



hudobný život

ROČNÍK LII

12

2020

2,16 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Roman Berger / Juraj Beneš / Jozef Kolkovič / Husľová škola a Metodika V. Koříňka / Dom Albrechtovcov / Prvé dámy starého jazzu: Viola Smith / Hudobná dielňa R. Ragana st.

Moyzesovo kvarteto: XLV



VIANOČNÁ SÚŤAŽ

Kúpte si do 15.12. akékoľvek číslo tlačenej verzie Hudobného života cez náš e-shop

<http://hc.sk/katalog/knihy?c=28>

BEZ POŠTOVNÉHO a sledujte podmienky súťaže na facebookovej stránke Hudobného života

CD, LP, knihy a noty do súťaže venovali:

Hudobné centrum
Slovenská filharmónia
Lúčnica
Mjuzik – LP/CD Shop
Hummel Music
Music Forum
Hevhetia
Pavlík Records

ĎAKUJEME!

EnsembleSpectrum 14/12/2020



#KONCERT DIE STÜCKE DER WINDROSE pre salónny orchester MAURICIO KAGEL

ONLINE

19:30

NOVACVERNOUKA.EU

ORGANIZÁTOR

NADÁCIA
CVERNOUKA

PARTNER ŽIVEJ KULTÚRY V NOVEJ CVERNOUKA



NADÁCIA VÚB

Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORILI



u. fond na podporu umenia

PARTNERI



hudobný život

BKIS

S FINANČNOU PODPOROU
HUDOBNÉHO FONDU

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

ZA TLAČ
ĎAKUJEME

brtner

Vážení čitateľa,

nepíše sa ľahko o roku, ktorý sa pomaly končí. My v Hudobnom živote sme ho začali vo vynovenej zostave, plní plánov a nových nápadov. V prvej tretine nás zastihlo bezprecedentné uzavretie hudobného života, s logickým vplyvom na obsah časopisu a preorganizovanie prevádzky na prácu z domu. V úplnom jarnom lockdowne ste si nemohli náš časopis osobne nikde zakúpiť, a tak sme vám ho, podobne ako iné redakcie, sprístupnili zdarma v elektronickej podobe.

Už dlhšie sme sa zaoberali myšlienkou na alternatívne podoby tlačenej časopisu, a zdá sa, že aj nás „korona“ posunula o krok ďalej. Vo všetkých koronakrízových uzavretiach sme pracovali naplno, ukázalo sa, že nie sme s tým, čo sa deje „vonku“ previazaní pupočnou šnúrou, že témy sa ponúkajú aj vtedy, ak sa „nič nedeje“. Snažili sme sa vám sprostredkovať aktuálny nepokoj doby, trápenia i nádeje hudobníkov, zdokumentovať udalosti pre budúce generácie, ale pozerali sme sa aj dopredu. Aj preto sa nám podarilo postaviť sa Druhej vlne už regulárnym predajom pdf verzie časopisu. Aby sme boli moderní, ale najmä preto, aby sme vyšli v ústrety čitateľom v regiónoch, kde sa len ťažko dostávame do kamenných predajní a novinových stánkov. V posledných týždňoch sme dostupnosť časopisu cez internet ešte zefektívni. Jednoduchým kliknutím na hc.sk alebo na hudobnyzivot.sk si môžete Hudobný život zakúpiť v tlačenej alebo elektronickej verzii alebo si objednať jeho predplatné. Predplatné môžete aj darovať svojim blízkym prostredníctvom našich atraktívnych darovacích kariet. V týchto dňoch spúšťame kampaň na sociálnych sieťach, v plnom prúde je Vianočná súťaž a do nového roka pripravujeme ďalšie zaujímavé aktivity pre vás i pre nás.

Už dlhšie sme hľadali cesty, ako si pripomenúť viaceré dôležité výročia v slovenskom hudobnom živote tak, aby to neboli formálne „zdravice“, ale inšpiratívne pripomenutia významu zásadných osobností. Sme radi, že naša „dvanásťka“ reflektuje 90 rokov Romana Bergera, nedožitých 80 rokov Juraja Beneša ale aj 45 rokov Moyzesovho kvarteta.

Hudobný život „vonku“ sa opäť pootvoril, sledujte webové stránky hudobných inštitúcií, orchestrov, operných domov... Zmeny sú neustále, formy prezentácie sa dynamicky menia vo výraznom akčnom rádiu – od streamovaných koncertov bez publika cez akceptáciu návštevníkov s obmedzeniami, až po kombináciu oboch modelov. V hre je samozrejme stále aj opätovné zrušenie kultúrnych podujatí. Na svetlo sveta sa pomaly dostáva aj toľko potrebná mimoriadna štátna podpora pre pracovníkov v oblasti kultúry – cez programy Fondu na podporu umenia alebo priamo prostredníctvom Ministerstva kultúry.

Najbližšie sa prihlásime s dvojčíslo, až začiatkom februára 2021. Dovtedy netrčajme nervy, a hlavne nádeje...

Andrea SEREČINOVÁ

Aktuálne

- 2 **Dom Albrechtovcov: od Hortus artis postupne k Domus artis**
M. Puškášová

Spravodajstvo

- 4 **Nová slovenská hudba 2020 online** O. Veselý
5 **Slovenská filharmónia: otvorenie nejstej sezóny** R. Kolář
6 **Optimistický štart ŠKO Žilina** L. Dohnalová
7 **Händlov Mesiáš ako posol nádeje** A. Štefunko
Béla Kéler v Šarišskom múzeu S. Fecsková

Z organového kokpitu

- 9 **Vážené publikum...** M. Melcová

Hudobné divadlo

- 8 **Na slovíčko s dirigentom novej Aidy v SND** M. Radošinský
9 **„Dobre padne počuť a vidieť aj niečo krásne“** M. Mojžišová
10 **Theatermann Juraj Beneš** M. Mojžišová

Zápisník

- 12 **Dva pohľady na nemecký lockdown** A. Schindler, R. Bayer

Rozhovor

- 13 **Jozef Kolkovič: „Komponovanie je pre mňa veľmi intenzívny duševný proces“** O. Veselý

Jubileum

- 16 **Hudba není jen hudba... aktuálně myšlenek Romana Bergera** J. Šťastný

Téma

- 18 **Alilo alebo ako znejú gruzínske Vianoce** A. Nikolozišvili

Rozhovor

- 20 **Moyzesovo kvarteto: 45 rokov vzájomného rešpektu** J. Tomka

Hudobné lokality

- 25 **Synagoga Lučenec** J. Čapčík

Miesto pre dvoch

- 26 **Osem otázok pre editorov husľovej školy a metodiky husľovej hry**
A. Serečínová

World music

- 29 **Digitálny WOMEX – nové možnosti komunikácie** V. Potančok

Jazz

- 30 **Hudobná dielňa Róberta Ragana st.: All The Things You Are**
32 **Prvé dámy starého jazzu: Viola Smith** L. Molčányiová
35 **Jazz na webe – už 15 rokov** J. Dekánková

Recenzie

Druhý fokus

- 40 **Palo Macho s Jevgenijom Iršaiom**

Mesačník **Hudobný život**/december 2020 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickéj tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečínová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Juraj Adamuščin (juraj.adamuschin@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekanova@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@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Moyzesovo kvarteto, koláž R. Szegény, s použitím fotografií J. Lukáša • **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

Dom Albrechtovcov: od Hortus artis postupne k Domus artis

O aktuálnej situácii v Dome Albrechtovcov, ktorý v pôvodnej myšlienke stelesňuje odhodlanie zachovať pamiatku a tradíciu slávneho domu na Kapitulskej ulici v Bratislave, no v dlhodobej vízii ľudí stojacich za občianskym združením Albrecht Forum žije ako moderné kultúrne centrum, sme hovorili s IGOROM VALENTOVIČOM a JURAJOM TOMKOM.

Už vyše deväť rokov prebiehajú na Dome Albrechtovcov zásadné stavebné práce. Realizujú sa na objekte, ktorý nebol prakticky nikdy komplexne rekonštruovaný. Aktivita občianskeho združenia Albrecht Forum však prebiehajú na dvoch frontoch: okrem obnovy hmotnej sa úspešne darí resuscitovať aj to, čím bol starý dom na Kapitulskej i povestný – živú hudbu, ktorá zatiaľ znie najmä v exteriéri. Ostatnou aktivitou, ktorá sa úspešne zrealizovala napriek pandémie, bol na prelome leta a jesene 1. ročník cyklu komorných koncertov – v záhrade a s príznačným názvom Hortus artis. Čo sa však deje v Dome Albrechtovcov v tomto období?

vaný z rôznych zdrojov, zaujímalo ma teda, či nemá koronakríza v tomto zmysle negatívny dosah na ďalší postup v jeho realizácii. Igor Valentovič: „V tomto roku nám aj v dôsledku korony finančne pomohlo iba niekoľko subjektov, medzi inými MK SR, Nadácia mesta Bratislavy či Nadácia Centra pre filantropiu/NF Baunit. To všetko spolu však nepresiahlo 15 000 €, čo je zlomok z toho, čo by dom potreboval. Sme, samozrejme, povďační za každé euro, no pred nami je ešte neľahká záverečná fáza vedúca k otvoreniu domu. Pomôcť chceme celému projektu aj otvorenou zbierkou, ktorá práve prebieha a o ktorej sa možno dozvedieť viac na www.albrechtforum.com. Nejde len o zbieranie peňažných darov, ale možno si cez ňu kúpiť drobné

kovaných Bratislavčanov sa nedeľné letné podvečery v historickom centre mesta stali oázou slobody stretávania, spomienkami na domáce muzicovanie, typické pre históriu príbytku Alexandra a Jána Albrechtovcov. Záhrada na Kapitulskej č. 1 mala limitujúci vplyv na dramaturgiu; program musel byť pochopiteľne bez klavírných sprievodov, preto výrazný priestor dostali gitara, sláčiky aj lutna v sólach aj sprievodoch. Jednotlivé koncerty mali ucelené dramaturgie, niektoré mali spoločného menovateľa v autorskej základni, iné v žánri či hudobnej forme. Diela Alexandra Albrechta, J. K. Mertzsa, H. Neusidlera, Beethovena, Schuberta, Mozarta, Piazzollu, Respighiho a Williamsa striedali premiéry skladieb slovenských autorov: Petra Breinera, Vladimíra Godára a Jozefa Kolkoviča. Poriadna porcia dobovej hudby Diabelliho, Giulianiho, Paganiniho, Duranta – pre sláčiky, husle, gitaru, lutnu (renesančnú aj barokovú), spev, bandoneón, hoboje. Do tejto letnej festivalovej zábavy prispeli veľkým dielom osobného nasadenia slovenskí interpreti z dvoch ansámblov – Bratislavského gitarového kvarteta a Mucha Quartet – a niektorí z členov hrali aj



I. Valentovič (foto: M. Šimkovičová)



V záhrade Domu Albrechtovcov sa už rozbehol koncertný život (foto: M. Šimkovičová)

„Pokračujeme stále v procese rekonštrukcie, úlohy a náklady sú enormné. Na dome sa za posledných sto rokov nere realizovali práce v zmysle úplnej výmeny sietí, infraštruktúry, opráv zvislých a vodorovných konštrukcií, výmeny krovu, technického riešenia zamedzujúceho vlhnutiu, výmeny okien, dverí, omietok, reštaurovaní malieb, nového poňatia bývalej záhrady ako verejného priestoru a pod. V rámci obnovy sme pokročili výrazne vo vonkajšom priestore, z pekne vyzerajúceho architektonického návrhu, z papiera, sme sa dostali do reality. Máme hotové pódium, auditórium pre sto sediacich divákov a ďalších cca tridsať stojacich návštevníkov, kompletnú výsadbu, osvetlenie celého priestoru, vonkajšie schodiská; vnútri sme v predfinálnej fáze, chýbajú ešte podlahy, sanita, stropné podhlady či strešná izolácia,“ hovorí Igor Valentovič. Mimo riadne nákladný projekt obnovy je financovaný

suveníry, menšie, ale aj väčšie umelecké diela našich významných výtvarníkov a v neposlednom rade diela, ktoré vznikli priamo na objednávku Albrecht Fora (výtvarníkov Daniely Olejnikovej a Miroslava Cipára) viažuce sa k hudobnej Bratislave i priamo k Domu Albrechtovcov. Verím, že si v predvianočnom čase tieto cenovo prijateľné artefakty venované priamo na pomoc celému projektu nájdu svojich majiteľov.“

Napriek problémom sa tohto roku podarilo v záhrade Domu uskutočniť spomínaný cyklus Hortus artis a albrechtovský dom sa objavil aj v projektoch iných subjektov – Opera aeterna III a Musica aeterna, festivalu fjužn, Nadácie Milana Šimečku či Víkendú otvorených parkov a záhrad.

Každý z koncertov cyklu Hortus artis mal takmer plnú záhradu publika, pre zarúš-

sólovo, napríklad primárius Mucha Quartet Juraj Tomka: „V priestore albrechtovského domu vždy znela hudba, som rád, že sme nadviazali na túto tradíciu a že sme akoby pokračovateľmi jeho odkazu. U Hansiho mali miesto rôzni hostia, preto sme si aj my pozvali na naše koncerty rôznych interpretov. Jednu líniu tvorili diela Alexandra Albrechta. Najvýznamnejším z jeho kvartetovej literatúry je Sláčikové kvarteto D dur, ktoré napísal po svadbe s Margaretou Fischerovou. Uviedli sme aj diela inšpirované ľudovými motívmi, Scherzo a Slovenské kvartetino. Zarádili sme aj vrúcne krásne Andante amoroso pre sláčikové trio, ktoré na sklonku života, ťažko chorý (stratil zrak i sluch) diktoval svojmu žiakovi Ladislavovi Kupkovičovi. V druhej línii sme sa venovali sláčikovým kvartetám Ludwiga van Beethovena, ktorý má v tomto roku 250. výročie narodenia. Tretia dramaturgická línia Muchovho kvarteta sa

odvíjala v spojení s hosťami. Vybrali sme si významných slovenských interpretov, ktorí často koncertujú v zahraničí. Ale tak ako my, aj oni pocítili na počte zrušených koncertov ťažobu tejto doby. Takže boli veľmi radi, že mohli účinkovať v tomto cykle. Vyberali sme menej známe opusy, siahli sme po Sláčíkovom kvintete od Ralpa Vaughana Williamsa, zaznelo aj Hobojové kvinteto od W. A. Mozarta a tiež argentínske tangá Astora Piazzollu Five Tango Sensations. Istým vyvrcholením tejto hosťovskej línie bolo uvedenie malej kantáty Il Tramonto od Ottorina Respighiho. Obsadenie pre sláčikové kvarteto a mezzosoprán (alt) doplnila významná slovenská speváčka Petra Noskaiová.“

Existuje niečo ako dramaturgia pre záhradu, aby bolo hudbu dobre počuť a aby si ju publikum vychutnalo? Igor Valentovič: „Zámerom bolo zostaviť cyklus tak, aby bol dostatočne pestrý, chceli sme sa vyhnúť klávesovým nástrojom, lebo sú citlivé, náročné na prípravu, vypožičanie, transport, ladenie, koncert, prístrešok, počasie... Takže vyhrali sláčikové a brnkacie nástroje plus dychy, ktoré sú flexibilné, nezávislé od počasia. Prítomnosť huslí aj gitary umožnila vytvoriť rôzne nástrojové kombinácie. Okrem pestrosti sme chceli zdôrazniť prínos, zmysel a koncíznosť hudobných diel, aby boli ukotvené aj historicky v tomto priestore...“

Prvý ročník záhradného cyklu odokryl aj zopár citlivých technických prvkov, ktoré sa

budú v ďalších ročníkoch riešiť podľa potreby, napríklad dozvuk niektorých nástrojov v záhrade obdĺžnikového tvaru, prípadne iné akustické parametre. Igor Valentovič: „Samozrejme sme s tým ráтали. Renesančná aj baroková lutna boli ozvučené. Prekvapilo nás, že štyri gitary nevytvorili v záhrade väčší zvuk... No ranoromantická gitara, na ktorej hral Martin Krajčo, nebola dozvučovaná. Charakter zvuku nástroja, alikvóty a preferencia vyšších tónových vrstiev oproti súčasnej gitare, ktorú charakterizuje viac barytónový register, však spôsobili, že sa jej zvuk v záhrade šírila lepšie. Z týchto koncertov sme sa poučili a do budúcnosti budeme vedieť lepšie odhadnúť, čo pri zvučovať a čo nie. Snažili sme sa využiť prirodzenú akustiku priestoru, obkoleseného štyrmi múrmi a travertínovou podlahou. A nezabúdajme, že táto hudba v dobe jej vzniku žiadne ozvučenie nepoznala. Pre nás to bol test toho, čo priestor záhrady znesie...“ Ale ako pokračuje Juraj Tomka, subtilnejší zvuk jednoducho ilustruje zvukový ideál doby a má svoj zmysel: „Dnes sú exteriérové koncerty in. Ako kvarteto sme hrali na rôznych miestach, a niekde bolo ozvučenie nevyhnutnosťou. Organizátori dokonca očakávajú, že máme svoju vlastnú techniku... Kontaktné snímáče, ktoré sa pridávajú k nástrojom, však produkujú iný zvuk. Je elektrifikovaný, nemá farebnosť čisto akustického inštrumentálneho zvuku. Vtedy je farba najkraj-

šia, definuje to akustický ideál doby a približuje sa to aj k zamýšľanému zvuku od autora. Takže aj keď sme boli v Albrechtovej záhrade niekedy na hranici počutelnosti, prinášalo to momenty utišenia, koncentrácie na hudobný zážitok. Pianissimo zo skladby vnáša pianissimo aj do správania publika. Ľudia lepšie pochopia posolstvo diela.“ S blížiacim sa koncom roka mi logicky napadá otázka k plánom na rok 2021: „Našou veľkou úlohou v budúcom roku je dokončenie a otvorenie domu a záhrady ako kultúrneho centra pre verejnosť v plnom prevádzkovom režime. Na leto sme naplánovali filmový cyklus – letné Kino Albrecht, na ktorom premietneme v spolupráci s Film Europe rad skvelých európskych filmov, pokračovať chceme v open air koncertoch Hortus artis, plánujeme sprevádzkovať pamätnú expozíciu Albrechtovcov s aktualizovanou výstavou Spomienky a túžby, pripravujeme literárne posedenia s titulom Jour Fixe: Literatúra – Umenie – Spoločnosť, priestor dáme osobnostiam slovenského výtvarného umenia, čiastočne odprezentujeme výsledky archeologického prieskumu, ktorý prebiehal v dome a na pozemku počas rekonštrukcie a v októbri by sme sa radi presťahovali s hudobnými a ďalšími aktivitami do komornej sály domu – Hortus sa zmení na Domus... Predstavitosť nám nechýba, teraz nastupuje realita a úsilie nájsť na všetko finančné krytie.“

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Huslista a umelecký vedúci súboru Solamente naturali **Miloš Valent** získal **hlavnú cenu** v kategórii Hudba v rámci 25. ročníka **Cien Nadácie Tatra banky za umenie 2020**. Nominovaný bol za album Solamente naturali *Musica Globus, Live Concert in Esterháza* (Pavian Records 2019). Špeciálnu novú cenu Mladý tvorca získali **Jakub Šedivý** a **Kristína Mihaľová** za singel *I wish*. Vzhľadom na aktuálnu krízovú situáciu v kultúre boli finančne podporení nielen víťazi ale všetci nominovaní. V hudobnej kategórii sa o laureátstvo uchádzali aj gitarista David Koller a mezzosopranistka Jana Kurucová.

Remigius Klačanský, študent kompozície na VŠMU v triede J. Iršaja, získal **1. cenu** na súťaži **Wiener Filmmusikpreis**. Ide o najvýznamnejšie rakúske ocenenie v oblasti filmovej hudby pre mladých autorov do 40 rokov. Podmienkou súťaže je zhudobnenie 5-minútovej sekvencie z vybraného rakúskeho filmu, vrátane nahratia a mixu hudby s jestvujúcimi ruchmi a dialógmi. Tohto roku sa na súťaži zúčastnilo vyše 50 skladateľov, o prvú, honorovanú cenu (7000 EUR) bojovalo 6 finalistov. Predsedkyňou poroty 12. ročníka súťaže bola nemecká skladateľka Jessica de Rooij. Do súťaže sa môžu každoročne prihlásiť autori žijúci alebo pôsobiaci v Rakúsku.

Ministerstvo kultúry zriadilo portál **navstevnik.online**, kde sa dajú zakúpiť vstupenky, umožňujúce sledovanie priamych prenosov alebo záznamov kultúrnych podujatí na internete. Do projektu sa zapojili inštitúcie v zriaďovateľskej pôsobnosti ministerstva, napr. Slovenská filharmónia, Slovenské národné divadlo, Štátna filharmónia Košice, Štátna opera Banská Bystrica, Štátne divadlo Košice, ŠKO Žilina či Umelecký súbor Lúčnica. **AS**

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje konkurz

na plný pracovný úväzok na miesto:

2. lesný roh s povinnosťou hrať 1. lesný roh

s nástupnou mzdou od 1.100 € (podľa dĺžky odbornej praxe)

Konkurz sa uskutoční v sále Domu umenia Fatra v Žiline 9. februára 2021 o 14.00 hod.

Uzávierka prihlášok: štvrtok 5. 2. 2021
Podrobné podmienky na www.skozilina.sk

Štátny komorný orchester Žilina

so sídlom Dolný val 47, 011 28 Žilina

vyhlasuje

podľa zákona č. 552/2003 Z. z. o výkone práce vo verejnom záujme v znení neskorších predpisov

výberové konanie na obsadenie funkcie manažér orchestra

s nástupnou mzdou od 1.200 € brutto (podľa dĺžky odbornej praxe)

Termín uzávierky podania prihlášky do výberového konania: 31. január 2021

Podrobné podmienky na www.skozilina.sk

Nová slovenská hudba 2020 online

Úvahy nad dosahmi globálnej pandémie koronavírusu na životaschopnosť kultúry sa pomaly stávajú „commonplaceom“ viac a viac pripomínajúcim nepriaznivé implikácie anestetiky Wolfganga Welscha. Prírodzene, obavy z neželaných vplyvov online streamov na budúcu účasť živého publika nestrácajú na apelatívnosti. Na druhej strane, tohtoročné bienále Nová slovenská hudba prinieslo okrem množstva premiérových uvedení pôvodnej slovenskej hudby aj doposiaľ nevidanú situáciu sprístupňujúcu hudbu slovenských skladateľov vo virtuálnom priestore. Azda po prvýkrát v histórii si mohli poslucháči z celého Sloven-

strán na premiérovom nahraní prezentovaných kompozícií pod taktovkou Szymona Bywalca). Doména orchestrálnych kompozícií pritom dodnes predstavuje skladateľskú métu spojenú s úskaliai samotného zvuku tohto aparátu, ako aj s vyrovnaním sa s tradíciou európskej komponovanej hudby. Pre tieto dôvody predstavovali pre mňa nové artikulácie týchto výziev zaujímavú poslucháčsku príležitosť spojenú s otázkami o budúcnosti komponovanej hudby. Úvodná kompozícia večera – *Pulse* Lucie Chuťkovej – sa niesla v znamení energických, sónických a rytmicky definovaných plôch. Navzdory pô-

v ktorej prezentoval jasne artikulovaný skladateľský rukopis spojený so sebaavedomým ovládnutím orchestrálnych sadzby.

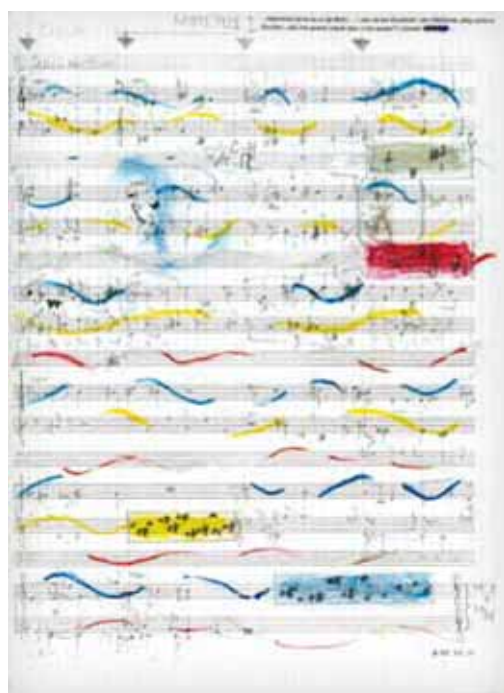
Program koncertu **Quasars Ensemble (8. 11.)** pod taktovkou **Ivana Buffu** v Malom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu predstavil výber z tvorby generačne príbuzných skladateľov, menovite Viery Janárčekovej, Juraja Beneša a Vojtecha Didiho, v kombinácii s dielami staršieho Romana Bergera a mladšej Jany Kmiťovej, pričom dramaturgia koncertu umožnila ansámblu predstaviť sa v rôznych kombináciách (od sóla po trio). Janárčekovej *Durchströmt* a Kmiťovej *Naklonené roviny* odrážali – pre tieto skladateľky príznačnú – koncentráciu na zvuk; zatiaľ čo Janárčekovej flautové sólo preskúmavalo intonačné nuansy

a nástrojové registre, Kmiťovej skladba (pre štvorročný klavír) vychádzala z auditívneho zážitku striedavo prelínajúcich sa zvukov zvonov prichádzajúcich z rôznych strán. Koncentráciou na materiál, jeho rozvíjanie a výslednú formu vynikla Bergerova klavírna *Sonáta 1960* a Benešovo trio *Musique pour Grock No. 3*. Záver koncertu patril impresionistickej a miestami až estrádno-humornej skladbe *Hommage à Charlie Chaplin* (pre flautu, violončelo a klavír) Vojtecha Didiho.

Otázkou nevyhnutnosti znovuuvažovania, resp. reflexie slovenskej hudby minulého storočia sa zaoberala dramaturgia koncertu **Ansámblu Asynchrónie (9. 11.)** s umeleckým vedúcim **Petrom Javorkom**. Vďaka tejto „hudobnej archeológii“ si mohol poslucháč vypočúť dnes už úplne neznámu hudbu Petra Cóna (*Úvahy, Musica fisarmonica, Musica folclorica*) či posledné opusované dielo Andreja Očenáša – *Variabilnú sonatínu op. 60*

pre klavír. „Polozabudnuté“ diela doplnilo málo uvádzané *Klavírne kvinteto č. 2* Ilju Zeljenku, ako aj sónicko-experimentálny kus *Losing my religion* Boška Milakoviča. Každá dekáda má svoje zabudnuté kusy...

Ďalší večer festivalu sa niesol v znamení konceptuálnej hudby, otvorených a verbálnych partitúr, ako aj ko(i)mprovizácií komorného súboru **Urban Hudák**. Medzi takto profilované diela koncertu (**10. 11.** v SR) patrili kompozície Juraja Vajóa (*Hidden Forms*), Lenky Novosedlikovej (*Chamber music I*), Elia Morettiho (*Baal*) a Mateja Slobodu (*Dychovka by znela inak*), pričom výnimku predstavovala slovami skladateľa „farebne bohatá a jednoducho tkaná“ kompozícia *Lentissimo, quasi statico* Petra Javorku, striktné zapísaná do partitúry. Zaujímavým počínom bolo tiež uvedenie *Tría č. 1* pred časom (znovu)objaveného skladateľa Vladimíra Blahovca, padlého počas prvých dní Slovenského národného povstania. Dramaturgicky funkčný a hudobne imponujúci bol koncert **EnsembleSpectrum**



Úryvky partitúry *Motetus I* J. Vajóa

ska vypočúť diela ako skladateľských debutantov, tak aj etablovaných skladateľov. Mám teda za to, že dnešná neľahká situácia poskytla festivalu príležitosť prehodnotiť a takpovediac „z donútenia“ prekonať dlhoročný (hoci nezámerne) *status quo* akejsi „dobré utajenej udalosti“ pre hĺstku zasvätených odborníkov a nadšencov hudby z Bratislavy a jej okolia. Ostáva otázkou, či sa nechytíť nových výziev, a tým aj perspektív a nevytvoriť pre festival širšie príležitosti (nielen!) virtuálneho šírenia formou webovej či facebookovej stránky, online rozhovorov so skladateľmi či prostredníctvom analýz a sprístupnením partitúr.

Na otvárací koncert festivalu (**6. 11.**) som čakal dlhý čas, keďže stelesňoval nielen akúsi korunováciu samotných ideí festivalu, ale aj širšiu spoluprácu **Slovenskej filharmónie** so skladateľmi mladšej generácie, čoraz väčšmi sa etablujúcej na domácej kompozičnej scéne (samotnému koncertnému večeru v Re-dute predchádzala spolupráca zúčastnených

vodným skladateľkiným zámerom spojených s dedikáciou diela obetiam tragédie festivalu Pohoda (ročník 2009) vyznela skladba nanajvyšš entuziasticky a s nádejou prepojenia ľudí v myšlienke na svojich blízkych. Po tomto rezolútnom entrée večera nasledoval odvážny a do istej miery excentrický opus *In Mitchell Feigenbaum's Shoes* Petra Dana Ferenčíka, inšpiračne nadväzujúci na výdobytky svetoznámeho fyzika spájaného s teóriou chaosu. Práve teória chaosu Ferenčíkovi poskytla východiská pre tvarovosť i organizáciu (a vzájomné vplyvanie) hudobnej matérie skladby. Večer pokračoval koncertom pre violončelo a orchester s názvom *Jeho Meno* Lukáša Borzika, ktorý ostal verný autorovmu kompozičnému rukopisu. Religióznou výrazovosťou značne presiaknutá kompozícia kládla nemalé požiadavky ako na sólistu (**Andrej Gál**), tak aj na orchester, ktorý viedol **Peter Valentovič**. Záver koncertu patril najmladšiemu aktérovi, Stanislavovi Pristášovi a jeho apokalypticky profilovanej programovej suite s názvom *2035*,

(11. 11. v SRo) zameraný okrem hudby generácie blízkych skladateľov (Tímea Hvozdková, Matej Demko a Adrián Demoč) tiež na „hľadačské“ opusy Boška Milakoviča a Ladislava Kupkoviča. Večer iniciovala Demkova kompozícia *Kammermusik* plná imaginatívnych i kontrastných poetik, neustále prekvapujúca juxtapozíciami rozmanitých hudobných vrstiev. Obdobne uhrančivo, umne a príťažlivo vyznievalo Demočovo dvojčasťové *Kvarteto*. Večer ukončilo ezoterické „dielko“ *Encore* Tímea Hvozdkovej dôvtipne balansujúce na pomedzí auditívnej situácie a gýča. Festival Nová slovenská hudba uzavrel priamy prenos z Domu umenia Fatra v Žiline (12. 11.), v rámci ktorého sa predstavil **Štátny komorný orchester** pod taktovkou **Leoša**

Svárovského. Zdá sa, že vo výbere z diel slovenskej hudby sa odzrkadlila afinita tohto koncertného telesa predovšetkým smerom k tradične koncipovanému vidu kompozičnej tvorby, v ktorom sa tento orchester pohybuje seabedomo a so zaujatím. Večer započala klasicisticky hravá *Symfónia B Dur* Ladislava Kupkoviča, ktorú vystriedal meditatívne-duchovný opus Mirka Krajčího *Mantra*. Na „spomalený“ hudobný čas následne nadväzovala zvukovo hedonistická kompozícia *Za vlnami* Petra Machajdika, takpovediac, hádzajúca rukavicu avantgardným profiláciám súčasnej hudby. Vrcholom večera bolo uvedenie (v spolupráci s klaviristom **Matejom Arendárikom**) vyše 30-minútnej skladby *Beethoven di nuovo* Egonu Kráka, v ktorej skladateľ nadväzoval

na tradíciu kontrapunktickej praxe *res facta*, vychádzajúc zo svojej bohatej historicko-hudobnej erudície. Na záver ostáva vysloviť poľutovanie nad skutočnosťou, že kvôli pandémie prišiel festival o možnosť uvedenia diel Mariána Lejavu, Jevgenija Iršaja a Adriána Demoča pôvodne naplánovaných na koncert 5. 11. so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. V každom prípade však týždeň venovaný koncertným uvedeniam pôvodnej slovenskej komponovanej hudby predstavuje pre našu kultúru zakaždým mimoriadnu udalosť. Želám si viac takýchto príležitostí rozširujúcich spoločenské povedomie o kvalite a predovšetkým hodnote slovenskej hudby.

Ondrej VESELÝ

Slovenská filharmónia: otvorenie neistej sezóny

S petrohradským dirigentom **Danielom Raiskinom** sa mali členovia **Slovenskej filharmónie** možnosť zoznámiť ešte pred tým, ako nastúpil na post šéfdirigenta orchestra. V septembri, medzi dvoma vlnami pandémie, pod jeho taktovkou odznali dva symfonické koncerty za prítomnosti publika. Otvárací koncert novej, 72. sezóny (23. 10.) už prebehol za zatvorenými dverami. Neostalo teda nič iné, ako si filharmonikov pozrieť cez onen nudný sivozelený „filter“ ich streamovej služby, hoci treba uznať, že kamera už je omnoho dynamickejšia ako v minulosti a ponúka aj detaily na jednotlivých hráčov, kvalita zvukového prenosu na úrovni, aj keď prítomnosť v sále sotva môže nahradiť. No vďaka aj za to. Prvá zmena oproti časom Jamesa Judda je návrat k „starému“ rozsadaniu sláčikárov, na ktoré zrejme boli predtým zvyknutí a vyhovovalo im, no ktoré pokladám za nelogické, najmä ak je na programe napríklad hudba Josepha Haydna. Pri streame to však hrá menšiu rolu ako v „reáli“. Novú sezónu teda otvorila Haydnova *Symfónia č. 41 C dur Hob. I:41*, jedna z jeho „esterházyovských“ slávnostných symfónií. Oceniť treba snahu o štýlové odlišenie – hra so zredukovaným počtom sláčikárov, ventilové trúbky, drevené paličky v rukách tympanistu (v tomto prípade vždy stopercentne spoľahlivého Kirila Stoyanova) – všetko pomáhalo vzbudiť dojem odľahčenosti a vzdušnosti. Škoda iba kovovej flauty, ktorá dostáva sólistický priestor v 2. časti; nádherne hebkému zvuku dreveného traversa sa nevyrovná nič. Ale ktovie, možno sa v budúcnosti dočkáme v tomto type repertoáru... Inak však dirigent s orchestrom s chuťou muzicinovali, možno viac ako pocit slávnostnosti (najviac prítomný v menuete) si bolo možné z tejto symfónie odniesť zážitok zo skladateľovej hudobnej inteligencie a muzikantského dôvtipu. Ďalej sa už pokračovalo v baladickom tóne a v temnejších farebných odtieňoch. Výber zo

slovenskej klasiky by mal byť na otváracom koncerte samozrejmosťou, no predsa treba vyjadriť uznanie za to, že nový šéfdirigent siahol po partitúre Eugena Suchoňa. Neurobil to vo veľkom štýle, nezvolil si *Baladickú* ani *Metamorfózu* či *Fantáziu na B-A-C-H*, ale skôr vo forme milého blahoslenného gesta v podobe *Malej suity s passacagliou* (v orchestrálnej úprave B. Urbana),



D. Raiskin otvára 72. filharmonickú sezónu v Redute (foto: P. Brenkus)

študentskej práce, no už s jasným odkazom na autorov neskorší, vyzretý kompozičný prejav. Bola to však dobrá voľba, štýlovo korešpondujúca s Brahmsom v druhej polovici koncertu. *Malá suita* dáva príležitosť zaskvieť sa najmä hráčom na drevených dychových nástrojoch, no Suchoň už pomerne vyspelý harmonický jazyk a na malých plochách sústredená expresivita vyžadujú absolútnu koncentráciu od celého orchestra. Tú aj bolo cítiť (pri drobných intonačných prehreškoch), keď sa myšlienkové pradiivo hudby od *Prelúdia* a *Arietty* vydalo smerom k dramatickejšiemu polohám *Scherza* a napokon ústrednej *Passacaglie*. Jej dramaturgický vrchol bol zároveň prvým interpretačným vrcholom večera.

