta Ferek-Petrić (1982)

M. Ferek-Petrić (foto: archív)

Chorvátska hudobná kultúra je okolitému svetu známa najmä vďaka festivalu Muzički Biennale Zagreb, ktorý od roku 1961 dodnes patrí popri Varšavskej jeseni k najvýznamnejším podujatiam v oblasti súčasnej hudby v krajinách niekdajšieho východného bloku. O jeho otvorenosti svedčí aj fakt, že za čias Titovej Juhoslávie ho navštívili osobnosti ako John Cage, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen či Mauricio Kagel. Netreba zdôrazňovať, že čulé kontakty so svetom a najaktuálnejšími prúdmi v súdobej hudbe a multimediálnom umení mali dôležitý vplyv na domácu tvorbu a pomohli chorvátskej hudbe preniknúť za hranice. Príkladom je aj tvorba aktuálnej umeleckej riaditeľky záhrebského bienále, ktorou je Margareta Ferek-Petrić.

Robert KOLÁŘ

Celý svet je javisko

Hudobný jazyk Margarety Ferek-Petrićovej zásadne ovplyvnilo štúdium vo Viedni, kde na Universität für Musik und darstellende Kunst boli jej pedagógmi okrem iných Iván Erőd a Chaya Czernowin. Aj striedavá existencia medzi Rakúskom a Chorvátskom, medzi dvoma jazykmi a kultúrami sa nevyhnutne odráža na výsledkoch jej tvorby. Tie totiž pomerne kurióznym a často vtipným spôsobom reflektujú ono balansovanie na hrane medzi „západným“ exkluzívnym elitárstvom (minimálne v zmysle využitia progresívnych kompozičných techník) a uvoľnenosťou balkánskeho dedičstva. Podobne ako v ranej a neskorej tvorbe Györgya Ligetiho, z ktorého odkazu Ferek-Petrić nepopierateľne čerpá, a to hneď v niekoľkých rovinách. V prvom rade je tu rovina technického majstrovstva, no „odľahčeného“ zmyslom pre humor a schopnosťou nadhľadu, v druhom už spomenutá integrácia balkánskeho folklórneho dedičstva, v ďalšom pozitívny sklon k teatrálnosti a mnohoznačnej surreálnosti, ktoré presahujú rámec čistej kompozičnej techniky. No jej hudba, napriek občasným podobnostiam výrazových prostriedkov, znie inak ako tá Ligetiho; svojím kompozičným usporiadaním aj mimohudobnými témami, ktorých sa dotýka, už patrí k novému miléniu.

Ako skladateľka uvádza v autorskom komentári ku kompozícii pre veľký ansámbl *All the world's a stage* (2017), jediný správny spôsob, akým pristupovať k absurdite tohto sveta, je únik do vesmíru humoru, ironie a krajných zmyslových zážitkov za pomoci zvuku. Tento únik vzápätí realizuje výkrikmi hráčov ansámbľu, zborovo deklamujúcich heslá ako

„Power!“ alebo „More power!“ a gejzírom cez seba navrstvených zbesilo virtuózných figurácií a pseudoromantických klíš typu harfových arpeggií, no surrealisticky „pokrivených“ tremolami sláčikov hrajúcich za kobylkami. Táto zvuková aj sémantická smršť je však dôsledne štruktúrovaná a možno v nej odhaliť prvky tradíciou odskúšaných kompozičných postupov – fugata, kánonu, imitácie... Únik sa nedeje len v programovej rovine, ale zrejme aj v tej čisto hudobnej. Situáciu, keď sú techniky a postupy súčasnej kompozičnej praxe použité na ironizáciu jej elitárstva, možno dobre pozorovať už v Ligetiho opere *Le Grand Macabre*; tu sa takpovediac opakuje, prerozprávajúca aktuálnym jazykom. Pomocou humoru sa Margareta Ferek-Petrić vyrovnáva aj s náročnejšími témami. Pocity prázdnoty alebo vyhorenia sú predmetom *Spukgedichte* (2016) aj novej skladby *Climate Burn-Out* (2018), ktorá zaznela vo februári v Bratislave na koncerte Quasars Ensemble a ktorá je súčasťou celku, charakteristicky pomenovaného *Stress Trilogy*. Obe diela sú určené pre modifikované „pierrotovské“ kvinteto. V *Spukgedichte* je klavír nahradený sopránom, spievajúcim a deklamujúcim surreálnou ironiou oplývajúce poetické texty z románu rakúskeho spisovateľa Richarda Schubertha. Ferek-Petrić si berie na pomoc hru s idiómom Schönbergovho *Pierrota* a pridáva vlastnú vrstvu komentára, v nejednej chvíli hroziaceho už-už prepuknúť do totálnej grotesky a neovládateľných výbuchov smiechu. Napokon, štylizovaný (a vtipne rytmizovaný) „instrumentálny“ smiech je jej obľúbeným toposom, s ktorým sa stretne aj v *Climate Burn-Out*, najmä v parte klarinetu. Tu napriek názvu nejde o reflexiu nedávneho „fenoménu Greta“; hráči kvarteta (pierrotovského kvinteta bez huslí) tentoraz deklamujú texty z Nietzscheho *Zarathustru*, aby ich potom dopĺňali citátmi zo zodpovedajúcej symfonickej básne Richarda Straussa. No to je len vedľajšia línia. Duchaplná hra s vybranými klíšami najrôznejšieho druhu môže byť chápaná ako autorkina reakcia na pasivitu a ľahostajnosť spoločnosti nielen voči narastajúcim sociálnym a environmentálnym hrozbám, ale aj čoraz nebezpečnejším ideológiám.

Melanchóliou proti rakiji

Podrývať obraz súčasného skladateľa ako člena uzavretej a úzko špecifickej society s ambíciou tvoriť výlučne pre elitu sa chorvátskej skladateľke úspešne darí najmä v dielach balansujúcich na pomedzí žánrov. Napríklad v zľahka dekadentne ladenom triu nazvanom *Nothing More Dangerous Than An Honest Man (Drinking Orange Juice While Watching Sextapes Offline Without A Kalašnjikov In His Hands)* z roku 2016 pre soprán, saxofón, tenorsaxofón a klavír (saxofóny patria k autorčiným obľúbeným dychovým nástrojom), kde tvoria všetky druhy saxofónových slapov zaujímavú polyrytmiiu s klavirom s pridusenými strunami. Alebo v „absurdnej dráme“ *Killing Godot* pre violončelo a akordeón (2017), ktorá je virtuóznou eskapádou rozšírených techník a zároveň aj starého haraburdia ošúchaných nástrojových klíš. Obe diela sú jednak celkom autonómnymi a zmysluplnými hudobnými formami, prezrádzajúcimi autorkine korene v klasickej kompozícii, jednak skvelými a aktuálnymi príkladmi „instrumentálneho divadla“. Okrem tejto oblasti, bližšej skôr svetu klasickej komornej hudby, je tu rad diel, ktoré sú určené takpovediac „pro domo sua“, napísané pre interpretov zo skladateľkinej chorvátskej domoviny. V nich otvorene siaha po idiomatike balkánskej tanečnej hudby a fakt, že tá za posledné desaťročia prešla prudkou komercializáciou, tu vôbec nie je na škodu, práve naopak. *Melankolija gegen Rakija* (2012) pre saxofónové kvarteto je ohňostroj balkánskych klíš – nepredvídateľne premenlivej metriky, exotických tónorodov a k tomu pasáže hry na saxofónovej hubici parodujúce oduševnený spev zjavne pod vplyvom tekutiny uvedenej v názve skladby... Hudobne tu funguje všetko dokonale, otázkou je, či možno tento prejav nejakým spôsobom zjednotiť s očakávaniami sveta súčasnej klasičky, alebo je Margareta Ferek-Petrić naveky odkázaná na skladateľskú dvojtvárnosť. Ako odpoveď sa ponúka jej *Beastie Poetry* (2018) pre flautu/pikolu a klavír, ktorá sa opäť pohráva s balkánskym idiómom – a opäť neobyčajne vtipne a vynaliezavo. Zdá sa, že recept zafungoval a skladba si po víťazstve v skladateľskej súťaži v USA našla cestu na svetové pódia. ✕

Ako sa žije... zbormajsterkám

1. **Aj keď sa už častejšie stretávame za dirigentskými pultmi orchestrov so ženami, stále sú tieto posty doménou mužov. Ovplyvnil vás tento fakt pri orientácii na zbormajsterstvo alebo vás od začiatku lákala práca s vokálnym telesom?**
2. **Čo je na práci s ľudskými hlasmi najkrajšie?**
3. **Čo je na práci s ľudskými hlasmi najnáročnejšie?**
4. **Aké špecifické odborné problémy riešite pri práci so svojim telesom?**
5. **Aké špecifické ľudské problémy riešite pri práci so svojim telesom?**
6. **Ako sa vyrovnávate s utiahnutím sa do zákulisia, stratou pódiovej kontroly nad vlastným telesom v prípadoch, keď pripravíte zbor pre vokálno-inštrumentálnu produkciu, ktorú ako celok prevezme a na pódium uvedie iný dirigent?**
7. **Dirigovanie stále odoláva dostatočnej dámskej emancipácii. Prečo sa – minimálne podvedome – neustále na túto profesiu pozeráme ako na predovšetkým pánsku záležitosť? Čo by pomohlo zmeniť optiku?**
8. **V rámci globálnej pandémie nového koronavírusu žijeme pre kultúru, pre hudbu veľmi náročné obdobie. Ako zasiahla epidémia aktivity vášho zboru?**



Magdaléna Rovňáková

1. Spievala som od malička. V mestečku Gbely, kde som vyrastala, sme mali spevácky kružok, na Konzervatóriu som mala zborový spev ako povinný predmet a v tých rokoch som aj prvý raz vstúpila do lúčniarskej rodiny. K štúdiu zbormajsterstva ma však podnietili najmä kurzy pre amatérskych zbormajstrov, kde som ako študentka klavírnej hry korepetovala. Nové skúsenosti ma nadchli.

2. Nie nadarmo sa hovorí, že ľudský hlas je najkrajší hudobný nástroj. Úžasné pre nás je, že v relatívne krátkom čase nám vyrastie pod rukami z maličkého chlapčeka

sólista, ktorý sa s tým najväčším odhodlaním a nasadením postaví pred publikum, či už na zborovom koncerte, na pódium Slovenskej filharmónie, či v opere. A ten hlasok svieti, zvoní, udivuje a dojíma.

3. Dokázať ten krehký hudobný nástroj rozozvučať, zafarbiť, nič neunáhliť a neprepáliť. S detským hlasom treba pracovať opatrne a s porozumením. Rozsah sa otvára postupne, muzikalita a zmysel pre štýl idú ruka v ruku s technikou. Mám šťastie na skvelé hlasové pedagogičky, Miriam Garajovú, hosťujúcu sólistku SND, a Moniku Maglayovú, členku SFZ. Ďalším spoľahlivým kolegom je môj syn Gabriel. Jagavý a zdravý zvuk nášho zboru je našim spoločným dielom.

4. Spomenula som problém s vývojom detského hlasu. S tým je spätá dramaturgia študovaných skladieb. Pred stáročiami chlapci mutovali omnoho neskôr, tradoje sa, že renesanční majstri komponovali svoje náročné a cappella diela pre chlapčenských spevákov nezriedka 16- až 17-ročných (a neboli to kastráti). V súčasnosti chlapci mutujú obvykle vo veku 12–13 rokov. Napriek tomu spievame aj klasickú vokálnu polyfóniu, pri každej skladbe však hľadáme tie najvhodnejšie a hlavne dostatočne rýchle postupy, aby sme dielo kvalitne naštudovali.



Dóm sv. Martina, výročný koncert BChZ a Solamente natural! (foto: archív)

5. Sú to problémy ako v každom veľkom kolektíve. Niekedy disciplína, občas rivalita medzi spevákmi. Úplne špecifickým problémom je mutácia – niekedy je z toho veľký smútok, ak spevák začne mutovať nečakane už 11 rokoch, lebo aj to sa stáva. Pripravuje sa na koncert či zájazd a hlas sa začne lámať takmer zo dňa na deň. V súčasnosti to už nie je také dramatické, lebo spevák sa po mutácii môže vrátiť a zaradiť sa do tenoru či basu. Pred rokmi, keď sme pracovali iba v detskom zložení, to bola tragédia, ktorou sme sa všetci zaoberali, napriek tomu, že zmena detského hlasu na mužský je prirodzená a nespeváci ju vôbec neriešia.

6. Už na skúškach sa ukáže, aká je osobnosť dirigenta, ktorý skladbu dostane do rúk. Nadšenie sa dostaví vtedy, ak dirigent vníma zbor ako „kolegov“, povzbudzuje ho a pracuje s nasadením pre skvelý výsledok. Zbor zrazu zaznie s orchestrom v plnej kráse a radosti. Občas sa trať, že dirigent pracuje nervózne

a mení svoje pokyny, vtedy mám obavy a snažím sa zbor povzbudiť. Pri dostatočnom čase na prípravu a kvalitnom dirigentovi si viem koncert v hľadisku báječne užívať.

7. Neviem posúdiť, či sa vôbec o štúdium orchestrálneho dirigovania ženy zaujímajú. Ja som týmto smerom nikdy neuvažovala a nespomínam si, že by v čase mojich štúdií prejavila o tento odbor záujem žena, resp. študentka. Môžem teda zaujať stanovisko iba z optiky zborovej dirigentky. Svoju prácu milujem, robím ju s maximálnym nasadením, či mi moji mužskí kolegovia tieskajú, alebo sa pozerajú na prácu žien – zbormajsterek cez prsty. Keď som začínala, bolo žien v tejto profesii u nás veľmi málo, ale v zahraničí som častejšie stretávala umelkyne, ktoré viedli zborové telesá veľmi úspešne. A dnes máme na Slovensku celú plejádu kvalitných zbormajsterek, ktoré žnú úspechy doma aj vo svete. Myslím, že viac ako predsudky je dominantná kvalita.

8. Nuž – hnevám sa na celý svet a zároveň nikoho neobviňujem. Celú jar sme pracovali online, čo je s deťmi mimoriadne náročné. Prišli sme o tri a možno už o štvrtú koncertnú cestu, pričom tú americkú som pripravovala takmer dva roky. Viacerí chlapci, ktorí sa tešili na Washington, New York a ďalšie mestá, zmutovali. Mladší speváci, ktorí sa vždy učia pri tých starších, zostali bez opory. Vždy vravím, že v chlapčenský zboroch je „najrýchlejší život“. Zatiaľ, čo iné zbory sa po polročnom výpadku môžu stretnúť v rovnakom zložení, u nás z dôvodu mutácie sa „stratia“ tí najskúsenejší a najvyspievanejší speváci. Ťažko povedať, ako sa s tým vyrovnáme, ak sa opäť nebudeme môcť stretávať. Nateraz pracujeme najmä vďaka Opere SND, kde máme skvelé podmienky na skúšanie. Koncerty, zájazdy a účinkovanie v operách je však veľmi silná motivácia a bez nej to bude náročné. Všetci dúfame v skoré zlepšenie situácie, aj keď realita tomu príliš nenasvedčuje. Tuho nám, prosím, držte palce, aby sme pandémie zvládli!

Magdaléna ROVNÁKOVÁ, Bratislavský chlapčenský zbor

Absolventka bratislavského Konzervatória (klavír) a Vysokej školy múzických umení (zborové dirigovanie – P. Hradiš, J. Haluzický) založila r. 1982 Bratislavský chlapčenský zbor. Zbor, v ktorom pôsobí ako dirigentka a mažérka, priviedla na mnohé domáce a zahraničné pódia. BChZ pravidelne spolupracuje s Operou SND, deväť rokov účinkovalo v produkciách Viedenskej štátnej opery, objavuje sa v náročných koncertných produkciách, účinkuje po celom svete a žne úspechy na medzinárodných súťažiach. Magdaléna Rovňáková založila r. 1999 Súkromnú umeleckú školu pre členov BChZ. R. 2015 získala ocenenie Krištáľové krídlo.



Elena Matušová

1. Takto som o tom nikdy neuvažovala. Mojm prvým vzorom bol muž – Jožo Svitek, dirigent detského speváckeho zboru Slniečko, v ktorom som spievala od svojich deviatich rokov. Vedel to s deťmi aj so staršími, odrastenými speváčkami – mala som 18 rokov, keď som tam skončila. Ďalším mojm vzorom bol znovu muž – profesor Peter Hradil – dirigent speváckeho zboru Lúčnica a neskôr môj pedagóg na VŠMU. Spievanie v zbere som teda od malička brala ako súčasť môjho života a dirigovanie (zbormajsterstvo) je pre mňa akoby pokračovaním mojej „zboráckej“ kariéry.

2. Ľudský hlas je najdokonalejší nástroj. Je to materiál živý, ohybný, citlivý... Vie vyjadriť nielen to, čo je zapísané v notách, ale vdýchne emócie, skúsenosti, vie byť hravý aj disciplinovaný, mäkký aj razantný, radostný aj smutno-vážny. To všetko sa dá zo spevákovho hlasu vydolovať, vytiahnuť na svetlo...

3. Musíme stále rešpektovať možnosti jednotlivých hlasov. Je dôležité, aby sa spevák pri spievaní cítil komfortne. Tam sa dostáva k slovu technika tvorenia tónu a ďalšie činitele, ktoré ovplyvňujú spevácky výkon. Spevák musí používať nielen hudobnú, ale aj tzv. svalovú pamäť, keď si jeho hlasivky daný tón alebo hudobnú frázu akoby zautomatizujú. Musí uvažovať v súvislostiach a je závislý od ostatných hlasov, od ktorých si musí odvodíť svoj tón, svoju intonáciu. K tomu sa pridáva ešte textová zložka. A to je podstatou speváckeho nácviku: technika, intonácia, rytmus, súzvuk a text. Nasleduje nadstavba v podobe výrazu, dynamiky, agogiky a ďalších nuáns. Každá skúška zboru je o opakovaní a cizelovaní už naučeného. Musím však dbať na to, aby sa speváci hlasovo neunavili, aby neprišli na ďalšiu skúšku bez hlasu.

4. Keďže pracujem s neprofesionálnymi spevákmi, ktorí prichádzajú do zboru so skúsenosťami aj speváckymi schopnosťami na rôznej úrovni, musím sa snažiť dostať ich najprv na rovnakú vlnovú dĺžku. Školenému spevákovu sú jasné základné interpretačné zásady, my sa to spolu musíme učiť.

5. Keď pracujete s ľuďmi, riešite bežné problémy ako v každom kolektíve. Porozumujeme, ako sa zo študenta stane človek

zamestnaný, ktorý ledva dobieha na večernú skúšku priamo z práce a často býva unavený. Ale príde a je tam rád. Máme tam takpovediac generácie spevákov, ale nejaké závažné problémy medzi sebou nemajú. Mladí odkúkajú od starších a tí starší sa veľmi radi medzi mladými uvoľnia a nemusia tam byť tými učiteľmi, manažérmi, lekármi, ktorí vo svojom zamestnaní riešia závažné problémy.

6. S týmto nemám žiadny problém. Je to bežná prax, ktorá funguje. Dôležité pre mňa je, aby som pripravila zbor tak, že má dané dielo perfektne našťudované. Pri nácviku vždy upozorňujem na miesta, kde sa



Koncert Lúčnice (foto: C. Bachratý)

majú pripraviť, že koncepcia dirigenta môže byť trochu odlišná ako moja, či už v tempe, alebo vo výraze. To si napokon našťuduje s nimi dirigent pri takzvanej preberačke – skúške, kde mu odovzdám našu prácu a on si ju domodeluje podľa vlastných predstáv. Keď príde koncert, je to všetko len medzi nimi a dirigentom. Ja sedím v hľadisku, počúvam, poznám každú notu v každom hlase, podvedome ich kontrolujem, čakám, či sa im vydaria ťažké miesta a dýcham s nimi...

7. Myslím si, že pohľad na ženu dirigentku sa v súčasnosti mení. To, čo bolo v minulosti skôr raritou, je dnes prijímané úplne prirodzene. Samozrejme, že skóre majú stále muži, pretože dirigovanie si vyžaduje okrem muzikantských kvalít aj istú mentálnu a fyzickú výbavu, ale aj „krehká“ žena to dokáže zvládnuť. Voľakedy bola raritou hráčka na lesnom rohu alebo kontrabasistka, dnes to už nikto nerieši. Dnes je vo svete ženské dirigovanie určite viac v kurze ako v minulosti a nepovažujem to prioritne len za akúsi snahu o emancipáciu, ale za prirodzený jav, keď sa talent spojí s pracovitosťou a dokáže sa presadiť, bez ohľadu na to, či už je to žena alebo muž. A ako zmeniť túto optiku? Myslím, že keď budeme mať možnosť aj v našich zemepisných šírkach zažiť viac koncertov pod ženskou dirigentskou taktovkou, osloví to mladé hudobníčky a privedie ich to možno k štúdiu a na dirigentský stupienok.

8. Epidémia nás dostala do nezávideniahodnej situácie. Už na jar sme prišli o niekoľko koncertov a projektov, na ktoré sme sa dlhšie pripravovali. Hľadala som alternatívne spôsoby, ako neprerušit skúšobný proces, ale so zborom sa to nedá. Technicky nebolo možné urobiť trebárs skúšku na diaľku. Mohli sme sa spojiť a porozprávať, ale spievať sa nedalo. Mladí speváci dostali notové materiály a nahrávky, aby si mohli individuálne došťudovať repertoár, ale nebolo to ideálne, keďže práve oni potrebovali priamy kontakt a trpezlivý nácvik. Keď sme sa napokon v júni stretli, všetci boli nadšení a po troch mesiacoch speváckej abstinencie sme sa pustili do práce. Obávala som sa, že str

tili spevácku kondičku, ale tá sa našťastie veľmi rýchlo vrátila do správnych kolají. Smutné však bolo, že sme ostali viac v skúšobni ako na koncertoch, pretože usporiadatelia ich zrušili alebo preložili na jeseň. Mali sme pár koncertov v exteriéri a pripravovali sme sa na premiéru v rámci BHS, koncerty v Žiline, Piešťanoch a na jari preložené koncerty v Ríme a v Paríži. Na letnom sústreďení sme študovali už aj

nový vianočný repertoár, aby sme ho mohli na jeseň dotiahnuť. Aktuálne sme však, žiaľ, spadli znovu do jarnej schémy. Pre kultúru je to ďalšia rana, z ktorej sa budeme liečiť dlho a neviem, aké ďalšie dôsledky to pre nás zborákov bude mať. Momentálne sa zaoberám tým, ako aspoň v rámci obmedzení nevypadnúť z rytmu skúšok a štúdia repertoáru. Zbor sa nedá len tak jednoducho „zvesit z klinca“ a pokračovať tam, kde sme pred mesiacmi skončili. Nezostáva nám nič iné len veriť, že to nebude trvať dlho a že sa vrátíme do stavu, keď kultúra, umenie a koncerty nebudú strašákom, že ochoriete, ale, napokon, miestom, kde si liečite telo aj dušu.

Elena MATUŠOVÁ, Spevácky zbor Lúčnica

Zborové dirigovanie absolvovala u P. Hradila na Vysokej škole múzických umení. So Speváckym zborom Lúčnica spolupracuje už od čias štúdií – najprv ako asistentka dirigenta, od r. 1998 ako dirigentka. R. 2003 sa stala umeleckou vedúcou a dirigentkou telesa, s ktorým absolvovala stovky vystúpení doma, na medzinárodných súťažiach a festivaloch. Ako zbormajsterka spolupracovala s významnými orchestrami a dirigentmi, nahrala zbery do muzikálov, spolupracuje pri nahrávaní hudby pre filmové spoločnosti. V poslednom čase sa venuje aj dirigovaniu komorných orchestrálnych zoskupení.