Vo finále filharmonici stavili na overenú klasiku, Brahmsovu *Symfóniu č. 1 c mol op. 68*. Neznamená to však, že by išlo o jednoduchú úlohu. Emocionálne nasadenie hráčov aj dirigenta bolo impozantné, k pôsobivejšiemu výsledku v úvodnej časti by však podľa mňa prospelo o vlas svižnejšie tempo, no najmä to, čo počuť na „starých dobrých“ nahrávkach tejto symfónie z nemeckojazyčného prostredia: ťah a lesk sláčikov, ktoré sa v neuralgických bodoch formy dokážu vydeliť aj pri fortissime z orchestrálneho tutti a doslova zasvietiť. Okrem toho však symfónia potešila:

pekným modelovaním fráz v *Andante sostenuto* aj zvládnutím onoho chúlостivého miesta, kde sólový hobo a klarinet sprevádzajú husle a violy v synkopách so zamlčanou ťažkou dobou. Azda najhlbší dojem zanechala záverečná časť. Povestné „trúbenie alpského rohu“, chorál trúbok a trombónov aj hymnická téma, ktorou Brahms vzdáva hold Beethovenovi, presvedčili, hoci s niekoľkými „kiksmi“ plechov. Energický Daniel Raiskin vo svojom živle, orchester naplno pohrúžený do usilovnej práce – radosť pozeráť, iba chvíľami prekvapili drobné tempové odchýlky. V celkom záverečnom „finiši“ (*Più allegro*), keď hudba vplynie do radostnej C dur a dirigent nasadil naozaj

ohnivé tempo, orchester sa akousi zvláštnou zotrvačnosťou vrátil o niekoľko metronomických čísel späť. Žiadna fatalita, len nečakané ozvláštnenie...

Zdá sa, že si hráči s novým šéfdirigentom budú rozumieť. Otázkou ostáva, či s ruským dirigentom (podobne ako aktuálne u českých filharmonikov) príde v budúcnosti aj záľaha Čajkovského a Šostakoviča, alebo bude vládnuť väčšia programová pestrosť, prípadne s akcentom na domácu tvorbu. Nanešťastie, nie je to jediná a teraz zrejme ani najdôležitejšia nezodpovedaná otázka týkajúca sa nadchádzajúcej sezóny Slovenskej filharmónie.

Robert KOLÁŘ

Optimistický štart ŠKO Žilina

Napriek permanentnej neistote sa 47. koncertná sezóna v ŠKO začala sľubne. Dva septembrové koncerty naživo, teda s prítomnosťou publika, poskytlí (aspoň na čas) ten nenahraditeľne kompletný pocit s pôžitkom komunikácie, recipročného dialógu...

Otvárací koncert (17. 9.) našťudoval a uviedol čestný šéfdirigent **Leoš Svárovský**, ktorý stojí pri orchestri „v dobrom aj v zlom“, vytrvalo, tvorivo, spoľahlivo... Program uviedla skladba L. Rajtera *Allegro sinfonico*, autor ju dedikoval orchestru ako výraz obdivu aj priazne. Aj keď program gradačne smeroval k záverečnej Mozartovej *Symfónii* č. 41 KV 551 „*Jupiterskej*“, ťažiskovú pozornosť tentoraz zaslúžene vyhral koncertantný titul večera. Klavirista **Jakub Čížmarovič** pre Žilincanov pripravil zážitok v podobe kreácie sólového partu *Klavírneho koncertu* č. 4 G dur op. 58. Maximálna koncentrácia a prienik do jadra hudby vyslali okamžitý signál, ktorý sólista na ploche troch častí sukcesívne tvaroval, bezozvyšku naplňal bohatstvom komentárov a konotácií.

Čo môže vyznieť veľobnejšie pri oslave Medzinárodného dňa hudby (1. 10.) ako Beethovenovo dielo? Jeho „tlmočníkom“ bol tentoraz **Theodore Kuchar**, v ŠKO rešpektovaný a obľúbený americko-ukrajinský dirigent. Najskôr zaradil pomerne atypický skladateľov kúsok, odľahčenú *Musik zu einem Rotterballet*. Líder si v plnej farebnej a dispozičnej šírke vychutnával orchester aj v skladateľovej *Symfónii* č. 2 D dur op. 36. Teleso reagovalo na jeho gestá senzitívne, tvoriac veľkolepú, kompaktnu pôsobiacu hudobnú fresku. Prekvapenie večera sa konalo opäť v koncertantnej časti programu. Dirigent si prizval mladého sólistu, japonského huslistu **Arata Yumiho**, v našich končinách umelca zatiaľ neznámeho. Echo, ktoré majstrovským stvárnením partu v *Husľovom koncerte* D dur zanechal, je však natoľko výrazné a apelatívne, že si jeho originálne umenie zaiste každý, kto ho počul, znova rád vyhľadá.

Nasledujúce koncerty už plynuli bez reálnej účasti publika. Nateraz sú sprostredkované elektronicky, so snahou aspoň virtuálne priblížiť dianie (aj) v Dome umenia Fatra. Takže, nachádzame sa v online priestore a pod hlavičkou *Stream 2020* pokračujeme v sľubne naštartovanej 47. koncertnej sezóne žilinského ŠKO. Napriek dostatočne obsiahlemu umeleckému odkazu, švajčiarsko-francúzsky skladateľ Pierre Wissmer (1915–1992) u nás nie je známy. Ako vhodnú a prínosnú informáciu sme preto kvitovali zaradenie jeho skladby *Divertissement sur choral* v našťudovanom telese (znova) dirigentom Leošom Svárovským (15. 10.). S uspokojením sme prijali kompozíciu s korektným hudobným tokom, v ktorom sa autor obracia k bazálnej estetike predobrazu chorálu, ale aj k žirnému prameňu inštrumentálnych farieb. A znova, dva odkazy na Beethovena: Jednak v tvare

jeho *Symfónie* č. 1 C dur op. 21, ale aj v podobe premiérovanej skladby Egona Kráka *Beethoven di nuovo*. Vo svojom holde géniovi sa neuteieka k citátom, svet majstra tušíme v šifre, vo vnútornom prepjení, v letných „presvitajúcich“ alúziách na beethovenovskú poetiku. Ďalší večer s hudbou v ŠKO (29. 10.) si naživo dokážeme predstaviť ako prestížne stretnutie so zvýšenou dávkou pozornosti publika. To



T. Gertler v Saint-Saënsom *Koncerte h mol* (foto: R. Kučavík)

sa však znova nekonalo. Hlavnými protagonistami boli 12-ročný huslista **Teo Gertler** a skvelá, v reláciách európskych scén etablovaná mezzosopranistka **Jana Kurucová**, orchester opäť viedol Leoš Svárovský. Prezentovať interpretačnú zdatnosť mladého talentu v teréne *Koncertu* č. 3 h mol op. 61 od C. Saint-Saënsa je dosť vysokou ambíciou. Napriek tomu tvar, aký sa podarilo Teovi s podporou empatického telesa a dirigenta vytvoriť, si zaslúži uznanie. Prstová zručnosť nie je uňho samoučelná, prekvapením bol práve jeho zainteresovaný prienik do jadra meditatívnych pasáží. Pódium v druhej časti večera patrilo skvelej sympatickej speváčke s programom, v ktorom evidentne doznela svoju umeleckú afinitu k mozartovskej literatúre. Práve s ňou je na európskych pódioch azda najviac spájaná a že je to jej bytostná zóna, znova a znova presviedčala. Pôvabne sa stotožnila s hravými muzikantskými rozvíbrovanými opernými scénkami, áriami z oper *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Čarovná flauta*, *La clemenza di Tito*, rossiniiovským bonusom (kavatína z *Barbiera zo Seville*) korunovala svoj prežiarovaný vstup, šíriac éterom radosť z hudby.

nia concertante B dur op. 41 od Franza Danziho poskytla priestor dvom „zhovárajúcim sa“ sólistom, klarinetistke **Bibiáne Bienikovej** a flautistovi **Cyriľovi Šikulovi**. Ich spoločné inšpirované muzicírovanie bolo nanajvýš sugestívne, malo „drive“ a pozitívne príchute tvorivého dialógu. Osobitný pôžitok z interpretácie zdôrazňoval aj fakt, že ju tvorili dvaja typologicky rôzni umelci: klarinetistka s klasickou tónotvorbou a citom pre pointovanie fráz v spojitosti s hravou brisknou fabuláciou flautistu. Danziho skladbe spoločne dodali podmaňujúci úsmevný esprit. Popri efektnej jubilóznej *Slávnostnej predohre* Pavla Kršku sa dirigent vehementne ujal svojej úlohy v skvostnej Prokofievovej *Symfónii* č. 1. D dur „*Klasickej*“. Sympatické je, že Sedlický nestavil na vonkajší efekt, volil uvážlivejšie tempá, čím získal priestor na postupné dávkovanie a hierarchizovanie inštrumentálnych farieb, dôsledné a vtipné fabulovanie epizód. Mladý dirigent sa v „*Klasickej*“ našiel a bravúrne sa s ňou identifikoval. S orchestrom pripravil vzácnu pohodu, ktorá nám poskytla azyl a umožnila na chvíľu sa vymaniť z vírusovo oktrojovanej nejasnej reality.

Lýdia DOHNALOVÁ

Händlov Mesiáš ako posol nádeje

Tak ako Mesiáš Ježiš Kristus priniesol Izraelu nádej na spasenie, priniesol aj Händlov *Mesiáš* v podaní súboru starej hudby **Solamente naturali** (Miloš Valent – umelecký vedúci) a vokálneho súboru **SoLa** (Hilda Gulyášová – umelecká vedúca) vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave nádej, že umenie, také skľúčené koronakrízou, opäť ožije. A nie div, že pár dní po plánovanom uvedení online koncertu (14. 11.) sa mohli opäť uskutočniť umelecké predstavenia za prítomnosti divákov. *Mesiáš* pod vedením huslistu **Petra Spišského** bol vykročením na dobrú cestu, ktorá však predčasne skončila online koncertom - najmä orchestr ešte stále pôsobil na mnohých miestach neisto a nekompatkne. Z výrazovej stránky často u všetkých interpretačných zložiek chýbala plastickejšia a prepracovanejšia práca s hudobnou a textovou frázou a väčšia hra s napätím vytvoreným harmonickými postupmi. Napriek tomu počas tejto cesty dvojhodinovým Händlovým majstrovským kusom bolo čo obdivovať. V recitative *Behold, a Virgin shall conceive and bear a Son* sa ukázala najväčšia výpovedná sila altistky **Jarmily Balážovej**. Jej výpoveď bola hlboko koncentrovaná a so zmyslom pre význam správy, ktorú odovzdá-

vala poslucháčom. Následná ária *O thou that tellest* však pôsobila už výrazovo plochejším dojmom a menším zmyslom pre rytmus textu. Obligátne unisono husle však dávali



P. Spišský a P. Vrbinčík počas skúšky vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave (foto: A. Šuba)

vokálnej umelkyni dobrý návod na to, ako pracovať s artikuláciou. V recitativo accom-pagnato *For behold, darkness shall cover the earth* sláčikové nástroje orchestra zas vytvorili mrazivú atmosféru, do ktorej sa krásne „zapasoval“ basista **Tomáš Šelc**. Pôsobivá bola

náhla zmena v spôsobe spevu a hry pri zmene afektu hudby uprostred časti a následné budovanie napätia až do jej konca. Dojem z árie *The people that walked* mierne pokazil detail v podobe trilkov Tomáša Šelca spievajúcich pred dobou. V tejto rytmicky mimoriadne presnej časti to obzvlášť rušilo. Tenorista

Matúš Šimko ukázal najmä lyrické polohy svojho hlasu a basista **Matúš Trávníček** presvedčil výrazovou pevnosťou svojej výpovede. Vokálny súbor SoLa s ľahkosťou vyjadril radosť či bezstarostnosť. V kontrapunktických častiach boli jednotlivé línie zreteľne počuť, čo však niekedy prinieslo aj hlasovú nevyrovnanosť. Zbor záverečným *Amen* plnohodnotne naplnil myšlienku diela.

Napriek viacerým interpretačným nedostatkom, ktoré boli pravdepodobne spôsobené sťaženými časovými podmien-

kami na nácvik majestátneho Händlovho *Mesiáša*, bolo toto uvedenie odvážnym počínom. A to aj preto, že sa zorganizovalo napriek všetkým obmedzeniam a odporúčaniam neorganizovať hromadné podujatia.

Adam ŠTEFUNKO

Béla Kéler v Šarišskom múzeu

Aj aktivity k jubileám viacerých svetových skladateľov v roku 2020 už po druhýkrát (dúfajme, že naposledy) prerušil koronavírus. Múzy sa stiahli do súkromných priestorov s obmedzenou realizáciou a bez publika.



Korešpondenčný lístok s podobizňou B. Kélera (foto: archív)

Medzi takto „postihnutých“ oslávencov patrí aj skladateľ, huslista, dirigent, organizátor hudobného života Béla Kéler, ktorého 200. výročie narodenia bolo 13. februára. Prešovský samosprávny kraj a Šarišské múzeum v Bardejove, Mesto Bardejov a Poľsko-slo-

venský dom v Bardejove pripravili panelovú výstavu pod názvom *Béla Kéler – život, dielo, pozostalosť*, ktorú po sprístupnení mohla verejnosť vidieť 17. 9.–20. 10. pri rešpektovaní obmedzujúcich nariadení v súvislosti s COVID-19.

Koncepcia výstavy priblížila bardejovského rodáka prostredníctvom memorabií z jeho pozostalosti uložených v zbierkovom fonde múzea. V rokoch posledného obdobia svojho života vo Wiesbadene Kéler závetom určil ťažisko svojho skladateľského diela a osobné dokumenty predisponovať do Bardejova. Práve z tohto zdroja vychádzala koncepcia 27 panelov, ktoré priblížili život skladateľa od rodokmeňa cez osobné dokumenty po výber z tlačených muzikálií z pop-

redných dobových hudobných vydavateľstiev, ktorú pripravili František Gutek, kurátor výstavy a riaditeľ Šarišského múzea v Bardejove, a Peter Bubák, generálny riaditeľ Spoločnosti Béla Kélera v Bardejove. Návštevníkovi autori priblížili aj obdobie posledného desaťročia

naplneného koncertmi z Kélerovej tvorby, vydávanie CD, knihu z pera Albert Judit Agnes i muzikologickú konferenciu (2012). Výstavu dopĺňala aj reprodukcia Kélerových skladieb zo zvukových nosičov.

Filatelisti Spoločenstva sv. Gabriela na Slovensku – Bardejov sa rozhodli prispieť k výnimočnej udalosti vydaním korešpondenčného lístka (autorom je grafik Adrian Ferda) s portrétom skladateľa, ktorý sa nachádza na muzikálii Béla Kélera *Heimats-Sehnen* z vydavateľstva Verlag von Anton J. Benjamin v Hamburgu. Najnovší výskum zistil, že fotografický portrét Béla Kélera, ktorý slúžil za podklad pre grafické spracovanie hamburského vydavateľa, vznikol v ateliéri Ottilie Wigandovej pred augustom 1880.

Informačné popoludnie so skladbami Béla Kélera v interpretácii Československého komorného dua, zastavenia pred skladateľovým rodným domom na Radničnom námestí č. 41 a pri rodičovskom hrobe Kélerovcov na Evanjelickom cintoríne v Bardejove vytvorili štartovací moment k veľkolepej podobe jubilea.

Hudobné tradície Bardejova sú dnes zhmotnené už v dvoch výstavných projektoch – Béla Kéler a Jozef Grešák. Sú k dispozícii aj pre ďalšie inštitúcie na Slovensku. Je predpoklad, že nežičlivosť nezahatá priestor k tvorbe prezentačných projektov aj o ďalších osobnostiach z oblasti hudobného života.

Silvia FECSKOVÁ

Na slovíčko s dirigentom novej *Aidy* v SND

Nové naštudovanie Verdiho *Aidy* v Opere SND odhalilo krásu, lesk a pompéznosť tohto operného evergreenu takpovediac na druhý pokus. Ako prebiehalo hudobné naštudovanie s vynútenou prestávkou spôsobenou jarným lockdownom, nám v rozhovore prezradil dirigent JAROSLAV KYZLINK.



J. Kyzlink (foto: J. Slavík)

■ Aká bola genéza hudobného naštudovania novej *Aidy* v SND?

Naštudoval som ju vlastne na dvakrát. Prvýkrát na jar, keď počas jednej z posledných orchestrálnych skúšok na začiatku marca prišiel zákaz všetkého a všetci sme museli odísť domov. A druhýkrát teraz v septembri, keď sa nám podarilo dotiahnuť študijný proces až k premiéram, za čo sme boli všetci veľmi vďační, aj keď o dva dni neskôr prišli opäť vládne reštrikcie. Ale nechcel by som týmto rozhovorom prispievať ku covidovej mediálnej pandémie, poďme hovoriť len o *Aide*. Len mi dovoľte povedať, že do Opéry SND, kde som pred dlhými pätnástimi rokmi pôsobil ako šéfdirigent, sa vždy rád vraciam a trúfam si tvrdiť, že náklonnosť je obojstranná. Tohtoročná spolupráca bola tou nedobrovoľnou polročnou pauzou ešte pozitívne okorenená. To vyhľadovanie nám totiž všetkým prospelo a bolo pre mňa veľmi inšpirujúce vidieť chuť celého ansámbľu znova naštudovať toľko známu a mnohokrát hranú operu.

■ Ako vnímate *Aidu* vo Verdiho tvorbe?

Aida patrí ku skladateľovým operám, ktoré písal v druhej polovici svojho tvorivého ob-

dobia a tá je všeobecne považovaná za tú lepšiu. Nie všetkým umelcom sa to podarí, ale na základe skúseností zo svojich raných – niekedy hanlivo označovaných „kolovrátkových“ – opier dosiahol Verdi vo svojej neskoršej tvorbe skutočné majstrovstvo. Jeho zmysel pre melódie, nádherné a dobre napísané spevácke party, ale aj hudobná dramaturgia, cit pre inštrumentáciu, kontrasty – to všetko sa snúbi v skutočne geniálnych operných dielach svojej doby.

■ Na čo kladiete najväčší dôraz v porovnaní s posledným hudobným naštudovaním, ktoré malo obnovenú premiéru v roku 2014?

Ak sa nemýlim, v roku 2014 bola stará inscenácia

režiséra Fischera iba prenesená do novej budovy SND. V repertoári bola niekedy od konca deväťdesiatych rokov a ako šéfdirigent Opéry SND medzi rokmi 2004 a 2006 som ju dirigoval niekoľkokrát.

Viete, na podobné otázky vždy odpovedám, že partitúra a to, čo do nej autor napísal, je vždy určujúce – akéže teda rozdiely. Na druhej strane, každý večer v opere je iný a preto nás tento umelecký druh tak fascinuje: rozdielne sólistické obsadenia, ich dispozície alebo indispozície majú zásadný vplyv na vyznenie každého predstavenia. To isté platí pre hudobníkov v orchestri alebo zbor a mnoho ďalších detailov, ktoré daný večer ovplyvnia. Ale aby som vám neutiekol z otázky úplne: u týchto notoricky známych opier sa vždy snažím upozorniť na pôvodný zápis skladateľa. Napríklad len v detaile frázovania, význame slova v súvislosti s agogikou, alebo trvám na dynamike, ktorá je v parte uvedená – najmä krajné dynamické polohy bývajú nánosom mnohých predvedení sploštené na „trochu menej“ a „trochu viac“, čo je škoda.

■ Mali ste vplyv na spevácke obsadenie? Ak áno, hľadali ste určité hlasové atribúty

v spojitosti s dramaturgickou predstavou režiséra?

Všetky hlavné postavy v tejto opere sú nesmierne náročné – obsadiť dve hlavné rivalky Aidu a Amneris, vojvodu Radama, rovnako ako dramatického Amonasra nie je v našich končinách vôbec jednoduché. Hľadali sme, pochopiteľne, čo možno najlepších sólistov a úspech oboch premiér potvrdil, že sme sa nemýlili.

■ Ako prebiehali skúšky na pozadí opatrení proti šíreniu koronavírusu? Mali hygienické nariadenia negatívny dosah na skúškový proces či na umeleckú kvalitu?

Je všeobecne známe, že jarný skúškový proces sme prerušili doslova uprostred orchestrálnej skúšky. Teraz, po vynútenej pauze, keď sme sa po lete všetci nadšene vrátili do práce, bolo cítiť, ako sú všetci radi, že môžeme pre ctené publikum pripraviť novú produkciu. Stihli sme to doslova o päť minút dvanásť. Druhá premiéra prebehla dva dni pred opätovným zákazom prevádzky divadiel.

■ Bolo ťažké zmeniť rokmi zaužívané postupy v orchestri? Mám na mysli starších umelcov, ktorí majú túto operu v repertoári.

Znalosť študovaného diela je vždy výhodou a nevýhodou zároveň – a to bez výnimky pri všetkých umeleckých profesiách. *Aida* je pochopiteľne trvalo v repertoári väčšiny svetových scén, v SND sa hrala posledná inscenácia asi 20 rokov. Také to prvoplánové „všetci to poznáme“, je potrebné prekonať a uvedomiť si, koľko kolegov počas rokov do inscenácie vstúpilo a skúškovým procesom

„Partitúra a to, čo do nej autor napísal, je vždy určujúce.“

vlastne neprešlo. Pre dirigenta je veľmi ťažké tieto notoricky známe opery študovať znova, musíte nájsť ten správny pomer medzi návratom k pôvodnému zápisu v partitúre a využitím všetkých dobrých skúseností a zároveň vychytať a odstrániť nánosy mnohoročnej prevádzky. Mám podobne čerstvé skúsenosti z obnovených inscenácií v ND Praha, kde som pripravoval *Libušu* a *Carmen* – je to náročné, ale inšpirujúce.

■ Máte obľúbené miesto v *Aide*?

Mám Verdiho všeobecne veľmi rád a obzvlášť jeho neskoré opery. V *Aide* dosiahol nádherných kontrastov – je to vlastne komorná dráma, nebyť tých veľkolepých zborov, baletov a sprievodov vo veľkom finále... Ak by som si mal vybrať, práve intímne dueto v treťom dejstve medzi Aidou a jej otcom Amonasrom patrí určite k hudobne najpútavejším miestam celej opery. X

Pripravil Michal RADOŠINSKÝ

„Dobre padne počuť a vidieť aj niečo krásne“

Obmedzenia spojené s Covidom-19 sa hudobného divadla dotkli nielen finančne. Zasiahli priam do podstaty jeho bytia. Divadlo bez živého diváka stráca zmysel – veď jeho prítomnosť má zakotvenú už vo svojom slovnom kmeni. Popri spätosti s divákom má však divadlo aj ďalšiu charakteristickú črtu – nezlomnú vôľu k životu, ktorú v histórii preukázalo nespočetnekrát (príklad ad absurdum: opera Hansa Krásu *Brundibár* v terezínskom koncentračnom tábore). A nemieni sa vzdať ani teraz, so svojím publikom sa pokúša udržať kontakt aspoň vo virtuálnom priestore. Podľa umelcov je síce hranie pred prázdnu sálu – bez iskry a chémie – frustrujúce, no pre túto chvíľu vďaka aspoň za takúto možnosť.

Kým jarnú vlnu koronakrízy prežila Opera SND v stave pripomínajúcom paralýzu, na druhú už zareagovala. Zatiaľ síce len prostredníctvom svojej „liahne“, Operného štúdia SND, a formou komorného koncertu (**2. 11.**), nie streamovaného divadelného predstavenia, ale predsa. Snáď to bude o prvej, nie o jedinej lastovičke, čo zabudla odletieť pred zimnou plúšťou.

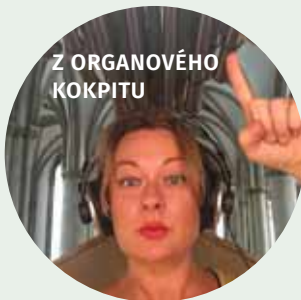
Dramaturg koncertu, vedúci Operného štúdia SND Marek Mokoš zostavil koncert z piesňovej tvorby slovenských skladateľov 20. storočia. Hudobný patchwork pozošival z kúskov pochádzajúcich z overených skvostov (Suchoň: *Ad astra*, *Nox et solitudo*, Németh-Šamorínsky: *Desať záhoráckych pesničiek*, Kardoš: *Piesne o láske*, Andrašovan: *Svitlo slnko*, Kafendove piesne pre mužský hlas a klavír). Výber sa však niesol v pomerne jednotvárnej, „molovej“ tónine, bez osviežujúceho temperamentnejšieho kontrastu. Našťastie, dostatočne kontrastné boli hlasy mladej, perspektívnej päťice interpretov. Spomedzi nich podala najsuverénnejší výkon **Andrea Pietrová**, disponovaná nekaždodenne sfarbeným, sórnym mezzosopránom, pretavujúca emóciu piesní v neokázalom, a predsa charismatickom výraze. Veľmi nádejne pôsobil aj svieži, kompaktný mezzosoprán **Jarmily Balážovej**, sietivý vo vysokej a zamatovo mäkký v nízkej polohe. Povolánym piesňovým interpretom je i muzikálny tenorista **Matúš Šimko**, zatiaľ čo strieborným zvončekom obdarená **Zuzana**

Weiserová aj príjemným barytónom vládnucci **Adam Nádler** potrebujú ešte technicky a interpretačne vyzrieť.

Spievanú poéziu Štefana Žáryho, Ivana Kraska, Valentína Beniaka, Maše Halamovej, Svetozára Hurbana Vajanského a Jána Smreka v podaní mladých spevákov doplnili verše v podaní recitátora **Štefana Bučka**. Zážitkom boli najmä hlboko zosobnené, suggestívne prednesené verše saleziánskeho kňaza a básnika Štefana Sandtnera *Modlitba o duše*, menej už v kontexte koncertu pridlhé *Litanie k slobode* od Rudolfa Dobiáša. Finálne slovo – hovorené a dokonca i spievané – patrilo legende slovenského herectva a pedagogiky **Emilii Vášáryovej** v záverečnej scéne Honeggerovej *Jany z Arcu*. „Nikto nemá lásky viac ako ten, ktorý mrie za tých, čo rád má.“ Claudelove verše v preklade Jely Krčméryovej umocnili nostalgickú atmosféru večera, ktorý (zámerne či náhodou?) pripadol na Spomienku zosnulých.

Verím, že na filter štvrtej steny, ktorá doposiaľ patrila filmu či televízii, nebudeme v divadle odkázaní nadtľho. Pre tento raz diváci prejavili svoju priazeň aspoň komentármi (jeden z nich som si požičala ako titulok tohto článku) a záverečnými „tlieskáčikmi“.

Michaela MOJŽISOVÁ



Vážené publikum...

Pred imponantným vchodom na pódium v koncertnej sále Kitara na japonskom Hokkaide mi pán Takahaši so slúchadlom telesného strážcu razantne položil otázku: „Ready, Monika san?“ Prikývnem. S ešte väčšou razantnosťou hlási svojim spolupracovníkom: „Hai! Iči, ni, san... Gambate!“ Cítim sa ako šprintér na dráhe, ktorému o pol sekundy vystrelia na štart. Nič sa nedá robiť, musím ísť. Otvoria mi bránu. V koncertnej sále s kapacitou vyše dvestisíc miest svetlo postupne stráca na intenzite a vzápätí majestátne zaútočí na moju maličkosť. Menšia som asi nikdy nebola...

Je to môj prvý stominútový recitál po skončení štúdií v Paríži. Prišla som sem na rok. Po Bachovom *Prelúdiu a fúge Es dur* z *Clavierübung* cítim podporu publika, zvedavosť. Som tu nová, budem obyvateľkou Sappora dvanásť mesiacov, prišli sa pozrieť, aká som. Atmosféra v sále je čoraz komunikatívnejšia a ja som

za to vďačná. Dostaneme sa k prídavku, potom k druhému. Po mojej úprave Mendelssohnovho klavírneho *Prelúdia As dur op. 35* zrazu niekto vykrikne ako na rockovom koncerte: „Yeah!“ Nemôžem zadržať smiech. Odvtedy som už tento prejav nezažila.

Môj japonský rok ubehne príliš rýchlo. Po poslednom koncerte za mnou príde asi sedemročný chlapec, ktorý mi daruje svoju zbierku telefónnych kariet s domácimi zvieratkami, manga postavkami a japonskými rugby hviezdami.



„Origami pre Moniku“, dar od 10-ročného japonského dievčatka (foto: M. Melcová)

Nesmierne si tento darček vážim. Dostávam aj list od 84-ročného pána s jeho vlastnou poéziou a nahrávkou zvuku stôp v snehu na Hokkaide. Aby som vraj nezabudla... Vysmiata dáma v kimone mi podáva parfum Chance de Chanel, aby som v živote mala „la chance“, teda šťastie. Potom sa dostaví matematikár s ruksakom, ktorý si vedie zoznam účinkujúcich všetkých koncertov, ktoré absolvoval. Je oblečený ako na túru, na túru za umením.

My organisti máme radi svoje publikum.

Je síce niekedy zvláštne, ako napr. fanatickí obhajovatelia konkrétnych registračných nápadov, ktorí vás v Paríži prenasledujú až do stanice metra, kde sa vás opýtajú, či ste použili Bourdon 16' so spojkou z tretieho manuálu, alebo rovno v pedáli. Nepoznáte ich mená, no objavujú sa na mnohých fotografiách so známymi organistami, ktorí už nie sú medzi nami, a tak máte dojem, že sú nesmrteľní. Ich farba pleti býva bledá až svetlosivá, lebo takmer nechodia von. Sú v každej krajine, spomenú si na program koncertu, ktorý ste hrali naposledy, ale aj pred mnohými rokmi. Pamätajú si všetko. Máme aj tradičnejších fanúšikov, ktorí chodia na rôzne koncerty vrátane tých organových. Ale aj výrečné dámy z rakuských Orgelvereinov s pohľadom sympatickeho špióna. Ak vás nevyspovedajú pri bielom víne v nejakom útulnom Heurigen, tak potom určite vo vlastnej kuchyni, kde skvelo navaria. No a v Taliansku vás staršia dáma poštiepe na líce s pokrikom „Brava!“

Teší ma, že na Slovensku stretávam na koncertoch nielen známych, priateľov, ale aj nových „organu verných“. Fandím vám. Slovenskému publiku, priateľom a kolegom prajem radostné Vianoce a trpezlivosť, ktorú budeme potrebovať. Buďte zdraví.

Iči, ni, san... Gambate!
Raz, dva, tri... Veľa šťastia!

Monika MELCOVÁ

Theatermann Juraj Beneš

„Ak divadlu len trošku záleží na sebe samom, nesmie ísť pod diváka. Vždy musí ísť aspoň trošku nad. Akú trošku, závisí od odvahy.“ Tieto slová zazneli z úst Juraja Beneša (1940–2004) počas nášho rozhovoru tesne po svetovej premiére jeho opery *The Players* v opernom divadle v Kolíne nad Rýnom v roku 2002. Byť priamou svedkyňou medzinárodného úspechu, aký slovenská operná tvorba nezažila od čias Suchoňa a Cikquera, bolo pre mňa, začínajúcu opernú kritičku, životným zážitkom. O dva roky neskôr, spoznalo Benešov opus aj slovenské publikum. Žiaľ, autor sa jeho uvedenia v Slovenskom národnom divadle nedožil. Umrel vo veku 64 rokov, tri týždne pred bratislavskou premiérou. Ostalo po ňom bohaté dielo, ktoré popri množstve symfonických, komorných, sólových či vokálno-inštrumentálnych kompozícií zahŕňa aj štyri opery. A práve im je venovaná spomienka na skladateľa, ktorý by sa bol v Roku slovenského divadla dožil okruhlejšiemu osemdesiatky.

Šesťdesiate roky 20. storočia, keď Juraj Beneš ako študent VŠMU hľadal a formoval svoju kompozičnú poetiku, boli obdobím rozmachu divadelného a filmového diskurzu. Aj jemu divadlo ponúklo tvorivý priestor, v ktorom sa bytostne našiel: Thália ho stiahla a viac nepustila. Rovnaké obdobie sa v slovenskej hudobnej kultúre spája s konjunktúrou pôvodnej opernej tvorby. Len Slovenské národné divadlo našťudovalo v rokoch 1960–1970 vyše desiatky nových oper od Jána Cikquera, Eugena Suchoňa,

majster dosiahne múdreho vyrovnanie staroby, skloní sa pred každou hlbokou myšlienkou a pokloní sa akejkolvek geniálnej invencii, možno, že pred bustou L. Janáčka dá klobúk z hlavy: bude to ten najlacnejší prejav zdvorilosti.“ Naopak, Benešovi rovesníci prijali nový tvar s neskrývanými sympatiami. Teatrológ a operný kritik Jaroslav Blaho mu priznal štatút prvého naozaj moderného, aktuálneho a angažovaného dieťaťa v slovenskej hudobnodramatickej literatúre: „*Cisárovo nové šaty* obsahujú všetky atribúty progresívneho divadla našich čias. Spoločenskú

starobylé ázijské divadelné kultúry, Shakespeare, commedia dell'arte, divadelná avantgarda. Iluzivnosť považujem iba za intermezzo, za prejav dobového a dočasného ústupu divadla.“

Ďalšou podstatnou črtou skladateľovej poetiky je eliminácia hudobno-literárnej naratívosti. Prvoradým u neho nie je zhudobnenie príbehu či textu diel, ktoré si zvolil za predlohy (libretá k všetkým vytvoril on sám), ale hudobno-divadelné vyjadrenie posolstva v nich obsiahnutého.

Cisárovo nové šaty (premiéra: Opera SND, 1969) koncipoval ako kombinovaný operno-pantomimicko-dramatický tvar – divadlo typov. K známym figúrkam z Andersenovej rozprávky pripísal postavu Ženy a Míma. Mím zhmotňoval univerzálneho človeka v nanútenej pozícii mlčiaceho lokaja, Žena stelesňovala zabíjanú, umlčovanú, ale večne živú pravdu. Krutý a hlúpy kráľ, ktorému skladateľ vložil do úst len nezmyselné hlásky a citoslovci s dominantným „ňaf“, symbolizoval všemocnú hlúposť a zlobu, podvodníci krajčíri zosobňovali konformizmus a prospechárstvo.

Ani komorný meditatívny opus *Skamenený* (Operné štúdio VŠMU, 1978), ktorý vznikol montážou fragmentov poézie Janka Kráľa, nie



J. Beneš (foto: P. Kastl)



Cisárovo nové šaty, Opera SND, 1969, réžia J. Gyermek, J. Martvoň ako Cisár (foto: archív SND)

Ladislava Holoubka, Alexandra Moyzesa, Miroslava Bázlika a Tibora Andrašovana. Medzi nimi sa vynímala Benešova javisková prvotina, *Cisárovo nové šaty*, ktorá sa odvážnym a originálnym spôsobom vyrovnávala s divadelnými princípmi ako neoddeliteľnou súčasťou moderného operného tvaru. Stala sa generačnou výpoveďou, plodom autorovej tvorivej opozície voči skladateľom predchádzajúcej generácie, nadväzujúcim na staršie operné konvencie.

Muzikológ Jozef Tvrdoň vo svojej recenzii Benešovi dotknuto vyčítal: „*Skladateľ seabedome prehlasuje, že „neuznáva“ psychologické divadlo v ktoromkoľvek žánri. Teda ani u Suchoňa, ani v operách svojho učiteľa J. Cikquera? Azda až mladý*

aktuálnosť a myšlienkovú údernosť, prvky totálneho divadla budúcnosti, ktoré ruší hranice medzi žánrami, i sympatickú snahu šokovať zatuchnutý vkus operného obecnstva.“

Operný skladateľ Beneš našiel inšpirácie v epickom divadle, commedii dell'arte, japonskom a čínskom divadle či u ruských divadelníkov Mejerchoľda, Tairova, Tovstonogova a Vachtangova. Odrážali sa v jeho vymedzení sa voči opernému psychologizmu („*Hudba, o ktorej hovorím, sa nikdy nesnaží vyjadriť duševné stavy*“) a v príklone k princípu divadla v divadle: „*Vyznávam antiiluzívne divadlo. Podstatné prvky – herec, jeho maska, kostým. Nijaká vonkajškovú vyrábaná atmosféra. Plné svetlo. Antiiluzívne divadlo je večné. Také bolo divadlo starých Grékov,*

je operným prepisom balady, ale hudobno-divadelným vyjadrením idey Kráľových veršov. V porovnaní s *Cisárovými novými šatami* pôsobí introvertnejšie a nesie autobiografické črty: je obrazom jednotlivca neschopného a neochotného podriaďiť sa násilným pravidlám väčšinouj spoločnosti.

Libreto *Hostiny* vzniklo montážou textov Pavla Országha Hviezdoslava – tragédie *Herodesa* a *Herodias*, epickej básne *Ráchel a Prívetu slovenskej mládeži*. Hoci ju Beneš dokončil v roku 1980 a premiéru mala v Opere SND v roku 1984, tvorivý impulz prišiel o dvanásť rokov skôr z divadelníckeho prostredia. Tesne po invázii spojeneckých vojsk do Československa, na začiatku sezóny 1968/1969, spolupra-

coval Beneš ako autor scénickej hudby na inscenácii Hviezdoslavovej *Ráchel*. Umelecký kontakt s nestorom slovenskej divadelnej réžie Jozefom Budským bol podľa jeho vlastných slov rozhodujúcim okamihom pre zrod *Hostiny*. Jej hudobno-divadelný tvar funguje na princípe špirálovitej dramaturgie, kde neexistuje klasický dejový tok, v priebehu času sa len vrstvi poznávanie. Operu otvára prvá časť s podnázvom *Tušenie*, tvoriaca prológ k nasledujúcim dvom častiam vystavaným na štvordielnom symfonickom pôdoryse. V tretej časti sa variuje príbeh známy z časti druhej, ktorý sa odvíja s novými nuansami, takže divák nevníma už len základné reálie, ale nachádza aj nové a skryté významy. Divadelný temporytmus neplynie v zmysle jednoty času a deja, časové roviny sa často prestupujú alebo prebiehajú simultánne. V opere vystupuje šesť protagonistov, no iba Herodes, Ráchel a Jochanan spievajú a hrajú výlučne sami seba. Trio ministrov – Manahen, Obadja a Filip – v priebehu deja preberá aj iné identity: Istivý Obadja sa prevetľuje do zradnej Herodiady, večne nespokojný Filip je oklamánym Herodiadiným manželom. Podobný princíp viacznačnosti postáv použil Beneš aj o štrnásť rokov neskôr v opere *The Players* (Opera v Kolíne nad Rýnom, 2002),



The Players, Opera v Kolíne nad Rýnom, 2002, réžia Ch. Schuller (foto: K. Lefebvre)

ktorá je reminiscenciou na madrigalovú operu. Základom vokálnej štruktúry je osemčlenný chór, z ktorého vystupujú jednotlivé postavy. S výnimkou Hamleta všetci protagonisti spievajú tutti, niektoré postavy sa znižujú. Hoci Beneš vychádza z príbehu o Hamletovi, opäť priamo nezhudobňuje Shakespeareovu drámu. Ponúka jej výklad, meditáciu intelektuála nad hamletovskou témou. Libreto vzniklo doslovným použitím pasáží Shakespeareovej drámy, no nielen anglického originálu, ale tiež Schlegelovho nemeckého, Hugovho francúzskeho, Carcanovho talianskeho a na skladateľovu objednávku urobeného latinského prekladu (autorka Anna Mallá). Rôzne jazyky textu determinovali

zároveň rôzne formy hudobného myslenia. Po francúzsky komunikujú afektovaní dvorania, taliančinu ako materinský jazyk opery využil skladateľ napríklad v scéne divadla v divadle (herci interpretujúci hru o zavraždení kráľa). Originálny jazyk hry, angličtinu, exponoval ako jazyk pravdy: Hamlet spieva výhradne po anglicky. Použitie „makarónskeho textu“ (nemeckí recenzenti kolínskej premiéry ho nazvali „EU-žargónom“) skladateľ zdôvodnil takto: „*Moja skúsenosť je, že slovo v opere, ktoré je aktuálne zrozumiteľné, ruší. Poslucháč má vedieť, o čom sa v opere spieva, ale vo chvíli bezprostredného vnímania komplexný zážitok sprostredkúva hudba samotná.*“

Vo výklade hamletovskej témy priznáva Beneš názorovú spriaznenosť s ruským psychológom a filozofom Levom Semionovičom Vygotským (1896–1934), podľa ktorého je Hamlet mystikom, človekom, ktorý nazrel do iného sveta. U Beneša sa práve tento „iný“ svet javí tým pravým a skutočným: „*Existuje tradícia, že Hamlet je muž, ktorý sa nevedel rozhodnúť. Nevie, kde vznikla táto interpretácia, už v Shakespeareovom texte je to jediný človek, ktorý reálne uvažuje, ktorý má reálny vzťah k skutočnosti, má zmysel pre praktickosť, orientuje sa v živote. Všetci ostatní sú virtuálni.*“ Podstatou autorovej koncepcie je kolízia reálneho sveta reprezentovaného Hamletom

s virtuálnym svetom dvora. Základný konflikt hry vyplýva z toho, že Hamlet sa odmieta stať súčasťou tohto matrixu. A tu sa dostávame k poslednému znaku, ktorý charakterizuje Benešove opery: všetky štyri, počnúc grotesknými cisárovými novými šatami a končiac sofistickovanými

The Players, sú politickým divadlom, autobiografickým vyjadrením odporu, pohrdania, občas až beznádeje intelektuála, ktorý sa dusí v chorej spoločnosti. Keď *Skameneného*, ktorý je Benešovou najinscenovanejšou operou (Operné štúdio VŠMU, 1978; Štátne divadlo Košice, 1987; Štátna opera v Banskej Bystrici, 1995), uviedla v roku 1992 nezávislá operná spoločnosť The Mecklenburgh Company London, britskí tvorcovia i kritici ho pochovali ako protitotalitnú drámu zasadzujúcu sa za slobodu človeka, plnú iracionality a existenciálnej úzkosti, v ktorej ľudový moment vystupuje v zmysle katarzis. V diele prečítali paralely s ruskou inváziou a následnou normalizáciou po auguste 1968, s jej špeho-

vaním, neprirodzenosťou a neslobodou. Ich výklad korešpondoval s autorovým zámerom: podľa Benešových slov, práca na *Skamenenom* mu pomohla vyrovnáť sa s traumou po auguste 1968. „*Priklon k Jankovi Kráľovi a slovenskej balade bol akosi emigráciou do minulosti, kde, ako som dúfal, nájdem niečo živé.*“

Politikum je explicitne prítomné aj v *Hostine*, ktorej ústrednou ideou je konflikt Herodesa s Jochananom – „*stret zvôle so zákonom, moci s pravdou*“. *The Players* posúvajú tému do univerzálnej roviny: do zrážky ľudskej individuality s manipulujúcim okolím. Netreba zabudnúť, že oproti predchádzajúcim opusom vznikla autorova posledná opera v zmeňených politických podmienkach. Tie však spoločnosť nespasili: skladateľ dusnou klaustrofóbiou svojho výkladu zdieľa neradosťné poznávanie, že špehovanie, zrada, deformácia elementárnych humanitných princípov a morálky sa neviažu len na obdobie komunistickej diktatúry.

Nadčasovosť Benešových operných diel je otrasná: Cisár je aj dnes nahý, Jankovia i Jochananovia umlčivani, Hamletovia dusení pod dekou spoločenskej pretvárkary či vnučovanej politickej korektnosti. Žiaľ, v súvislosti s ich (ne)uvádzaním platí autorov skeptický výrok z rozhovoru citovaného v úvode tohto textu:

„*Keď umrie slovenský skladateľ, umiera trikrát. Prvýkrát ako fyzická osoba, tak umrieme všetci. Druhýkrát umrie ako súčasť hudobného povedomia, lebo to nefunguje, a v momente smrti je skladateľ z onoho hudobného povedomia vygumovaný. On tam síce nikdy nebol zapísaný, ale bol aspoň fyzicky prítomný, lebo bol živý. A umrie aj tretíkrát, lebo nemá vydavateľa, ktorý by jeho dielo zachoval a šíril. Sme potenciálne trojnásobné mŕtvolky.*“

Michaela MOJŽISOVÁ

Použitá literatúra:

- BLAHO, Jaroslav: *Nevydarený experiment a pozoruhodný debut*. Pravda, 1969, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.
ZAGAR, Peter: *Kam sa uberá londýnska opera*. Rozhovor s Christopherom Baughom, Johnom Abulafiom a J. Benešom. Kultúrny život, 12. 11. 1992.
BLAHYNKA, Miloš: *Komunikácia s umením prebúda zmysel pre skutočnosť*. Rozhovor s Jurajom Benešom. Javisko, 2000, roč. 32, č. 7–8, s. 13–15.
MOJŽISOVÁ, Michaela: *Benešov Hamlet*. Dominofórum, 2002, roč. 11, č. 26, s. 18, 27. 6. 2002.
MOJŽISOVÁ, Michaela: *Juraj Beneš – človek divadla*. In GLOCKOVÁ, Mária: (ed.). *Reflexie o slovenskej hudbe, autoroch a dielach*. Banská Bystrica: Fakulta múzických umení AU, 2013, s. 100–117.
MOJŽISOVÁ, Michaela: *Novátorská vízia hudobného divadla*. Juraj Beneš: *Cisárovo nové šaty*. In PODMAKOVÁ, Dagmar: *Zlaté 60. (roky) v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava: Veda, 2019, s. 221–246.
S Jurajom Benešom: o jeho opernej tvorbe, Hostine, divadle a opere. In Programový bulletin k inscenácii *Juraj Beneš: Hostina*, SND, 1984.
TVRDOŇ, Jozef: *Dr. Janáček a Beneš*. Roľnícke noviny, 1969, roč. 26, č. 82, s. 3, 8. 4. 1969.
Variácie na tému „Cisárovo nové šaty“. Dialóg Branislava Krišku a Juraja Beneša. Programový bulletin k inscenácii *Juraj Beneš: Cisárovo nové šaty*, SND, 1969.

Dva pohľady na nemecký lockdown

Od začiatku novembra je Nemecko v časťom lockdowne. Ako sa s ním vyrovnávajú umelci a kultúrne inštitúcie v Sasku a v Bavorsku, dvoch živých európskych centrách hudobného umenia?

Dokázali aj nemožné a napriek tomu sú potrestaní

Keď sa Plácido Domingo vyliečil z Covidu-19, povedal: „*Buďte extrémne opatrní.*“ To bol odkaz pre nás všetkých. V čase, keď sa Nemecko pomaly zviechalo z prvého lockdownu, zvykli sme si už na digitálnu donášku hudby do obývačky. Ale brány operných domov a koncertných siení sa začali na rozhraní leta a jesene otvárať. Na východe Sasko vznikol v šibeničnom termíne dokonca nový sviatok hudby, Lausitz Festival. Ozdobený bol menami ako Martha Argerich, Elina Garanča či Rolando Villazón. Kreativnosť intendantov, umeleckých šéfov a samotných umelcov nepoznala hraníc: za živú hudbu sa zasadili všetkými pákami, pomohli si aj odborníkmi, ktorí vypracovali bezpečnostné koncepty. Od zredukovaného počtu obecnstva cez nové aranžmány veľkých symfónií až po koncertné uvedenia opier v Semperovej opere bolo možné zaregistrovať všetci. Bezpečnosť a zdravie sa písali pri internej práci a počas každého verejného podujatia veľkými písmenami. Disciplína umelcov i publika bola obdivuhodná. Testovanie umelcov i festivalového štábu na Lausitz Festival sa dialo napríklad denne, 79-ročná Martha Argerich hrala Beethovenov 2. klavírný koncert na generálke v rúšku. Kvety vďaka si umelci z bezpečnostných dôvodov museli z pristaveného vedra vyberať niekde sami, na Elinu Garančovu čakala kytica po koncerte až v šatni...

Ani na uvedenom festivale, ani v Semperovej opere, kde sídli aj Sächsische Staatskapelle Dresden, nie je dodnes známy žiaden prípad infekcie. Vzhľadom na takúto pozitívnu bilanciú plánovala Semperova opera od 1. 11. opatrne zvýšiť počet obsadených sedadiel z 300 na 500 (z 1 300 možných). V divadle inštalovaná klimatizácia dokáže za jednu hodinu vymeniť 35 000 m³ vzduchu, pričom referenčným údajom je 50 m³ za hodinu a na osobu. Číže možné by bolo obsadiť bezpečne už teraz 700 kresiel a obnoviť i gastronómiu počas jednej prestávky. Podľa intendanta Petra Theilera ide o „*excelentný podnik, v kvalite nesmú existovať žiadne obmedzenia. Publika sme to dlhni.*“ Okrem množstva koncertov avizoval intendant takmer normálne premiéry a predstavenia, okrem iných i novú *Čarovnú flautu* s Reném Papem, ďalej opery *Capriccio*, *Turandot* a *Don Carlo*. Opera „beží“ za neustáleho sledovania situácie, ktoré predstavenia sú možné, ktoré je potrebné prispôbiť, ktoré neprichádzajú

vôbec do úvahy. V utorok 27. 10. sa prehralo

ako smršť oznámenie Angely Merkelovej, že od 2. 11. sa krajina zasa zatvára, že postihnuté budú všetky divadlá a koncertné sály. Všetky! Aj tie, ktoré mesiace robili do úsmoru všetko pre to, aby umelci aj ich publikum mohli žiť a existovať aspoň čiastočne na úrovni, ktorá je bezpodmienečnou súčasťou ich života. Sama mentálne zdeptaná som ešte v ten večer vyjadrila svoje poľutovanie umeleckému šéfovi komornej scény Semperovej opery, Manfredovi Weissovi. V jeho odpovedi nájdeme tragédiu situácie: „*Veľmi tvrdý úder pre nás všetkých. Pripadá mi to, ako keby mali byť potrestaní tiež tí, ktorí sa zodpovedne správajú, nie iba tí, ktorí sa ľahkovážne zahŕávajú so zdravím iných.*“ Premiéra *Čarovnej flauty* sa napokon uskutočnila 1. 11. s redukovaným zborom, publikom a bez prestávky. Plánovaný večerný koncert



Aerosól vydýchnutý počas hry na priečnej flaute (foto: Bayerischer Rundfunk)

Staatskapelle Dresden s dirigentom Thielemannom obratom preložili z 3. na 1. 11. dopoludnia, na posledný možný termín. A napokon kvôli chorobe odriekol účasť sólista Nikolaj Szeps-Znaider, za ktorého bleskovo zaskočila Julia Fischer s Beethoveným *Husľovým koncertom*. Aj v tomto prípade sa nemožné stalo v poslednom momente možným...

Agata SCHINDLER

Generálny lockdown dusí hudobnú scénu

Podobne ako v Sasku, aj v Bavorsku, ktorého metropola sa pýši dvoma špičkovými opernými divadlami a svetovými orchestrálnymi telesami zostali masívne investície do hygienických konceptov iba nevypočutými argumentmi. Mníchovská filharmónia v Gasteigu (s kapacitou 2 572 miest) a Bavorská štátna opera (2 101 miest) dostali na začiatku sezóny v októbri výnimku, ktorá im s ohľadom na kapacitu a objem hľadiska umožnila hrať pred 500 divákmi, napriek tomu, že oficiálne nariadenie povoľovalo pri kultúrnych akciách v interiéri maximálne 300 obsadených miest v publiku. Bavorská štátna opera v spolupráci s Klinikou „rechts der Isar“ Technickej uni-

verzity v Mníchove sprevádzala tento pilotný projekt aj medicínsky a epidemiologický. Špeciálny zdravotnícky tím otestoval v jednom z foyer divadla každý deň 35 vzoriek odobratých zamestnancom i divákmi. Počas štyroch týždňov odhalili jeden asymptomatický prípad nákazy v ansámblu. Vďaka dynamickému hygienickému konceptu, ktorého súčasťou bolo aj vedenie denníka so záznamom kontaktov, sa podarilo promptne zareagovať, prerušiť infekčnú reťaz a udržať šírenie infekcie pod kontrolou. Napriek tomuto prípadu potvrdila interdisciplinárna vedecká štúdia úspech pilotného projektu s 500 divákmi, od ktorej si veľa sľubovali aj menšie či súkromné kultúrne stánky a umelci v slobodnom povolaní. Kompletne výsledky štúdie sa očakávajú po skončení oficiálnej sezóny v júni 2021. Prínosom bola aj interdisciplinárna štúdia s hráčmi Symfonického orchestra Bavorského rozhlasu, ktorá sa zamerala na šírenie aerosólov počas

orchestrálnej hry. Jej najdôležitejším poznatkom je fakt, že aerosóly sa viac rozširujú smerom vpred než do strany. Podľa autora štúdie Matthiasa Echternacha z Univerzity Ľudovíta Maximiliána v Mníchove to znamená, že „*pre každý hudobný nástroj sa ako bezpečný dá odporučiť dvojmetrový odstup smerom dopredu a jedenapolmetrový rozstup do strany, za podmienky účinného*

vetrania priestoru“. To by znamenalo zmenšenie rozstupov na rozdiel od súčasných odporúčaní, čoho výsledkom by mohlo byť aj opätovné zaradenie symfonického repertoáru s veľkým obsadením do programu koncertov. Väčší odstup si musia udržiavať akurát flautisti: „*Pre priečnu flautu navrhujeme tri metre vpred a dva metre do strany,*“ odporúča Echternach. Novembrový lockdown, počas ktorého zostali v Nemecku zatvorené len divadlá, koncertné siene, múzeá a gastronomické zariadenia, nepriniesol želaný efekt poklesu čísla nových prípadov nákazy koronavírusom. Manažment opatrení proti šíreniu pandémie, ktorý zakázal operu a koncerty, ale ponechal otvorené školy (z dobrých dôvodov), sa neosvedčil. Čísla zostávajú aj po štyroch týždňoch lockdownu konštantne vysoké napriek pridusenému živému umeniu. Lockdown sa medzičasom sprísnil a predĺžil až do 20. 12., pričom je už takmer jasné, že do konca roka sa do hľadiska žiadne publikum neposadí. Streamingové ponuky sú len slabou náhradou za fyzickú konfrontáciu so živým umením, ktorá je pre každú spoločnosť esenciálna. Od politiky by si umenie zaslúžilo nie len citlivejši, ale aj diferencovanejší prístup. Ľahko sa totiž môže stať, že umenie upadne do mdlôb natrvalo.

Robert BAYER



Jozef Kolkovič:

„Komponovanie je pre mňa veľmi intenzívny duševný proces“

(foto: M. Kolkovich)

Jeho diela ma odjakživa v súvislosti s budúcnosťou komponovanej hudby naplňali entuziazmom – vážim si prepracovanosť a „drive“ Kolkovičovej hudby. Na druhej strane ma pri vzácných príležitostiach jeho návštev Slovenska zakaždým prekvapovala jemnosť a zmierlivosť jeho osobnosti. Nasledujúce riadky prinášajú korešpondenčné pokračovanie nášho rozhovoru zo spoločnej cesty do prešovskej VIOLY, kde na jeseň minulého roku zaznel profilový koncert skladateľa, žijúceho za oceánom.

Pripravil Ondrej VESELÝ

Na pomedzí žánrov

■ Vyšli ste z generácie skladateľov, ktorú značne ovplyvnila inožánrová hudba – rock, fusion, jazz (P. Breiner, M. Burlas, V. Godár, M. Varga). U každého z vás sa táto konvergencia žánrov, a teda aj štýlov, prejavila inak.

Začínal som výlučne s populárnou, rockovou hudbou. Pochádzam z nehudobníckej rodiny, klasická hudba sa u nás nepočúvala, a tak som poznal len to, čo sa hralo v rádiu. Ku klasickej hudbe som sa napokon dostal cez populárnu hudbu, a to pod silným vplyvom Mariána Vargu a Collegium musicum. Po nástupe na konzervatórium mala potom súčasná klasická hudba po niekoľko rokov veľmi silný vplyv na moje rockové kompozície, ale opačným smerom tam vplyv nebol žiaden. Dlhé, dlhé roky. Čo sa týka rockovej hudby, tak vplyv na mňa mali chronologicky:

The Beatles, Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer a na krátke obdobie aj Mahavishnu Orchestra. V klasickej hudbe ma počas môjho študijného obdobia ovplyvňovalo všetko, čo bolo moderné.

Do USA som emigroval počas štvrtého ročníka na vysokej škole a následne som sa venoval výlučne rocku. Keď som v 90. rokoch začal opäť písať klasickú hudbu, mal som tie dva hudobné svety pevne ohraničené bez akéhokoľvek vzájomného vplyvu. Inak povedané, nikto by podľa mojich prvých skladieb neuhádol, že som rockový muzikant snažiaci sa písať klasickú hudbu. Ak sú však v mojej súčasnej hudbe rockové prvky, je to stopercentne úmyselné. Ako príklad môžem uviesť skladby *Barbari pred bránami*, *Rock Moon*, *Arboretum II*, *Operation Songbird*. Najčastejšie sa to týka synkopického rytmu a v zriedkavých prípadoch jazzových harmónií, resp. ako sme tomu kedysi s kamarátmi hovorili, „nadžezovelych“

akordov. K jazzu som inak nemal nikdy výrazný vzťah a čisto jazzovú hudbu nedokážem písať. Musím však povedať, že klasickú a populárnu hudbu dohromady miešam málokedy. Z komponovania klasickej hudby mám úplne iný pôžitok ako z písania rocku. V tomto smere tiež nemám, ani som nikdy nemal žiaden skladateľský vzor.

V triede Jozefa Sixtu

■ Aké sú vaše spomienky na štúdium kompozície u profesora Sixtu? Aký bol jeho pedagogický štýl a v čom spočívala jeho metódika?

Profesor Sixta na mňa urobil celoživotný dojem. Bol to úžasne muzikálny človek, originálny a predovšetkým hlboko inšpirujúci pedagóg. Študovali sme pod jeho vedením, spolu s Richardom Zimmerom, bývalým dirigentom, harmóniu, kontrapunkt a kompozíciu. Ak by som mal Sixtovu metódiku zhrnúť, spočívala na dvoch ťažiskách: hudobný rozbor skladieb starších aj novších majstrov a analýza našej vlastnej hudby so silným dôrazom na hudobnú logiku. Štýlovo nás nechal voľne pracovať, nenútil nás do ničoho, čo by nám bolo cudzie. Nikdy netrval na tom, aby sme niečo prepísali podľa jeho vkusu. Pri analýzách našej hudby bol však vždy priamy, úprimný, hoci taktívny. Podľa jeho vlastných slov nám chcel „nasadiť chrobáka do hlavy“, so zámerom, aby sme sami prišli na to, že niektorá pasáž v našej skladbe neznie veľmi dobre a ako sa to dá vylepšiť. Fungovalo to výborne, takmer bez výnimky ma jeho komentáre prinútili zamyslieť sa a prísť na to, že má pravdu. On to však dokázal urobiť tak, že mi vždy potom trochu stúplo sebavedomie.

■ Hudobná logika môže byť pre mnohých efemérnym pojmom. Čo pre vás stelesňuje dnes, v časoch, keď je všetko možno jednoducho legitimovať inšpiráciou a slobodou autorskej výpovede?

Nadviažem na Sixtovo kompozičné lekcie. Termín „logika“ bol uňho často zameniteľný s „dôslednosťou“ rozvíjania hudobného materiálu. Ako mladí a neskúsení tinedžerskí študenti sme často nepostrehli pri zápise hudby nedôsledné alebo nelogické postupy. Pamätám si, napríklad, ako ma upozornil, že mám v devätnástich z dvadsiatik taktov vyjadrenú ťažkú dobu, v jednom bola zamlčaná. „Započúvajte sa do toho. Znie vám to logicky?“ Išlo teda o logiku úzko zameranú na kompozičný detail, nebolo to nič filozofické. A čo pre mňa v súčasnosti znamená hudobná logika? Každá skladba má svoju vlastnú logiku vychádzajúcu zo špecifického materiálu použitého v skladbe a zo skladateľovho úmyslu, akými chodníkmi chce, aby sa skladba uberala. V tom sa u mňa nič nezmenilo ešte od čias mojich štúdií u profesora Sixtu. Dôslednosť v rozvíjaní hudobného materiálu znamená tiež to, čo vo všetkých formách umenia. Rovnako ako vo filme: ak sa v jednej scéne ukáže puška, tak



→ tá puška musí byť použitá vo filme aj neskôr. Ináč je jej prítomnosť výlučne v jednej scéne samoučelná a film menej zrozumiteľný. Ako si už jednotliví skladatelia odôvodňujú svoj vlastný kompozičný proces, to je podľa mňa dôležité len pre nich samotných. Hudba sa píše pre ľudí a poslucháčom nezáleží na tom, ako si skladateľ obháji vlastnú hudbu slovami. Pre poslucháčov je dôležité, aby skladba bola zaujímavá, zrozumiteľná a pekná. Nezrozumiteľná hudba znie nelogicky, aj keď samotný poslucháč si to nemusí uvedomovať. Hudobná logika, ako každá iná logika, vychádza z ľudskej skúsenosti a nie je na tom nič zlé. Sme spoločenské tvory, zdieľame veľa „vychodených“ skúseností, ktoré nám uľahčujú vzájomnú komunikáciu. To je prirodzený ľudský naturel. Skúsenosť v remesle zohráva, samozrejme, obrovskú úlohu v tvorbe, intuícia v nej má tiež dôležité miesto a v akej dávke majú vplyv na hudobnú logiku, to je zaiste veľmi individuálne.

■ **Spomenul som si teraz na prednášku Vladimíra Godára. Hovoril, ak si dobre pamätám, že ste dva roky počúvali výlučne Mozartovu hudbu s cieľom „vyrásť“ zo Sixtovho vplyvu.**

Niečo na ten spôsob sa stalo, ale príčiny aj detaily boli iné. Mozarta, spolu s celým klasicistickým obdobím (s výnimkou Beethovena) som v mladosti nemal v láske. Dnes si už presne nepamätám, čo mi na hudbe toho obdobia prekážalo. Či tá zdanlivo prílišná jednoduchosť, alebo večné durové tóniny... Zdalo sa mi to povrchné, až som jedného dňa prišiel na to, že chyba bola v mojej neschopnosti preniknúť do hĺbky tejto hudby. Všetko sa zmenilo v onen večer, keď som v 84-tom či 85-tom videl

kompozíciu. Imitovanie Sixtu nebolo možné bez toho, aby to neznelo ako Sixta – jeho až extrémna úspornosť v použitých prostriedkoch vylučovala napodobňovanie. V období môjho štúdia na konzervatóriu písal Sixta hudbu založenú výlučne na dvoch intervaloch. Prvá časť skladby používala, povedzme, len malé sekundy a malé tercie, druhá časť veľké sekundy a veľké tercie a pod. Jeho rytmy



Ako člen rockovej kapely Nímbus Obi (foto: archív J. Kolkoviča)

boli obdobne asketické. Ako som už spomenul, vedel mi nasadiť chrobáka do hlavy, obzvlášť pokiaľ išlo o úspornosť prostriedkov. Niekoľko rokov som tak aj písal, hoci moje prostriedky boli iné. Dnes, aj keď sa mi jeho hudba ako poslucháčovi veľmi páči, ako skladateľovi je to mojej povahe cudzie. Sedí mi pravý opak, veľa hudobných prostriedkov, narušanie lineárneho hudobného procesu, náhle zvraty a podobne. Po niekoľkých rokoch sa mi podarilo kompozične od toho úplne oslobodiť.

Po mojej emigrácii som napokon veľa rokov nepísal klasickú hudbu a tých šesť mesiacov, keď som počúval výlučne Mozarta, boli v období, keď som bol aktívny výlučne ako rockový hudobník. Prirodzene, Sixtov vplyv bol na moju rockovú hudbu nulový, takže nebol ani dôvod „dostať ho z hlavy“. Dnes, aj keď si píšem to, čo mojej náture sedí, predsa len si občas na Sixtu pri písaní spomeniem, obzvlášť v istých prechodných pasážach, kde sa, povedzme, rytmus plynule mení z krátkych hodnôt na dlhé alebo naopak. V takých momentoch som si vedomý, že ide o Sixtov vplyv. Toto ma naučil dobre robiť on, som mu preto navždy vďačný.

Rytmus a tempo

■ **Známy ste nielen rytmickou a metrickou prepracovanosťou, ale aj predpisovaním vysokých temp.**

Povedal by som, že až príliš vysokých temp! Má to niekoľko dôvodov. Najdôležitejším je môj samotný proces komponovania. Obzvlášť

pri rýchlejších skladbách sa potrebujem duševne dostať do veľkého napätia, často s veľkou dávkou kofeínu, a nastavujem si metronóm na nebezpečné rýchlosti. Toto napätie mi vyburcuje fantáziu a výsledok je široký tok nápadov, z ktorých potom vyberám tie najvhodnejšie. Počas toho procesu som taký ponorený do vlastných hudobných myšlienok, že neberiem do úvahy interpretačné komplikácie

plynúce z predpísaného tempa. Povedal by som, že tie tempá sú určené pre mňa, uľahčujú mi vernejšiu realizáciu mojich kompozičných plánov. Ak by som tie tempá spomalil, našli by si do mojich skladieb cestu ešte menšie rytmické hodnoty, čím by skladby boli takisto ťažko hrateľné, hoci menej verné môjmu kompozičnému úmyslu. Toto všetko by som asi mal povedať v minulom

čase. Vekom sa mi ten kompozičný proces trochu zmenil, umiernil, aj kofeínu už tak veľa nekonzumujem. Ďalším dôvodom sú tie malé rytmické hodnoty, rýchle noty, čo je asi vplyv rockovej hudby z konca 60. a začiatku 70. rokov, keď sa začala vo veľkom obdivovať virtuozi, ktorá ma asi ovplyvnila doživotne. Peter Breiner sa raz trefne vyjadril, že hrám husľové noty na basgitare. Tretím dôvodom je moja osobná životná skúsenosť, ktorá sa pár desaťročí pohybovala okolo rockovej hudby. Rocková skupina môže jednu skladbu cvičiť tak dlho, ako len chce. Nie sú tam praktické obmedzenia ako u klasickej hudby, kde má teleso spravidla veľmi obmedzený počet skúšok. Raz som s kapelou tri mesiace cvičil jednu pieseň, ktorá mala asi šesť minút. Striedali sa v nej pasáže 4/4 a 7/4 taktov. Dlhlo to znelo kostrbato, až to jedného dňa, neviem ako, zapadlo do správnej ryhy. Skladba odvtedy znela výborne. Takéto niečo je však v klasickej hudbe nereálne, určite pokiaľ ide o svetu neznámeho skladateľa, ako som ja. Na druhej strane Ligeti, Boulez, Xenakis napísali veci, ktoré sú diabolicky náročné na rytmus, metrum a tempo a tie skladby sa hrajú na celom svete dodnes.