Prípravila **Andrea SEREČINOVÁ**



PRVÉ DÁMY STARÉHO JAZZU

Melba Liston

M. Liston, okolo r. 1980 (foto: archív)

V prvej polovici minulého storočia pôsobilo na americkej scéne mnoho jazzových hudobníkov. Neboli to len klaviristky a speváčky, ktoré bola spoločnosť ochotná ako-tak akceptovať ako sólistky, ale aj hráčky na dychových nástrojoch ako saxofón, trúbka či trombón, ktoré boli dlho aj v jazzovej komunite považované za „mužské“. Väčšina instrumentalistiek preto našla svoje miesto v čisto ženských swingových bigbandoch. Veľký dôraz na vzhľad a krásu namiesto hráčskych kvalít iba podporoval spoločenské predsudky o nekválitie žien-hudobníčok. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo sa len málokterá stala členkou mužského bigbandu. Výnimočnou osobnosťou jazzového trombónu bola afroamerická hudobníčka, aranžérka a skladateľka Melba Liston, ktorá pôsobila v bigbandoch pod vedením takých legiend ako Dizzy Gillespie, Gerald Wilson či Count Basie.

Pripravila Lenka MOLČÁNYIOVÁ

Melba Doretta Liston sa narodila r. 1926 v Kansas City do rodiny zapálenej pre hudbu. Keď mala 7 rokov, otvárali na základnej škole hudobnú triedu a Melba si spomedzi všetkých nástrojov vybrala trombón, ktorý ju raz vo výklade obchodu očaril svojou blyštavou krásou. Napriek tomu, že pochádzala z chudobných pomerov, rodičia kládli veľký dôraz na vzdelanie a Melbe trombón kúpili. Nedosiahla vtedy ani po 6. polohu a hrať sa učila viac-menej ako autodidakt. Výnimočne nadané dieťa v nasledujúcom roku pozvali na sólové vystúpenie do miestneho rozhlasu. S jazzovou hudbou sa prvýkrát stretla ako desaťročná, keď sa rodina presťahovala do Los Angeles. Pod vedením multiinstrumentalistky a hudobnej pedagogičky Almy Hightowerovej sa v školskom mládežníckom bigbande

naučila čítať noty, vzdelávala sa v hudobnej teórii a harmónii. Po ukončení strednej školy vstúpila ako 16-ročná do hudobnej únie, ktorá sprostredkovávala prácu a zabezpečovala lepšie podmienky pre hudobníkov. Prvé zamestnanie získala ako trombonistka v divadelnej kapele Lincoln Theater v Los Angeles a zároveň krátko spolupracovala aj s veľmi populárnym čisto ženským bigbandom International Sweethearts of Rhythm zloženým z bielych aj farebných žien. Po uzavretí divadla r. 1944 získala angažmán v bigbande trubkára, aranžéra a skladateľa Geralda Wilsona. Napriek veľkému nadaniu inklinovala viac ku komponovaniu a aranžovaniu než k hraníu a improvizácii a postupne začala pre Wilsonov orchestr prepisovať jednotlivé hlasy z partitúr a neskôr aj aranžovať: „Wilson bol

skvelý aranžér a veľa som sa od neho naučila. Vďaka nemu som sa zoznámila so všetkými: s Dizzym Gillespiem, Countom Basiem, Dukom Ellingtonom či Charliem Parkerom. Bola som v ich spoločnosti vitálna, čo bolo pre mňa veľkým požehnaním. Nie každý mal také šťastie dostať sa do ich blízkosti.“ Aj keď boli jej veľkými vzormi trombonista, aranžér a kapelník Tommy Dorsey a trombonista Lawrence Brown z orchestra Duka Ellingtona, Melba nesmerovala ku kariére sólistky v prvej línii, hoci bola na vysokej hráčskej úrovni. Sama preferovala skôr blues či pomalšie balady a odrážalo sa to aj v jej skladateľskom štýle. Typickým príkladom je jej pomalá skladba pre bigband *Warm Mood*, ktorá je zaznamenaná na šelakovej platni s názvom *Gerald Wilson and His Orchestra – One O’Clock Jump/Warm Mood* (Black & White Records, 1946).

Prvé nahrávky a rešpekt

V 2. polovici 40. rokov spolupracovala s kapelou svojho spolužiaka zo strednej školy, tenorsaxofonistu Dextera Gordona. Na štúdiovej frekvencii pre Dial Records r. 1947 dopĺňali kvinteto s Gordonom a Listonovou klavirista Charles Fox, kontrabasista Red Callender a bubeník Chuck Thompson. Vznikli nahrávky dvoch skladieb – *Mischievous Lady* (kompozícia D. Gordona venovaná práve Melbe) a *Lullaby of Rhythm* od Bennyho Goodmana. Počuť v nich Listonovej precíznú a muzikálnu interpretáciu vypísaných, ako aj improvizovaných častí. V knihe *American Women in Jazz* (Seaview Books, 1982) priznáva, že sa improvizovať hanbila a nahrávať v štúdiu vôbec nechcela. Neskôr však mala z nahrávok s Gordonom veľkú radosť, pretože sa vďaka nim predstavila po boku mladých profesionálnych jazzmanov ako rovnocenná hudobníčka, čo jej prinieslo rešpekt v jazzovej komunite, ako aj charakteristickú prezývku „mama“. Gordon vždy vravel, že Melba bola už počas strednej školy hudobne ďalej ako jej spoluhráči. Pomáhala im a naliehala, aby sa učili harmonické štruktúry skladieb, vnímali stavbu aranžmánov a skúšali komponovať.

Trombón zavesila na klinec

Po rozpade orchestra Geralda Wilsona r. 1948 sa Melba Liston pridala k bigbandu Dizzyho Gillespieho v New Yorku. V tom čase boli jeho členmi aj saxofonisti John Coltrane, Paul Gonsalves a klavirista John Lewis. Melba bola z tohto zoskupenia nadšená, z jednotlivých osobností aj ich progresívneho prístupu k hudbe. Bigband sa však kvôli finančným ťažkostiam už po roku rozpadol. Po krátkom angažmáne v orchestri Counta Basieho prijala r. 1949 ďalšiu ponuku, keď G. Wilson zostavoval jednorazovú kapelu na turné s Billie Holidayovou po južanských štátoch USA. Táto skúsenosť bola pre ňu extrémne vyčerpávajúca a skľučujúca. Zapríčinil to historicky silný rasizmus na juhu Ameriky aj vtedajšie segregáčne zákony, ktoré vytvárali pre Afroameri-

čanov nehostinné prostredie. Počas zájazdu boli často nútení prespávať v autobuse, ak nenašli vhodné rasovo oddelené ubytovanie. Čím južnejšie cestovali, tým sa zmenšovalo publikum i záujem o ich hudbu. „*Ludia neboli pripravení na Billie Holidayovú s bebopovým bigbandom. Chceli počuť tanečnú hudbu.*“ Napätú situáciu eskalovali s tým súvisiace finančné problémy v orchestri. Liston neskôr otvorene hovorila o tom, aké ťažké bolo byť ženou v hudobnom priemysle. Hudobníčky boli nielen prehladané a diskriminované, no najmä na zájazdoch boli neustále sexuálne napádané ostatnými hudobníkmi. O koncertných turné v spomienkach hovorí: „*Nedalo sa s tým nič robiť, dialo sa mi to celý život. Iba som to šla vždy nahlásiť k lekárovi a tým sa to skončilo.*“ Po neprijemnom turné Melba odložila trombón na niekoľko rokov bokom. Vrátila sa do Los Angeles a na tri roky sa zamestnala ako administratívna pracovníčka. V 50. rokoch sa objavila v niekoľkých filmoch vo vedľajšej role hudobníčky, napríklad v *The Prodigal* (1955) a *Ten Commandments* (1956). Herectvo nebrala vážne a prostredie Hollywoodu jej pripadalo doslova bláznivé. Na hudbu však úplne nezanevrela, naďalej

spomína, ako ju hudobníci u Gillespieho neprijímali s nadšením. Sťažovali sa a nechápali, prečo k nim zavolať nejakú „ženskú“. No potom, čo pred nich postavila svoje aranžmány, boli ohúrení. Rozpisovala totiž harmóniu pre dychové nástroje tak, aby mal každý hráč zaujímavú a jedinečnú melodickú linku a aby mohol vložiť do hrania väčší výraz. Ako členka trombónových sekcií bývala často znudená hraním zdvojeného trúbkového partu, aký sa písal pri vertikálnom aranžovaní jednotlivých hlasov. V tomto prístupe jej bol celoživotnou skladateľskou a aranžérskou inšpiráciou Duke Ellington.

S bigbandom Dizzyho Gillespieho odohrala r. 1957 koncert na prestížnom Newport Jazz Festivale, z ktorého vznikla aj živá nahrávka – jeden z najvzrušujúcejších Gillespieho albumov. Na pódiu sa stretli hudobníci ako Lee Morgan, Benny Golson, Wynton Kelly či Mary Lou Williams. Koncom 50. rokov sa začalo veľmi produktívne a aktívne obdobie jej kariéry. S orchestrom Arta Blakeyho nahrala album *Art Blakey Big Band* (Bethlehem Records, 1957), na ktorom sa nachádza aj jej kompozícia *Late Date*. Arta Blakeyho spolupráca s Listonovou

nistku na európske turné s muzikálom Harolda Arlena *Free and Easy*. Po návrate do New Yorku ostala v jeho bigbande niekoľko ďalších rokov. Roku 1959 spolu nahrali album *The Birth of a Band* (Mercury Records) a Melba pokračovala v písaní balád a aranžmánov jazzových štandardov pre Quincyho orchester.

Osudové stretnutie

Ešte v tom istom roku sa náhodne zoznámila s jazzovým klaviristom a skladateľom Randym Westonom. „*V klube Birdland som počúval koncert kapely Dizzyho Gillespieho, a vtom som zbadal krásnu trombonistku. Bola to Melba Liston, sólistka vo vlastnom aranžmáne skladby My Reverie. Keď som jej pri zoznámení potriasol rukou, akoby nami prešiel elektrický prúd.*“ Bol to začiatok produktívnej 40-ročnej hudobnej spolupráce. Melba účinkovala na viacerých Westonových albumoch a napísala aranžmány k jeho 10 albumom od *Little Niles* (United Artists Records, 1959), *Uhuru Afrika* (Roulette Records, 1961) cez *The Spirits of Our Ancestors* (Verve Records, 1991), až po *Khepera* (Verve Records, 1998). Dostala príležitosť slobodne



D. Gordon a M. Liston v deň nahrávania pre Dial Records, r. 1947, Los Angeles (foto: R. Whitten)



Kontrabasista Walter Page, bubeník Charlie Persip, neidentifikovaný hráč na klarinete, trombonistka Melba Liston a trúbkar Buck Clayton (zdroj: The Buck Clayton Collection)

sa venovala komponovaniu a aranžovaniu. Okrem úprav v bebopovom štýle ukázala aj svoju adaptabilitu a schopnosť prekračovania štýlových hraníc – od postbopu po afrobeat, rhythm and blues až po soul.

Aranžmány pre Gillespieho, Blakeyho aj Quincyho Jonesa

Roku 1956 sa vďaka Dizzymu Gillespiemu vrátila ku koncertovaniu. Angažoval ju do bigbandu, ktorý sa vydal na štátom sponzorované koncertné turné na Blízkom východe a v Ázii a o rok neskôr sa opäť pripojila k orchestru na turné po Južnej Amerike. Na oboch zájazdoch tvorili základ repertoáru práve jej aranžmány. K tým najlepším, ktoré boli aj nahrané, patrili úpravy skladieb *Annie's Dance*, *My Reverie*, *Stella By Starlight* a *The Gypsy*. Melba

nadchla natoľko, že s jeho legendárnym zoskupením The Jazz Messengers nahrala v tom istom roku aj album *Theory of Art* (Bluebird Records). Roku 1958 vydala prvý a jediný album pod svojím menom *Melba Liston & Her Bones* (Metro Jazz Records). Na nahrávanie albumu prijala pozvanie hviezdna zostava trombonistov: Slide Hampton, Jimmy Cleveland, Bennie Green, Frank Rehak, Al Grey a Benny Powell v sprievode gitaristu Kennyho Burrella, kontrabasistu Jamila Nassera a bubeníka Charlieho Persipa. Dve z ôsmich skladieb na albume sú od Listonovej (*Blues Melba* a *You Don't Say*). Kritikmi boli vyzdvihované jej skladateľské schopnosti, majstrovská technika hry, ako aj lyrická a melodická improvizácia. V čase jej koncertovania s bigbandom Dizzyho Gillespieho bol hráčom v trúbkovej sekcii aj Quincy Jones. Pozval Listonovú ako trombo-

a tvorivo pracovať s Westonovými kompozíciami a zapájať do aranžmánov aj tradičné africké rytmy.