■ **Dovolíte nám nahliadnuť do vašej skladateľskej „kuchyne“? Ako vyzerá vaša práca, režim, odkiaľ čerpáte inšpiráciu – okrem kofeínu?**

Režim mám celkovo prísny. Píšem každý večer štyri až šesť hodín, cez víkendy viac. Inšpiráciu čerpám z rôznych zdrojov. Často ju nájdem v hudbe iných, ešte častejšie v improvizácii na klavíri. V improvizáciách sa mi často páčia „tvorivé chyby“, keď sa mi

„Sixta nás štýlovo nechal voľne pracovať, nenútil nás do ničoho, čo by nám bolo cudzie. Nikdy netrval na tom, aby sme niečo prepísali podľa jeho vkusu.

Podľa jeho vlastných slov nám chcel nasadiť chrobáka do hlavy...“

Formanov film *Amadeus*. Bol som z tej hudby unesený od prvých tónov a na druhý deň som sa ponáhlal do hudobní a kúpil si niekoľko platní s Mozartovou hudbou. Ďalších šesť mesiacov som počúval len Mozarta a nič iné a po tých šiestich mesiacoch som mal azda 30 až 40 platní s jeho hudbou. Na tomto mieste by som mal porozprávať o Sixtovom vplyve – ako som už povedal, zanechal vo mne silný dojem na celý život. Nešlo však o vplyvanie jeho kompozičného štýlu na ten môj. Možno najdôležitejšie bolo, že ma zasvätil do hudby avantgardy, o ktorej som dovtedy ani netušil. Bola to láska na prvé počutie, výrazne a natrvalo ma poznačila. Druhá vec bola jeho muzikalita, ktorú obdivujem doteraz. Pokiaľ ide o vplyv Sixtovej hudby na moju, tam je to trochu inak. Profesor mal vysoko unikátny a svojský prístup ku

myseľ uberá jedným smerom a prsty si robia niečo iné. Z náhodnej chyby potom vznikne niečo zaujímavé, čo by mi prirodzenou cestou nenapadlo, keďže sa to vymyká môjmu štýlu. Inokedy dokážem byť inšpirovaný krásou prírody, ako napríklad v cykle skladieb *Arboretum I, II, III* pre komorný orchester alebo zaujímavými vizuálnymi predstavami, ktoré sa mi neraz spájajú s mojimi hudobnými nápadmi (*Deväť prelúdií* pre klavír, *Čas a vzdialenosť* pre violončelo sú dobrými príkladmi). Najčastejšie, aspoň za posledné roky, inšpirácia prichádza z nadšenia. Dokážem byť až detsky nadšený z predstavy písania pre určitú skupinu nástrojov, ako keď ma v pravý čas niekto poprosí o skladbu pre ich ansámble. Mne v tom momente vybuchne fantázia a vo veľmi krátkom čase mám viac hudobného materiálu, ako zväčša potrebujem. Vo veľkej väčšine prípadov sa do konkrétnej kompozície pustím vtedy, keď mám pripravené všetky témy alebo textúry a viem, akú formu bude skladba mať. Detaily vypracúvam počas samotnej kompozície, čo je aj môj najobľúbenejší aspekt písania. Riešiť malé problémy takt za taktom, nechať sa sám seba prekvapiť možnosťami ukrytými



S. P. Breinerom a V. Godárom po premiére *Koncertu pre akordeón a orchester* v Košiciach v novembri 2010 (foto: K. Godárová)

v zvolenom hudobnom materiáli. Nad každou skladbou rozmyšľám až obsesívne, každú voľnú chvíľku, a to aj keď nesedím nad notami s ceruzkou v ruke. Komponovanie je pre mňa veľmi intenzívny duševný proces a obzvlášť pri dlhších skladbách je to unikátny zážitok, keď mám po ukončení skladby pocit, že som ňou niekoľko mesiacov žil, že tieto emócie sa už nikdy nevrátia a príde na mňa mierna depresia. O týždeň začnem ďalšiu skladbu a ten proces sa opakuje, ale vo svojich vlastných neopakovateľných farbách.

■ **Vo vašej hudbe čoraz viac pozorujem gradujúci príklon k jednoduchosti, inými slovami k „prejasnenosti“ a v konečnom dôsledku aj k menšej komplikovanosti. Podobné tendencie môžeme vystopovať aj v prípade Magnusa Lindberga či Vladimíra Godára. Čo sa skrýva za týmto prehodením?**

Toto je zaujímavý postreh, sám by som k takému záveru asi nedošiel. Keď sa z tohto hľadiska pozriem na svoju hudbu, povedal by som, že pár jej aspektov sa zjednodušilo. V prvom rade rytmus, s ktorým som bol značne pod vplyvom aleatorickej hudby a rytmického zápisu György Ligetiho. Moje staršie partitúry sú v tomto ohľade už na pohľad veľmi komplikované. Takisto organizácia hudobného materiálu, v minulosti tiež ovplyvnená avantgardou, sa u mňa zjednodušila. Na druhej strane by som však povedal, že z harmonickej stránky sa moja

„Avantgarda bola, okrem iného, charakterizovaná vyhýbaním sa akýmkoľvek tradičným postupom, čo do veľkej miery prispelo k jej sťaženej zrozumiteľnosti. Časom mi však tento štýl začal znieť staromódne.“

hudba za ten istý čas viac skomplikovala, je obohatená o tradičnejšie akordy. Forma mojej novej hudby je na rovnakom stupni komplikovanosti ako tá staršia. Povedal by som teda, že tu ide o remízu. Súhlasím však, že smerujem k väčšej prejasnenosti.

Odpovedať na otázku prečo, je ťažšie. Môj hudobný štýl sa vyvíjal a menil po celý život, a to v klasickej aj v populárnej hudbe. Niekedy zámerne, niekedy neuvedomelo. Keď som v 90. rokoch začal naplno písať klasickú hudbu, bol som úplne pod vplyvom avantgardy, vedome a s pôžitkom. Avantgarda bola, okrem iného, charakterizovaná vyhýbaním sa akýmkoľvek tradičným postupom, čo do veľkej miery prispelo k jej sťaženej zrozumiteľnosti. Časom mi však tento štýl začal znieť staromódne. Pripustením tradičnejších postupov, akými sú napríklad pravidelnejšie frázovanie, doslovné opakovanie tém alebo pasáží, tradičné metrum a podobne, sa moja hudba stala automaticky priehľadnejšou. To je azda aj nevyhnutným následkom použitia tradície. V určitom zmysle je tá zjednodušenosť iluzívna, zjasnenie hudby znie ako zjednodušenie. V posledných rokoch používam aj synkopické rytmy jazzu a rocku a z toho vyplývajúce asociácie s populárnou hudbou podmieňujú ďalší stupeň ilúzie jednoduchosti. Občas napíšem aj niečo veľmi jednoduché len preto, že je to taký dobrý osviežujúci pocit nebrať sám seba príliš vážne, nedefinovať sa príliš úzko, povedzme ako skladateľa zložitej hudby. Chcem napísať všetko, čo úprimne cítim, že je dobré nezávisle od stupňa komplikovanosti alebo jednoduchosti.

Slovensko spoza oceánu

■ **Ktorí skladatelia z amerického, ale tiež európskeho prostredia patria do vášho obľúbeného playlistu? Sledujete aj slovenskú scénu?**

Dlhé roky boli mojimi najobľúbenejšími skladateľmi György Ligeti, Witold Lutosławski a Krzysztof Penderecki. Za posledných 10 až 15 rokov sa mi však každých pár rokov páči niekto iný: Joseph Schwantner, Paul Moravec a John Adams z amerických, Esa-

Pekka Salonen, Kaija Saariaho, Alfred Schnittke z európskych. Ale najviac zo všetkých Anders Hillborg. Slovenskú hudbu sledujem, vďaka internetu sa dá nájsť skoro všet-

ko. Minulý rok som strávil celý mesiac počúvaním slovenskej hudby, hlavne súčasnej, ale aj trochu staršej – Dezider Kardoš, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Jozef Grešák. Je aj tam veľa dobrej hudby.

■ **Aký je život a hlavne možnosti skladateľa súčasnej hudby v USA? Podarilo sa vám nadviazať kontakt aj s americkým prostredím, alebo umelecky spolupracujete predovšetkým so slovenskými interpretmi?**

Spolupracujem výlučne so slovenským umeleckým prostredím, s tým americkým som mal zatiaľ minimálne kontakty. Zahralo sa mi tu niekoľko skladieb, s veľmi pozitívnym ohlasom, ale nič dlhodobé sa mi z toho zatiaľ nevyvinulo. Pokiaľ ide o možnosti, je ich tu veľa. Napríklad kompozičných súťaží sú tu ročne stovky, hudobných vydavateľstiev tiež veľmi veľký počet. Umeleckých súborov od výmyslu sveta, mnohé z nich aktívne vyhľadávajúci novú hudbu pre zaujímavé kombinácie nástrojov. Ale to je tak zhruba všetko, čo môžem o tunajších podmienkach povedať. Môj život skladateľa klasickej hudby sa odohráva v tichosti súkromia môjho domu a všetci moji priatelia hudobníci sú bez výnimky rockeri a jazzmani. Nepoznám tu osobne ani jedného skladateľa alebo interpreta klasickej hudby.

■ **Na čom v súčasnosti pracujete? Vplývajú súčasné problémy sveta na vašu inšpiráciu a teda aj na tvorbu?**

Píšem violončelovú sonátu a pripravujem materiál na dve-tri orchestrálne skladby. Inšpiráciu celkovo vôbec nečerpám z politických alebo spoločenských udalostí. Dokonca mám voči tomu aj dosť silnú averziu, ktorá má podľa mňa korene v politickom zneužívaní umenia za komunizmu. Ani môj súkromný život nie je pre mňa inšpiráciou a nie je nijako odzrkadlený v mojej hudbe. S jednou výnimkou. *Elégii pre 7 nástrojov* som napísal v silne depresívnom období, po smrti mojej prvej mačky... ✕

Hudba není jen hudba... aktuálnost myšlenek Romana Bergera

Skladatel Roman Berger v auguste tohoto roka oslávil deväťdesiatku. Na koncertoch domácich telies, ktoré sa stihli uskutočniť medzi dvoma vlnami pandémie, zazneli jeho prevažne komorné diela. No na Bergera nezabudli ani priatelia v blízkom zahraničí. Prinášame príspevok Jaroslava Šťastného z Polytematickej konferencie usporiadanej v polovici novembra pod záštitou Masarykovej univerzity v Brne, pôvodne nazvaný *Skladateľ Roman Berger*.

Svůj příspěvek jsem nazval prostě *Skladatel Roman Berger*. V jeho případě se totiž jedná o poměrně specifické pojetí profese hudebního skladatele, které přesahuje široce zažitou představu odborníka na produkci určitého velmi specializovaného druhu zboží, tedy hudebních skladeb. Pro Romana Bergera hudba nikdy nebyla nějakou samostatnou entitou, odloučenou od ostatního světa a řídící se výhradně vlastními zákony. Přitom názor o jakési „výlučnosti“ až „nadbytečnosti“ hudby je stále velmi rozšířen. Ačkoliv byl původně formulován marxistickou teorií, která hudbu spolu s ostatními uměními odsunula do tzv. „nadstavby“, je kupodivu bez nejmenších rozpaků přijímán i nejtvrďšími zastánci pravice politiky a tržního kapitalismu: v souvislosti s protikoronavirovými opatřeními definovala komise EU hudbu jako pouhou „volnočasovou aktivitu“ a její provozování je v současnosti odklizené na internet. Roman Berger však bere hudbu vážně. V jednom ze svých textů říká:

Akademik Charvát¹ napísal pred niekoľkými rokmi, že „biológia sa dostáva na územie, ktoré bolo vyhradené pre filozofov a teológov. U človeka už neštudujeme iba metabolizmus, vplyv hormónov, imunitu atď. Ani len stres, adaptáciu, evolúciu. Chceme do biológie zahrnúť aj emócie, radosti, smútky, umeleckú tvorivosť, etiku, kult, ľudskú hravosť. Zatiaľ to veľmi nevieme. Ale pre človeka sú tieto zložky rovnako dôležité ako kalórie.“
*To je silné slovo! Umelecká tvorivosť zrazu taká dôležitá ako kalórie? Potom je hudba vážna vec!?*²

Hudba je velmi vážná věc. Bezpochyby její provozování má velký význam pro mentální hygienu. Dokáže usměrňovat emoce, sublimuje životní zkušenosti, učí nás soustředění. Roman Berger se po celý svůj život snaží upozornit na to, že hudba není jen „hudba“, že její působení podstatně ovlivňuje naše životy. Že na nás záleží, jak k ní budeme přistupovat a co z ní budeme mít. V roce 2008 jsem napsal článek *Roman Berger a jeho vize hudební výchovy*, kterým jsem chtěl připomenout jeho 78. narozeniny. Kromě té první věty, která je už zastaralá (Romanu Bergerovi bylo letos 90), se domnívám, že tento text je stále aktuální. Je poměrně krátký, proto si jej dovoluji zde na úvod ocitovat:



R. Berger (foto: archiv)

Roman Berger a jeho vize hudební výchovy

9. srpna oslavil 78. narozeniny slovenský skladatel polského původu Roman Berger. „Oslava“ byla více než tichá – skladatelé vážné hudby nemají publicitu sportovců ani jiných celebrit a celebritiček. Pro mne je Roman Berger jednou z nejvýznačnějších osobností této doby. Nepatří sice k nejznámějším jménům (ostatně kdo je v tomto oboru doopravdy slavný?) ani k nejhranějším autorům (na uvádění skladeb mají vliv nejrůznější faktory, jen zřídka vyložené umělecké) a ani se nehonosí závratným počtem skladeb (jiným podleustru to jde pěkně od ruky...). Roman Berger je hudebním myslitelem – a to už není zrovna běžné! Je intelektuál využívající svého rozhledu,

aby společnost upozorňoval na nebezpečí, jež z jiných pozic nejsou vidět, nebo jsou přehlížena.

Nebudu se zde zabývat jeho skladatelským dílem, ani dramatickými životními osudy. Chtěl bych se pro tuto příležitost zastavit u jednoho pozapomenutého textu, který napsal v roce 1979 jako úvod k pojednání o logických základech harmonie. Tento úvod byl (na rozdíl od pojednání samého) samostatně publikován – s doplňkem

přidaným o čtyři roky později – jako *Esej a Postscriptum o hudební výchově* ve sborníku muzikologických studií *Musica viva II* (OPUS, Bratislava, 1983). Přestože jde o text téměř třicet let starý, jeho aktuálnost se za tu dobu spíše zvýšila. Hudební výchova patří tradičně k nejpovrhovanějším školním předmětům. Představa kantora s houslemi, který svým svěřencům vštěpuje lásku k hudbě a každou hodinu zahajuje zpěvem národních písní, patří nenávratně obrozeneckému devatenáctému století. Ve století dvacátém se tento typ vyskytoval stále řidčeji a v podstatě byl ze školy vypuzen. Z pragmatického hlediska je hudební výchova ve školách „ztráta času“ – nadané děti stejně chodí do „hudebky“ a „méně nadaná“ většina se o hudbu nezajímá,

nanejvýš tak o nějaký druh popu, který zná z televize a tam ho má víc než dost; je tudíž lepší věnovat se jiným předmětům, které mají praktičtější využití, například matematika.

Problém je možná v tom, že hudba je už velmi dlouho chápána jako něco uzavřeného. Ostatně celý hudební život a veškeré hudební školství (od ZUŠ po akademie) stojí na sice nevysloveném, ale obecně přijatém názoru, že HUDBA již dávno skončila. Že je to oblast, která se vznášá v jakési nadčasovosti a naší povinností je tento kánon vybraných nejhodnotnějších děl, který je zároveň symbolem kulturnosti, si osvojit, udržovat a předávat dále. Takto je zaměřena celá hudební pedagogika.

I pro širší vrstvy určená osvěta (v knihách a v rozhlase spíše než v televizi) směřuje k výchově „hudebního konzumenta“, který má být přiveden k tomuto kánonu, má mu porozumět a vytvořit cílovou skupinu pro spotřebu hudebních produktů. Berger však přichází s revolučním tvrzením: *adekvátní percepce hudby není konečným cílem hudební výchovy. A není jím ani „hudební vzdělanost“ či „muzikalita“ sama o sobě.*

Percepce hudby chápe jako specifickou formu vnímání světa, hudební výchovu pak jako součást komplexního systému formálních (i neformálních) výchovných procesů. Kritizuje stávající výchovný model jako statický, založený na mechanistickém pojetí světa a vytvářející pojmové a konceptuální bariéry tam, kde jde v první řadě o cit pro celistvost.

Hudební výchova by měla mít na zřeteli kultivaci intuice ... metodicky by se měla orientovat na kultivování tvořivého potenciálu. V praxi by to znamenalo od samého začátku vytvářet situace, které není možno řešit navyklými, stereotypními způsoby – ty totiž intuici ubíjejí.

Zároveň by šlo o *pěstování lásky k hudbě – jako lásky ke všemu, co je živé, co je stále v „statu nascendi“, co se vyvíjí...* Tedy o vnímavost k bezprostřednímu estetickému zážitku, neboť takové zážitky mohou dosahovat určité hloubky, kde se podílejí na utváření otevřeného a tvořivého postoje ke světu. V konečném důsledku by tak hudební výchova mohla překročit svoje vymezené teritorium a ovlivňovat procesy rozhodování a hodnotové škály v mnohem širším měřítku.

Jakkoliv jsou Bergerovy názory formulovány velice teoreticky, je v nich obsažena vize dalšího vývoje. Jestliže si představíme lidskou společnost jako jakýsi složitý organismus, pak hudba v něm (podle mého názoru) zastává funkci podobnou ledvinám – dokáže totiž transformovat negativní energie v pozitivní. Pod pláštíkem estetického působení vykonává očistné procesy, bez nichž život skomírá a ztrácí hodnotu. Smysl pro hodnotu je ovšem třeba pěstovat a hledat jej

jinde než v monetárních ukazatelích. Vlastní tvořivost může být takovou hodnotou, i kdyby se nedala za nic směniti. Cestu nám ukazuje Bergerova vize, která naznačuje, že rozvíjení intuice a tvořivých schopností pomocí hudební výchovy by mohlo mít dalekosáhlé důsledky...

Podaří se nám uvést tyto myšlenky do praxe? Zatím se zdá, že vývoj školství je stále odkláněn poněkud jiným směrem. Problém je ovšem také v tom, že to, čemu dnes říkáme „vážná hudba“ je v podstatě pohrobkem aristokratické kultury. Byla to hudba, kterou si pro svoji zábavu vytvářela šlechta sama (např. Florentská Camerata), nebo si ji nechala vytvářet vybranými služebníky. Estetická výchova patřila k základní výbavě šlechtice – ten měl mít schopnost rozeznat a posoudit uměleckou kvalitu a také nadání těch, kteří pro něj pracovali. Vzhledem k tomu měla hudba ve feudální společnosti³ relativně příznivé podmínky k rozvíjení do větších a rafinovanějších forem. Tím nastavila latku, kterou se od té doby skladatelé snaží překonat. Ovšem podmínky se od těch dob změnily... Buržoazie, přebírající po šlechtě ovládnutí ekonomiky, se snažila napodobit její kulturní zvyky a přijala za své i její formy (opera, koncerty atp.), které si postupně začala přizpůsobovat k obrazu svému: nové publikum už totiž nedokázalo ocenit kompoziční rafinovanost, ale dávalo přednost spíše vnějšíkové efektnosti a líbivosti podle svého vkusu. Také zde vznikla potřeba udělat z hudby předmět podnikání – stavěly se větší koncertní sály a operní domy, aby se do nich vešlo více publika. Tato tendence přetrvává dodnes. Porozumění hudbě bylo nahrazeno uctíváním proslavených jmen, jejichž věhlas není příliš složité uměle vyrobit. Tento zvyk rovněž přetrvává dodnes.

Ve 20. století se hudby zmocnil průmysl a degradoval ji pouhé zboží. Už nešlo o vlastní hudební zážitek, ale o jeho zakoupení. Zážitek byl nahrazen zbožňováním velkého jména – což je umělecká verze *trade marku* – registrované značky průmyslových firem. Aby se skladatel mohl stát velkým jménem, musí být spolehlivě mrtvý. Živý umělec se totiž vyvíjí a tím pádem jeho dílo není „zárukou kvality“. Ovšem o tom, co je „kvalita“ rozhoduje zisk.⁴

V průběhu minulého století tak hudba, která původně vznikala jako živá, už úplně zkameněla. Jenom jeden příklad za všechny: Kanadská zpěvačka a písničkářka Joni Mitchell složila svoji první skladbičku v sedmi letech. Když ji přinesla do hodiny klavíru, tak dostala pravitkem přes prsty se slovy: „To vickrát nedělej! Ty si nemáš co vymýšlet, hudbu skládali velcí Mistři a ty je máš následovat!“⁵

Jak je to podobné tomu, co Roman Berger uslyšel z úst svého nadřízeného v SAV: „Tak takto nesmieš myslieť!“

Na strnulé „mechanistické“ pojetí hudby a potažmo umění i života vůbec upozorňuje Berger ve svých textech velmi často. Jeho hlas vyzníval nejčastěji jako příslovečné volání na

poušti, jeho lamentace nad komercializací kultury a všemi negativy, které přináší, nebyly mnohým příliš po chuti, stejně jako zdůrazňování etického rozměru tvorby. Nicméně čas ukázal, že všechna jeho varování byla opodstatněná. Rád bych v závěru připomněl Romana Bergera ještě jednou citací:

a) protirečenia, ktoré v tradičnej perspektíve robia dojem, že ide o „špecificky hudobné“ problémy, sú v systémovej perspektíve „signálmi“, ktoré upozorňujú na oblasti za hranicami systému „hudba“;

b) riešenie týchto problémov (ktoré sme hypoteticky načrtli) presahuje kompetenciu hudobnej výchovy (doterajšie snahy boli – napriek tomu, že boli dobre myslené – utopické). Je veľmi pravdepodobné, že hudobná výchova má obrovské rezervy. Zrejme nikto – doslova nikto – netuší, akú úlohu by mohla hudba zohrať v kontexte všeobecných, najmä výchovných procesov, orientovaných primárne na kreativitu, na psychický vývin jedinca. To, že daný stav vecí je taký, aký je, nás nesmie viesť k akémusi alibizmu, k zotrúvaniu na pozíciách, ktoré sú evidentne prekonané. Dnes by malo byť predovšetkým jasné, že nejde o produkciu „muzikálnych“ jedincov, ani o „hudobne vzdelaných poslucháčov“. Tradičná kategória „poslucháča“ – abstraktnej neutrálnej, imaginárnej bytosti, vytrhnutej nielen zo sociálnych triednych kontextov, ale aj zbavenej biologických mechanizmov (v mene akejkoľvek izolovanej kultúry) nás nesmie odrádzať nielen preto, že sa pred našimi očami a za našej účasti zvrhla na meštiacku kategóriu „konzumenta umenia“. Fakt, že sa na ňu zvrhla, by nás mal mobilizovať k preskúmaniu mechanizmov, ktoré to zavinili, lebo nejde o náhodu. A zákonitosti treba poznať, aj v prípade involučného procesu. Kvôli zajtrajšku.⁶

Jaroslav ŠŤASTNÝ

Text je upravenou a mírně doplněnou verzí příspěvku předneseného na polytematické video-konferenci SPIM 18. 11. 2020

Poznámky:

- 1 Prof. MUDr. Josef Charvát (1897–1984), zakladatel české endokrinologie.
- 2 BERGER, Roman: *Pokus o vymedzenie pojmu hudba. in Hudba a pravda*. Európsky kultúrny klub na Slovensku, Bratislava, 1997, s. 125.
- 3 Nezapomeňme, že cirkev predstavovala v té dobe největší feudální moc.
- 4 Do jakých absurdit toto může dojít, mne přesvědčila moje vlastní zkušenost: Někdy v polovině devadesátých let jsme na setkání ECPNM (European Promoters of New Music) řešili, jak zareagovat na vyhlášení zvláštní komise EU, že hodlá částkou 4 miliardy Eur podpořit současnou hudbu. Vypracovali jsme tedy společné návrh, co všechno by bylo vhodné podpořit a co by bylo třeba udělat. Nicméně Evropská komise dospěla k překvapivému závěru: že je škoda tak velké peníze dělit mezi mnoho akcí a že raději podpoří jenom jeden projekt vysoké kvality a velkého významu. A co to bylo? Turné „Tři tenorů“!
- 5 Joni Mitchell si tedy řekla, že nechce nikoho následovat a přestala do klavíru chodit. Od té doby dělá svoji hudbu.
- 6 *Esej a Postscriptum o hudobnej výchove*. S. 66.



Alilo alebo ako znejú gruzínske Vianoce

Tradícia koledovania je známa aj vo východnom kresťanstve. Gruzínsko, ktoré má dlhú históriu, bohatú na staré zvyky a sviatočné tradície, je vo svete známe svojou originálnou polyfonickou hudbou. Okrem cirkevných spevov sú obľúbené ľudové vianočné piesne *alilo*, ktoré sa kedysi spievali na dedinách najmä počas koledných sprievodov od domu k domu.

Zvyky a tradície

Prípravy na Vianoce sa v Gruzínsku začínali už na jeseň. Od konca novembra sa vykrmovalo prasa a držal sa predvianočný šesťtyždňový pôst, počas ktorého sa nejedlo mäso ani mliečne výrobky. Dvadsiateho štvrtého decembra (podľa moderného kalendára 6. januára), deň pred Božím narodením, vstávali ženy skoro ráno a ešte pred východom slnka pripravovali tradičné *korkoti* – varené pšeničné krúpy so soľou a cibuľou, alebo na sladko s medom, hrozienkami a vlašskými orechmi. Pre každého člena rodiny sa piekli bochníčky (*gvezeli*) s vajčkom v tvare polmesiaca, ktoré sú populárnym vianočným jedlom dodnes. V ten deň sa pri príprave jedla tiež v modlitbe prosilo svojich zosnulých o odpustenie. Potom sa so sviečkou nad tromi kúskami chleba a pohárom vína odriekala modlitba o Božie požehnanie, napríklad: „Bože, koľko je tu orechov, toľko dobra nám daj.“ Podobne ako v celom kresťanskom svete, aj v Gruzínsku boli a dodnes sú Vianoce rodinným sviatkom. V deň Božieho narodenia (25. december), po nočnej alebo rannej bohoslužbe v chráme, sa doma prestieral slávnostný stôl s pečeným prasiatkom, bochníkmi, vínom a inými pochúťkami, za ktorý si rodinní príslušníci sadali po krátkej modlitbe. Príchodom socializmu a ateistickej ideológie sa však zmenil nielen politický systém, ale, žiaľ, aj spôsob rozmyšľania ľudí. Komunistické represie voči náboženstvu spôsobili vyľudňovanie chrámov, šírenie ateizmu a potlačanie pravoslávnych tradícií. Počas 20. storočia si Gruzínci v mestách či horských oblastiach, i napriek tomu,



Alilo z regiónu Horná Rača

že nemohli chodiť do chrámu, kresťanské tradície udržiavali v súkromí. V roku 1918 bola uzákonená zmena civilného kalendára z juliánskeho na gregoriánsky. Cirkevný kalendár sa však nezmenil a dodnes ostal juliánsky, čo v praxi znamená trinásťdňový posun. Dovtedy oslava Nového roku, osem dní po Božom narodení, v pravoslávnej cirkvi úzko súvisela s odovzdaním tohto sviatku (31. december) a následným slávením Kristovho obrezania a pamiatky sv. Bazila Veľkého 1. januára. Zaujímavosťou, na ktorú si dnes málokto pamätá, je, že tradičný novoročný gruzínsky stromček – čičilaki z tenko nastrúhaných lieskovcových alebo orechových vetvičiek – symbolizuje fúzy sv. Bazila. Dnes sa Nový rok oslavuje bez akéhokoľvek náboženského kontextu, moderne, týždeň pred pravoslávnyimi Vianocami (7. januára), a druhýkrát, neoficiálne, aj podľa starého

kalendára 14. januára. Darovanie darčiekov na Nový rok je pomerne nový zvyk z 20. storočia a najčastejšie sa týka malých detí.

Koledy

Koledovanie je fenomén, s ktorým sa stretávame v histórii mnohých kultúr v rôznej podobe. Všetky majú spoločné to, že skupina ľudí chodí po domoch vinšujúc a blahoželajúc k sviatku, za čo často dostávajú odmenu. Na Slovensku a vo väčšine Európy bolo koledovanie pôvodne spojené s ľudovými divadelnými hrami, piesňami a prezliekaním sa za biblické postavy. Inde, napríklad vo Švajčiarsku, skupina prosiacich vinšovníkov informovala o svojom príchode namiesto spevu hlukom a udieraním na rôzne predmety. V Gruzínsku sa chodilo spievať *alilo* až v noci 24. decembra po ukončení všetkých príprav na oslavu Božieho narodenia. Skupinu troch-štyroch spevákov *alilo*, „Kristových zvestovateľov“, kedysi tvorili muži, zriedkavejšie ženy a neskôr deti. Niekedy sa speváci prezliekali tak, aby ich ľudia nespoznali. Za vinšovanie sa im odvádzili chlebom, vajčkami, vínom, peniazmi či inými darmi z domácich zásob. Nechať spevákov odísť bez odmeny sa nesmel, aby rodinu

neprekliali. Spevákovi si všetci ctili, lebo sa verilo, že keď príde niekto na Vianoce povinišovať a zaspievať, je to ako keby priniesol do rodiny veľký dar. Speváci chodili celú noc od domu k domu, až kým sa pri briezdení v jednom z nich nezastavili, a tam sa ďalej spolu s domácimi veselili. Na vývoj formy a obsahu vianočných piesní v kresťanských krajinách vplýval aj historický faktor. V katolíckych krajinách sa môžeme stretnúť so staršími cirkevnými piesňami, ktoré boli pre svoju popularitu medzi ľuďmi preložené z latinčiny do národného jazyka. Okrem ľudových koledí písali koledy aj profesionálni hudobníci na kráľovských dvoroch alebo v mestách. Vo východnom kresťanstve bol od začiatku liturgický jazyk vždy aj národným jazykom. Proces urbanizácie a sekularizácie kresťanstva nastal v Gruzínsku neskôr a prebehol náhle. Aj preto *alilo* ponúka celkom

iný obraz ako koledy v strednej a západnej Európe. Skoro všetky piesne *alilo*, ktoré dnes poznáme, sú ľudové. Napriek tomu patria do zbierky umelecky vysokohodnotnej gruzínskej polyfónie.

Sémantiku slova *alilo* ľahko rozpoznáme, ak vezmeme do úvahy hebrejské *aleluja* (Sláva Bohu). Pre niektorých vedcov je však táto etymológia ešte stále otázná. Existuje hypotéza, vychádzajúca z tendencie spájania historických udalostí a pojmov s predkresťanskými pohanskými tradíciami, podľa ktorej slovo *alilo* môže pochádzať z mena pohanského bôžika Lale alebo Lile, spojeného s kultom slnka. Dnes je ťažké potvrdiť pravdivosť jedného alebo druhého názoru. No s ohľadom na náboženský kontext a fakt, že s prijatím kresťanstva v prvej štvrtine 4. storočia sa liturgické texty do gruzínčiny prekladali z hebrejského a gréckeho jazyka, je prvý názor pravdepodobnejší. Takisto nevieme ani posúdiť, odkedy presne tento typ piesne existuje.

Polyfónia

Medzi bohatými gruzínskymi obradovými piesňami sú koledy *alilo* najrozšírenejšie. Stretne sa s nimi vo väčšine regiónov Gruzínska, okrem niekoľkých horských, kde sa melódia nezachovala a poznáme iba texty. V centrálnom kraji Kartli, v ktorom sa nachádza aj hlavné mesto Tbilisi, sa tieto piesne vytratil spolu s tradíciou koledovania už na konci 19. storočia. Pozoruhodné je aj to, že hudobná faktúra piesní *alilo* sa líši podľa daného hudobného dialektu (v Gruzínsku ich existuje pätnásť) a jeho charakteristických elementov. Napriek všetkým rozdielom je spoločnou vlastnosťou piesní *alilo* ich strofická stavba. Čo sa týka textu, existuje mnoho variantov, no všetky sú zostavené podľa jedného princípu. Najprv vinšovníci ohlasujú sviatok, potom k nemu blahoželajú, napovedajú o očakávanej odmene od domácich a napokon im žehnajú.

*Dvadsiateho piateho tohto mesiaca,
Kristus sa narodil v Betleheme,
vy nám darujte groše,
my požehnáme deti vaše.*

Častou muzikologickou témou je polyfónia, jej vznik a vplyv na ľudí a ich hudbu. V súčasnej dobe sa vo vede objavil nový termín „homo polyphonicus“, čiže človek vnímajúci a citiaci melódiu mnohohlasne. Gruzíncov môžeme jednoznačne zaradiť do tejto kategórie ľudí. Nie náhodou bola preto aj gruzínska polyfónia v roku 2001 organizáciou UNESCO uznaná za súčasť svetového nehmotného dedičstva. Okrem toho, že v gruzínskej hudbe nájdeme všetky existujúce formy polyfónie, ďalším dôvodom môže byť už len to, že aj v jednohlasných, archaických a formou veľmi prostých piesňach ľahko počuť ich polyfonickosť. Pieseň *alilo*, vzhľadom na svoju funkciu, je vždy viachlasná, najčastejšie trojhlasná, kde sa rozoznávajú dva (sólóvé) vysoké hlasy, zatiaľ

čo ostatní speváci zastávajú funkciu tretieho, najnižšieho hlasu, tvoriaceho harmonickú bázu. Ďalšou vlastnosťou, s ktorou sa stretne pri počúvaní gruzínskej hudby, je, že sa často začína sólovým úsek, ku ktorému sa následne pripoja ostatné hlasy.