Začiatky 60. rokov sa pre hudobníčku na voľnej nohe niesli v znamení mnohých ďalších výziev. Obratne sa pohybovala na pomedzí rozličných štýlov – od jazzu až k špecifickému „motown“ zvuku (špecifická pop, R&B a soulová produkcia nahrávacej spoločnosti Motown Records v 60. rokoch). Písala aranžmány pre jazzového vibrafonistu Milta Jacksona (album *For Someone I Love*, Riverside Records 1963), jazzovú speváčku Gloriu Lynneovú (*Lonely and Sentimental*, Everest Records 1959), pre tenorsaxofonistu Johnneho Griffina (*White Gardenia*, Riverside Records 1961), ako aj pre spevákov Tonnyho Bennetta a Dianu Rossovú. Jej aranžérsku



(foto: Ch. Heidrich)

Hudobná dielňa Daniela Čačiju On the Sunny Side of the Street

V dnešnej hudobnej dielni sa budeme venovať špecifickej improvizácii v speve, tzv. scat-u. Scat je vokálnou obdobou inštrumentálnej improvizácie, v ktorej sa používajú rôzne zvukomalebné slabiky, útržky slov, alebo sa spieva zámerne bez artikulácie. S hlasom spevák pracuje ako s hudobným nástrojom bez použitia tradičnej textovej zložky. Pieseň *On the Sunny Side of the Street* od broadwayského hitmejstra 30. rokov Jimmyho McHughu som vybral preto, lebo jej obsah vyjadruje aktuálne zmeny v mojom živote a jej veselá melódia je pre mňa zosobnením novej, slnečnej životnej cesty. Text Dorothy Fieldsovej prináša jednoduchý recept na šťastný život: „Chodieval som v tieni so svojim smútkom na dlani, ale už sa nebojím, moje tápanie sa skončilo.“ Aj keď sa môže zdať, že je skladba harmonicky veľmi jednoduchá, budete prekvapení, koľko bohatstva skrýva tých úžasne skomponovaných 32 taktov. V sóle som použil tradičnejšie postupy, ktoré sú súčasťou základného jazzového improvizáčného jazyka. Som rád, že sa s vami môžem podeliť aj o inštruktážne video na youtubovom kanáli Hudobného centra.

MEDIUM SLOW SWING ♩ = 100

COMPOSED SOLO
BY DANIEL ČAČIJA

Sheet music for "On the Sunny Side of the Street" (Medium Slow Swing, 100 bpm). The music is in 4/4 time and features a composed solo by Daniel Čačija. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked as Medium Slow Swing (♩ = 100).

The sheet music is divided into sections A and B, with measures numbered 1 through 32. The key signature is one sharp (F#).

Section A (Measures 1-16):

- Measures 1-4: C6/9, E7, FΔ7, Bø7, E7b9
- Measures 5-8: AmI7, D7, DmI7, G7, EmI7 A7 DmI7 G7
- Measures 9-12: C6/9, E7, FΔ7, Bø7, E7b9
- Measures 13-16: AmI7, D7, DmI7, G7, C6/9

Section B (Measures 17-24):

- Measures 17-20: GmI7, C7, FΔ7, F7, E7 Eb7
- Measures 21-24: D7, DmI7, G7b13, GLISS.

Section A (Measures 25-32):

- Measures 25-28: C6/9, E7, FΔ7, Bø7, E7b9
- Measures 29-32: AmI7, D7, DmI7, G7, C6/9

Sólo v stredne pomalom tempe sa začína predtaktom a pokračuje stúpajúcou melodickou linkou, ktorej chromatický postup nahor vytvára napätie. To sa uvoľní v tónoch akordu D7 v 6. takte. Táto fráza je typickým príkladom vytvárania napätia a následného uvoľnenia. Druhá časť A obsahuje niekoľko silných melodických motívov, ktoré sú rozvinuté a obohatené veľmi tradičným jazzovým slovníkom. V 12. takte som použil tzv. blue note (tón Ais v akorde E7^{b9}). Blue note je vlastne zväčšená kvarta, iným slovom tritonus, ktorý v jazzovej terminológii označujeme ako #11. Takto vytvorené napätie je udržiavané až do 14. taktu. V jazzovej tradícii sa často uplatňuje používanie mixolydickej stupnice so zvýšeným 4. stupňom (#11), ak po ňom nasleduje dominantný tón (čistá kvinta), ako to je v 14. takte. Bridge (B) sa začína energickým behom v šestnásťstinových notách na dvoch taktach. Do 17. taktu som začlenil bebopovú stupnicu. Jej princíp je nasledovný: v molovej stupnici je melódia do malej tercie vedená cez pridanú veľkú terciu a v dominantnej stupnici je melódia do malej septimy vedená cez pridanú veľkú septimu. Fráza pokračuje v 18. takte farebnou osemtónovou dominantnou stupnicou. Tento materiál obsahuje takmer všetky tóny, ktoré vytvárajú tenzie – zmenšenú a zväčšenú 9 a zväčšenú 11, ktoré sa s veľkou obľubou používajú v dominantných akordoch ústiach do durovej toniky. Časť B uzatvára glissando na molovom septakorde, ktoré nás vovedie do záverečnej časti sóla. V nej som v taktach 27 a 28 použil citáciu z pôvodnej melódie piesne a následne som ju spojil s citáciou melódie iného známeho jazzového štandardu *Doxy* v taktach 29 a 30. Citácie melódii z iných štandardov sú ďalším osvedčeným štýlovým prostriedkom v tradične koncipovanej improvizácii.

Pozn. red.: V notách sú uvedené akordické značky v tzv. „americkom zápise“, v ktorom sa H dur píše ako B. Molové akordy sú tentoraz zapísané s príponou MI (Am⁷, Dm⁷)

Daniel ČAČIJA (1986) pochádza z Chorvátska, no od 5 rokov žije a pôsobí v Nemecku. Bakalársky a magisterský titul v odbore jazzový spev získal na Kunstuniversität v Grazi, kde študoval pod vedením speváčky a klaviristky Deny DeRoseovej. R. 2013 dostal cenu Student Music Award v kategórii Jazzový spevák amerického časopisu DownBeat a spolu s orchestrom HGM jazz orkestar Zagreb získal chorvátsku hudobnú cenu Porin za najlepší jazzový album roku 2014. Taktiež bol r. 2016 nominovaný na nemeckú hudobnú cenu ECHO Jazz v kategórii spevák roka. Svoj debutový sólový album *Lifeline* vydal r. 2015 (Mons Records). Spolupracovali s ním významní hudobníci ako Kurt Elling, Sheila Jordan, Tony Lakatos, Michael Abene, Rob Bargad, Morten Toftgaard Ramsbøl, Jim Rotondi a mnoho ďalších.

Pokračovanie zo str. 33

prácu možno počuť aj na albume Marvinu Gaya (*When I'm Alone I Cry*, Motown Records, 1964), Elvina Jonesa (*And Then Again*, Atlantic Records 1965), Billyho Eckstina (*The Prime Of My Life*, Motown Records 1965), ale aj na kontroverznej nahrávke živého koncertu 30-členného orchestra Charlesa Mingusa: *Charles Mingus: Town Hall Concert* (United Artists Records 1962).



M. Liston s bigbandom Dizzyho Gillespieho (zdroj: The Charlie Menees Collection)

Často spolupracovala s legendárnym trubkárom Clarkom Terryom, ktorý si ju veľmi vážil. Nahrávala taktiež po boku Cannonballa Adderleyho (*African Waltz*, Riverside Records 1961) a Freddieho Hubbarda (*The Body & Soul*, Impulse! Records 1964).

Jamajka a filmová hudba

Zlom v jej živote nastal po návšteve Jamajky na začiatku 70. rokov. Na miestnej hudobnej škole (Jamaica School of Music) otvorili nové oddelenie populárnej hudby a jazzu a ona prijala miesto učiteľky. Strávila tu šesť rokov a vychovala celú generáciu hudobníkov. Na nejaký čas opustila koncertnú činnosť, ale aranžovania sa nevzdala a zložila hudbu k jamajskej filmovej komédii *Smile Orange* (réžia: Trevor D. Rhone, 1976).

Späť k hraniu ju po dlhom prehovárani dostali až v roku 1979 organizátorky festivalu Women's Jazz Festival v Kansas City. Dámske kvinteto bolo hlavným pútačom festivalu. Úspech ju vrátil do centra jazzového diania a s pribúdajúcimi koncertmi si uvedomila, že chce založiť vlastnú kapelu a napísať nové aranžmány. Nevidela význam v nekoordinovaných jam session, chcela hrať zmysluplne zaranžovanú hudbu s adekvátnym priestorom pre sóla. Kapela *Melba Liston & Company* zložená zo siedmich ženských hudobníčok hrala tradičný swing, bebop aj modernejší jazz. Repertoár tvorili skladby Duka Ellingtona, Fatsa Wallera, Milesa Davisa, Patti Bownovej, Mary Lou Williamsovej, ako aj Melbine vlastné skladby, všetko v jej aranžmánoch. V pôvodnej zostave spolu s ňou vystupovali tenorsaxofonistka Erica Lindsay, klaviristka Francesca Tanksley či bubenička Claire Arenius. Neskôr

rozbila čisto ženskú zostavu a zahrnula aj mužských členov. Zoskupenie pôsobilo na scéne do r. 1983. Pokračovala v aranžovaní, no po viacerých mozgových porážkach bola odkázaná na život na vozíku a r. 1999 zomrela v Los Angeles.

O dobe, v ktorej žila, nechválne vypovedá aj fakt, že okrem ženského bigbandu v 30. rokoch účinkovala v kapelách zložených takmer výlučne z Afroameričanov alebo hudobníkov tmavšej pleti. Vo svete hudby zanechala nielen množstvo aranžmánov a vlastných skladieb, ale ako priekopníčka v bigbandoch bola vzorom pre nasledujúce generácie jazzových instrumentalistiek. Kvôli svojej ostýchavosti improvizovať sa nezáučinila na jazzových jam session v takej miere ako jej mužskí spoluhráči, a nezaradila sa tak medzi progresívnych sólistov, akými boli jej súčasníci D. Gillespie či Ch. Parker.

Nahrávky jej melodických sôl s bebopovými či bluesovými prvkami a brilantnou technikou sú však cenným dôkazom jej nesmiernej muzikality a tvorivosti. Jej podmanivý tón a prejav dokážu aj dnes zasiahnuť vnímavého poslucháča. Skomponovala množstvo jazzových skladieb pre svojich spoluhráčov, napr. *Melba's Mood* a *Green Street* pre trombonistu Bennieho Greena, či *The Moors* a *Ba-Dut-Du-Dat* pre hviezdne sexteto saxofonistu Sahiba Shibaba. Životný príbeh Melby Listonovej inšpiroval Katheryn Russell-Brown k napísaniu detskej knižky s názvom *Malá Melba a jej veľký trombón*, ktorá spolu s ilustráciami Franka Morrisona krásnym spôsobom približuje jazzovú hudbu a motivuje deti k hraniu na hudobných nástrojoch.