Piesne *alilo*, ako mnoho iných gruzínskych piesní, môžeme rozdeliť na ľahké a komplikovanejšie varianty. Ľahké *alilo* sú formou jednoduché a celkom krátke, keďže ich tvorí päť či šesť opakovaných taktov. Niekedy býva sólový začiatok v nasledujúcich veršoch spievaný celým zborom, trojhlasne. Väčšinu vianočných piesní tvoria formou komplikovanejšie a melodicky rozvinutejšie verzie. Každá strofa má dve navzájom kontrastujúce časti. Prvá podáva obsah prostredníctvom textu, ktorý je niekedy rozdelený medzi dvoch sólistov (napríklad v kraji Kacheti), a druhá, často improvizovaná, je plná ozdobných motívov. Melizmatické kulminácie spolu s narastajúcim emocionálnym napätím spevákov sú často dôvodom postupných modulácií



Gruzínski koledníci podľa naivného maliara Lada Tevdoradzeho

smerom nahor, ktorých uvoľnenie prichádza v nasledujúcom verši. Piesne *alilo* s najkomplikovanejšími modulačnými postupmi nájdeme v horskom kraji Rača. Text trojhlasného *alilo* z Hornej Rače, ktoré sme použili ako príklad, je výnimočne jednoduchý, keďže jeho väčšinu tvorí slovo „alilo“ a niekoľko ďalších, prevažne zvukomalebných slov. Koleda sa začína prvým, najvyšším sólovým hlasom, ktorý po zostupujúcom glissande zastúpi druhý sólový hlas. Ďalej pieseň pokračuje takmer neustále trojhlasne. Gruzínska polyfónia je založená na systéme diatonických (cirkevných) stupníc, kde hlavnú úlohu hrá centrálny, čiže prvý tón. Zmenu centrálného tónu najľahšie rozpoznáme sledovaním najnižšieho hlasu. To, že modulácie nastávajú často, dobre vidieť aj na danom príklade, kde už len v rámci prvých troch tónov najnižšieho hlasu sa modulácia objavila trikrát (f, g, a). Modulácie v *alilo*, ako vo väčšine rozvinutých gruzínskych piesní, sú

najčastejšie sekundové. V druhom riadku však vidíme terciový pokles (z a na fis), po ktorom nasleduje opäť rad sekundových modulácií. Pieseň je rôznorodá, aj čo sa týka akordov – konsonancií či disonancií. Tvoria ju pre gruzínsku hudbu charakteristické kvart-kvintakordy (g-c-d), kvint-oktakordy (f-c-f), ale tiež akordy terciovej stavby.

Vzkriesenie tradície

Ako sme už spomenuli, chodenie koledovať (*alilooba*) počas vianočných sviatkov sa postupne vytratil z pamäti ľudí. Dnes sa s ním stretne len zriedkavo, symbolicky, v podobe spomienky na staré zvyky. V 80. rokoch minulého storočia sa podarilo oživiť túto tradíciu profesionálnemu zboru Mtiebi (Zornička), ktorého členovia sa rozhodli chodiť po dedinách a koledovať, vďaka čomu si ich obyvatelia uvedomili možnosť aktualizácie tohto zvyku. Okrem kanonických cirkevných piesní a sekulárnych *alilo* dnes existuje aj via-

nočná hudba napísaná súčasnými skladateľmi. Najznámejším príkladom je moderná, ale pritom veľmi gruzínska skladba *Alilo* Džansuga Kachidzeho, významného gruzínskeho dirigenta a skladateľa 20. storočia.

U susedov

V susedných krajinách je situácia odlišná. V Azerbajdžane, kde prevláda moslimské náboženstvo, sa pravoslávne sviatky oslavujú iba v kresťanských rodinách, najmä na západe krajiny, v historickom kraji Hereti, kde dodnes žije gruzínske obyvateľstvo, Saingilčania. V kresťanskom Arménsku dnes nájdeme vplyvy z čias Sovietskeho zväzu. Príkladom môže byť Snehulienka, vnučka Deda Mráza, populárna v minulom storočí. Čo sa týka

hudobnej stránky arménskych sviatkov, ktoré sa začínajú Novým rokom, 1. januára, a trvajú až po Božie narodenie, 6. januára, repertoár tvorí zmes liturgických a ľudových melódií, profesionálne zložených piesní a prekladov známych európskych kolied (*Tichá noc* a pod.). Na severný Kaukaz sa rozšírilo kresťanstvo v stredoveku z Gruzínska a ešte v 19. storočí tam pretrvávali niektoré kresťanské zvyky, piesne a liturgický spev. Dodnes sú v Čečensku, Ingušsku a Dagestane zachované kresťanské architektonické pamiatky, chrámy. Dnešná moderná doba často potláča národné tradície a nechtiac spôsobuje ich postupné zanikanie. Napriek tomu však ľudová tvorivosť a zvyky stále zostávajú nevyčerpatelným prameňom inšpirácie pre dnešného človeka, umelca či hudobníka.

Anna NIKOLOZIŠVILI

študentka Fakulty muzikológie a kompozície na Štátnom konzervatóriu V. Saradžišviliho v Tbilisi

Moyzesovo kvarteto

45 rokov vzájomného rešpektu

V r. 1985 ako členovia Vojenského umeleckého súboru, niekde nad Sklenými Teplicami (foto: archiv)

Začínali roku 1975 ako Sláčikové kvarteto bratislavského konzervatória, v roku 1979 začali účinkovať pod názvom Muchovo kvarteto, roku 1981 sa premenovali na Moyzesovo kvarteto. Osobné ambície pretavili do spoločného cieľa – méty dokonalej komornej súhry. Na scéne pôsobia dodnes a sú inšpiráciou pre ďalšie generácie. Aj pre naše Mucha Quartet, ktoré nesie meno zakladajúceho a dlhoročného primára „moyzesovcov“ Stanislava Muchu, môjho pedagóga. V kvartete hrajú aj s jeho synom, violončelistom Pavlom Muchom. Aj preto som výzvu Hudobného života na debatu s kolegami prijal s radosťou a zvedavosťou...

Pripravil Juraj TOMKA

■ **Moyzesovo kvarteto je najdlhšie aktívne pôsobiace sláčikové kvarteto na Slovensku, tento rok oslavujete 45. výročie vzniku. Ja hrajem v kvartete zatiaľ 17 rokov a musím priznať, že to nie je ľahké. Prezradte, aký máte recept na dlhovekosť súboru?**

Alexander Lakatoš: Pri príležitosti tohto výročia by sme mali v prvom rade poďakovať pánovi profesorovi Vrteľovi, pretože kvarteto vzniklo vďaka jeho myšlienke. Keď nás tam hore počuje, tak: „Pán profesor, ďakujeme!“ Práve Albín Vrteľ nám vstúpil recept, ako to môže fungovať dlhé roky: „Musíte mať spoločný cieľ a chuť do práce, musíte spolu vychádzať ľudsky, musíte sa vzájomne rešpektovať a tolerovať svoje slabiny.“ Myslím, že to aplikujeme v našej práci a že to funguje.

František Török: Okrem pána Vrteľa je ďalším človekom, ktorého sme nesklamali, Alexander Moyzes. Keď sme prišli k nemu domov požičať si jeho meno, pýtal sa, či to myslíme vážne. No a 45 rokov je krásny vek a dôkaz toho, že sme to mysleli vážne.

■ **Ako ste sa dali dokopy?**

AL: Najprv spolu hrali Stanislav Mucha, Vojtech a František Magyarovci a Janko Slávik. Z pôvodnej zostavy je v kvartete už iba Jano. **Ján Slávik:** Ja som na konzervatóriu študoval u pána profesora Večerného. Bol to zásadový pedagóg, ktorý žiakom nenechával veľkú voľnosť a nedovoľoval im hrať v žiadnych komorných súboroch, museli iba drilovať hru na violončele. Pánovi profesorovi Vrteľovi sa však podarilo vybaviť, aby som mohol ísť do kvarteta, čo bolo v danej situácii nevídané a som rád, že sa tak stalo. Pre mňa to však nebola úplne nová partia, keďže som predtým hral so Stanom už na LŠU v klavírnom triu.

■ **Na ktorého z pedagógov si spomínate najintenzívnejšie? Kam vás každý z nich posunul?**

AL: Samozrejme, veľmi dobré základy nám dal profesor Vrteľ. Bol to plnokrvný muzikant, ktorý mal viedenskú školu a jasnú predstavu o tom, ako sa majú skladby hrať a ako majú znieť. Dovolím si povedať, že taká interpretácia by mohla pokojne odznieť aj teraz. Viem, že sa hudba stále vyvíja, dnes sa rýchle tempo hrajú

„Musíte mať spoločný cieľ a chuť do práce, musíte spolu vychádzať ľudsky, musíte sa vzájomne rešpektovať a tolerovať svoje slabiny.“

Albín Vrteľ

rýchlejšie a pomalšie ešte pomalšie, sforzata výraznejšie a podobne, ale jeho predstava by určite oslovila aj dnešného poslucháča. Navyše bol vynikajúcim psychológom, takže vedel, že keď niekomu niečo nejde, treba ho buchnúť do chrbta so slovami: „Pridaj, pridaj!“ Ale s úsmevom, dobrým pohľadom a pozitívnym úmyslom. Potom sme mali profesora Gašparka, s ktorým sme si však nevedeli nájsť cestu k sebe, lebo sme mali pocit, že v nás tlmil živelnosť, ktorú v nás profesor Vrteľ podnecoval. Tibor Gašparek nás však naučil pracovať detailnejšie, už sme neprehliadali také drobnosti, ktoré pán Vrteľ odpúšťal v záujme tvorenia peknej muziky. Pri takom precíznom vypracovaní sa však už niekedy vytrácala hudba... Neskôr sme sa dostali do Viedne a mali sme možnosť pracovať s veľkánmi komornej hudby: s profesorom Franzom Samohylom, ktorý odchoval desiatky fantastických huslistov a komorných hráčov, a pánom Günterom Pichlerom, vtedy ešte aktívnym primárom Alban Berg Quartett.

FT: Na obdobie u pána Gašparka si spomínam ako na obdobie útlmu. Cítili sme, že náš vývoj bol zabrzdzený a hľadali sme iné možnosti. Vtedy sme začali chodiť potajme autom do Brna na hodiny k pánovi Adolfovi Sýkorovi z Janáčkovho kvarteta, čo bola myslím dobrá adresa. Dozvedali sme sa zaujímavé názory od aktívneho kvartetistu, ktorý minimálne dvakrát do týždňa sedel na pódiu. Veľmi inteligentne nám vedel poradiť, boli to pre nás veľmi cenné momenty. V roku 1984 sme išli na súťaž Pražská jar, a tam sme stretli pána Kohouta, čelistu zo Smetanovho kvarteta. Vyleteli sme z prvého kola spolu s Trávníčkovcami a boli sme veľmi sklamaní, pretože sme boli „nadupaní“, no očividne to nestačilo. Pán Kohout zorganizoval stretnutie s pánom profesorom Samohylom, ktorý o nás ako pedagóg prejavil záujem. Viedeň je bližšie ako Praha či Brno. Lenže vtedy tu bola železná opona, do Viedne sa len tak nedalo dostať. Našťastie už v tom období nás Slovkoncert vysielal do zahraničia na koncertné turné, na ktoré sme dostávali víza a vycestovacie doložky. Po ceste sme sa vždy zastavili vo Viedni na hodinu u pána Samohyla, potom nasledovala tisícikilometrová cesta, koncerty a cvičenie v zahraničí a počas cesty naspäť sme absolvovali ďalšiu hodinu vo Viedni. Nemôžem zabudnúť ani na profesora Norberta Brainina z Amadeus Quartet, s ktorým sme sa zoznámili v Kerkrade v Holandsku a ktorý nám neskôr dal hodinu na Slovensku v Dolnej Krupej.

JS: Ja si vždy spomeniem na svoju pani učiteľku Šokovú na LŠU, aj keď to s kvartetom nemá priamy súvis. Bez lásky k hudbe, ktorú do mňa vstúpila, by som nepokračoval ani na konzervatóriu. Pedagógovia na tých nižších stupňoch sú veľmi dôležití, lebo keď vzbudia v dieťaťu lásku k hudbe, ide to s ním aj ďalej. A nástroj, na ktorom som neskôr aj dlho hrával, som kúpil práve od nej. Veľmi intenzívne si spomínam na profesora Samohyla, ktorý

nikdy nemeškal na hodinu, vždy nás čakal študujúcu partitúru. Mali sme to šťastie, že nám daroval všetky svoje komorné partitúry od klasiky až po súčasnosť, dodnes ich máme a je ich vyše päťsto... Boli sme preňho ako jeho deti. Pán Pichler bol svetobežník, ktorý držal nad nami pevnú ruku. Už neskôr, keď sme s ním cvičili niektoré Beethovenovo kvarteto v Konzerthause, povedal pamätnú vetu: „Sehr schön, schon gefährlich!“, čo sme považovali za veľkú poctu a pochvalu.

■ **Kedy ste začali vnímať kvarteto úplne vážne, ako svoju budúcu profesiu či povolanie?**

JS: Určite k tomu prispela aj zmena názvu z Muchovho kvarteta na Moyzesovo kvarteto, ale aj osobná obeta každého z nás pre súbor. Myslím, že prvý zlomový moment prišiel, keď sme ja a Stano Mucha mali ísť študovať do Moskvy na Čajkovského konzervatórium. V tej dobe to bola prestížna vec a jedna z mála

možností štúdia v zahraničí. Urobili sme prijímacie pohovory v Banskej Štiavnici, všetko bolo pripravené, ale na pokyn pána profesora Vrteľa sme to nakoniec odmietli, keďže by sme sa na šesť rokov odlúčili od kvarteta. Ako oficiálne dôvody, pre ktoré sme do Moskvy nemohli ísť, sme uviedli Stanove problémy s chrbticou a choré srdce môjho otca. To bol prvý krok, ktorý zachránil kvarteto.

■ **Počas prvých piatich rokov ste prešli dvoma personálnymi zmenami. Alexander Lakatoš vystriedal o štyri roky staršieho Františka Magyara na pozícii violistu, ale sám pritom bol talentovaným huslistom. Šani, ako si zvládal štúdium hry na husliach a zároveň pomerne náročný život violistu v kvartete?**

AL: Nuž, chodil som s dvoma puzdrami, ale našťastie som nemal problém s tvorbou tónu na viole, čo často nie je pre huslistov ľahké. A zlatý profesor Vrteľ toleroval, keď som prišiel na hodinu rozhasený z violovej menzúry. Raz sa síce na mňa veľmi nahneval, vynadal mi a ja som odišiel s plačom z triedy, ale potom za mnou bežal so slovami pochopenia, keďže vedel, že neustále striedam dva nástroje. Najväčší problém bol naučiť sa altový kľúč. V prvých kvartetových notách som si musel písmenami označovať noty, ale časom mi to prestalo robiť problémy.



Zlaté Časy v Redute (foto: M. Marenčin)



Oslavy 40. výročia (foto: M. Marenčin)

■ **Na vysokú školu si už šiel na violu? Nebolo ti ľúto za husľami?**

AL: Úspešne som spravil prijímačky na VŠMU, prejavil o mňa záujem pán profesor Michalica. No profesor Vrteľ už mal so mnou plán, že pôjdem na violu k Hansimu Albrechtovi, čo dodnes neľutujem. Mal úžasné vedomosti a bol to mimoriadny človek. Keď som zažil atmosféru jeho domu na Kapitulskej, ktorý doslova spieval hudbou, začal som si užívať ten violový zvuk. Doteraz mám doma aj husle, ale keď si na nich zahrám, už to nie je ono.

■ **Feri, ty si po štyroch rokoch nahradil na poste druhých huslí Vojtecha Magyara. Ako ste vnímali túto personálnu zmenu?**

FT: Práve Vojto Magyar ma oslovil, aby som ho v kvartete nahradil. Bola to pre mňa veľká výzva, predtým som podobné ambície ani nemal.

Mojím cieľom bolo dokončiť konzervatórium a dostať slušné miesto učiteľa v rodnom Komárne. Potom prišlo kvarteto a všetko sa zmenilo. Cvičenie dostalo zrazu obrovský zmysel. Ja som totiž nemal šťastie na pedagógov, učili ma piati profesori v šiestich ročníkoch. Štúdiom na konzervatóriu som absolvoval prakticky ako autodidakt, až na Andreu Šestákovú, ktorú som mal v 6. ročníku a trhala si pri mne vlasy... Niekedy som mal chuť s tým skončiť. Kvarteto ma však vyslovene vystrelilo dopredu, úspešne som spravil prijímačky na vysokú školu.

„V Eviane sme spozorneli, keď sme videli, že mnohí hráči mali výborné nástroje ako Guarneri či Guadagnini. Keď sme potom získali dve významné ocenenia, ten úspech mal pre nás o to väčšiu váhu, uvedomujúc si, na akých nástrojoch sme hrali my.“

lu a zistil som, že to stálo za to. Vnímam som, že som zapadol, cítil som spoločný záujem a vzájomné pochopenie, za čo som ostatným členom nesmierne vďačný.

AL: Feri bol dobrý šprintér. Vojto bol obeťou svojho talentu. Čo chytil do ruky, na tom vedel hrať, vynikajúco hral na klavíri, bicích aj basgitare, ale vedel napríklad aj krásne kresliť. On nepociťoval potrebu robiť niečo závažné, on

ale tá veľmi neupútala. Potom prišlo kvarteto Ota Ferenczyho, ktorý chodil aj na skúšky a spolu s pánom profesorom Vrteľom do nás intenzívne vstúpili svoje interpretačné rady. Podarilo sa nám to zahrať veľmi dobre a spustila sa lavína nových kompozícií pre sláčikové kvarteto, ktorá podľa mňa dovtedy nemala obdoby. Mnohé z tých kvartet nám boli venované a viaceré sme nahrali pre Slovenský rozhlas. Boli lepšie, aj horšie skladby. Ale vždy sme sa snažili skladbe pomôcť a často sme počuli: „Dobre ste to zahrli,

ani som nevedel, že som to tak dobre napísal.“ Niektoré diela boli naozaj dobré, napríklad kvartetá Ilju Zeljenku.

JS: Zeljenka chrľil jedno kvarteto za druhým, a bol s nami až nespokojný, že sme nestihli odpremiérovat jedno, keď už mal hotové ďalšie.

AL: Alebo kvartetá Jozefa Malovca či Jozefa Sixtu. To boli výborné skladby.

FT: Vytvorili sme si k mnohým slovenským skladbám pozitívny vzťah. Po roku 1989 sme ich ponúkali von, do zahraničia. A boli sme veľmi milo prekvapení, s akým nadšením ich prijímali vo Francúzsku, v Holandsku, Anglicku, Nemecku. Predstava západného sveta o tom, na akej úrovni sa u nás písalo a hralo, bola vtedy totiž vzdialená od reality.

AL: Veľmi pozitívne ohlasy si získali aj kvartetá Alexandra Moyzesa. Najviac však vždy bodovala *Musica slovaca* Ilju Zeljenku.

JS: Štyridsať rokov sme hrávali rôzne skladby u nás aj v zahraničí a napriek tomu sú mnohé z nich opäť v úzadí, a keď ich niekto niekde zahrá, prezentuje sa to ako neprávom zabudnutá novinka. Omyl, my sme mnohé z tých skladieb hrávali. Napríklad kvartetá Jána Levoslava Bellu. Podľa mňa je chyba v nedostatočnej propagácii na celospoločenskej úrovni.

■ **Boli ste úspešní na viacerých medzinárodných súťažiach – spomeňte Beethovenov Hradec (1981) na Morave, Evian (1982) vo Francúzsku. Čo pre vás tieto úspechy znamenali?**

JS: Súťaž je vždy prospešná, aj keď si myslím, že podobne ako v športe, v porote by nemali byť učiteľia súťažiacich. To sa však mnohokrát nedá zariadiť, takže z toho býva problém. Sám som bol viackrát porotcom v Hradci nad Moravicou a pamätám si na atmosféru v porote a situácie, keď to nebolo úplne čisté. Ale keď sa k tomu interpret postaví zodpovedne, vždy ho to niekam posunie, či už z hľadiska rozšírenia repertoáru, alebo sústavnej práce, ktorá je pre napredovanie súboru nevyhnutná. Na súťažiach si človek určitým spôsobom trénuje aj nervovú sústavu. Darom si nacvičiť niečo doma v obývačke, keď potom vyjde na pódium a nevie to odovzdať. Takže rozvíja sa aj táto stránka osobnosti.

FT: V Eviane sme spozorneli, keď sme videli, že mnohí hráči mali výborné nástroje ako Guarneri či Guadagnini. Keď sme potom získali dve významné ocenenia, ten úspech mal pre

→ nás o to väčšiu váhu, uvedomujúc si, na akých nástrojoch sme hrali my.

AL: A to bola pritom taká suchá sála, že si len ťuchol nohou o koberec a hneď to bolo počuť.

FT: V porote boli členovia Bartókovho kvarteta a Henri Dutilleux bol čestným predsedom poroty.

JS: Sám Dutilleux neskôr navštívil Bratislavu, v Moyzesovej sieni s nami našťudoval svoje sláčikové kvarteto *Ainsi la nuit*.

■ Mali ste počas svojej kariéry ponuku dlhodobejšieho pôsobenia v zahraničí?

JS: Spomínam si, že sme mali ísť do Ameriky a byť asi rok rezidenčným kvartetom na Ohio State University. Keďže sme však mali malé deti, nemohli sme si to vtedy dovoliť.

■ V rokoch 1986–2005 ste boli komorným súborom Slovenskej filharmónie. Ako sa vám podarilo dostať sa na túto pozíciu? Aké výhody to prinášalo?

JS: Nebolo to ľahké, vyžadovalo to dosť úsilia, no pomohlo nám veľa úspechov a reprezentácia krajiny v zahraničí, takže sa to nakoniec podarilo so súhlasom riaditeľa Slovenskej filharmónie Ladislava Mokrého. Tých dvadsať rokov vo Filharmónii, to bol sen, ktorý sa stal skutočnosťou. Náš koníček sa stal naším zamestnaním. Každý deň sme chodili do práce – na skúšku kvarteta. Pán riaditeľ nám dával dramaturgické tipy, spomínam si na jeden z prvých veľkých koncertov vo veľkej sále Slovenskej filharmónie, kde sme hrali *Lyrickú suitu* Albana Berga. Vybudovali sme si obrovský repertoár, ktorý zahŕňa asi štyristo diel svetových a slovenských autorov.

■ Ako ovplyvnilo fungovanie kvarteta ukončenie pracovného pomeru v Slovenskej filharmónii v roku 2005?

JS: Po jednom turné v Španielsku si nás zavolať k sebe riaditeľ Marian Lapšanský. Čakali sme priateľský rozhovor o tom, ako bolo na zájazde, či nejakú pochvalu. Namiesto toho nám oznámil, že v rámci reštrukturalizácie musí ukončiť náš pracovný pomer v Slovenskej filharmónii. Ponúkol nám ešte polovičný úväzok, čo sme však neprijali. Bol to pre nás ťažký úder. Prestalo každodenné cvičenie, vznikla otázka, ako pôjdeme ďalej. Našťastie sa ozvali mestá Modra a Skalica, ktoré mali pocit, že také renomované teleso by nemalo zostať mimo záujmu spoločnosti. Najprv sme boli pod mestom Modra a od roku 2008 fungujeme pod Skalicom. Mesto nám ponúka rozpočet, v rámci ktorého organizujeme koncerty, aj výchovné koncerty. Vďaka tomu vznikli festivaly Hudba Modre a Divergencie v Skalici.

■ V roku 2015 nastala na poste primária zmena, keď sa Stanislav Mucha zo zdravotných dôvodov rozhodol skončiť svoju aktivitu umeleckú činnosť v kvartete...

JS: Áno, Stanko sa rozhodol ukončiť svoje pôsobenie v kvartete. Bolo to pre nás ťažké,

keďže sme spolu hrali už štyridsať rokov a fungovali sme ako veľmi dobre zohratý tím. Ešte v roku 2015 sme s ním v rámci svojho 40. výročia uskutočnili cyklus koncertov po celom Slovensku s názvom „Vyberte si svoju hudbu“, kde si publikum mohlo vybrať, čo chce počuť spomedzi päťdesiatich svetových či slovenských diel. Došlo však k zlomovému rozhovoru, na ktorom sa potvrdilo, že s nami bude hrať len do konca roka. Stanko má do-

„Tých dvadsať rokov vo Filharmónii, to bol sen, ktorý sa stal skutočnosťou. Náš koníček sa stal naším zamestnaním. Každý deň sme chodili do práce – na skúšku kvarteta.“

dnes bohatú pedagogickú aktivitu – má veľa študentov a je vedúcim strunového oddelenia na Konzervatóriu. Keďže my sme chceli ako súbor fungovať ďalej, museli sme si nájsť zaňho náhradu. Koncom roka 2015 sme usporiadali slávnostný koncert v Pálffyho paláci na Zámockej ulici, kde prvé dve časti Ravelovho

Jozef Horváth: Samozrejme, že to bolo veľmi náročné. Spomínam si na prvý koncert v Besednom dome v Brne. Prvýkrát v histórii zazneli v Brne kompletne Dvořákové *Cypřiše*, ďalej sme tam hrali Alexandra Moyzesa a Smetanovo *Druhé kvarteto d mol*. Skúsenosti s komornou hrou som už mal, v Španielsku som hral v sláčikovom triu a neskôr s bratom v sláčikovom kvartete s ďalšími vynikajúcimi muzikantmi – čelista študoval na Juilliard School of Music a violistka u Jurija Bašmeta. Bolo to však iba hranie komornej hry popri orchestri, ktorý bol našou hlavnou profesiou. Keď som však začal hrať v Moyzesovom kvartete,

už na tom prvom koncerte to bolo úplne iné. Na jednej strane veľmi príjemný pocit, na druhej strane som mal stres, keďže to boli zhodou okolností všetko pre mňa nové skladby. To som zažíval potom prvé dva roky a zažívam to dodnes. Počas prvého roka v Moyzesovom kvartete som hral vyše dvad-



kvarteta hral s nami Stano a zvyšné dve časti už Jožko Horváth. Tým sa symbolicky od vzdala štafeta.

■ Ako došlo k osloveniu Jozefa Horvátha?

JS: S Jožkom sme sa poznali už dlhšie, stretli sme sa počas našich koncertov v Malage, v Luxemburgu či v Salzburgu. V roku 2014 sa stal koncertným majstrom Slovenskej filharmónie, kde sme už predtým boli kolegovia. Oslovil som ho raz na pamätnom posedení na káve pri Redute, či by nechcel s nami hrať. Vyskúšali sme si ho na pár skúškach, a keďže sme si veľmi dobre sadli, hrá s nami už päť rokov. Až potom, keď s nami Jožko cvičil veľa preňho nových kvartetov, sme si uvedomili náročnosť úlohy primária a čo všetko vlastne Stano ovládal. Za to mu patrí náš veľký obdiv a vďaka.

■ Jožko, ty si prišiel do Moyzesovho kvarteta v roku 2015, keď súbor oslavoval 40. narodeniny. Bolo náročné našťudovať veľký repertoár zabehnutého telesa?

sať nových skladieb. Ale bol to úžasný pocit pre umelca, hrať v takej výbornej sále v Brne. Stretol som sa tam s pánom Sýkorom, ktorý ma potľapkal po pleci a veľmi nám držal palce. Pamätám si, ako mi povedal, že musím hrať silnejšie...

JS: A odvtedy hrá Jožko silnejšie, a to doslova. (ostatní sa smejú)

■ Do akej miery si sa musel prispôbiť interpretačnému štýlu troch starších členov?

JH: Keďže som na Slovensku niekoľko rokov nežil, keď som sa vrátil, každý bol zvedavý, kto je to ten Jozef Horváth, nový primárius. Na jednej strane som cítil veľkú zodpovednosť, na druhej strane som to mal ľahké v tom, že som naskočil do zabehnutého vlaku. Kolegovia už hrali všetko veľakrát, takže som si do istej miery mohol dovoliť hrať podľa seba a oni ma bez problémov nasledovali. Po prvých dvoch rokoch študovania pre mňa nového repertoáru a ich reagovania na moju hru sme si našli spôsob ako cvičiť a začína to byť spoločná tvorivá práca.

■ **Bola tá zmena taká zásadná, že ste skladby začali hrať z nových notových materiálov?**

FT: Myslím, že to sa ani raz nestalo. Keď prišiel Jožko do kvarteta, bolo to ako nový vietor v plachtách, alebo skôr dobrý vetrisko. Aj ná-zormi. On vlastne prebral celý Stanov notový park, kde sú zaznamenané všetky poznámky týkajúce sa smykov, prstokladov a frázovania. Veľakrát však prišiel s návrhmi zmien, ktoré sme bez problémov akceptovali. Často to počuje inak, ako sme my boli dlho zvyknutí a niekedy je tá zmena veľmi prospešná. Aby som Jožka doplnil, počas prvých rokov hrania s ním sme sa aj my v podstate učili tie skladby akoby nanovo, keďže sme museli reflektovať na iný spôsob hry a zvuk.

■ **Ako ste zmenili spôsob hry vy, starší členovia?**

AL: Príchodom Jožka sme si začali všimáť úplne nové súvislosti v skladbách. Jožko je majster techniky a je schopný niektoré rýchle tempá posunúť do takej miery, že to musíme začať cvičiť odznova, aby sme mu stačili.

AL: A najlepšie na tom je, keď sa ho opýtam, ako to robí a on odpovie: „Ja ani neviem...“ Nepovie, neprezradí...

■ **Je to nejaké tajomstvo?**

JH: Nie, to nie sú tajomstvá. Ja som bol v Bratislave tiež odchovancom pána profesora Vrtela, absolvoval som konzervatórium v roku 1996. On aj vo mne vypestoval lásku k hudbe. Keby som uňho neštudoval, asi by som ani tak tú hudbu necítil a nemal by som také vysoké ambície a ciele. V čase, keď som skončil konzervatórium, neštudovalo ešte veľa Slovákov v zahraničí. Profesor Vrteľ bol taký nadčasový, že ma videl úplne inde a nasmeroval ma k vyšším metám. Ešte dva roky som bol v Bratislave u pána Kopelmanu, a potom som sa úspešne dostal na štúdium do zahraničia. Dostal som sa do Dallasu v USA k profesorovi Schmiederovi, a ako ma Vrteľ naučil milovať hudbu a „chcieť cvičiť“, v Amerike som sa naučil „vedieť cvičiť“. Takže pripúšťam, že mám iný spôsob hry, aj keď sme študovali na začiatku u toho istého profesora. Spôsob hry sa však nedá vysvetliť pár vetami... Myslím, že v Moyzesovom kvartete je to veľmi

AL: Spočiatku sme sa veľa nahrávali. Potom sme však prestali, čo bola chyba. Teraz to robíme ešte intenzívnejšie ako v našich začiatkoch.

JS: Áno, technicky to zabezpečuje Šaňko, nahrávame sa na skúškach a potom to spolu počúvame a bádame, ako dosiahnuť ideálny zvuk. Pripomína mi to naše začiatky, keď sme sa na koncertoch organizovaných Slovkoncertom nahrávali a počas cesty domov sme to v aute počúvali a analyzovali, čím sme mimoriadne liezli na nervy našim šoférom. Dnes sme sa k tradícii nahrávania vrátili a často prichádzame na úplne nové spôsoby interpretácie skladieb.

■ **Všimol som si, že odkedy hrá Jožko v kvartete, vymenili ste pozície violy a violončela. Či to bol nápad? Akusticky je to výhodnejšie pre violončelo, ale je vám to aj hráčsky pohodlné?**

AL: Bol to nápad Janka Slávika. Ja som bol predtým spokojný vo svojej pozícii, zvyknutý na blízku spoluprácu s Ferim v rámci stredných hlasov. Janko ma posadil na kraj a pove-



Počas rozhovoru s J. Tomkom, v rámci skúšania na VŠMU (foto: J. Lukáš)

FT: Ja musím za seba povedať, že som sa musel dosť zmeniť, lebo Jožko má úplne iný spôsob tvorenia tónu a inú intonáciu, ako mal Stano. Jeho ťah sláčika má výrazne odlišný charakter,

prijemný mix. Aj ja som sa od vás veľa naučil, najmä z hľadiska toho intenzívneho koncertného vystupovania. Ako huslistovi mi to veľmi pomohlo v intonácii či v zvládaní trémy...

■ **Myslím, že komorná hra je veľmi dobrá škola...**

FT: Presne tak, preto sme aj so Stanom Muchom presadili na súťaži Schneidrova Trnava kategóriu komornej hudby. Veľa detí sa totiž nedostane

na sólovú súťaž, lebo to nedokáže. Ale keď hrá trio či kvarteto, môže byť ako ryba vo vode. Môže sa uvoľniť a pomôže mu to aj v sólovom prejave. Lebo zapasovať sa v reálnom troj- či štvorhlase intonačne, intenzitou aj farbou je podľa mňa veľké umenie, ktoré rozvíja jedinečným spôsobom hudobný sluch, a preto považujem kvarteto za top disciplínu.

■ **Hovorí sa, že nahrávanie je najlepší spôsob ako sa zdokonaľiť. Nahrávali ste sa v minulosti? Robíte to dnes?**

dal mi, aby som si natočil stojan a vytácal sa do publika, čo pre mňa dnes už nie je najjednoduchšie. Ale už som si zvykol.

JH: Ja sa pamätám na jednu skúšku, na ktorej sme zistili, že keď je violončelo vnútri kvarteta, zlepšuje sa celková súhra.

■ **Skúšali ste niekedy hrať na skúškach alebo na koncerte spamäti ako napr. Smetanovo kvarteto?**

JS: Kedysi dávno sme to urobili, ale len jednu časť Dvořákovho *Amerického kvarteta*. Zvlášť pri violončelovom parte, ktoré toho v kvartete vo všeobecnosti nemá až tak veľa, by sa mi to veľmi ťažko učilo. Kedysi sa prekonávali Smetanovci s Janáčkovcami, kto vie hrať viac kvartet spamäti, ale potom to v určitom zmysle obmedzuje repertoár a keď hráš milión vecí, nedá sa to už vôbec. A teraz to už skoro nikto nerobí. Myslím, že je to len taká frajerina a z hudobného hľadiska to nemá až taký význam.

AL: Fero by mohol hrať aj desať kvartet na spamäť, on má úžasnú hudobnú pamäť.

„Až potom, keď s nami Jožko cvičil veľa preňho nových kvartet, sme si uvedomili náročnosť úlohy primária a čo všetko vlastne Stano ovládal. Za to mu patrí náš veľký obdiv a vďaka.“

hrá oveľa ostrejšie rýchle a virtuózne smyky, čo je pre mňa výzva. Mojm hendikepom je napríklad, že ako pedagóg v porovnaní s kolegami najmenej cez deň aktívne hrám. Ostatní hrajú takmer denne štyri hodiny v orchestroch a ja v tom čase „mudrujem“ na Konzervatóriu. A potom, keď je večer skúška kvarteta, cítim, že nie som rozohraný. Iná je aj škola, ktorou Jožko prešiel. Ten absolútny kontakt na plné vlásie až po špičku, konkrétnejší „touch“ so strunou, to je už dnes bežné, ale úplne iné, ako to bolo pred tými 20-30 rokmi.

→ **FT:** Áno, je to dar od Pána Boha, ale neplatilo to u mňa, žiaľ, v prípade písaného slova. Smetanovci boli fenoménom jednej generácie, ktorý sa nevidí veľmi často. Boli všetci štyria nadmieru technicky disponovaní a všetci mali výbornú hudobnú pamäť.

■ **Ako je to u vás s „demokraciou“ v súbore? Kto má väčšinou hlavné či posledné slovo pri riešení interpretačných problémov na skúškach?**

AL: Najviac nápadov má vždy Jano a Jožko, my s Ferim často riešime niečo medzi sebou v stredných hlasoch, ale sme ochotní vyskúšať viacero spôsobov. Je to výsledok debaty medzi všetkými štyrmi. A niekedy aj po 5-6 koncer-

„Príchodom Jožka sme si začali všimáť úplne nové súvislosti v skladbách. Jožko je majster techniky a je schopný niektoré rýchle tempá posunúť do takej miery, že to musíme začať cvičiť odznova, aby sme mu stačili.“

toch zistíš, že to musíš zmeniť naspäť.

JS: Človek má aj rôzne aktuálne nálady, aj podľa toho, ako sa vyspí. Sám sa niekedy pristihnem, že keď priveľmi vymýšľam, v duchu si vynadám, že už by som mal byť ticho a tešiť sa z toho, že si môžem zahrať peknú hudbu. Takže ja si rád aj užívam hru bez zbytočných

nie týchto troch parametrov je podľa mňa 70-80 percent úspechu a potom sa veľmi jednoducho tvorí. Ale tvoriť bez toho, aby tam táto perfekcionálna bola, nemá zmysel. Lebo ak každý hrá rytmicky, intonačne správne a pekným tónom, už len prispieje svojou osobnosťou do spoločného výsledku. A ešte ak sú to aj skúsení a inteligentní muzikanti, okamžite vedia správne zareagovať. V podstate sa netreba slovne veľmi hádať, oveľa prospešnejšie je skúsiť si niečo zahrať.

■ **Ak niekto v kvartete vymení nástroj za lepší, býva to motivácia pre ostatných dotiahnuť sa k nemu. Máte s tým skúsenosť?**

FT: Ja tento fenomén volám „perpetuum mobile“. Keď jeden donesie niečo nové, ostatní hľadajú tiež niečo lepšie. U nás naj prv Janko prišiel s tirolským violončelom, a hneď sme menili, lebo nás ostatných nebolo počuť. A rozkrútil sa kolotoč...

JS: Potom mi začalo prekážať, že basy toho čela boli príliš dunivé, tak som ho vymenil...

AL: A teraz hrajú Jožko aj Janko vďaka Slovenskej filharmónii na takých výborných nástrojoch, že sa k nim už dotiahnuť nedá. To totiž priemerne zarábajúca súkromná osoba na Slovensku nezaplatí.



(foto: M. Marenčin)

MOYZESOVO KVARTETO

1. husle – Jozef Horváth (Stanislav Mucha 1975–2015)
2. husle – František Török
- viola – Alexander Lakatoš
- violončelo – Ján Slávik

Kvarteto je od svojho založenia roku 1975 jedným z najvýznamnejších komorných zoskupení na Slovensku. Začali študovať v Bratislave na vtedajšom Štátnom konzervatóriu (A. Vrteľ), pokračovali na VŠMU (T. Gašparek), ako aj na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (F. Samohyl, G. Pichler). Už počas štúdií kvarteto získalo viacero laureátskych titulov na domácich, ale i medzinárodných súťažiach (Beethovenov Hradec 1981, Evian 1982). V rokoch 1986–2005 patrilo Moyzesovo kvarteto k umeleckým súborom Slovenskej filharmónie. Slovenskú hudobnú kultúru reprezentovalo s úspechom takmer vo všetkých štátoch Európy, v Japonsku, Indii, Maroku, USA, Kanade, na Faerských ostrovoch a na Kube. Účinkovalo na festivaloch Bratislavské hudobné slávnosti, Melos-Étos, Pražská jar, Nová slovenská hudba, v Bad Kissingene a v Salzburgu. Počas svojej existencie koncertovalo vo významných hudobných sálach sveta: Schauspielhaus – Berlín, Mozarteum – Salzburg, Gewandhaus – Lipsko, Teatro Real – Madrid, Cathédrale Saint-Louis des Invalides – Paríž, Merkin Hall – New York, Walter Hall – Toronto, Musikverein – Viedeň, Audítórium – Rím, Malá sála Šostakovičovej filharmónie – Petrohrad. V roku 2000 bola Moyzesovmu kvartetu udelená cena Fríca Kafendu a zároveň cena kritiky. V rokoch 2006–2008 bolo komorným súborom mesta Modra, od roku 2008 sa stalo komorným súborom mesta Skalica. V roku 2015 Moyzesovo kvarteto získalo prestížnu Cenu Nadácie Tatra banky za umenie. V roku 2016 bolo poctené Cenou ministra kultúry SR za umenie. Sústavne sa venuje nahrávaniu nových kompaktných diskov (súbor nahral výše 40 CD) a realizovaniu nahrávok pre slovenský rozhlas i zahraničné rozhlasové spoločnosti. Repertoár telesa zahŕňa všetky štýlové obdobia, nevynímajúc ani tvorbu súčasných slovenských autorov, z ktorých mnohí skladby kvartetu priamo dedikovali.



slov. A posledné slovo? To je spoločné, ale v nedávnej dobe začína mať navrch Jožko, po piatich rokoch si to už môže dovoliť (smiech). Keď zahrá niečo tak krásne a presvedčivo, nedá sa s ním nesúhlasiť. Veľmi nám prospelo, že niektoré prechody, ktoré sme mali naučené príliš rozvláčne, zrýchlil a prispelo to k plynulosti hudby.

AL: Priznám sa, že niektoré pomalé časti by som prijal pomalšie, ako to Jožko cíti. Ja by som v nich prijal väčší pokoj, ale inak je všetko perfektné.

JH: Z môjho pohľadu je to veľmi jednoduché a verím, že aj chalani súhlasia s tým, že hlavne treba hrať rytmicky spolu, intonačne správne a krásnym kvalitným tónom. Splne-

■ **Nahráli ste množstvo CD, patria medzi ne aj nedávno nahraté kompletne kvartetá J. N. Hummela. Plánujete nahráť aj nejaké ďalšie zaujímavé opusy?**

JS: Podobne, ako pri našom 40. výročí, aj teraz plánujeme nahráť CD so slovenskou hudbou. Bude na ňom A. Moyzes, E. Krák, V. Godár, I. Zeljenka a R. Berger.

■ **Máte nejaký nesplnený sen?**

FT: Myslím, že sme napríklad dozreli na kompletnú nahrávku Brahmových kvartet.

Ďakujem vám za rozhovor a prajem veľa radosti z komorného muzikovania! X

Synagóga Lučenec

Aj keď centrum Novohradu malo svoju mestskú sálu Redutu či Divadlo B. S. Timravy, po rekonštrukcii bývalej synagógy získalo v roku 2016 úplne nové sídlo kultúrneho života. Kultúrne podujatia nabrali druhý dych, a tak je dnes z Lučenca výrazné kultúrne centrum širokého juhoslovenského regiónu.

Dvadsaťte storočie prinieslo židovským obciam na Slovensku fatálne tragické obdobie. Aj ich duchovné centrá, synagógy, niesli svoj pohnutý úd, vrátane najväčšej z nich, synagógy neológov v Lučenci. Táto monumentálna stavba patrí k najpozoruhodnejším dielam secesie u nás. Naprojektoval ju významný architekt Leopold (Lipót) Baumhorn. Dokončená bola v roku 1925. Jej dejiny sa podobajú na osud samotného mesta, ktoré bolo niekoľkokrát úplne zničené a znova vystavané.

Ani nie 15-ročnú synagógu najskôr počas druhej svetovej vojny vyrabovali, po vojne ju

Budova rozpadnutá na skelet prechádzala niekoľkými etapami rekonštrukčných prác podľa projektu Zsolta Pappa a Alice Tichej s kolektívom. Dnes ostáva už iba obnoviť štukovú omietku na fasádach. Synagóga rokmi chátrania prišla o svoj pôvodný vzhľad a ani rekonštrukcia jej ho nie je schopná vrátiť v pôvodnej miere. Stratené architektonické prvky však nahrádzajú nové, odkazujúce na pôvodný spirituálny rozmer priestoru.

Hoci dnes už synagóga neslúži pôvodnému účelu, stále vie pôsobiť na návštevníka aj duchovne, napríklad cez hru svetla v halovom priestore, kde sa moderné umenie prelína

Široký záber hudobného programu dokazuje, že lučenecká synagóga poskytuje nielen výbornú akustiku, ale kapacita nad tisíc návštevníkov postačuje aj pre uvedenie väčších orchestrálnych koncertov. V ostatných rokoch tu zaznelo napríklad Mozartovo *Requiem d mol* či *Requiem op. 48* od Gabriela Faurého v podaní Štátnej opery Banská Bystrica. Orchester starých nástrojov Solamente naturali tu uviedol svoj program hebrejskej a orientálnej hudby Thesaurus, vystúpil tu aj Slovenský komorný orchester, Dievčenský spevácky zbor SRo či Bratislavský chlapčenský zbor. Obzvlášť sa darí sólovým recitálom; v synagóge sa predstavila Adriana Kučerová, Peter Breiner či Xavér Varnus.

Priestor pravidelne dostáva aj populárna hudba. Svoj koncert tu odohrali Lenka Filipová, soulová speváčka Natalie či Sima Martausová. V dramaturgii sa objavujú koncerty pre deti, reprezentatívne benefičné koncerty i rôzne multižánrové podujatia.



Exteriér a interiér lučeneckej Synagógy (foto: T. Škandík)

od židovskej obce kúpilo mesto, ktoré ju v nasledujúcich desaťročiach využívalo ako sklad umelých hnojív, až nakoniec ostala budova opustená a začala chátrať. Barbarská zmena funkcie budovy po prevrate v roku 1948 k jej deštrukcii prispela azda najvýraznejšie. Koniec koncov, bol to osud mnohých dovtedajších centier pestovania vyššej kultúry ako napríklad kaštieľov, kláštorov či kostolov. Tento neblahý stav trval niekoľko dlhých dekád. Stará mestská štvrť v okolí synagógy sa medzičasom zmenila na modernistické sídlisko. K zmene nedošlo ani po roku 1989.

Zo strašidelnej ruiny, rozpadajúcej sa uprostred nevľúdnej lúky medzi panelákmi, začal v roku 2014 rásť nový reprezentatívny kultúrny stánok, aký na inak kultúrne bohatom juhu dodnes nemá páru. Mesto spolu so súkromnými investormi tu vytvorilo LUKUS – Lučenecké kultúrne stredisko.

s pôvodnými secesnými fragmentmi. Okenné vitráže vrhajú do budovy celé farebné spektrum, oživujúce inak prosté, bledé povrchy interiéru. Budova sama osebe sa takto stáva stánkom, v ktorom sa dá prežiť kultúrny zážitok aj bez toho, aby sa v nej práve konalo nejaké podujatie.

Centrálny halový priestor s rozľahlou galériou ponúka možnosť súbežného konania viacerých kultúrnych akcií. Zatiaľ čo na poschodí sú inštalované artefakty z histórie budovy spolu s výstavou obrazov, na prizemí sa v tom istom čase môžu odohrávať koncerty. Na rozdiel od bežných sakrálnych priestorov, ktoré najmä počas zím neposkytujú vhodné podmienky pre kultúrne akcie, je moderne technicky vybavená synagóga celoročne hosťiteľom mnohých profesionálne organizovaných podujatí. Bohato zastúpená je najmä ponuka koncertov.

Synagóga je akýmsi ekumenickým kultúrnym priestorom, kde dostávajú príležitosť aj kultúrne prejavy, ktorých prezentácia na Slovensku donedávna absentovala. Za čias socializmu sa z pôvodného multikultúrneho slovenského prostredia vytratila pestrosť tradícií, ktorá bola obzvlášť citelná práve na juhu krajiny. Bývalý režim umelo vytvoril akúsi unitárnu bublinu, ktorá viedla k očividnému kultúrnemu úpadku mnohých, dovtedy kultúrne bohatých regiónov. Dnes sa ich obyvatelia vracajú k dedičstvu svojej minulosti.

Aj pád a vzostup synagógy v Lučenci tento proces exemplárne reprezentuje. Z kultúrnej pustiny zhmotnenej v ruine významného architektonického diela vzišlo po rekonštrukcii nadregionálne kultúrne centrum, ktoré bezpochyby pozitívne ovplyvní život obyvateľov Lučenca, Novohradu, aj celého južného Slovenska.

Ján ČAPČÍK

Osem otázok pre editorov husľovej školy a metodiky husľovej hry

Aktuálne sa na trhu objavili dva komplementárne edičné činy v oblasti husľovej pedagogiky: *Husľová škola* (vyd. Raabe) a *Metodika hry na husliach* (vyd. Hudobné centrum) významného slovenského pedagóga VILIAMA KOŘÍNKU (1915–2006). O zmysluplnosti nových vydání staršej husľovej školy a metodiky, interpretujúcich odkaz slávnej Ševčíkovej metódy, hovoríme s ich editormi – aktívnymi pedagógmi a interpretmi.



Juraj Tomka

editor *Metodiky hry na husliach*

1. Kombinácia Ševčíkovej husľovej školy a prác Viliama Kořínka – ktoré sú akýmsi doplnkom k Ševčíkovej metóde – tvorila u nás desaťročia základný kameň výučby husľovej hry na základnom stupni. Do akej miery však oba zdroje odolali „konkurenčným“ tlakom iných škôl, smerov, najmä po r. 1989 široko dostupným nielen vďaka otvoreným geografickým hraniciam, ale aj neobmedzenému prúdeniu informácií prostredníctvom internetu?

Viliam Kořínek študoval u Gustáva Nählovského a Jaroslava Kociana, ktorí boli priami žiaci Otakara Ševčíka. Keď začal učiť v Bratislave po roku 1945, uvedomoval si potrebu vydania systematických cvičení podľa Ševčíkovho vzoru, ktoré by boli praktickou pedagogickou príručkou a vychovávali by ďalšie generácie huslistov u nás. K zahraničným školám a metodikám prakticky nebol prístup. V priebehu ďalších desaťročí neúnavne tvoril nové a nové zošity, ktoré boli v tom čase veľmi cenným zdrojom informácií. Po roku 1989 sa k nám postupne dostávali zahraničné školy ako napríklad Suzuki, Dénes-Réger-Németh alebo české školy Zdeňka Golu a Jozefa a Magdalény Mickovcov. Myslím si však, že pedagógovia dnes kombinujú rôzne zahraničné zdroje pre ich atraktivnosť napríklad v oblasti zapájania viacerých zmyslov žiaka a jeho obrazotvornosti. V oblasti metodiky sú dôležité knihy Jaroslava Foltýna a Jindřicha Pazderu. Kořínek si podľa mňa tiež drží svoje miesto.

2. Rástol si sám ako dieťa na Ševčíkových opusoch a Kořínkových etudách, cvičeniach či *Husľovej škole*?

Moja pani učiteľka Gabriela Drimajová na ZUŠ v Partizánskom ma učila podľa husľovej školy Čermáka-Berana a kombinovala to so Ševčíkovými cvičeniami a Kořínkovými etudami. Škola Čermák-Beran je inšpirovaná Ševčíkom, takže si myslím, že som vyrástol na

Viliam
Kořínek

*Metodika hry
na husliach*



ševčíkovskej tradícii. Nešiel som však systémom cvičenie za cvičením, ale striedal som to s rôznymi etudami a prednesovými skladbami. Ako to aj sám Kořínek spomína v jednom zo svojich článkov, cvičenia sú ako lieky na určité problémy, ktoré treba riešiť. Keď vyješ naraz celú lekárňu, nebudeš zdravý, skôr naopak. A hral som aj množstvo ďalších etúd od Kaysera či Wolfharta v Kořínkovej revízii.

3. Učíš na konzervatóriu – aká je tvoja skúsenosť s technickou výbavou prichádzajúcich huslistov zo základných umeleckých škôl? Vnímaš stále prítomnosť

ševčíkovsko-kořínkovského odkazu na základnom stupni výučby u nás?

Pedagógom na Konzervatóriu som od roku 2015, čo je relatívne krátky čas na to, aby som to dokázal objektívne zhodnotiť. Dovolím si však povedať, že väčšina žiakov, ktorí prichádzajú do mojej triedy zo ZUŠ, bola školená aj cvičeniami a etudami, ktoré napísal či revidoval Viliam Kořínek. Myslím si, že v jeho cvičeniach je dobrý systém a čo je najdôležitejšie, kladie dôraz na rozvoj muzikality žiaka. Vyčádza z ľudovej piesne so spevnou melódiou a tanečným rytmom, do nôt často píše text piesne, aby si ju mohol žiak zaspievať.

4. Súhlasíš s často zdôrazňovaným tvrdením Viliama Kořínka o tom, že kvalitný pedagóg musí byť aj solídny hráčom?

Kořínek tvrdil, že „čo učiteľ sám nezahrá, nevie ani vysvetliť“. Je to celkom zložitá otázka, pretože keď huslista učiteľ niečo vie zahráť, vôbec to neznamena, že to vie aj naučiť niekoho iného. Musí poznať čiastkové úkony a cvičenia, ktoré žiaka privedú k požadovanému výsledku. Na druhej strane mám osobnú skúsenosť s tým, že niekedy je oveľa účinnejšie nejaký technický či hudobný problém žiakovi demonštrovať hrou ako slovným opisom, ktorý je často hmlistý a abstraktný. Závisí to od druhu problému a na vnemovej schopnosti žiaka. Zvukový vzor je to, čo žiak veľmi potrebuje a k tejto predstave sa bude snažiť priblížiť, ak má na to vôľu a ambíciu zlepšiť sa. U mladšieho žiaka ide o učenie sa napodobňovaním, u starších žiakov ide skôr o inšpiráciu a hľadanie svojej individuálnej predstavy. Ideálny je podľa mňa slovný návod doplnený o zvukovú ukážku.

5. Kořínkova *Metodika hry na husliach* vznikla koncom 70. rokov pôvodne ako učebnica metodiky pre študentov 5. ročníka konzervatórií. Odporúčal by si jej aktuálne vydanie aj súčasným učiteľom na ZUŠ, ktorí sa so ševčíkovsko-kořínkovským systémom nestretli? Do akej miery je Kořínkova *Metodika* vysvetľujúcim komentárom k jeho

Husľovej škole, resp. kde už prekračuje jej horizont?

Kořínkova *Metodika* je dodnes jediná učebnica svojho druhu primárne v slovenskom jazyku, je akousi teoretickou základňou pre rozvoj huslistu, ktorý chce dosiahnuť tie najvyššie méty. Zaoberá sa úplnými základmi – postojom huslistu, držaním nástroja, postavením rúk. Ďalej sa venuje jednotlivým problematikám oboch rúk cez výmeny polôh, prstoklady, intonáciu, vibrato až po tvorenie tónu, výmenu ťahu sláčka a rôzne druhy

→ →



Alžbeta Ševečková
editorka *Husľovej školy*

1. Ako by ste charakterizovali pomerne rozsiahly súbor opusov, zošitov, ktoré tvoria „školy“ hry na husliach českého pedagóga Otakara Ševčíka a reprezentujú jeho slávnú metódu? A ako v kontexte Ševčíkovho odkazu máme vnímať *Husľovú školu*, etudy či cvičenia na Slovensku pôsobiaceho Viliama Koříneka?

Otakar Ševčík bol uznávaným pedagógom a žiaci k nemu prichádzali z celého sveta. Ovpľyňoval dokonca aj metodické postupy iných inštrumentalistov. Svoje pedagogické zásady a reformné snahy vložil do študijného materiálu, ktorý tvorí reprezentačné dielo českej husľovej hry. Obsahuje štvordielnu *Školu husľovej techniky op. 1, Školu sláčikovej*



techniky op. 2, zošity 1-6, doplnené o Štyridsať variácií op. 3, Husľovú školu pre začiatníkov op. 6, zošity 1-7, Prípravu k cvičeniu trilkov op. 7, zošit 1-2, Zmeny polôh a prípravu k cvičeniu stupníc op. 8, Prípravu k cvičeniu dvojhmatov op. 9. Je to rozsiahly materiál, ktorý žiaka dokonale technicky pripraví na zvládnutie problémov husľovej interpretácie. Viliam Kořínek Ševčíkovu prírodnú „k lekární, v ktorej je liek na všetko, len ho treba správne vybrať a používať“. Vychádzajúc z rovnakých princípov vytvoril v 80. rokoch *Husľovú školu* aplikovanú na pomery vtedajších umeleckých škôl a ich potrieb.

2. Celé generácie začínajúcich huslistov vnímali Ševčíkove cvičenia často ako nezábavné až utrpné. Viliam Kořínek zdôrazňoval, že to bolo dôsledkom jednak nepochopenia princípov metódy, mechanického prehrávania cvičení, zbytočného cvičenia celých zošitov, ale najmä kvôli nedostatočnej hráčskej a pedagogickej úrovni učiteľov na základnom stupni. Čo ešte uškodilo „reputácii“ Ševčíkovej metódy medzi učiteľmi a žiakmi? Podarilo sa Viliamovi Kořínkovi sprostredkovať slovenským učiteľom cez svoje práce zrozumiteľný „výklad“ Ševčíkovej metódy a priblížiť ich k jej podstate?

Zvládnuť vyučovanie Ševčíkovou metódou tak, aby nevyvolávala v žiakoch pocit nezábavnosti a nudy, a obhájiť utrpnosť jednotlivých cvičení nie je jednoduché. Metódu treba vedieť správne používať. Napriek chýbajúcemu návodu však bola pre svoju účinnosť najrozšírejšou na nižších i vyšších typoch umeleckých škôl. Základ Kořínkovej školy tvoria osvedčené ševčíkovské postupy, ktoré autor vysvetľuje vo svojej metodike, a osvetľuje tak aj podstatu Ševčíkovej metódy.

3. Päť zošitov Kořínkovej *Husľovej školy* vychádzalo postupne v 80. rokoch. Aký bol ohlas na *Školu* v tom období a do akej miery zostala dodnes prítomná vo výučbe na základnom stupni?

Škola vychádzala postupne a vtedajší pedagógovia s ňou boli dôkladne oboznamovaní cez vychádzajúce metodické príručky a prostredníctvom školení, na ktorých prítomný

autor svoje dielo prezentoval, vysvetľoval metodiku, zneli tam ukážky a viedli sa diskusie. Noty sa rozšírili na územie celého Slovenska a ponúkli alternatívu k dovtedy používaným školám. Časom sa však jediné vydanie rozpredalo a k notovým materiálom sa pedagógovia dostávali čoraz ťažšie. Možnosti rozširovania nôt boli na inej úrovni ako dnes, a preto sa niektorí vracali

k školám iných autorov alebo hľadali nové materiály prístupné v predajniach. A vytrvalci trpezlivo čakali na nové vydanie.

4. Ako je *Husľová škola* štruktúrovaná a pre akú vekovú kategóriu je určená?

Husľová škola je rozdelená do piatich zošitov a je určená žiakom na prvom i druhom stupni základných umeleckých škôl. Prvý zošit obsahuje fotografie dokumentujúce správne držanie nástroja, niekoľko základných údajov z hudobnej nauky, materiál pre pedagóga vyučujúceho žiaka v prípravnom ročníku a takmer 80 cvičení určených žiakom prvého

ročníka. Autor necháva pedagógovi voľný výber pri rozhodovaní cesty od durového hmatu k molovému alebo opačne. Rozsiahly druhý zošit obsahuje cvičenia v ďalších hmatoch prvej polohy. Tretí zošit je rozdelený na dve časti, jedna sa zaoberá nácvikom druhej polohy a ďalšia nácvikom tretej polohy. Postupnosť ich kombinácie sú opäť ponechané na pedagóga. Štvrtý zošit autor venoval cvičeniam v piatej, šiestej a siedmej polohe. Ťahové cvičenia vo všetkých zošitoch zostávajú v prvej polohe. Piaty zošit je určený žiakom vyšších ročníkov ZUŠ, prípadne študentom konzervatória, ponúka okrem technických cvičení aj analytické rozboru a štúdie etúd Mazasa a Kreutzera, vybrané časti sólových *Sónát a partít* J. S. Bacha a kadenciu ku *Koncertu F dur* W. A. Mozarta. Vo viacerých zošitoch ponúka návod a modely pre jednoduchú improvizáciu a vhodný doplnkový notový materiál (stupnice, etudy, prednesové skladby).

5. Od tohto roka sa postupne na trhu objavujú prvé zošity v novej revidovanej edícii. Aká je konkrétne vaša úloha ako editorky – objavia sa v aktuálnom vydaní nejaké úpravy alebo zmeny?

Obsah jednotlivých zošitov je nezmenený, súčasťou sú aj pôvodné poznámky autora. Zmenené sú fotografie v prvom zošite, kde sú modelom súčasní žiaci. Zmenená obálka je dielom súčasných graфикov. Moje editorstvo súvisí s kontrolou obsahu notového materiálu, dopĺňaním chýbajúcich značiek v pôvodnej verzii a hľadaním prípadných chýb vzniknutých prepisom.

6. Víťate simultánne vydanie prvých zošitov *Husľovej školy* a *Metodiky hry na husliach*?

Simultánne vydanie *Školy* aj *Metodiky* sa mi javí ako vhodný krok. Napriek tomu, že *Škola* je veľmi zrozumiteľná, *Metodika* bola a je výbornou príručkou pre súčasných i nastávajúcich pedagógov.

7. *Metodika hry na husliach* je zaujímavým čítaním, o Viliamovi Kořínkovi prezrádza vynikajúcu schopnosť teoreticky formulovať vlastné praktické pohľady, štylistickú zručnosť a intelektuálny rozhľad. Spomínate si aj vy takto na svojho učiteľa?

Viliam Kořínek bol charizmatickou osobnosťou pre desiatky svojich žiakov a pre celú husľovo-pedagogickú pospolitosť. Nesmierne pracovitý a skromný, vytrvalo odovzdával svoje bohaté skúsenosti mladším ako pedagóg aj ako člen orchestra Slovenskej filharmónie. Bol zanietým maliarom, karikaturistom, turistom, oddaným priateľom, hlboko ľudským človekom. Tak si na neho spomína a váži si ho celá plejáda slovenských hudobníkov.

8. Otakar Ševčík nezanechal po sebe metodiku, ševčíkovské princípy šírili a interpretovali len jeho žiaci priamo



smykov. *Metodika* prekračuje hranice *Husľovej školy* v tom, že vysvetľuje aj oveľa náročnejšie prvky hry ako napríklad sautillé, ricochet či radové staccato a je dokumentovaná virtuóznymi skladbami Paganiniho, Vieuxtempsa či veľkými husľovými koncertmi Glazunova, Mendelssohna Bartholdyho či Saint-Saënsa. Jej štúdium učiteľom ZUŠ vrelo odporúčam.

6. V čom spočívala tvoja revízia aktuálneho vydania *Kořínkovej Metodiky*?

Za tých takmer 40 rokov od jej 2. vydania z roku 1981 sa zmenila spoločenská situácia, odborné a jazykové aspekty. Napríklad vtedy sa dal u nás zohnať len jeden typ pavúka, a to len na celé husle. Dnes sú možnosti oveľa väčšie, čo som musel v knihe uviesť na pravú mieru. Aktualizoval som pomenovanie niektorých techník hry, vychádzajúc zo svojej praxe. Napríklad „staccato jeté“ je u nás zriedkavý termín, uviedol som pri ňom alternatívu „ricochet“, ktorá je oveľa bežnejšia a označuje hádzaný smyk. Apropos, slovo „smyk“... Má síce

český pôvod (ako napríklad slová bázeň či otáznik) a v staršom vydaní knihy sa namiesto neho používa slovo „ťah“, v novšej histórii sa však smyk zaradil medzi spisovné slovenské slová (KSSJ 4 z roku 2003).

7. Ako máme vnímať záverečnú stať o problematike štýlovej interpretácie, ktorá sa dotýka predovšetkým hudby klasicizmu a baroka a vzhľadom na dobu svojho vzniku nezohľadňuje moderné pohľady vychádzajúce z princípov historicky poučenej interpretácie?

Je síce pravda, že v tom období bola historicky poučená interpretácia ešte v plienkach, no otázka štýlovosti sa vo svojich podstatných črtách dá aplikovať aj na modernom nástroji. Navyše, obdobia baroka a klasicizmu už vtedy boli dostatočne vzdialené, aby sa dali štýlovo špecifikovať a odlišiť od období, ktoré po nich nasledovali. Kořínek podľa mňa veľmi správne diferencuje základné štýlové špecifiká, ktorými sú tempo, rytmus, metrika, dynamika, hráčske aspekty a technická výbava nástroja. A nad toto všetko stavia spoločenskú situáciu, ktorá de-

terminovala postavenie a funkciu hudby, kompozičné techniky a od nich sa odvíjajúci vkus, artikuláciu, frázovanie atď. Pritom netreba zabúdať na temperament a národnosť autora. Myslím, že tieto princípy sú nadčasové a dajú sa uplatniť vo výučbe štýlovej interpretácie aj na modernom nástroji, o čo sa aj ja snažím.

8. V čom vidíš nadčasovosť princípov Ševčíkovej metódy a ich aplikácie v *Kořínkovej Škole a Metodike*? Sú inšpiráciou aj pre tvoju vlastnú pedagogickú činnosť?

Ševčíkova metóda ponúka množstvo efektívnych riešení zásadných technických problémov huslistu, ktoré treba vedieť využiť. Nedá sa študovať izolovane, bez štúdia iných etúd či prednesových skladieb. Práve o toto spestrenie sa pokúsil Kořínek vo svojich cvičeniach, uvedomujúc si potrebu zapojenia umeleckého prednesu do procesu vývoja žiaka. Preto som nesmierne rád, že Kořínkove diela vyšli v novom vydaní a budem ich odporúčať pedagógom, svojim študentom na konzervatóriu aj na vysokej škole, ako aj profesionálnym hráčom. X

→ v pedagogickom procese. Viliam Kořínek bol žiakom dvoch z nich – Gustáva Náhlavského a Jaroslava Kociána, vy ste zase žiačkou Kořínkova a Ševčíkovu metódu používate vo vlastnej pedagogickej praxi. Prečo má stále zmysel takto učiť aj v dobe, ktorá nás zahŕňa množstvom iných, neustále sa vynárajúcich nových prístupov a metód?

Každý pedagóg hľadá vlastnú cestu, ako svojich zverencov naučiť náročnému procesu hry na husliach. Moderná doba priniesla dostupnosť zahraničných študijných materiálov i oboznámenie sa s novými metódami. Aj niekoľko rokov fungujúca organizácia ESTA bola v tomto smere nesmierne prínosnou. Ševčíkovu školu sa mnohým vďaka chýbajúcej metodike nikdy

nepodarilo úplne pochopiť. Poznať ju cez jeho žiakov a priamych pokračovateľov bolo teda pre tých niekoľko desiatok vyvolených veľkým benefitom. Viliam Kořínek nebol odporcom iných škôl. Ponúkol však pre pedagógov pomocku, ktorá je vhodným a overeným materiálom na ceste k poznaniu a ovládaniu vlastného nástroja. X

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**

MARTIN ADÁMEK: UNITY

E. Carter, K. Saariaho, A. Steinecker, C. Roqué Alsina, H. Villa-Lobos, G. Scelsi, I. Xenakis, S. Sciarrino

Martin Adámek
klarinet & basový klarinet

Joséphine Olech
flauta

Andrej Gál
violončelo

Nové CD klarinetistu Martina Adámeka, laureáta Ceny Ľudovíta Rajtera 2019.

www.hc.sk



Digitálny WOMEX – nové možnosti komunikácie

V Budapešti sa od 21. do 25. 10. konal ďalší ročník najväčšieho svetového veľtrhu world music. Už po šiestykrát boli jeho súčasťou aj umelci, promotéri, novinári a fanúšikovia tohto žánru zo Slovenska vďaka platforme World Music from Slovakia (WOMUSK). V historicky prvej online verzii veľtrhu reprezentovala Slovensko ethno-jazzová skupina Bashavel.