„Môj nástroj ma vždy zachránil z každého smútku. Kedykoľvek som potrebovala zdvihnúť náladu, trombón sa o mňa postaral.“ ✕

Zdroje:

GORDON, Maxine: *Dexter Gordon and Melba Liston: The 'Mischievous Lady' Session*, Black Music Research Journal, vol. 34, no. 1, 2014, s. 9–26, JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej, 2020
KAPLAN, Erica: *Melba Liston: It's All from My Soul*, The Antioch Review, vol. 57, no. 3, 1999, s. 415–425, JSTOR, www.jstor.org/stable/4613889, 2020
PLACKSIN, Sally: *American women in jazz: 1900 to present: their words, lives and music*, 1. vyd. 1982, Seaview Books, New York, s. 180–184, ISBN 978-0-8722-3756-8
The Girls In The Band [film], Réžia: Judy CHAIKIN, USA, 2013 <http://elvispelvis.com/melbaliston.htm>
<https://thegirlsintheband.com/2013/11/melba-liston/>
<https://www.allaboutjazz.com/melba-liston-and-her-bones-melba-liston-fresh-sound-records-review-by-hrayr-attarian.php>
http://archives.susanfleet.com/documents/melba_liston.html
<https://jazz.fm/melba-liston-was-a-trailblazer-for-women-in-jazz/>

Hevhetia Showcase & JazzBus 2020

V auguste sa v Košiciach uskutočnil ďalší ročník podujatia pod organizátorskou taktovkou trojice dlhoročných spolupracovníkov – Ján Sudzinu z košického vydavateľstva Hevhetia, Krzysztofa Kobylínského z Kultúrneho centra Jazovia v Gliwiciach a Grzegorza Karnasa, iniciátora medzinárodného projektu Voicingers. Jediné podujatie svojho druhu na Slovensku prinieslo mnohé nové otázky, akceptovalo nemalé výzvy spojené s nutnosťou pružne reagovať na novú pandemickú situáciu a veľa aktuálnych otáznikov visiacich nad kultúrou sa v Košiciach aj podarilo zodpovedať.

Oficiálne sa podujatie síce označuje ako festival, ale okrem koncertov zahŕňa prvky konferencie, workshopy či výstavy. Už tradične sa tu stretávajú hudobníci s promotérmi, žurnalistami, organizátormi jazzových festivalov, manažermi klubov či so zástupcami kultúrnych inštitúcií. Cieľom podujatia je vytvoriť fungujúcu platformu pre nové profesionálne vzťahy, ako aj prezentovať Košice a okolie ako turistickú destináciu. Podujatie je aj legitímou platformou propagácie najnovšej produkcie v slovenskom kontexte bezkonkurenčného vydavateľstva Hevhetia. Päť dní od 19. 8. malo doslova nabitý program a pre slovenského organizátora, Jána Sudzinu, bol tento ročník mimoriadne náročný. Doteraz sa v Košiciach realizovala iba časť festivalu a druhá sa zvyčajne odohrávala v Poľsku. Vzhľadom na situáciu sa väčšina programu konala iba na Slovensku a organizačný tím musel pracovať nielen s väčším množstvom zabezpečovaného programu, ale aj s novými výzvami živých prenosov. Takmer všetok program v Kulturparku bol streamovaný online na facebookovej stránke vydavateľstva Hevhetia a videá sú stále k dispozícii. Zmeny na poslednú chvíľu nastali aj v programe, keďže viacero účinkujúcich z Nórska, Francúzska či Bieloruska (Bjørn Charles Dreyer, Arve Henriksen, Erik Truffaz, Port Mone Trio či kapela WESTAMAN) nemohlo kvôli „korone“ pricestovať.

Prednášky a prezentácie

Denný program bol určený najmä účastníkom z radov odbornej verejnosti, ktorí prišli aj z Česka, Maďarska, Poľska, Egypta, Francúzska, Nemecka, Rakúska a z Chorvátska. Košická spoločnosť Audiofell zmenila pavilón November na improvizované hudobné štúdio a prezentovala v ňom zvukové panely a audiotechniku špičkovej kvality. Uskutočnili sa tu viaceré prednášky a prezentácie albumov. Prvú mal akordeonista a hudobný publicista Peter Katina, ktorý si okrem prezentácie svojej novej publikácie vydanej v anglickom jazyku *Hudba inak* (Hevhetia 2019) posvietil na súčasnú nórsku hudbu v prednáške Music Zoom: Nordic. Prezentácia bola o to zaujímavejšia, že okrem reprodukovateľných skladieb výberu z aktuálnej nórskej scény zahrál Katina naživo skladbu *Flashing* nórskeho skladateľa Arneho Nordheima. Katina prispel ešte druhou prednáškou o improvizácii v súčasnej hudbe. Medzi prezentácie tohtoročných albumov vydavateľstva Hevhetia patrili: *Spero* – spolupráca

klaviristu Krzysztofa Kobylínského s košickým vokálnym súborom Voces Gregorianae Cassovienses pod taktovkou Jána Veľbackého, *Verbum Novum* vokálneho zoskupenia Schola Minor s hudbou gregoriánskeho chorálu a stredovekej polyfónie, Julio Fujak prezentoval svoj album *kalidoSONICope!* spolu s prednáškou Sónická fotografia ako stopa gréckeho pojmu Kairos a prezentované boli aj reedície starších albumov – *9 Easy Pieces And Other Songs* Ivana Csudaia a Martina Burlasa (Zoon Records 1992) a *Black & White Dreams* Ivana Csudaia (Zoon Records 1993).

Showcase

Na troch koncertoch prvého večera sa predstavil s recitálom jazzový klavirista Ján Hajnal, poľská dvojica Szymon Klima (klarinet) a Dominik Wania (klavír) a medzinárodné zosku-



G. Karnas, zakladateľ projektu Voicingers, koncert Voicingers All Stars Band 20. 8. 2020 (foto: V. Židová, zdroj: Hevhetia)

penie Sweet Ema Band s americkou speváčkou Chandou Ruleovou. Poliáci, obaja vynikajúci hudobníci s brilantnou technikou, s klasickým aj jazzovým vzdelaním, predstavili svoj nový album *Fantastico* (Hevhetia, 2020), ktorý nahráli ako voľnú improvizáciu. Energiou nabitá zostava okolo speváčky Chandy Ruleovej hrala vlastné aranžmány jej obľúbených gospelov. Koncerty druhého večera mali patriť bielo-ruskému triu Port Mone a nórskej kapele WESTAMAN, ktoré boli flexibilne nahradené zostavou zloženou z medzinárodného projektu Voicingers s obsadením Grzegorz Karnas – spev, Manu Domergue – spev a melofón, Paweł Kaczmarszyk – klavír, Jakub Mizeracki – gitara, Alan Wykpiś – basgitara a Max Olszewski – bicie nástroje. Tretí festivalový deň ponúkol výlet do Medziboriec, kde sa medzi umením Andyho Warhola rozliehala hudba saxofonistu Michała Wróblewského z poľsko-nórskeho zoskupenia KIAP.

Večerné koncerty v Kulturparku vybral ďalší z hlavných iniciátorov festivalu, Grzegorz Karnas. Poľské kapely Follow Dices, Jakub Mizeracki Trio, Chojnacki / Migula Contemplations a The Flash! hrali všetko len nie mainstreamový štandardný jazz. Ukázali, aká vývojovo vzdialená je poľská hudobná scéna tej našej. Koncerty posledného dňa patrili slovenskému AMC Triu rozšírenému o gitaristu Samuela Marinčáka, českej experimentálnej zostave Dust in the Groove s nórsym kornetistom Didrikom Ingvaldsenom a poľskej multiinštrumentálnej súrodeneckej dvojici Stechek. Záver festivalu patrila Davidovi Kollarovi, ktorý tento rok vydáva v Hevhetii dva albumy: *Unexpected Isolation* nahraný počas karantény dištančne s Arvem Henriksenom a *10 Poems for Ronroco* s Erikom Truffazom. S oboma trubkármi mal vystúpiť naživo, žiaľ, nemohli prísť. Kollar však pozval prešovského výtvarníka Štefana Šoltisa, ktorý vo foyer budovy Alfa namaľoval počas Kollarovho koncertu veľkoplošný obraz. Proces tvorby diela bol v reálnom čase premietaný na obrazovky na pódiu. Svoj spôsob komponovania odtajnil David Kollar na workshope – do detailov ukázal, ako vrstvi jednotlivé zvuky a plochy, ako ich deformuje a pretvára s použitím počítača a celej plejády elektronických „krabičiek“. Ukázal, že jeho hudba nie je iba výsledkom improvizácie a náhody, ale aj nekonečného hľadania netradičných kombinácií a postupov pri vytváraní nových zvukov iba pomocou rôznych gitar a elektroniky.

Téma ekológie

Tento rok rezonovali aj ekologické témy – prednáškou Ako zorganizovať „zelený“ festival, prezentáciou Deep listening – Permaculture Orchestra poľskej dvojice Anna Nacher a Marek Styczyński, ktorá presunula účastníkov do Východoslovenskej galérie a upokojila rozbehnutý festival zvukmi kvapiek z roztápajúceho sa ľadu, až po ukážky z albumu *Whisper* (Hevhetia, 2020) bieloruskej formácie Port Mone Trio, ktorý bol nahraný výhradne s použitím obnoviteľných zdrojov energie. Jednou z najočakávanejších diskusií tohto roka bola debata o budúcnosti hudobných festivalov s riaditeľom Fondu na podporu umenia Jozefom Kovalčíkom a riaditeľom Inštitútu Adama Mickiewicza Michałom Hajdukom, ktorí si možno spätne pozrieť na facebookovej stránke Hevhetie.

Festival Hevhetia Showcase & JazzBus je dokonalým protipólom k ostatným jazzovým festivalom na Slovensku. Ak ste fanúšikom experimentálnych hudobných postupov, hľadania iných výrazových prostriedkov, inklúzie výtvarného umenia či elektroniky do hudby, ktorá sa dá len ťažko definovať jedným názvom žánru, toto je ten pravý festival pre vás...

Pripravila **Jana DEKÁNKOVÁ**



Ludovít Skalník
Omše
C dur, D dur, Es dur
 L. Knoteková,
 G. Hübnerová,
 M. Kutsenko, M. Lukáč
 Komorný orchester
 Adrián Harvan
 Hevhetia 2020

V posledných desaťročiach vyšlo niekoľko kvalitných CD slovenských interpretov, ktoré premiérovod predstavili skladby autorov pôsobiach na území dnešného Slovenska. Do tohto trendu zapadá aj album, na ktorom sa pod taktovkou v Košiciach pôsobiaceho dirigenta Adriána Harvana predstavujú tri omše neskoroklasicistického skladateľa a premonštráta Ludovíta Skalníka (1783–1848), pôsobiaceho v Jasove. Skladby sa vyznačujú nápaditosťou a miestami sú porovnateľné s obdobnými omšovými kompozíciami F. J. Haydna a W. A. Mozarta, ktorých dielo s najväčšou pravdepodobnosťou sám Skalník študoval. Ide o prevažne homofónne kompozície s miernymi náznakmi imitácie. Fugato *Et vitam venturi saeculi* v časti *Credo Es dur* patrí k najprepracovanejším kontrapunktickým pasážam, aké možno na CD počuť. V skladbách sa striedajú rytmicky živšie a bravúrnejšie úseky s pokojnejšími a meditatívnejšími. Začiatok časti *Credo – et incarnatus D dur* je jedným z hudobne najdramatickejších momentov na CD, čo sa prejavuje najmä použitými harmonickými postupmi. Skladby sú interpretované kvartetom vokálnych sólistov a komorným orchesterom hrajúcim na moderných nástrojoch v sprievode organa. Pre interpretáciu pod presným a energickým Harvanovým vedením je charakteristická textová zrozumiteľnosť, rytmická a artikulačná precíznosť, či presvedčivé používanie terasovitej dynamiky a striedanie rozličných charakterov. Celkovému výrazu by však prospela ešte detailnejšia a nápaditejšia práca s dynamikou v rámci frázy. To sa týka aj pre klasicizmus typických hudobných prízvukov a odťahov, ktoré mohli byť v nahrávke priznané výraznejšie. Interpretované skladby by tak dostali ešte väčšiu plas-

ticitu a ešte viac by to zvýraznilo jasnú výslovnosť spievaného textu. Vokálnu zložku interpretujú umelci s operne školenými hlasmi. Ich hlasový prejav je technicky takmer perfektne vyrovnaný a virtuózne pasáže presvedčivo, ľahko a bravúrne zvládnuté. Vzhľadom na obdobie vzniku diel a fakt, že ich pravdepodobne pôvodne nespievali operní sólisti, ale mnísi, miestni študenti či hudobne talentovanejší veriaci, by však neuškodila jemnejšia a citlivejšia práca s hlasovým fondom. Podobne by mohol byť na zváženie spôsob, akým vokálni sólisti a orchester pracujú s vibratom. Napríklad jeho použitie na koncových notách mnohých fráz pôsobí hlavne pri sláčikových nástrojoch ako rušivý element. Hoci väčšina vokálnej zložky diel je písaná ansámblom, sólisti dostali priestor prejavu sa aj v krátkych sóloch. Pasáž v *Benedictus C dur* interpretuje sopranistka Lucia Knoteková s pôsobivou eleganciou. Altová sólistka Gabriela Hübnerová zas okúzli v nasledujúcej časti *Agnus C dur*. Tenorové sólo v časti *Gloria – qui tollis Es dur* pôsobí v podaní Maksyma Kutsenka lyricky a vrúčne. Schopnosť promptne a presvedčivo striedať kontrastné výrazy (expresívny a lyrický) ukáže barytonista Marián Lukáč v časti *Gloria – qui tollis D dur*. V predposlednej skladbe *Benedictus Es dur* sa predstavuje pri parte obligátneho organa jeden z najtalentovanejších organistov mladej generácie Marek Štrbák. Jeho hra sa vyznačuje artikulačnou, ako aj rytmickou disciplínou. Nahrávka s úctou a dôstojnosťou predstavuje dielo tohto slovenského skladateľa prelomu 18. a 19. storočia a určite napomôže rozšíreniu povedomia o tomto talentovanom autorovi.

Adam ŠTEFUNKO



Canto Amoroso
Slovak Music for Harp
Katarína Turnerová
plays Milan Novák
2CD a DVD
Diskant 2020

Jeden z čerstvých titulov vydavateľstva Diskant, s výrečným názvom, zaujme už na prvý pohľad. Opulentný

trojalbum s atraktívnou vizážou je opatrený premyslenou, do detailov vypracovanou výbavou. Takou, akú si zasluží spektakulárny nástroj harfa, akú si zasluží jeho interpretka a nie menej autor, ktorý časť tvorby venoval práve tomuto kráľovskému nástroju. Milan Novák je našim najstarším aktívnym skladateľom. Jeho umelecký život, skrz-naskrz prepojený a sytený hudbou, je ukážkovo jednoznačne tvorivý. Narodil a formoval sa v hudobníckom prostredí, ťažiskový diel aktívneho života zasvätil Vojenskému umeleckému súboru, inšpiratívne a zároveň stimulujúcemu milie. Hudobné múzy poznamenali aj jeho pokračovateľov – potomkov, aktívne interpretačne sa venujúcich rozličným hudobným nástrojom. A tu je aj odpoveď na otázku, prečo toľkú pozornosť autor venoval nie každodennému nástroju, akým je harfa. Popri ďalších (flauta, violončelo...) sa dostala do centra jeho skladateľskej pozornosti zásluhou dcéry Kristíny (o. i. dlhoročnej harfistky v orchestri SF). Stála ako inšpirátorka, nástrojová znalkyňa a „koordinátorka“ mnohých otcových harfových opusov. Na dvoch CD nosičoch nájdeme dovedna deväť skladieb (vznikli v rozpätí rokov 1967–2016, nahrávky v rokoch 2012–2019), ich svetom nás kompetentne prevedie naša súčasná prvá dáma tohto nástroja Katarína Turnerová. Komplet dotvára, okrem cédečiek, „vizualizovaný bonus“ DVD. Novák akoby sa narodil pre hudbu. Hral, dirigoval, komponoval a tvorivo zmyšľal nepretržite, po celý život. Jeho dielo je výsledkom talentu v spojení s pracovitou, cieľavedomosťou a neokázalou nápaditosťou. Počíta nie desiatky, ale stovky skladieb od miniatúr inštruktívneho rázu cez scénické, orchesterálne, zborové, kantátové..., filmové a divadelné počiny až po folklórne štylizácie. Z jeho skladieb počuť a cítiť ľahkosť, nekonfliktnosť a spontánnu radosť. Svoju estetiku čerpá a sytiť z overených kompozičných elementov a postupov najmä 20. storočia. Hudobná literatúra sa príliš nehemží skladbami určenými harfe. Tobôž nie koncertantnými. Novákov *Koncert pre harfu a komorný orchester* sa tak dostáva do zoznamu svetovej harfovej literatúry a zaujíma na pôde slovenskej hudby unikátnu pozíciu. Skladba v stvárnení K. Turnerovej nie je prvým záznamom na nosiči. Prvenstvo patrilo autorovej dcére Kristíne (na LP s žilinským ŠKO a E. Fischerom). Aktuálna Turnerovej podoba je rovnako reflexiou spontánnej prežiaranej kre-

atívosti. Z trojčastového celku prúdi ušľachtilá harfová koloristika podpora transparentným, no pritom pritom plastickým zvukovým korpusom komorného orchestra. Ako výrazovo stíšený epilóg ku koncertu pôsobí nasledujúca sólová *Sonáta*, ktorú interpretka so zjavnou empatiou precíťuje a dodáva jej peľ osobnostnej noblesy. Vokálne skladby v kontexte Novákovej tvorby majú výsadnú pozíciu. V nich mohol demonštrovať svoj naturálny, priam dominantný melodický cit, uplatniť ono archetypálne a v hudbe azda najprirodzenejšie. Ludský hlas ako odveké komunikačné médium. *Básne sú unavené* je cyklom pre soprán (E. Hornýáková), harfu a violončelo (E. Prochác), skladateľ sa tu obracia k poézii Chorvátky V. Parunovej. Éterická, pritom nosná literárna predloha, atmosférotvorná konštelácia interpretov... terén, aký skladateľ dokáže zúrodniť a zúročiť vskutku bez zvyšku. Na nosičoch sa stretneme aj s ďalšou Novákovou vokálnou tvárou v cykle pre detský zbor a harfu *Rozhovory s kvietkami*. Tu na nás dýchne ten dôverne známy láskavý tón, ktorým skladateľ kreo-oval množstvo skladbičiek, ktoré už desaťročia vedú detských spevákov k naturálnemu nadšenému muzicirovaniu. Ďalšou skladbou inšpirovanou domácim múzickým prostredím autora je *Suita v starom slohu* pre flautu (C. Šikula) s harfou, päťčasťový sled pôvabných, rýdzich, priam didakticky priezračných štylizácií. Okrem koncertantných a nástrojovo kombinovaných skladieb sólové *Rondo* či *Romantické miniatúry* dajú vyniknúť Turnerovej ušľachtilemu tónu s potenciou množstva odtieňov, širokej škále farieb, aj detailne vypracovaným hudobným situáciám. Z trojalbumu, na ktorom má hlavné slovo harfa, ani chvíľu nemáme pocit „monotematického“ stereotypu. Sled skladieb a ich príbehy sú tlmočené a konštelované umne, nápadito s jasnou koncepčnou myšlienkou. Imagináciou sú predchnuté kompozície využívajúce mystické farby, kombinácie harfy s violončelom (*Návraty*). Pointou tohto hudbou nasýteného kompletu je skvostné *Canto amoroso pre violončelo a harfu*, v ktorom skladateľ, rovnako ako interpreti slastne čarujú s ušľachtilou sónickou materiou. Zvuková stránka CD, rovnako ako výtvarná i textová sú výsledkom uvažlivého zainteresovaného vkladu všetkých realizátorov. Titul má šancu zaujať a potešiť priaznivcov peknej hudby...

Lýdia DOHNALOVÁ →



Václav Talich Live 1939 Bedřich Smetana Libuše Prague National Theatre Supraphon 2020

Nové CD firmy Supraphon je dokumentom úplne výnimočnej hodnoty. Zachytáva síce „len“ predohru a fragmenty z 3. dejstva opery Bedřicha Smetanu *Libuše*, ide však o rekonštrukciu historickej snímky zo živého predstavenia 29. mája 1939. Je z obdobia nacistickej okupácie krajiny s demonštratívnym a na CD zaznamenaným ohlasom u publika.

Na čele orchestra a zboru Národného divadla v Prahe stál Václav Talich. Ako v booklete píše producenti Miloš Guth a Matouš Vlčínský, o existencii záznamu predstavenia sa dlho nevedelo. Za poslednú jestvujúcu nahrávku v Talichovej interpretácii sa považovala Smetanova *Má vlast*, zachytená vďaka modernej technológii Nórskeho rozhlasom zo živého koncertu 5. júna 1939.

Libuše je nielen majstrovsky skomponovaná opera, ale aj symbol odhodlanosti národa prekonávať prekážky a v jednote veriť v jeho nesmrteľnosť. V čase protektorátu hlavná myšlienka opery vystupňovala náboj národného vzdoru voči nacizmu. Pôvodný záznam Smetanovej *Libuše* zodpovedal dobovej technológii (v príbalovom texte podrobne opísanej), navyše pod nátlakom Nemcov museli pásy Českého rozhlasu zmazať a zachovalo sa len 3. dejstvo.

CD otvára predohra k opere, ktorá však pochádza z roku 1940 a pod Talichovú taktovku ju hrá Česká filharmónia. Prevzali ju z gramofónovej nahrávky pre vydavateľstvo Electrola. Posledný track je situačnou reflexiou obecnstva, spontánne (podľa pôvodnej vôle libretistu) spievajúceho českú národnú hymnu. Predohru vystaval dirigent vo veľkolepom dynamickom oblúku, pod ktorým zreteľne rozpracoval motívy, nuansy dynamiky a temp. Úryvky, okrem kompletného *Prorocstva*, sú zväčša krátke, no dokážu aj pri technickej nedokonalosti snímky vierohodne vykresliť úroveň a atmosféru večera. Titulnú postavu spievala legendárna Marie Podvalová, vtedy tridsaťročná

sopranistka so žiarivým, pevným, technicky istým a bohatými nuansami disponujúcim hlasom. Ešte nie vyslovene dramatickým, no práve spojenie dievčenskosti (emotívne vzrušenie a chvenie v scéne *On jde!*) so skalopevnou odhodlanosťou v extatickom *Prorocte*, podáva aj prostredníctvom fragmentov dôkaz o zmysluplne vygradovanej kreácii. Mená barytonistu Stanislava Mužu (Přemysl) či basistu Viléma Zítka (Chrudoš) sú takisto priam synonymami smetanovských hrdinov. Aj na krátkej ploche CD dokumentujú, že sa s danými postavami stotožnili noblesnými hlasmi a zanieteným výrazom.

Václav Talich sa s *Libušou* stretol v pražskom ND iba v naštudovaní, ktoré malo v réžii Ferdinanda Pujmana premiéru v roku 1938. A zároveň je to jediná zachovaná operná nahrávka tohto famózneho dirigenta. Jeho koncepcia aj podľa predložených úryvkov mala pevnú dramatickú štruktúru, impozantnosť, bohatú dynamiku a silnú emocionalitu. Dojemne pôsobia potlesky, pričom bezprostredne po *Libušinom Prorocte* ich producent necháva znieť takmer tri minúty. Nie samoučelne, ale ako dôkaz neopakovateľnej atmosféry večera.