Keď sa WOMEX konal v Budapešti v r. 2015, priniesol so sebou niekoľko prvenstiev: okrem toho, že to bolo po prvýkrát, čo sa tento „putovný veľtrh“ zastavil v niektorej z krajín strednej či východnej Európy, prvýkrát sa na ňom oficiálne zúčastnila aj Slovenská republika. Pod záštitou WOMUSK, Hudobného centra a ďalších partnerov sa mohli profesionáli z celého sveta zoznámiť so slovenskou produkciou v žánri world music nielen prostredníctvom oficiálneho veľtržného stánku, ale aj koncertom slovenskej skupiny Pacora Trio. Od tých čias sú naši zástupcovia pravidelnou súčasťou tohto podujatia – nielen ako vystavovatelia, ale aj ako účastníci odborných konferencií, medzinárodných panelov a workshopov či ako účinkujúci. Napríklad v r. 2017 hrala na WOMEX-e v Katoviciach skupina Banda a v r. 2018 v Las Palmas de Gran Canaria premietli film Mareka Šulíka *Ťažká duša* o odovzdávaní hudobných tradícií medzi slovenskými Rómami. Aj v tomto roku, keď sa mal veľtrh opäť konať v Budapešti, vybrala porota medzi showcasové koncerty hudobní skupinu zo Slovenska – ethnojazzové kvinteto Bashavel (Róbert Ragan st. – kontrabas, Stanislav Palúch – husle, Marcel Comendant – cimbál, Klaudius Kováč – klavír, Peter Solárik – bicie). Koronakríza však zmenila plány usporiadateľov a namiesto štandardného 40-minútového živého vystúpenia priamo v mieste konania veľtrhu sa umelci museli uspokojiť s krátkym 15-minútovým naživo streamovaným koncertom a rovnako dlhým online rozhovorom. Hoci sa veľtrh v minulosti pýšil tisícami účastníkov zo stoviek krajín sveta, tentoraz organizátori počítali hlavne objem odvysielaných hodín. Podľa záverečnej tlačovej správy sa im podarilo pripraviť 70 hodín digitálneho obsahu, z toho 20 hodín konferenčných príspevkov, 8 hodín networkingových stretnutí, 4 hodiny mentoringu, 18 hodín hudobných filmov a 20 hodín spomínaných showcaseových koncertov spájajúcich ukážky živého hrania s rozhovormi. Okrem toho sa mohli účastníci digitálneho WOMEX-u stretnúť vo virtuálnom priestore vďaka rôznym diskusným fórám. Chciac-nechciac sa tak Budapešť znovu stala priekopníkom – tentoraz v spôsobe, ako zvládnuť komunikáciu hudobníkov a odborníkov z brandže napriek nemožnosti stretnúť sa osobne. Veľkou výhodou digitálnej verzie bolo, že problém s nedostatkom času odpadol. Všetky konferenčné príspevky, filmy

a koncerty boli totiž prístupné ako videonahrávky aj na spätné pozretie počas celého trvania veľtrhu a dalo sa k nim kedykoľvek vrátiť. Ale informáciu, ktorá je pre mnohých návštevníkov veľtrhu najdôležitejšia – ako kapely znejú naživo a aká energia sa šíri z pódia – nebolo digitálne médium schopné sprostredkovať na sto percent. Napriek technickým obmedzeniam niektoré z koncertov medzi delegátmi obzvlášť zarezovali, aspoň podľa reakcií v diskusných fórach. Bolo to napríklad vystúpenie sámskej



Poľad na WOMEX 2019, modrý slovenský stánok v pozadí (foto: littleplanet.gr/womex)

speváčky Marje Mortenssonovej s tubou a sláčikovým kvartetom, energická tanečná produkcia kolumbijskej skupiny La Mambanegra či indicko-britské trio Yorkston/Thorne/Khan, kombinujúce indické hudobné tradície s ostrovným folkom. Zaujali aj účinkujúci z východnej Európy, napríklad poľská dychovka Tęgie Chłopy, slovinské experimentálne trio Širom, bulharská ethnobassová úderka Oratnitza či česká speváčka Bára Zmeková – členkou jej sprievodnej skupiny bola aj huslistka Nina Marinová pochádzajúca zo Slovenska. Súčasťou veľtrhu býva každý rok aj udeľovanie cien v rôznych kategóriách – hlavnú cenu získala tohto roku maďarská speváčka Mónika Lakatos. Umelkyňa dlhé roky úspešne propaguje hudbu olašských Rómov z Maďarska a na záverečnom koncerte vystúpila s predchádzajúcimi domácimi držiteľmi tejto ceny – členmi skupiny Muzsikás. Okrem toho predstavila aj svoj nový projekt olašských speváčok – The Gipsy Voices.

Ako na tento „nový spôsob womexovania“ zareagovala platforma World Music from Slovakia? O pôvodných zámeroch hovorí riaditeľka, Jarмила Vlčková: „Pre Slovensko bolo dobrou správou, že sa mal WOMEX opäť konať v Budapešti, pretože slovenskí hudobníci mali väčšiu šancu dostať sa do finálnej zostavy showcasovej prehliadky. Pri výbere účinkujúcich sa totiž prihliada na región, v ktorom sa WOMEX koná. Prihlásili sme osem skupín, nakoniec si medzinárodná porota vybrala Bashavel. Naším zámerom bolo umožniť viacerým zástupcom slovenskej hudobnej scény aktívne sa zúčastniť na veľtrhu ako delegáti, spoznať zákulisie, kde sa stretávajú nielen hudobníci, ale aj predstavitelia významných organizácií, festivalov a vydavateľstiev. Naživo má WOMEX veľmi osobnú a bezprostrednú atmosféru. Takisto sme chceli pripraviť špeciálne sprievodné podujatia na prezentáciu hudby zo Slovenska a networking so zahraničnými odborníkmi. Žiaľ, korona nám tieto plány prekázila. Napriek tomu mal tohtoročný WOMEX svoje pozitívne stránky a ukázal nové možnosti online komunikácie, ktoré sa v mnohom osvedčili. Sme spokojní aj s možnosťou prezentovať Bashavel formou video-

koncertu a rozhovoru s Róbertom Raganom st., ktorý s ním zasvätené viedol Albert Hosp, riaditeľ festivalu Glatt&Verkehr v Rakúsku. Myslím, že aj tohtoročná prezentácia Slovenska sa vydarila a sme radi, že WOMEX odolal korone aspoň v takejto podobe.“

Najväčší svetový veľtrh world music sa teda v čase protipandemických opatrení vynašiel a prežil vďaka novým technológiám. A hoci takáto digitálna forma komunikácie priniesla veľa plusov, stále tu je jeden obrovský mínus – absencia živého zážitku pri vnímaní hudby a stretnutí s priateľmi, kolegami a hudobníkmi nadšencami z celého sveta, ktorí svojou prítomnosťou dokazujú, že hudba je naozaj univerzálny jazyk a globálny liek. Hádám to WOMEX 2021 v portugalskom meste Porto naprávi a svojím dielom do mozaiky opäť prispeje aj Slovensko.

Vladimír POTANČOK

Prezentáciu Slovenska na veľtrhu WOMEX z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia a partnermi boli Hudobný fond a SOZA.



(foto: V. Veverka)

Hudobná dielňa Róberta Ragana st. All The Things You Are

Štyria z piatich študentov sa ma zvyknú na hudobných workshopoch pýtať, ako tvoriť basovú linku na základe harmonických značiek, tzv. walking bass. Napriek tomu, že dnes už môžeme nájsť na internete veľa výborných hudobných lekcí zaoberajúcich sa touto problematikou, rozhodol som sa venovať kontrabasovú Hudobnú dielňu práve tejto otázke. Aj preto, že môže byť užitočná pre iné nástroje či spevákov. Vedenie basovej linky si ukážeme na známom jazzovom štandarde *All The Things You Are*, ktorý v roku 1939 skomponoval Jerome Kern. Vybral som ju pre pomerne ľahko zapamätateľnú melódiu, logickú a komplexnú harmonickú štruktúru a v neposlednom rade aj kvôli jej obľúbenosti na jamsession. Aj k tejto dielni nájdete video na youtubeovom kanáli Hudobného centra.

A

1 2 3 4 5 6 7 8

F-7 Bb-7 Eb7 AbMaj7 DbMaj7 D-7 G7 CMaj7 CMaj7

A2

9 10 11 12 13 14 15 16

C-7 F-7 Bb7 EbMaj7 AbMaj7 A-7 D7 GMaj7 GMaj7

B

17 18 19 20 21 22

A-7 D7 GMaj7 GMaj7 F#-7b5 B7

A3

23 24 25 26 27 28 29 30 31

EMaj7 C+7 F-7 Bb-7 EbMaj7 AbMaj7 DbMaj7 Db-7 C-7

32 33 34 35 36

Bo Bb-7 Eb7 AbMaj7 G-7b5 C7

Skladba má 36-taktovú štruktúru AA₂BA₃. Je komponovaná v As dur, ale začína sa akordom F⁻⁷, teda na šiestom stupni (vi–ii–V–I–IV), na konci dielu A moduluje do tóniny C dur. Diel A₂ má identický harmonický priebeh ako diel A, ale je posadený o kvartu nižšie. Diel B je v tónine G dur, s krátkym vybočením do E dur, a vyúsťuje do akordu C⁷, ktorý je dominantou k úvodnému akordu F⁻⁷ v diele A₃. Všimnite si, že diel A₃, ktorého úvodných päť taktov je identických s dielom A, je predĺžený o štyri takty. V súvislosti s tvorbou basovej linky by som rád spomenul tri základné princípy:

1) Definovanie harmónie hranim základného tónu akordu na ťažkých dobách taktu, najmä na 1. dobe. Toto pravidlo – aj keď je dôležité – netreba brať rigidne, závisí od melodického postupu. Pri začiatkoch tvorenia basovej linky je však dobré sa ho držať. Neskôr, po získaní určitých skúseností a najmä v improvizovaných chóruchoch, môžeme postupovať voľnejšie.

2) Dôležitý je výber tónu na štvrtej dobe, tá totiž smeruje väčšinou k ďalšiemu akordu a pripravuje poslucháčov na zmenu. Existujú tri základné postupy:

a) použitie chromatického tónu, ktorý zhora alebo zdola smeruje k základnému tónu nasledujúceho akordu, b) použitie najbližšieho tónu z aktuálnej stupnice smerujúceho k nasledujúceho základnému tónu, c) použitie dominanty k základnému tónu nasledujúceho akordu.

3) Pri tvorení linky môžeme postupovať nasledujúcimi základnými melodickými spôsobmi: a) stupnicou, b) akordom, c) kombináciou stupnice a akordu, d) kombináciou stupnice a pridaných chromatických tónov, kombináciou akordu a pridaných

chromatických tónov, e) používaním repetovaných tónov, f) používaním obrátov akordov, g) chromatikou.

V notách sú zapísané tri chórusy. V prvom som napísal jednoduchú linku, ktorá sa pohybuje v základných dvoch polohách hmatníka, ďalšie dva sú o niečo zložitejšie. Na začiatku tvorby vlastných verzií odporúčam zapísať si niekoľko prvých chórušov do nôt. Môžete si ich potom prehrať, analyzovať, prípadne ďalej upravovať, vychádzať z nich a hľadať nové možnosti. Je dôležité snažiť sa, aby basová linka mala hudobnú logiku a smerovanie.

Veľmi dôležitým faktorom je tiež štúdium a transkripcia postupov minulých aj súčasných basových majstrov ako Ray Brown, Paul Chambers, Ron Carter, Charlie Haden, Christian McBride, John Patitucci, či klasických skladateľov, napr. J. S. Bacha, G. F. Händla, L. van Beethovena a ďalších. Podrobnejšie vysvetlivky k notám a viac informácií nájdete v mojom videu na <https://www.youtube.com/user/musiccentre1000/>.

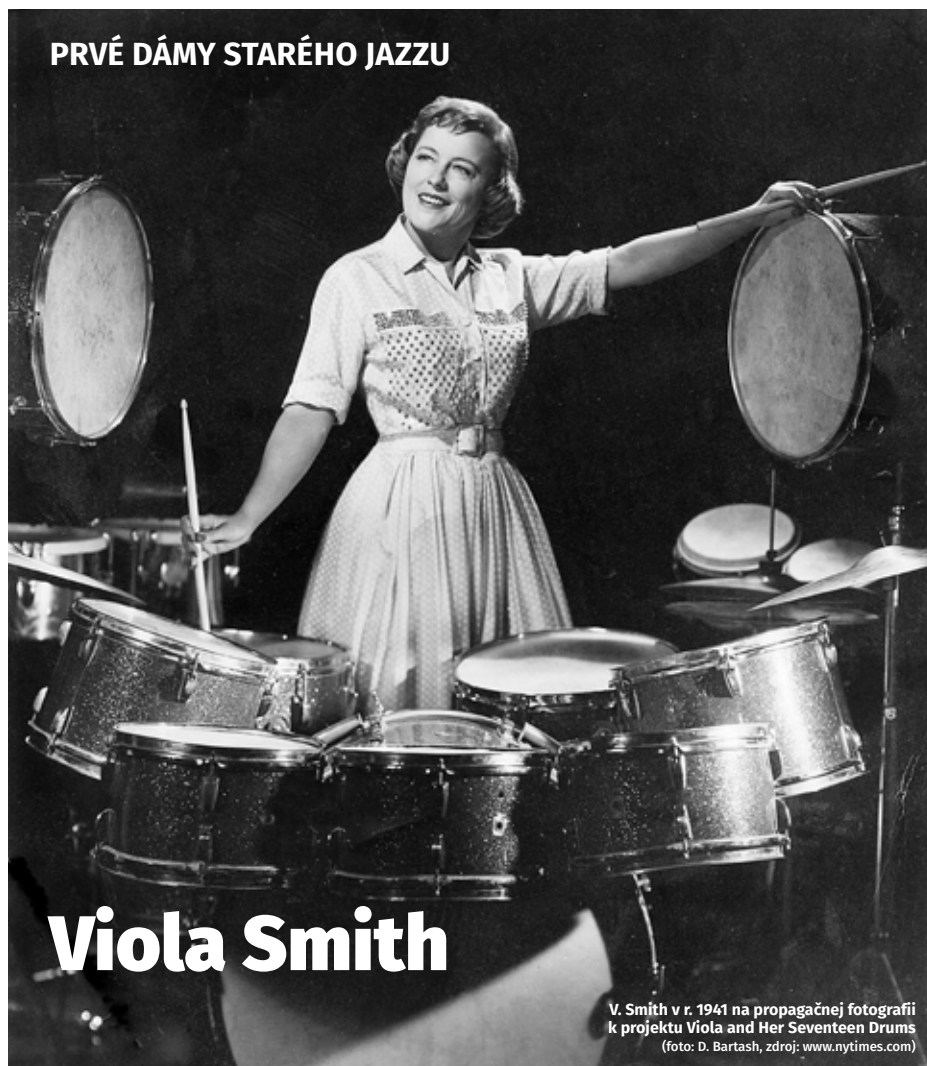
Pozn. redakcie: V texte sú uvedené akordické značky v tzv. „americkom zápise“, v ktorom sa H dur píše ako B a B dur ako B^b. V názvoch tónov a stupníc používame európsky zápis (G dur). Akordická značka F⁻⁷ znamená f mol’.

chorus 2

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'chorus 2', contains measures 1 through 28. The second system, labeled 'chorus 3', contains measures 29 through 72. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Measure numbers are placed above the staff at the beginning of each measure. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 1 through 72 indicated above the staff.

Róbert Ragan st. (1963) absolvoval hru na kontrabase na Konzervatóriu v Žiline. V r. 1996 sa stal členom orchestra Štátnej opery v Banskej Bystrici, od r. 1998 do 2004 bol jeho 1. kontrabasistom. Je stálym členom v zoskupeniach Nothing But Swing Trio, Pacora Trio, Bashavel, Invention Quartet. Pedagogicky pôsobí na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici. V r. 2003 mu Hudobný fond udelil Cenu Ladislava Martoníka „za intenzívnu dlhodobú aktivitu v popularizácii a rozvoji jazzovej hudby na Slovensku“.

PRVÉ DÁMY STARÉHO JAZZU



Viola Smith

V. Smith v r. 1941 na propagačnej fotografii k projektu Viola and Her Seventeen Drums (foto: D. Bartash, zdroj: www.nytimes.com)

Prvé jazzové legendy pochádzali z rôznych pomerov, od nemanželských detí z okraja spoločnosti až po privilegovanú bohatú spoločenskú vrstvu. V dobre situovanom prostredí sa narodila aj bubeníčka, ktorá bola jednou z prvých všeobecne uznávaných a angažovaných hudobníčok. K bicím nástrojom sa dostala vďaka agilnosti svojho otca a jeho túžbe po kapele tvorenej ôsmimi dcérami. Hudobne mimoriadne nadaná, so zmyslom pre efektnú, no vkusnú šou, opustila Viola Smith tento svet 21. 10. v obdivuhodnom veku 107 rokov. Vďaka nej ostalo našej generácii množstvo rozhovorov s neoceniteľnými spomienkami na prvú generáciu jazzmanov.

Pripravila **Lenka MOLČÁNYIOVÁ**

Viola Clara Schmitz (neskôr Smith) sa narodila r. 1912 do bohatej hudobníckej rodiny v Mount Calvary v štáte Wisconsin ako ôsme z desiatich detí. Otec Nicholas Schmitz bol profesionálnym kornetistom a vlastnil reštauráciu s tanečnou sálou v blízkosti mesta Fond du Lac. Komfortný život s plateným domácim personálom umožňoval deťom nadštandardné vzdelanie a život v luxuse. Všetci museli hrať povinne na klavíri, najstaršie sestry dostávali súkromné hodiny a neskôr samy učili mladších súrodencov. Rodina disponovala dvoma klavírmi a organom a dcéry aj synovia sa pri nástrojoch striedali tak, aby každý mohol cvičiť aspoň polhodinu denne cez školský rok a dve hodiny cez prázdniny. Ich otec vždy sníval o dievčenskom orchestri

„Spomedzi všetkých sestier som dostala ten najlepší nástroj a na scéne vtedy nebolo veľa iných bubeníčok, takže som mala vždy veľa koncertných príležitostí. Jazzoví hudobníci ma akceptovali a osobne som nikdy nepocítila diskrimináciu ako žena-hudobníčka.“

a začiatkom 20. rokov začal z dcér formovať kapelu. Každý pridilil nový nástroj – najstaršia Loretta zostala ako jediná pri klavíri, Mildred hrala na husliach, klarinete a soprán saxofóne, Lila na alt- a Sally na tenor saxofóne, Edwina na trúbke, Irene na trombone, Erma na vibrafóne a bendže a Viola

dostala v trinástich rokoch bicie nástroje, čo bolo podľa jej slov tým najväčším šťastím. Jej prvým učiteľom bol bratranec, neskôr chodila na súkromné hodiny k bubeníkom z kapiel, ktoré sprevádzali muzikálové, operné a baletné predstavenia – tzv. „pit bands“ alebo „pit orchestras“ v Chicagu.

Smith Sisters Orchestra a „Kokety“

Schmitz Sisters Family Orchestra (neskôr známy pod názvom Smith Sisters Orchestra) poskytoval dospievajúcej Viole priestor pre rozvíjanie hráčskych schopností a prispel k jej zviditeľneniu. Počas strednej školy sestry pravidelne hrávali vo vaudevilových divadlách a kinosálach spadajúcich pod sieť Radio-Keith-Orpheum (RKO). Vďaka otcovi, ktorý sa naplno venoval role manažéra



Propagačná fotografia Violy Smithovej, 40. roky minulého storočia (zdroj: Getty Images)

aj aranžéra, sa každé letné prázdniny vydali na koncertné turné po regióne. V tom čase boli populárne tzv. hudobné súboje v rádiách a Smith Sisters sa na jednom takom zúčastnili v Chicagu proti čisto mužskej zostave. Zaujímavé je, že si do súboja nevybrali bežnú skladbu vtedy mainstreamovej populárnej tanečnej hudby, ale úpravu Gershwinovej *Rhapsody in Blue*. Zdroje už však neuvádzajú, či súboj vyhrali alebo nie. Zlomovým bolo

vystúpenie v talentovej šou *Major Bowes Amateur Hour* v r. 1936, vysielanej rozhlasom z New Yorku, vďaka ktorému získali dievčatá spolu s ostatnými hudobníkmi zo súťaže angažmán na 10-mesačné turné po USA.

Napriek dobre naštartovanej kariéernej dráhe rodinného orchestra sa viaceré zo sestier

kvôli manželstvu či inému povolaniu rozhodli kapelu opustiť a v hudobnej profesii zostali len Viola a Mildred. Spoločne založili dámsky swingový bigband The Coquettes. Jeho frontmanka a speváčka, pôvabná Frances Carroll, dokázala svojím dynamickým dirigovaním a tanečnými pohybmi pretvoriť koncert nielen

na zvukovo, ale aj vizuálne pútavú šou. Dôkazom je deväťminútový krátkometrážny hudobný film z produkcie Warner Brothers z r. 1940 *Frances Carroll and „The Coquettes“*, na ktorom je zaznamenané aj virtuózne sólo Violy Smithovej v skladbe *Snake Charmer*. Okrem svojej energetickej hry pútala pozornosť verejnosti aj originálnym rozostavením súpravy dvanástich bubnov, pričom dva z nich (prechodové) mala postavené na úrovni hlavy, jeden z pravej a druhý z ľavej strany. Bol to jej charakteristický znak, vďaka ktorému bola ihneď rozpoznateľná a prekvapivo ju v tom žiaden bubeník neokopíroval. Viola mala vynikajúcu techniku hry a nápadito využívala rôzne farby bicích a perkusívnych nástrojov. Hrala s veľkým nasadením a rytmickou istotou aj v rýchlych swingových tempách. V 12-člennom orchestri sa stala výrazným elementom a jej popularita stúpala. V r. 1940 uverejnili jej fotografiu na titulnej stránke magazínu *The Billboard* so slovami: „Jednoznačne najrýchlejšia americká bubeníčka.“ Médiá ju nazývali aj ženskou verziou Gena Krupu, ktorý bol jej najväčším vzorom a povýšil rolu bubeníka z čisto sprievodného hráča na rovnocenného sólistu v orchestri. V rozhovoroch Smith viackrát spomína, že mala celý život najmä veľké šťastie: „*Spomedzi všetkých sestier som dostala ten najlepší nástroj a na scéne vtedy nebolo veľa iných bubeníčov, takže som mala vždy veľa koncertných príležitostí. Jazzoví hudobníci ma akceptovali a osobne som nikdy nepocítila diskrimináciu ako žena-hudobníčka.*“ Ponuky od kapelníkov ako Woody Herman či Benny Goodman odmietla, keďže bola veľmi zaneprázdnená hraním v čisto ženských zoskupeniach, v ktorých pôsobila niekoľko dekád.

hudobníčok. Jej zámerom však nebolo, aby ženy slúžili len ako záplaty prázdnych stoličiek počas vojny, chcela, aby sa stali pevnou súčasťou hudobnej scény a boli uznávané pre svoje schopnosti. Jej príspevok rozpútal veľkú debatu medzi čitateľmi a spôsobil príliv ostrých listov do redakcie časopisu. Istý pán William Peri z Kalifornie napísal: „*Poviem vám na rovinu, že nemám rád hudobníčky. Ženy by mali prenechať toto odvetvie biznisu ľuďom, ktorí vedia, o čom je. A tými ľuďmi myslím mužov.*“ Na stereotypné poznámky v štýle: „*Na krásne*

ktorá dodnes tvorí základ výučby hry na bicích nástrojoch. Spočíva v uvoľnenejšom pohybe zápästí a zapojení prstov (prostredníka, prstenníka a malíčka), ktoré zachytávajú prirodzený odraz paličky po údere na blanu. Týmto štýlom hry dokázali bubeníci hrať šestnásťminútové noty vo veľmi rýchлом tempe a pritom uvoľnene a s krajším zvukom. Spomedzi mnohých boli jeho žiakmi aj Joe Morello, Gene Krupa či Buddy Rich. Gladstone sa venoval aj výrobe bubnov a perkusii a Viola dostala do daru jeden z jeho ručne robených



Obal šelakovej platne z r. 1947 (zdroj: Columbia Records)



Neúplná zostava Schmitz Sisters Family Orchestra s trinásťročnou Violou na bicích nástrojoch. Pohľadnica s fotografiou, okolo r. 1925 (zdroj: Mills Music Library)

Dajte hudobníckam šancu!

Viola Smith však vnímala predsudky voči hudobníckam a snažila sa poukázať na tento problém. V r. 1942 jej v magazíne *DownBeat* vyšiel článok s názvom *Dajte hudobníckam šancu!*, v ktorom navrhuje, aby namiesto priemerných jazzmanov, ktorí mali nahradiť inštrumentalistov zo známych bigbandov vyslaných na bojový front, zamestnali niektoré z mnohých vynikajúcich amerických

New Yorku, vysnívaného mesta: „*S menšou dievčenskou zostavou sme hrávali v kluboch na preslávenej jazzovej ulici 52nd Street, kde sa to hemžilo swingovými bigbandmi. Raz sa na nás prišiel pozrieť známy bubeník Billy Gladstone a po koncerte ma pozval k nemu do zákulisia v Radio City Music Hall, aby mi ukázal zopár bubeníckych trikov. Odvtedy som k nemu pravidelne chodila na súkromné hodiny.*“ Billy Gladstone je známy predovšetkým svojou technikou hry na malom bubne, tzv. „The Gladstone Technique“,

im bolo pridané, na talente ubraté,“ reagovala Viola tvrdním, že ženy majú rovnakú výdrž ako muži, majú všetky predpoklady byť kvalitnými hudobníčkami a to, že sú atraktívne, im v prostredí šou-biznisu môže len pomôcť.

Po tom, čo sa The Coquettes v r. 1942 rozpadli, sa Viola presťahovala do

pozlátaných bubnov. Všetci bubeníci obdobia swingu, vrátane Smithovej, hrali tradičným štýlom (uchopenie paličky v ľavej ruke bolo obrátené – prstami nahor), ktorý pochádzal už od bubeníkov amerických vojenských kapiel. V rozhovoroch Viola nadšene spomína, že svojimi showmanskými trikmi vždy uchvátila publikum a obľúbeným bolo najmä vyhadzovanie paličiek do vzduchu a ich zachytávanie vo výskoku.

Bizarné požiadavky v dámskom bigbande

Krátko po príchode do veľkomesta prijala Viola miesto bubeníčky v dievčenskom orchestri Hour of Charm známeho aj ako Phil Spitalny's All Girl Orchestra, kde pôsobila ďalších 13 rokov. Zakladateľom a umeleckým vedúcim zoskupenia debutujúcim už v prvej polovici 30. rokov bol Phil Spitalny, klarinetista pôvodom z Ruska. Repertoár orchestra zahŕňal dobové populárne skladby a aranžmány známych symfonických kompozícií. Viola v rozhovore spomína: „*Hrali sme aj tú „nekonečne dlhú“ skladbu Bolero od Ravela. Využívala som pri nej taký trik, že som si na malý bubon položila látkovú vreckovku, aby sa mi ľahšie hral*

→ konštantný rytmický sprievod v najnižšej dynamike. Potom som už úderý smerovala priamo na blanu bubna a zvyšovala hlasitosť až do maximálneho forte. Na vystúpeniach sme pred sebou nemohli mať noty, všetko sme sa museli naučiť naspamäť.“ Nástrojové obsadenie dámskeho bigbandu bolo pestré: od sláčikových a dychových nástrojov,

Na stereotypné poznámky v štýle: „Na kráse im bolo pridané, na talente ubraté,“ reagovala Viola tvrdením, že ženy majú rovnakú výdrž ako muži, majú všetky predpoklady byť kvalitnými hudobníkmi a to, že sú atraktívne, im v prostredí šoubiznisu môže len pomôcť.

tradičnú rytmickú sekciu (klavír, kontrabas, bicie, gitara) až po harfu a spevácky zbor. Na vystúpeniach vo veľkých divadelných sálach účinkovalo v zostave zhruba 30 inštrumentalistiek a 10 speváčok. Zámerom Spitalného bolo preniesť ženský pôvab cez hudbu nielen živému publiku, ale aj rozhlasovým poslucháčom, ako keby zvuk dokázal nejakým spôsobom obsiahnuť charakteristické črty jeho tvorcov, v tomto prípade krásnych mladých žien. Účinkovanie v orchestri bolo podmienené mnohými bizarnými pravidlami a požiadavkami, ktoré vôbec nesúviseli s hudobnými schopnosťami. Dievčatá mali byť ideálne dvadsiatničky, museli mať dlhšie vlnité vlasy, strážiť si váhu a neprekročiť limit 55 kilogramov, nemohli byť vydaté a na randenie s mužom potrebovali povolenie od vedenia. Navyše mali prísny denný režim, skúšali od rána do večera, aby sa dokonale naučili hrať svoje party naspamäť. Priemernosť nemala v tomto orchestri miesto. Hudobníčky však dobre zarábali, pravidlá dokázali často obchádzať a orchester mal veľký úspech nielen na pódioch, ale aj vo svete filmu, v Hollywoode.

Učila sa od najlepších

Viola sa nevenovala iba koncertovaniu, bola tiež zapálenou študentkou. V rokoch 1946–1947 absolvovala nadstavbové kurzy z psychológie a estetiky na Columbia University a dva roky nato aj kurzy filozofie a anglickej gramatiky na Hunter College v New Yorku. V r. 1948 získala štipendium na letné štúdium na prestížnej newyorskej Juilliard School of Music a tiež miesto tym-



Storočná Viola Smith za bicími nástrojmi (zdroj: Briana Serr/Piecemakers)

Na prelome 40. a 50. rokov sa predstavila s orchestrom Boba Crosbyho na predstavení *The Night with Stars* v Paramount Theater, kde sa na pódium ocitla s takými menami ako Ella Fitzgerald, Chick Webb či Andrews Sisters. V r. 1949 hrala aj na inauguračnom bále prezidenta Harryho S. Trumana. Ako prvá žena-bubeníčka sa stala tvárou značiek Ludwig Drums a popredných výrobcov činelov Zildjian. Éra bigbandov postupne upadala, preto hudobníci vytvárali menšie zoskupenia od troch do šiestich členov. Po rozpade orchestra Hour of Charm účinkovala Viola Smith vo vlastnom sólovom predstavení *Viola and Her Seventeen Drums*. Jej posledným významným angažmánom bol známy broadwayský muzikál *Cabaret* z r. 1966, kde je súčasťou scény kapela Kit Kat Club. Čisto ženskú zostavu dopĺňali Maryann Burns (klavír), Janice Mink (tenorsaxofón) a Nancy Powers (trombón).

Najdlhšie hrajúca americká hudobníčka

V r. 1974 vo veku 62 rokov skončila Viola Smith s aktívnou kariérou. „Ak niekto označuje hru na bicích nástrojoch za prácu, potom som pracovala naozaj tvrdo,“ priznala a dodala, že v istom období hrávala až päť predstavení denne. Bola to však pre ňu vždy zábava, čo bolo na javisku aj vidieť. Nikdy ju netrápila finančná otázka, nemala žiadne zdravotné problémy a nikdy nerozmýšľala ani o tom, žeby sa kvôli manželstvu a rodine vzdala bicích a koncertného života. Po skončení aktívnej činnosti ostala žiť v New Yorku až do

svojich 100. narodenín, keď sa presťahovala za svojou sesternicou do Costa Mesa v Kalifornii. Paličky ešte aj potom príležitostne zobrala do rúk na koncertoch so zoskupením *Forever Young Band: America's Oldest Act of Professional Entertainers* či pri súkromnom učení mladých bubeníčov. Pokorila ju až Alzheimerova choroba 21. októbra tohto roku. Jej recept na dlhovekosť spočíval v stálej fyzickej aktivite pri bubnovaní, osemhodinovom spánku a v pohári červeného vína denne.

Zdroje:

SMITH, Angela: *Women Drummers: A History from Rock and Jazz to Blues and Country*, Lanham, MD and Plymouth: Rowan and Littlefield, 2014, s. 41–48
<https://thefutureheart.com/2018/11/29/viola-smith-oldest-drummer-professional-musician/>
<https://vimeo.com/254614468>
<http://www.openculture.com/2019/10/meet-viola-smith-the-worlds-oldest-drummer.html>
<https://www.namm.org/playback/success-stories/namm-oral-history-spotlight-viola-smith?fbclid=IwARiKpJPtuuyBxUJtVEhVq6gXdbIH4EAFU6hszjGcEGldl6kRF6fhCchK5A>
<https://www.moderndrummer.com/2020/10/pioneering-drummer-viola-smith-passes/>



Propagačná brožúra bicích nástrojov značky Ludwig Drums (zdroj: archív)



Obálka časopisu Billboard, 1940

Najväčšie roly získali vo filme *Here Come the Co-Ed's* (Universal Pictures, 1945), kde bola hlavnou hviezdou komediálne duo Bud Abbott a Lou Costello a vo filmovom muzikáli *When Johnny Comes Marching Home* (Universal Pictures, 1942), v ktorom bola výnimočne aj hudba k filmu nahraná v štúdiu priamo dievčatami z orchestra.

panistky v Juilliard Symphony Orchestra pod taktovkou Waltera Hendla. V hre na tympanoch sa vzdelávala u tých najlepších: Saula Goodmana, Eda Fischera a neskôr u člena NBC Symphony Orchestra, Karla Glassmana. Nástroj a najmä jeho farbu si nesmierne obľúbila. Mimo školy ju učili swingoví bubeníci Cozy Cole a Ted Reed.

Jazz na webe – už 15 rokov

V novembri oslávil prvý slovenský jazzový web SKJAZZ.SK narodeniny. Už pätnásť rokov prináša čitateľom denne nové informácie z jazzového diania, má pravidelné rubriky a disponuje obrovskou databázou fotografií jazzmanov a jazzmaniek z celého sveta. Pri tejto príležitosti sme sa rozprávali s jeho zakladateľom a majiteľom PATRICKOM ŠPANKOM o histórii aj zmenách v online priestore ale aj o hudbe, akú nemá rád.

■ Aké boli tvoje pohnútky na založenie portálu a ako pred pätnástimi rokmi vznikol?

Na Mikuláša v r. 2003 som sa z interného zamestnanca Slovenského rozhlasu, kde som pôsobil 5 rokov ako elév ešte počas štúdií na vysokej škole a potom od augusta 1984 ako redaktor a dramaturg so špecializáciou na jazz, stal externým spolupracovníkom. Po 24 rokoch som bol zrazu bez svojho milovaného jazzu. Čo teraz? Chcel som pri ňom ostať, tak som si založil prvý slovenský online jazzový magazín www.skjazz.sk. Robil som takmer to isté ako v rozhlase, ale v inej forme. A hlavne som mohol konečne cestovať na zahraničné festivaly, len som si to musel finančne zabezpečiť.

■ Pamätáš si ešte na svoj prvý článok?

Bolo to ešte na gymnáziu, do školského časopisu, kde som takisto od prvého ročníka založil a viedol jazzový krúžok. Vždy v piatok od druhej hodiny poobede sme sa schádzali vo fyzikálnom labáku a počúvali jazzové platne, až kým nás školník okolo siedmej večer nevyhnal domov.

■ Odkiaľ ste tie platne v čase socializmu mali?

Všetko to boli súkromné zdroje členov nášho hudobného krúžku, spolužiakov a kamarátov. Buď niekoho rodičia robili na Západe či v diplomatických službách, alebo jednoducho strýko poslal poštou... Počúvali sme všetky druhy jazzu, ale občas sme „klesli“ aj do progresívneho rocku a podobne.

■ Ako si sa vlastne dostal k jazzu a akú hudbu máš rád?