Pavel UNGER



Beethoven Songs and Folksongs I. Bostridge, A. Pappano, V. Frang, N. Altstaedt Warner Classics 2020

Tohtoročný okružly jubilant Ludwig van Beethoven ako skladateľ piesní určite nie je až taký známy ako veľký symfonik či hudobný vizionár. Nová nahrávka britského tenoristu Iana Bostridgea nás však presvedča o tom, že hoci v kontexte „veľkej“ skladateľovej tvorby ide o minoritnú záležitosť, rozhodne má zmysel púšťať sa do jej interpretácie. Na novom albume sa nachádza niekoľko cyklov a samostatných piesní vo viacerých jazykoch: nemčine, taliančine, francúzštine a angličtine, resp. jej dialektoch. Výber piesní je veľmi pestrý: prosté zhudobnené básne, dramatické, s divadelnými efektmi, písané v opernej forme (úvodný recitativ a ária), s baroko-

vým pátosom či zhudobnenia Goetheho. Mimoriadnu pozornosť si zaslúži cyklus *An die ferne Geliebte*, ktorý predstavuje štýlový zlom samotného piesňového žánru – pravdepodobne po prvýkrát je v tomto opuse niekoľko piesní melodicky a harmonicky prekomponovaných do jedného celku. Zbierky škótskych, írskych a waleských piesní majú zasa pomerne kuriózne pozadie. Vznikli na objednávku anglického vydavateľa Georgea Thomsona. Celkovo ich je okolo šesťdesiat, na albume sa nachádza osem. Ako obyčajné aranžmány nie sú zvyčajne pre znalcov Beethovena a ani pre spevákov veľmi atraktívne, pretože impulzom k ich tvorbe nebola vznešená myšlienka, ale peniaze. Majú však úžasnú atmosféru, na ktorej sa podieľajú, okrem tradičného sprievodu klavíra, aj husle a violončelo. Navyše prinášajú cennú informáciu o spôsobe Beethovenovho tvorivého uvažovania. Z korešpondencie s vydavateľom sa dozvedáme, že skladateľ trval na dodaní kompletných textov piesní a neuspokojil sa iba s melódiami, ktoré mal zaranžovať. Podporil tak zásadnú myšlienku, že text nie je iba podstavcom pre melódiu, ale samozrejmu, rovnocennou a neoddeliteľnou súčasťou každej piesne. Tenorista Ian Bostridge je typom speváka, ktorý je silný predovšetkým svojou mimoriadnou schopnosťou ísť po význame spievaného slova. Neudivuje svojou technikou, skôr zaujme silným výrazom a sugestívnym prejavom. Piesne spieva s neuveriteľnou samozrejmosťou a ľahkosťou. Majstrovsky pracuje s náladou a jeho široký výrazový diapazón siaha od intímnej lyriky až po oduševnenú romantickú emóciu. Využíva veľký priestor pre zachytenie slovných nuáns, nálad a situácií i s náznakmi naturalistickejšieho výrazu. Antonio Pappano je mimoriadne citlivý sprevádzač, so spevákom je dokonale zohratý a naladený na rovnaký interpretačný názor. Ďalší dvaja instrumentalisti v piesňach z Britských ostrovov sú vyslovene luxusní: huslistka Vilde Frang a violončelista Nicolas Altstaedt.

Jozef ČERVENKA



Time & Eternity P. Kopatchinskaja Camerata Bern Alpha 2020

Patricia Kopatchinskaja, pôvodom moldavská huslistka žijúca vo Švajčiarsku, prináša v posledných rokoch vo voľnej sérii albumov pre vydavateľstvo Alpha dramaturgicky osobitú, konceptuálne nahrávku. Napríklad album *Take Two* priniesol unikátne duetá huslistky s rôznymi interpretmi a nahrávka *Death and the Maiden* ponúka kaleidoskop diel v kontexte známeho Schubertovho kvarteta. Projekt *Time & Eternity* je jej rozsiahlou sondou do geografickej, historickej, mentálnej, religióznej a v prvom rade umeleckej roviny, hudobne reflektujúcej ničivé násilie druhej svetovej vojny. Pomyselná mapa albumu zasahuje územie Nemecka, Poľska a Sovietskeho zväzu a popri virtuózných skladbách pre husle a komorný súbor sa pokúša o rekongiliáciu židovského, katolíckeho i pravoslávneho vyznania formou viacjazyčného prelínania vokálnych a recitovaných vstupov. Kopatchinskaja vyhlásila, že „táto hudba je vytvorená z krvi a zo slz umučených duší, pridusených výkrikov, šepkajúcich hlasov v desivom tichu a zvukov vojny“. Huslistka projekt realizovala so svojím dvorným komorným súborom Camerata Bern v Dominikánskom kostole v Berne, vysvietenom tisícami sviečok. Inštrumentálne a vokálne diela i recitované modlitby plnú jedna za druhou a po kantorskom prejave v hebrejčine prichádza skladba *Kol Nidre* Johna Zorna (1953), plná melancholických židovských melódií. Jadrom albumu však sú štvorčastoť *Concerto Funebre* Karla Amadea Hartmanna (1905–1963) pre husle a sláčikový orchester a *Polyptyque* Franka Martina (1890–1974). Ten je inšpirovaný šesťdielnym obrazovým panelom *Kristove pašie* od maliara Duccia di Buoninsegna z 13. storočia a na albume sa jeho jednotlivé časti striedajú s chorálmi z Bachových *Jánových paší*. Martinove obrazy ukrižovania tu ešte dopĺňa skladba českého autora Luboša Fišera (1935–1999) *Crux pre husle, tympany a zvony*. Skvelá vnútorná dramaturgická linka sa albumom vinie ako niť a Kopatchinskaja ju má v booklete pozoruhodne zdôvodnenú. Album však má aj svoje problematické miesta a nie všetko, čo má vnútornú logiku v texte, pôsobí kompaktné aj pri počúvaní. Základným problémom nahrávky je jej premrštená dĺžka takmer osemdesiat minút a fakt, že je dramaturgicky predimenzovaná, obsahuje príliš veľa mimohudobných kontextov, ktoré daný hudobný obsah „neutiahne“ a už po prvej polhodine začne byť stereotypná. Skladby Hartmanna, Martina i Fišera sa všetky

pohybujú v podobnej emocionálnej rovine – drsne vypätej, expresívnej drásavej textúre kviliacich sláčikov s Kopatchinskou pohyblivou sa na hrane technickej i zvukovej exprese a v rapsodickiej vizualizácii nacistického pekla, Kristovho ukrižovania, resp. ľudského utrpenia ako takého. Ich kyvadlová alternácia v podobe štýlovo diskutabilných aranžmánov Bachových chorálov či *Kyrie* z Machautovej omše *Messe de Notre Dame* však nie celkom dokážu navodiť balansujúci pocit „harmonického zmierenia“, ktoré by malo byť katarziou albumu. Žalostné trúchlospevy hosťujúcich ľudových speváčok s harmonikou (*Dwa serduska* či pohrebná pieseň *Unsterbliche Opfer*) a pateticky odriekané modlitby kňazov v poľštine a ruštine miestami posúvajú tento vysokoprofesionálny koncept skôr do polohy zvukovej „multietnickej“ prehliadky. Interpretácie i zvukovou kvalitou je album na vynikajúcej úrovni a koncertná podoba projektu *Time & Eternity* so svetelnou šou musí byť bezpochyby úžasná, ale audioalbum túto emóciu sprostredkúva iba čiastočne.

Peter KATINA



Short Sketches Szymon Łukowski Quartet Hevhetia 2020

Poľský jazz je fenomén, ktorý už desaťročia fascinuje európskych hudobníkov, kritikov a fanúšikov. V poľskej kultúre má viac ako 90-ročnú tradíciu, pričom hlavne v rokoch komunistickej diktatúry sa stal symbolom slobody a umeleckej nezávislosti. Prijemným prekvapením v edičnom pláne východoslovenského vydavateľstva Hevhetia je CD poľského saxofonistu a skladateľa Szymaona Łukowského. Nahrávalo sa v štúdiu Tokarnia, ktoré patrí producentovi a jazzovému klaviristovi Janovi Smoczyńskému.

Szymon Łukowski – saxofóny, basový klarinet; Adam Lemańczyk – klavír, keyboards; Wojciech Pulcyn – kontrabas a Sebastian Frankiewicz – bicie nástroje.

Stretto, kompozičná technika známa z čias baroka, poslúžila ako názov úvodnej skladby. Téma, vedená v diskretnom dialógu saxofónu proti unisonovým pasážam klavíra s kontrabasom, slúži ako úvod k oveľa zaujímavejším improvizáčnym výkonom. Sólové výkony Lemańczyka (klavír) aj Łukowského (tenorsaxofón) nasadzujú hudobnú latku technikou hry a vyspelým harmonickým myslením poriadne vysoko. Navyše v závere sa pod energickým sólom bicích objaví v ostinate vyššie spomínaná baroková technika. V skladbe *Three Thruths* sa po intre, ktoré v half time parafrázuje prvú časť témy, vynorí obligátna AABA forma. Jej vitálnou súčasťou je výkon fenomenálneho S. Frankiewicza, ktorého estetická koncepcia vychádza z odkazu majstrov ako Tony Williams alebo Jon Christensen. Po téme dochádza k upokojeniu a budovaniu soprán saxofónového sóla prakticky z nuly. Predelom, vedúcim k ďalšiemu sólu je kompletná citácia témy. Prekvapivo, pritom však veľmi organicky, kombinuje Lemańczyk sprievod na akustickom klavíri so zvukom syntetizátora, ktorým evokuje improvizácie saxofonistu Michaela Breckera na EWI. Čarovanie so zvukovou paletou pokračuje aj v skladbe *First of April* kontrabasistu W. Pulcyna. Kombinácia Fender Rhodes a basového klarinetu asi zámerne vyvoláva tajomnú atmosféru legendárnej nahrávky Milesa Davisa *Bitches Brew* z roku 1970. V tejto súvislosti treba len konštatovať, že dôkladná znalosť jazzovej tradície je evidentná nielen z celej koncepcie nahrávky, ale aj z inštrumentálnych výkonov. *Steps*, kompozícia Adama Lemańczyka, stojí jednou nohou v oblasti európskej hudobnej tradície a druhou zasahuje súčasné postbopové koncepcie afroamerického jazzu. Najmä v jej prvej, „chopinovskej“ polovici, keď v niekoľkých variáciách zaznie téma ako dialóg basového sóla a klavíra. Po kontrabasovom sóle, ktoré slúži ako prechod do ďalšej časti, nastupuje citlivo gradované sólo soprán saxofónu a strhujúca klavírna exhibícia s podporou empatickej rytmiky. *Sillage*, nádherná balada, ktorú Łukowski venoval svojej žene, obsahuje (konečne) aj jedno kompletne kontrabasové sólo. Pulcyn je majstrom v tvorbe logických spevných improvizácií, založených na dokonalej intonácii, rytmickej artikulácii a nosnom tóne. O výkone Łukowského, ktorý uzatvára improvizácie sólom na tenorsaxofóne, by sa dali písať len superlatívy. Tu nejde len o techniku hry alebo iné kvantitatívne meradlá, ale o celkové emočné vyznenie a zvládnutie majstrovskej disciplíny, akým hranie balád nepochybne je. *Smarty* je kom-

pozičným príspevkom S. Frankiewicza. Pod pokojnou, takmer baladickou témou (tenorsaxofón) hrá autor sprievod v kontrastnom double-time feele, na ktorý majú patent hlavne Nate Smith alebo Jeff Ballard. Atmosférickým sólom sa tu opäť blyсне Pulcyn, Lemańczyk znovu využíva syntetizér nie nepodobný Moogu a záverom sa dostane k slovu aj altsaxofón S. Łukowského. Záverečná skladba albumu *V smole i pierzu* je, paradoxne, návratom k jazzovej tradícii v jej rozvinutej neobopovej forme, ako ju poznáme napríklad v podaní kvarteta Branforda Marsalisa. Po téme, v ktorej hrajú rovnocennú úlohu bicie nástroje, nasleduje ich coltranovsky ladený stroll s tenorsaxofónom v up-tempe. Je to vlastne jediná skladba albumu, ktorej základom je swing. Prekvapia jemné náznaky voľných improvizácií, ktoré však drží pohromade rytmicky precízna hra hviezdy tohto albumu, bubeníka S. Frankiewicza.

Szymon Łukowski nepatrí v Poľsku medzi prominentných jazzových hudobníkov. Napriek tomu však s ním a jeho súčasnou kapelou treba do budúcnosti vážne počítať. V prípade CD *Short Sketches* nejde o žiadny konceptuálny album alebo projekt naplňajúci podmienky grantovej súťaže.

Je to jednoducho skvelá hudba.

Juraj KALÁSZ



Here Be Dragons O. Tzur, N. Herskovits P. Klampanis, J. Blake ECM 2020

Na svoj debutový album v ECM si izraelský tenorsaxofonista Oded Tzur (1984) pôsobiaci v New Yorku pozval medzinárodnú zostavu: klaviristu Nitaia Herskovitsa, ktorý bol súčasťou zostavy Avishaia Cohena, gréckeho kontrabasistu Petrosa Klampanisa a amerického bubeníka Johnatana Blakea. Názov albumu i titulnej skladby *Here Be Dragons* odkazuje na bájnú moreplaveckú cestu, ktorú v roku 1439 údajne absolvoval slávny florentský architekt Filippo Brunelleschi na palube pirátskej lode s cieľom „hľadať bájných drakov“. Pojem označujúci na mapách neprebádané úze-

mia a nebezpečné vody poslúžil ako inšpiračný zdroj nových hudobných príbehov Odeda Tzura. Saxofonista študoval prekvapivo hlavne indickú klasickú hudbu, ktorá je podľa neho „laboratóriom zvukov“, a vo svojich skladbách vychádza zo systému rág. Ako tvrdí, „rága je pre mňa univerzálny koncept. Počujem v ňom spojenie so synagogálnym spevom aj s bluesom, s hudbou z celého sveta.“ Tento domyselný kompozičný systém však v jeho hudbe na prvé počutie zreteľný nie je, indické harmónie ani melódie tu nerozoznať a ani dĺžkou skladieb, väčšinou miniatúr, sa jeho hudba ráge nepodobá. Ide skôr o vnútorný koncept rozvíjania harmonických štruktúr a snahu o dosiahnutie akejsi univerzálnej zvukovej kvality idúcej ponad sonoritu saxofónu. V praxi Tzurova hudba stále zostáva štandardným newyorským downtown jazzom, no štúdium u majstra Hariprasada Chaurasia ovplyvnilo jeho hru na saxofóne s využitím mikrotonálnych posunov a expresívnych prvkov, ktoré charakteristický zvuk nástroja zahmlievajú. Tzurovým ideálom je motto: „Ak predomňa postavia oponu, nemalo by byť počuť, na akom nástroji hrá.“ Jeho diela sú väčšinou kontemplatívne, meditatívne, jeho clivé pomalé melódie sú plné krehkých textúr a jemnej pulzácie, ktorú majstrovsky modeluje farebnými bicími Johnathan Blake. Okrem titulnej *Here Be Dragons*, ktorá ponúka veľmi striedme aranžmány a dialóg medzi saxofónom a klavírom, majú i ostatné skladby vložene naratívny príbeh, akoby rozprávali neviditeľné príbehy venované konkrétnym ľuďom (manželke venuje Tzur jedinú prevzatú skladbu albumu, krásnu úpravu notorickiej elvisovky *Can't Help Falling In Love*, spomienke na otca zasa dojemnú a mohutne vypointovanú baladu *20 Years*). Tri *Miniatury* ponúkajú najskôr klavírne impresionistické sólo, ďalšia nádherné basové „prelúdium“ a v tretej exceluje Tzur, inšpirovaný indickým konceptom bezčasovosti a hrou na saxofóne tu napodobňuje zvuk indickej flauty. Najdynamickejšou je skladba *The Dream*, ktorá prináša sviežu swingujúcu rytmiku, roztapašné protipohyby a výrazný, razantne znejúci kontrabas Petrosa Klampanisa. Skôr než čisto o jaze by sa v prípade albumu Odeda Tzura dalo hovoriť o konceptuálnom komponovanom albume na pomedzí jazzu a klasickej hudby, ktorý prináša drobné, brilantné zvukové príbehy vynikajúco zohratého inštrumentálneho kvarteta.

Peter KATINA



P. Macho (foto: J. Hojstríčová)

Palo Macho s Romanom Harvanom



R. Harvan (foto: archív)

■ Sedíme u vás doma. Ste obklopený publikáciami o výtvarnom umení...

Áno, mám rád maliarov a výtvarné umenie... od detstva v podstate nepretržite kreslím a maľujem... Doteraz. Pamätám si, ako maľého si ma mama zobrala na kolená jedného sychravého rána a ukazovala mi knižku o maliaroch, bol tam obraz... Vincentove *Snečnice*... obraz žiaril ako slnko... mama tiež žiarila

ako slnko, no zároveň mi pripadala osamelá a smutná v tom momente, ako som jej sedel na kolenách. Tak sa stalo, že výrazne žltá je pre mňa farbou osamelosti a bolesti a zároveň silnou túžbou po naplnení.

■ Prenáša sa niektorý autor, autori do vašich kresieb alebo malieb?

Áno... prvá polovica 20. storočia... ľudia sa

zbláznili... doslova nastal výbuch v novej poézii... atómový popol padajúci z oblohy rozštiepil staré tóny v hudbe či rozobral a poskladal videné v maliarstve... Doba paradoxov, v ktorej človek myslí si, že má a vie, všetko stratí... Z tejto doby mňa asi najviac ovplyvnili maliari Parížskej školy... Chagall, Soutine, a Modigliani... Umelci chudoby...

■ Aj v abstraktnej kresbe sa napokon vynorí figúra. Čo predstavuje abstraktná časť vášho obrazu?

Z tmy na svetlo... a naopak... Na terase s manželkou Jankou pestujeme kvety a stromy... často tam sedím v tichu a dumám, dal niekto pokyn k tomu, aby z temnej čiernej, šedej, hnedej zeme vyrasil kvet v plnom farebnom šate... neustále opakujúci sa Úžas...? Rembrandtova temná čerň niečo hovorí... jeho svetlo vybuchuje, akoby to, čo sa našlo vo svetle už nikdy nezanimkne... Rodíme sa niekde v abstraktne, mimo času a priestoru, aby sme mohli byť aj v tomto svete, v ktorom žijeme tých niekoľko dní, rokov? Z nevideného do videného a naopak. Celý vesmír akoby stál a bol držaný na vlásku a kýve sa akoby tesne pred spadnutím. To tvrdia niektorí súčasní fyzici. Sila vlasu... jemná sila... vesmír je poézia, hovorí Laco Teren. František z Assisi mal víziu sveta visiaceho na vlásku dole hlavou...

■ Prečo sa často objavuje multiplikácia figúr?

To je sen, sny... všetko som to ja...

■ Hudba, text, kresba, maľba... Ako chápete ich prepojenie?

Nejakým zvláštnym čarom to prepojenie existuje. U niektorých umelcov viac čitateľne, napr. Giottovo *Oplakávanie mŕtveho Krista* v Padove je pre mňa hudbou. Monetove *Lekná* nesú niečo hudobné. Claude Debussy, Olivier Messiaen, Bohuslav Martinů sú pre mňa aj maliari. Musorgského *Obrázky z výstavy* priam naturalisticky namaľované hudbou...

■ Vidíte obrazy pri počúvaní hudby?

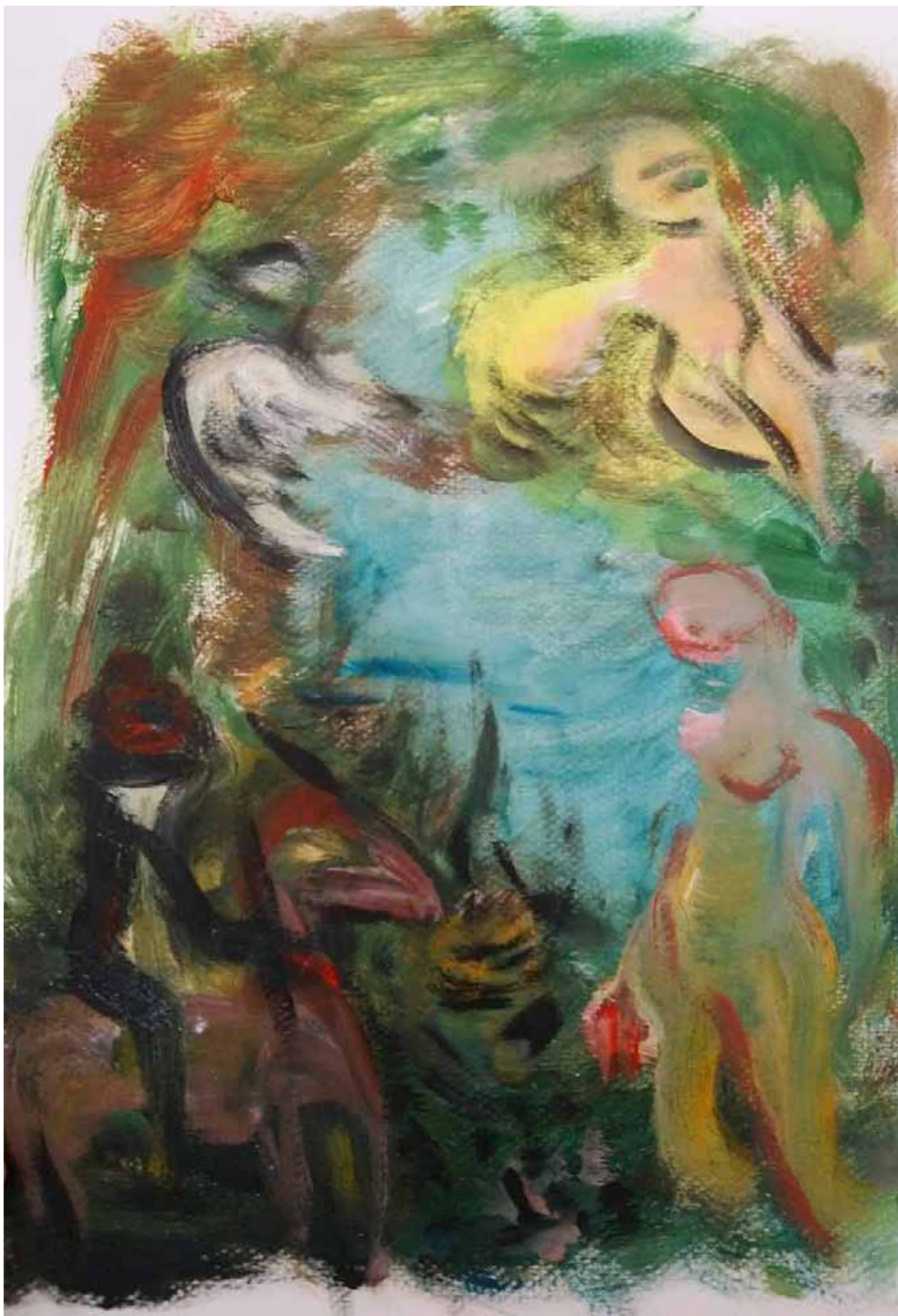
Je hudba, kde obrazy žiadne nie sú. Napr. J. S. Bach: *Umenie fúgy*... Chvalabohu!

✕

Roman HARVAN (1966) študoval hru na violončele na žilinskom Konzervatóriu a na Vysokej škole múzických umení. V súčasnosti je zástupcom koncertného majstra violončelovej skupiny v Orchestri Slovenského národného divadla. Pôsobil v súboroch VENI, Bezmocná hŕstka, Polajka. Komponuje, je autorom scénických hudieb, r. 2018 mu vyšiel vlastný album *What Is What*. Od detstva sa venuje aj maľbe. Vystavoval v Bábkovom divadle v Žiline, jeho diela sú reprodukované na viacerých CD. Ako výtvarník a spoluautor sa s R. Pospišom podieľal na knihe *Ukazuješ do tmy, vidím svetlo*.



R. Harvan: *Bez názvu*, akryl na papieri, A4 (2013)



R. Harvan: Bez názvu, akryl na papieri, A4 (2013)



Daniel Raiskin

Nová sezóna s novým šéfdirigentom

22. 10. /št/ _ 23. 10. 2020 /pia/ Suchoň, Čajkovskij, Brahms _ Otváracie koncerty
19. 11. /št/ _ 20. 11. 2020 /pia/ Beethoven, Šostakovič, Bartók
16. 12. /st/ _ 17. 12. /št/ _ 18. 12. /pia/ _ 19. 12. 2020 /so/ Vianočné koncerty
31. 12. /št/ _ 02. 01. 2021 /so/ Silvestrovské koncerty/Novoročný koncert
18. 02. /št/ _ 19. 02. 2021 /pia/ Mozart, Mendelssohn Bartholdy, Ravel, Brahms
18. 03. /št/ _ 19. 03. 2021 /pia/ Kančeli, Suchoň, Nielsen
22. 04. /št/ _ 23. 04. 2021 /pia/ Chačaturian, Cikker, Glazunov
27. 05. /št/ _ 28. 05. 2021 /pia/ Vasks, Bruch, Šostakovič
17. 06. /št/ _ 18. 06. 2021 /pia/ Bella, Čajkovskij, Verdi, Smetana, Prokofiev

Koncerty odohráme online alebo v Koncertnej sieni SF.
Sledujte nás na stream.filhamonia.sk a FB SF.