S jazzom som sa stretol cez prázdniny medzi 8. a 9. triedou na základnej škole. Bola to swingová hudba orchestra Tommyho Dorseyho. Asi cez nejakého kamaráta, to už si dnes nepamätám. Mám rád všetky štýly moderného jazzu – čiže od swingu až po súčasný jazz. Za „komančov“ to bolo okno do sveta slobody – čo vlastne platí dodnes! Nie som veľkým fanúšikom free jazzu, lebo v mnohých prípadoch je to podvod. Niektorí, ktorí len trochu zvládnu nástroj, už hrajú free jazz alebo, ako sa dnes hovorí, contemporary music. Čím som starší, tým radšej sa vraciam do čias bebopu a hardbopu a veľmi sa mi páči škandinávsky jazz, ktorý je už vo svete pojmom a v ňom aj vidím budúcnosť jazzu.

■ Každý portál má iné kritériá na výber obsahu, aké sú tie tvoje?

Ja mám svoje heslo ešte z rozhlasu – dávam



Medzi fotografiami P. Španka sú mnohé hviezdy jazzu, napríklad aj záber Milesa Davisa z koncertu na North Sea Jazz Festivale v Haagu, r. 1990 (foto: P. Španko)

čitateľom širokú ponuku a výber nechávam na nich. Ale, samozrejme, ponúkam hlavne to, čo sa páči mne a čo pokladám za zaujímavé a zmysluplné.

■ Z rozhovoru s ktorou osobnosťou máš najsilnejší zážitok?

Osobne rozhovory mesiaca nerobím – to už by bola „one man show“. Ale jazzmani sú vo všeobecnosti veľmi milí ľudia, bez manierov popových hviezdíček. Z posledného obdobia mám silný zážitok s estónskou skladateľkou, klaviristkou a speváčkou Kadri Voorandovou, ktorá je veľmi úprimná, bezprostredná a milá. Všetci, s ktorými som sa stretol, boli veľmi fajn, ale jeden záporný „hrdina“ tu predsa len je – americký saxofonista James Carter. Mali sme s ním tri razy dohodnutý termín na rozhovor – prvý raz ani nedvihol telefón, druhýkrát sa na festivale s nami nebavil a pozeral na nás ako cez sklo a tretí raz prešiel okolo, akoby sme boli pre neho vzduch a nevenoval nám jediný pohľad.

■ Kto na portál autorsky prispieva?

Za tie roky sa v redakcii premlelo vyše dvadsiaty spolupracovníkov. Na rozhovoroch mesiaca sa momentálne podieľajú: Jaroslav Rozsival, Peter Motyčka, Laco Zach či Ján Hodek. Posledný z menovaných píše aj recenzie

albumov, ktoré ponúkame každý pracovný deň. Ale nepravidelných prispievateľov je viac, pod každým článkom nájdete meno autora. A ja to celé zastrešujem, píšem spravodajské Jazzovinky, robím reportáže z festivalov, recenzie albumov a tak ďalej, som editor celého portálu, vyberám témy či jazzmanov na rozhovory a každý článok vkladám do systému.

■ Všetko niečo stojí a ani existencia jazzového média nie je zadarmo. Kto sa podieľa na jeho financovaní?

Portál je financovaný v dvoch rovinách: prvá sú granty, najmä Fond na podporu umenia, a druhá sú súkromné dary od sponzorov. A ešte je tretia rovina – najmä prvých 5-6 rokov bol portál financovaný výlučne z môjho vrecka.

■ Keď porovnáš jazzové portály pred 15 rokmi a dnes, kam sa posunuli?

Tá zmena je veľká! Online prostredie je dnes omnoho agresívnejšie. Zo všetkých strán na teba vyskočí okno – video, reklama, rozhovory vo forme videa, ankety...

■ Neoddeliteľnou súčasťou každého portálu sú kvalitné fotografie. K fotografovaniu si sa dostal spôsobom „z núdze čnosť“ alebo bolo za tým niečo iné?

Ako sedemnášročný som začal pre otca fotiť do časopisu jedlá. Keďže som mal aj ja problémy s fotkami k svojim článkom z koncertov, pustil som sa do fotenia jazzu. Môžem s hrdosťou povedať, že portál používa z 99,999% moje vlastné fotografie.

■ Akú veľkú databázu fotiek za tie roky máš?

Za tých vyše štyridsať rokov poriadne veľkú a od roku 2003 aj v digitálnej forme. Najhoršie je hľadať niečo na starých filmoch v archíve, na ktorého usporiadanie, samozrejme, nie je čas. Čiže od roku 1978 až po dnešok alebo „Od Milesa Davisa po Árona Hodeka“.

■ Na ktoré koncerty spomínaš najradšej?

Na tie veľké na poľskom festivale Jazz Jamboree v 80. rokoch. Bola to ozaj svetová kvalita – Freddie Hubbard, Jan Garbarek, Tomasz Stańko, Michał Urbaniak a, samozrejme, v roku 1983 Miles Davis! Ale takisto vlni na festivale v nórskom Trondheime či vo fínskom Tampere boli výborné domáce skupiny.

■ Plány s portálom do budúcnosti? Chceš jeho štruktúru a rubriky zachovať alebo chystáš nejaké zmeny?

Zmena je život! Niečo mám pripravené – niečo skončí a príde takisto aj niečo nové. ✕

Pripravila Jana DEKÁNKOVÁ



Igor Stravinskij/

C. F. Ramuz Príbeh vojaka

R. Roth, I. Karško,
J. Griglák, R. Šebesta,
P. Kajan, Z. Molnár,
B. Belorid, P. Kosorín
o. z. Konvergenzie /
Real Music House
2020

Festival Konvergenzie za 20 rokov svojej existencie priniesol na bratislavské a neskôr aj košické pódia nebrebné množstvo kvalitnej komornej hudby. Niektoré z koncertov boli naozaj pamätné a vzbudzujú živé spomienky aj po rokoch. No popri nich sú tu ešte konvergenčné podujatia, ktoré boli doslova mimoriadne. K nim nesporne patrí aj opakované uvedenie Stravinského *Príbehu vojaka* s Robertom Rothom v hlavnej hereckej úlohe (teda v trojúhoľe Vojaka Jozefa, Diabla a Rozprávača) a huslistom Igorom Karškom ako vedúcim sedemčlenného inštrumentálneho zoskupenia s veľmi svojším zložením. Posledná z produkcií sa odohrala v minulom roku vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu a aj keď scénické stvárnenie a režijné uchopenie v tom čase vyvolalo isté polemiky, s jednoznačne priaznivým prijatím sa stretla jej hudobná zložka. Preto nie div, že realizačný tím festivalu siahol po príležitosti a rozhlasový audiozáznam (zostrih z dvoch uvedení vo februári 2019) v spolupráci s vydavateľstvom Real Music House vyšiel v podobe kompaktného disku. Nie, nejde o žiadne „promo CD“ vložené do jednoduchého obalu z lakovaného tvrdého papiera; nahrávka dostala punc priam luxusného zberateľského artikla s obsiahlym a graficky krásne vyhotoveným bookletom. Na záujemcu v ňom čakajú texty Jozefa Luptáka, Petra Zagara, Andreja Šubu a režiséra produkcie Silvestra Lavrika plus kompletne libretto, z francúzskeho originálu prebásnené Jánom Štraserom a Elenou Flaškovou. Z textov sa možno dozvedieť o pozadí vzniku nahrávky, kontextoch doby vzniku

diela aj o skladateľových biografických reáliách a taktiež o histórii prekladov *Príbehu vojaka* do slovenčiny. A tie neostávajú pri konštatovaní známych faktov, ale ponárajú sa do hĺbky a predstavujú nezanedbateľnú časť „pridanej hodnoty“ výsledného produktu.

Prirodzene, prvoradou hodnotou je Stravinského hudba a jej interpretačné stvárnenie. O jeho pozitívach sa aj na stránkach *Hudobného života* dosť napísalo už po festivale, takže opakovanie superlatívov by bolo nosením dreva do lesa. Opätovne však treba menovite vyzdvihnúť každého člena ansámblu – neochvejného lídra Igora Karška, ktorého husle zosobňujú vojakovu dušu, okolo nich sa točí všetko dianie, nielen to hudobné; klarinetistu Ronalda Šebestu, fagotistu Petra Kajana, kontrabasistu Juraja Grigláka, kornetistu Zoltána Molnára (vdaka, že tento krásny nástroj tu nebol nahradený o čosi „obyčajnejšou“ trúbkou...), trombonistu Branislava Belorida a hráča na bicích Petra Kosorína. Nejde len o mieru zohratosti a spoločného „dýchania“, ani o technickú virtuozitu (hoci v tomto ohľade Stravinskij ani jedného člena ansámblu nijako nešetrí), no najmä o výraznú individualitu každého z hráčov, ktorá nástrojové hlasy posúva za hranicu inštrumentálnej hry a tvorí z nich ďalšie, imaginárne charaktery drámy. Pravdaže, prím v tomto smere hrá Robert Roth, bleskurýchle modulujú farbu hlasu v dialógoch Jozefa s Diablom, dokonale vystihujúci zámerne akoby insitný strih textu tejto kváziludovej alegórie o zmysle bytia a najvyšších ľudských hodnotách. Vynikajúco funguje aj použitý slovenský preklad, príbeh „odsýpa“ v ideálnom tempe a tvorí priliehavý kontrast k Stravinského hudbe, aj v tomto diele svojskej a neopakovateľnej, stvorenej len preň samotnej. Zvukový záznam je vysokokvalitný, prehľadný a vynikajúco čitateľný (do úzadia zľahka ustupuje iba fagot), takže ostáva pohodlne sa usadiť a vychutnávať hudobné charaktery skvostných komorných miniatúr: *Pochodu vojaka*, jeho *Drobných melódií pri potoku*, slávnu triádu „poklesnutých“ tancov – tanga, valčíka a ragtime – či divokého *Diablovho tanga*. Takmer by sa nechcelo veriť, že je to živý záznam a že drvivá väčšina protagonistov sú slovenskí umelci. No je to tak a je to skvelé!

Robert KOLÁŘ



Lontano Anja Lechner François Couturier ECM 2020

Úspešná spolupráca nemeckej violončelistky Anje Lechnerovej a francúzskeho klaviristu François Couturiera s ECM trvá už od r. 2006, keď spoločne účinkovali na niekoľkých albumoch projektu Tarkovsky Quartet. Svoj prvý duetový album *Moderato cantabile* vydali v r. 2014 a okrem Couturierových diel na ňom predstavili drobné skladby Gurdžijeva, Mompoua a Komitasa. Lechner s Couturierom sa rozhodli koncept mozaikovitých, zasnených, zvukovo delikátnych „výletov“ na hranicu komponovanej hudby rozšíriť. Ich najnovší album *Lontano* sa sústreďuje skôr na vlastné skladby a improvizované prvky súčasnej hudby, „vpletené“ do textúry rekonponovaných miniatúr hudby druhej polovice 20. storočia. Album je koncipovaný ako koncertný program plynúci takmer v jednoliatom prúde hudby, v ktorom poslucháč objavuje medzi plochami krehkých improvizácií aj známe motívy diel rôznych autorov. Hudba dua je silno „kontaminovaná“ nielen citátmi, ale i spôsobom kompozičnej práce a atmosférou diel ich obľúbených skladateľov. Tie sa stávajú východiskom rozvoja ich vzájomnej interakcie. Medzi diela, ktorých štruktúru zachovávajú pomerne presne, patrí *Alfonsina y el mar* od argentínskeho autora Ariela Ramíreza. Lechner v ňom pri krehkom spracovaní posmutnených tém argentínskej tradičnej hudby pomyseľne nadväzuje na svoju spoluprácu s argentínskym bandoneonistom Dinom Saluzzim z albumu *Ojos Negros* z r. 2007. Ďalšou „cover verziou“ je *Vague – E la navea* – nádherná balada tuniského majstra hry na lutne oud Anouara Brahema, s ktorým Couturier predtým spolupracoval na fascinujúcich albumoch *Les Pas du Chat Noir* a *Le Voyage de Sahar*. Poctou Gijovi Kančelimu je úprava jeho diela *Miniature 27* do podoby starého chorálu s nádhernou klenutou melódiou. V skladbe *Memory of a Melody* sa po sérii fragmen-

tárnych úsekov objavujú náznakovité citácie z árie Bachovej kantáty *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht*. Potom jemné tonálne plochy narušia krátke intermezzy *Solar I* a *Solar II*, plné divokej, abstraktnej improvizácie dua. Popri drobných miniatúrach vynikajú na albume dve Couturierove rozsiahlejšie diela. Kým *Flow* pripomína hudbu k filmu svojimi ostinatými vlnami klavira a čarovnou atmosférou plnou farieb, skladba *Tryptic* predstavuje poctu Debussymu s precízne vypracovanými partmi klasickej komornej hudby. Inšpiračné zdroje sa vzápätí presúvajú k Henrimu Dutilleuxovi, z ktorého skladby *Au gré des ondes* čerpá duo farebné motívy arpeggií a melódií vo flázoletoch v pôsobivej „uspávanke“ *Prélude en berceuse*. Titulná *Lontano* je pravdepodobne ovplyvnená estetikou Federica Mompoua, prináša smutné melódie a kolísavé vlnenie barkaroly, evokujúce pohyb vôd v romantických dialkách. Couturierov vklad vo všetkých skladbách spočíva v robustnej motorike pestrofarebných textúr a zľahka formovanej prirodzenej melodike fráz, Lechnerovej skladby sú subtilnejšie, znejú na tenkej hranici ticha s časťami výrazovými pauzami v rámci klasickej tonálnej alebo modálnej štruktúry a sú jasne inšpirované hudbou Valentina Silvestrova, s ktorým violončelistka dlhé roky spolupracuje. Jemu venuje duo svoju záverečnú skladbu *Postludium*. Brilantný a zároveň jemný album *Lontano* je zvukovou ukážkou žánrovo neohraničenej a emocionálne silnej muzikantskej vízie.

Peter KATINA



Chaconne For The Princess Georg Friedrich Händel Jean-Marie Leclair J. Semerádová, E. Traxler Supraphon 2020

Polovica 18. storočia je pre hudobné dejiny veľmi progresívnym obdobím. Skladatelia definitívne upúšťajú od prísnych zásad kontrastu a na

miesto vážneho a patetického baroka nastupuje do popredia ľahký a invenčný *galantný štýl*. Priam exemplárne vieme do tohto prostredia zasadiť sonátovú tvorbu Jeana-Mariho Leclaira, významného francúzskeho husľového virtuóza. Jeho *Štvrtá kniha sonát op. 9*, z ktorej dve sonáty sú na CD interpretované na barokovej priečnej flaute so sprievodom čembala, je priamo dedikovaná princeznej Anne Hannoverkej – na jej dvore v Haagu Leclair istý čas pôsobil. Sonáty sa vyznačujú rozmanitosťou jemných afektov a ich časti bývajú označené dovtedy nezvyklými prednesovými údajmi ako *dolce* (sladko) či *affettuoso* (náruživito). Celú paletu charakterov a afektov môžeme spozorovať v hre flautistky Jany Semerádovej. Pracuje s artikulačnými, farebnými a dynamickými odtieňmi barokovej priečnej flauty a hudba v jej podaní doslova rozpráva. Sám Leclair s možnosťou využitia flauty namiesťto huslí pri vydaní zbierky počítal. Za zmienku stojí aj anonymný ľudový tanec *Princess Royal*, v ktorom dokázala interpretka artikuláciou a dynamikou na jednoduchej melodickú linke a v nasledujúcich variáciách vytvoriť atmosféru skupiny ľudí tancujúcich tento živý, vtedy populárny tanec. Zaujímavým technickým počinom je overdabingové nahratie oboch flautových partov jednou interpretkou v Händlovej gavote *The Harmonious Blacksmith* v dobovej úprave Michela Blaveta pre dve flauty. S princeznou Annou sa priamo spája aj osobnosť G. F. Händla, ktorý bol jej londýnskym učiteľom hry na čembale. Je pravdepodobné, že sama princezná hrala niektoré z jeho suít pre čembalo. Ich hudba charakterovo predstavuje skôr doznievajúci barok, a tak je protipólom k novátorskej hudbe Leclaira. Na CD zaznieva *Suíta d mol HWV 428*. Spája v sebe virtuózne pasáže akoby ešte v *stylus fantasticus*, kontrapunkticky perfektnú fúgu či typické tanečné a netanečné suitové časti. Interpretácia Ericha Traxlera je virtuózna a zrozumiteľná. Charakterová dynamickosť čembalového zvuku pod jeho rukami vyvracia známe a nesprávne pochybnosti o veľmi obmedzených možnostiach nástroja v tejto oblasti. Ba naopak, čembalo je z princípu nástroj veľmi dynamický a skúsený hráč vie na ňom rozličnými prostriedkami vykúzlť všetko medzi jemným pianissimom a dravým fortissimom, o čom Traxler presvedčil pri sólovej hre aj v sprievode bassa continua. Album sa môže pri prvej skúsenosti zdať poslucháčovi málo efektný, dokonca až nudný. Pre úspešné dopočú-

vanie je potrebné vnútorné stíšenie sa a hlavne ochota nechať sa v pokoji unášať hudbou a zvukom nástrojov. Iba tak dokáže jeho hudba prehovoriť k svojmu poslucháčovi. Je otázne, či to vychádza z prirodzenej relatívnej subtilnosti oboch nástrojov alebo z charakteru zvoleného repertoáru. Na mnohých miestach však absentejú prepracovanejšie a dlhodobejšie hudobný vývoj, takže hudba niekedy akoby stojí na jednom mieste. CD je však reprezentatívnou ukážkou hudobného sveta polovice 18. storočia spätého s jeho významnou ženskou predstaviteľkou, princeznou Annou. Dobový kontext je podrobne rozobratý v priloženom booklete, ktorý okrem pútavo opísaných historických súvislostí a charakteristík skladieb obsahuje aj životopisy a fotografie oboch interpretov. Dizajn pôsobí napriek svojej jednoduchosti veľmi elegantne, a tak perfektne korešponduje s hudobným obsahom CD.

Adam ŠTEFUNKO



Space Sailors Rymden Jazzland Recordings 2020

Rymden je nové škandinávské jazzové trio, ktorého prvý album *Reflections and Odysseys* (Jazzland Recordings 2019) prijala kritika mimoriadne pozitívne a zostavu nazvala jazzovou „super-skupinou“. Tvoria ho veteráni škandinávskej jazzovej scény – nórsky klavirista Bugge Wesseltoft, známy najmä svojím projektom New Conception of Jazz, a rytmická zostava „pozostalých“ po výnimočnom švédskom triu e.s.t. predčasne zosnulého klaviristu Esbjörna Svenssona: kontrabasista Dan Berglund a bubeník Magnus Öström. Spoločným znakom všetkých troch členov Rymden je ich rocková minulosť, experimentovanie s hudobnou formou a silné uplatnenie elektroniky a syntetizátorov. Všetci sú mimoriadne silní nielen ako interpreti, ale aj na autorskom poli. V spoločnom zoskupení sa sústreďujú na psychedelické prvky 60. a 70. rokov,

silnú rytmiku a výraznú škandinávsku expresivitu. Inšpiračných zdrojov je mnoho, priznávajú vplyv progresívneho jazzu a tzv. krautrocku kapiel Soft Machine, The Doors, Hawkwind až po raný Kraftwerk a britskú synthpopovú scénu 80. rokov. Webové anotácie dokonca neváhajú trochu nadnesene prirovnávať ich hudbu ku „kombinácii doom metalu so Chopinom“. Ich najnovší album *Space Sailors* (Vesmírne moreplavci) však predstavuje naozaj nevidanú smršť. Poslucháča čaká približne hodina fascinujúcej, drsnej a „nadupanej“ hudobnej produkcie, permanentne vychádzajúcej z pulzujúcich skreslených groovev kontrabasu a kovovo znejúcich bicích, nad ktorými sa vznášajú Wesseltoftove filigránske klavírne sóla a experimentovanie s rozsiahlymi syntetickými plochami. Hudba albumu je mohutne „intoxikovaná“ temnými elektronickými textúrami, ktoré možno bez zveličenia považovať za štvrtého člena kapely. Elektronika na jednej strane skresľuje prirodzený zvuk akustických nástrojov a zároveň prináša prvky evokujúce spriaznenosť s temným svetom škandinávskych odrôd moderného metalu. Členovia Rymden tak nekladú dôraz na jazzový idióm, ale posúvajú hudbu do oblasti progresívneho rocku okoreneného industriálom a žánrom noise. Prvá skladba *The Life and Death of Hugo Drax* je inšpirovaná zápornou postavou z bondovky *Moonraker* (1979) a navodí atmosféru celého albumu. Prináša drsný basový groove, hutné rockové bicie a divoké klavírne sóla, v hĺbke duniacu elektroniku i psychedelické plochy tlmeného zvuku. Nasledujúca *The Spacesailor* rozohráva ešte odvážnejšie prvky, na pozadí dunivého kontrabasu znejú insitné syntetizátorové motívy a hravé Wesseltoftove sóla akoby z 80. rokov, tep hudby tu miestami spomaľuje a zrýchľuje a hudba vytvára akési „chilloutové“ podklady, ktoré by mohli slúžiť aj ako hudba k filmu alebo živej scénickej performancii. Meditatívne a filozofické prvky prináša skladba *Söndan*, tvoria ju jemné elektronické echá, „drony“ basy a pulz bicích nad depresívne vyprázdnenými „vesmírnymi“ plochami. Niektoré skladby sú miniatúry trvajúce iba niečo vyššie minúty, ako *Pilgrimstad*, ktorá obsahuje krásne kontrabasové sólo, kde Berglund čaruje pri hre so sláčikom. Rockový zvuk je typický aj pre *Terminal One*, kde klavirista kladie vedľa seba akordy v štýle pestrých gitarových riffov a pre *The Final Goodbye*, kde

získavajú prevahu drsné, oceľovo znejúce ostinátne motívy rytmiky spojené s elektronikou. Istá nástojčivá monotónnosť dodáva celému albumu náladu ambientného projektu, ktorý zdanlivo plynie mimo času a ponúka mimohudobné asociácie do minulých desaťročí, napokon aj dizajn albumu je vyložené „retro“. Pre skladbu *Arriving at Ramajay Part II* sú typické prvky exotickkej hudby a víťazoslávne znejúce syntetizátory, ktoré prehlúšia všadeprítomnú monotónnu rytmiku. Azda jediný lyrický moment albumu predstavuje krásna klavírna balada *My Life in a Mirror*, kde Wesseltofta sprevádza Berglund jemnou hrou v nostalgickej atmosfére a v jej závere zaznie i vzdialená vokaliza. Album *Space Sailors* je pozoruhodným spojením expresívnej škandinávskej melanchólie s drsným rockovým nábojom a neprehliadnuteľnou novinkou nielen pre fanúšikov členov tria.

Peter KATINA



Impaco Trio Lessons Learned J. Adam, O. Bašovský, T. Köppl Randal Records 2019

S potešením sledujem tie pohyby na scéne, ktoré sú trasované v autentických kultúrnych podmienkach doby svojho vzniku, namiesto toho, aby napodobňovali program vyprázdnených fúzií. Trnavské Impaco Trio spolu s formáciami ako Talent Transport, Tibor Feledi Kairos Quintet, Ludovými Mladistvami, Carpet Cabinet, Groove Hub či Valérom Mikom pre mňa spĺňajú kritériá kategórie tzv. „hladačov“. Pod týmto pojmom sa neskrýva degradujúca nezorientovanosť, ale sympaticky kreatívna neistota. Hudba Impaco Triu je pevne zakorenená v substráte súčasného jazzu so všetkými jeho inozánrovými výbežkami. Nachádzame v nej prvky nujazzu, jazzrocku, ambientnej hudby, ale aj homeopatické dávky experimentovania – minimálne v kontrastných zvukových plochách. Nielen tradičné



→ koordináty hudby, ale aj pozorovanie širšieho okolia tohto albumu. Z esteticky vydaného obalu, názvu skladieb a aj ich samotných foriem je čitateľných množstvo aktualít, no zároveň aj nástrah, ktorým sa však trio so svojimi mnohopočetnými hosťami (G. Novak, R. Sumega, P. Letovanec, M. Molnár, K. Krigovská, P. Pálková, V. Strelcová, K. Vanková, P. Pisárová a P. Cyprich) snaží vyhýbať. Postštrukturalistický obraz koreňového systému stromu na titulke sa odráža aj vo vnútornej výstavbe albumu. Tak ako rizóma prestupuje rôzne vrstvy podložia, tak aj hudobné sondy tohto počinu majú ambíciu prenikať poetikami životného prostredia, medziľudských vzťahov a predovšetkým globalizácie. Že takáto ambícia nie je práve skromná, dokladujú práve tie nástrahy: hudobníci ovládajúci svoje nástroje a orientujúci sa v dejinách hudby a jazzu niekedy podliehajú zvodu manifestácie vlastných schopností. Lahké prsty, zvládnuté stupnice a rýchlosť sú síce pevnou pôdou pod nohami, no lákadlo exhibovania vlastných schopností je o to väčšie.

Album *Lessons Learned* nás sprevádza zvládnutými lekciami kompozície s podmanivými melódiami, až je niekedy škoda častých medzivstupov a nedopovedaných motívov. Jednoznačným pozitívom je harmonický potenciál, ktorým skladby prekypujú. Zvukové efekty sú volené citlivo a zároveň v progresívnom trende znovobjavovania zlatého fondu analógových registrov. Oktáver na base je v prvej skladbe *Čínska* použitý ako skvelý prostriedok gradácie. Na celej ploche albumu je vklad basgitaristu Juraja Adama takmer rozhodujúcim a vrcholí malebným sólom v skladbe *Kresťanská*. Nebyť jeho konzistentnej práce so zvukom a transparentnej rytmiky, boli by časté striedania atmosfér v rámci skladieb rušivejšie. Aj klavirista Tomáš Köppl skvele nachádza modulované zvuky a vsádza ich správne načasované na docielenie povznášajúcich nálad, až ma to núti pýtať si viac. Pri hľadaní akýchsi ideových súradníc súčasnosti pozorujeme, že spomenuté kapely a interpreti si radi vypomáhajú prekračovaním umeleckých druhov, keď do kompozícií voľne vstupujú textové úryvky a dadaistické úvahy, ako je tomu aj v skladbách *Glasper* (podobnosť s Robertom Gasperom nie je náhodná) a *Ozone*. Nástrahou tu je póza intelektuálneho kalkulu – niekedy zostáva takýto vstup do hudobného organizmu, aj napriek

snahe, cudzím telesom. Uveriteľne sprostredkovať nutkavé stanovisko k súčasným krízam je ťažké aj preto, že „hľadačov“ je viac ako pred niekoľkými rokmi, čím sa zvyšuje riziko nekritického preberania postupov. Tiež problémy, počnúc ekológiou a končiac kolapsom medziľudskej komunikácie, sú čoraz komplexnejšie, aby o nich bolo možné „múdro“ referovať v niekoľkých strofách rapu alebo recitácie. Preto sa neviem zbaviť pocitu, že bez snahy preniknúť toľkými problémami dneška by bol celý album paradoxne informatívnejší. Inšpirovať sa módnymi vlnami z bašt jazzu je správne a potrebné, ale ani autority súčasnosti netreba akceptovať nekriticky. V dobe egoistickej necitlivosti poháňanej nadprodukciami a strachom je nesmierne potrebná hudba schopná priťahovať hĺbkou svojej výpovede, ale bez zbytočných exhibícií. Nástožkivosti je všade okolo nás viac než dosť. Našťastie disciplína, v ktorej toto trio vyniká, je vytváranie meditatívnych pulzácií, ešte stále vzdorujúcich zhonu rýchleho tempa rokov kríz.

Miroslav HALÁK



Follow Dices *Eternal Colors* M. Kostka, F. Raczkowski, J. J. Kořacki, A. Wajdzik SJ Records 2018

Follow Dices je mladá jazzová skupina z poľských Katovic, ktorá účinkovala na tohtoročnom košickom festivale Hevhetia Show Case & Jazz Bus. Kvarteto – v zložení: Mikołaj Kostka – husle, Franciszek Raczkowski – klavír, Jan Jerzy Kořacki – kontrabas a Adam Wajdzik – bicie nástroje – spája širokú škálu hudobných štýlov do organického celku. Ústrednou postavou kapely je skladateľ a huslista Mikołaj Kostka, ktorého meno je vo forme slovnej hračky zašifrované v jej názve. Kocka, po poľsky kostka, po anglicky dice a po latinsky alea, je tiež narážkou na aleatorické (náhodné) kompozičné postupy.

Album je zložený jednak z kratších, emočne a zvukovo homogénnych úsekov nahratých bez prípravy, ako aj zo siedmich rozsiahlejších kompozícií vychádzajúcich z eklektického mixu vážnej hudby, world music a jazzu. Zo šiestich, prevažne aleatoricky poňatých hudobných miniatúr, ktoré sú introdukciami k väčším komponovaným celkom, sa oplatí spomenúť dve – *Chorał I* a *Chorał II*. Obe čiastočne popierajú princíp náhodnosti a nesú pečať osobností ako Fryderyk Chopin alebo Keith Jarrett. Ich autorom je s najväčšou pravdepodobnosťou klavirista F. Raczkowski (album neobsahuje žiadne informácie o autorských kreditoch jednotlivých členov kapely).

7. skladba postavená na jednoduchom melodickom móte v 7/4 metre, sa rozvinie do extatického husľového sóla a neskôr do klavírnej improvizácie. Počut' v nej vplyv štýlotvorných hudobníkov ako McCoy Tyner a Keith Jarrett. Oboch sólistov podporuje empatická a hlavne interaktívna rytmika, v ktorej vyniká hráč na bicích nástrojoch Adam Wajdzik.

Song for My Brother, nádherná, hymnicky ladená balada postavená na melodike škandinávského folklóru, je kompozične, interpretačne i zvukovo pod vplyvom estetického kánonu nahrávok z produkcie ECM. Kvarteto sa tu prezentuje ako homogénne zoskupenie zrelých individualít, ktoré sa na jednej strane vzájomne dopĺňajú, na strane druhej dokážu kolektívne generovať dynamické a agogické zmeny.

Do temnej atmosféry skladby *Tajga* sa dostaneme cez hypnotické ostinato s vtípnou citáciou (Pink Floyd: *High Hopes*). Téma, ktorej autorom je pôvodný člen Follow Dices, Lukasz Gottfried, pripomína nahrávky švédskeho klaviristu Jana Johanssona z konca 60. rokov. Sólisti (Raczkowski, Kostka) už však reflektujú komplexnejšie chápanie improvizácie založené na postupoch používaných v modálnom jazyze súčasnosti. Pre Kostku je použitie moderného improvizáčného jazyka len základom, od ktorého sa odráža ku generovaniu širokej palety zvukov, použitím flažoletov, glissánd, dvojzvukov a iných akustických efektov. Do skladby *Ludowiak* sa po úvodnom dialógu huslí s klavirom pripája rytmika v 5/4 metre. Energiou nabitá téma je, v kontraste k ostatným nahrávkam na CD, v durovej tónine. Pod improvizáciou huslí počujeme v klavírnem sprievode náznaky motivického vrstvenia, ktoré citlivo graduje rytmika.

Titulná skladba *Eternal Colors* obsahuje všetky prvky definujúce hudobný štýl Follow Dices – melodiku vychádzajúcu z ľudovej hudby, priezračnú, z harmonickej stránky priam piesňovú textúru skladby, komplexné improvizáčne postupy a zvuk umiestnený do veľkého priestoru. Nedá mi ne-spomenúť, že každý z týchto štyroch hudobníkov má dokonale zvládnutú techniku hry na nástroji, využíva ju však v prospech celku.

Záverečná skladba *Lament*, venovaná sýrskym utečencom, vychádza z ostinnate vedeného basu, nad ktorým sa rozvíja husľové sólo oslobodené od jazzového jazyka. Je to azda jediná skladba albumu, ktorá bezo zbytku napĺňa „skutkovú podstatu“ aleatorickej koncepcie.

Album *Eternal Colors* je veľmi vydareným debutom mladej poľskej kapely. Podstatnou devízou jej snaženia je hľadanie a definícia vlastného zvuku a štýlu. Hudba má hĺbkou, nejde o prvoplánové „napínanie svalov“ predvádzaním technickej zdatnosti, skôr o hudobnú drobnokresbu, kde časti do seba buď dokonale zapadajú, alebo sa navzájom dopĺňajú. Jedinou slabinou tohto albumu je istá kompozičná a aranžérska jednotvárnosť, ktorú však vyvažujú špičkové interpretačné výkony tohto vekovo mladého zoskupenia.

Juraj KALÁSZ



Nostalgia *The Sea of Memories* N. Devecioglu, F. Heumann, X. Diaz-Latorre Accent 2020

Dramaturgicky unikátny projekt prináša kolekciu diel hudby raného baroka v kombinácii s tradíciami toho istého obdobia z oblasti Stredozemného mora. Základným východiskom koncepcie albumu boli politické a kultúrne zmeny na mape Európy ako pád Konštantínopolu, Kolumbovo objavenie Ameriky, španielska reconquista a následný exodus moslimov a židov z krajiny. Tieto procesy spustili obrovské migračné vlny a odzrkadľujú sa aj v dobovej

hudbe. Na projekte spolupracovali traja hudobníci: turecká speváčka Nihan Devecioglu, nemecká hráčka na viole da gamba a na lirone Friederike Heumann a španielsky hráč na teorbe a barokovej gitare Xavier Diaz-Latorre. Ako naznačuje názov albumu, skladby podčiarkujú melancholické emócie a smútok za stratenými rodnými krajinami a kultúrou, ktoré museli ľudia navždy opustiť.

Témou úvodnej tradičnej gréckej piesne *Giati pouli m' den kelaidis* je žiaľ nad pádom Konštantínopolu v r. 1453. Sólový vokál je dojemný, bohato zdobený melizmami, v úchvatnej interpretácii Deveciogluovej. Album prináša niekoľko príkladov chaconny a passacaglie a booklet naznačuje odvážnu hypotézu, že model chaconny s ostinnatým basom a zdôrazňovanými synkopovanými rytmami i zostupnou basovou linkou bol v predbarokovom období importovaný do Európy prostredníctvom tanečných piesní z Mexika. Trio prekvapivo často spája do „dvojíc“ rôzne skladby, ako napríklad *Passacagliu* Luigiho Rossiho z jeho diela *L'Orfeo a Lamento d'Apollo* od Francesca Cavalliho, pričom inštrumentálna skladba tvorí vždy akési „prelúdium“ pred nasledujúcou vokálnou skladbou. Takúto „fúziu“ predstavuje aj kratučká Monteverdiho *Sinfonia d'Apollo* s lamentom *O quam tu pulchra es* od Alessandra Grandiho alebo improvizované prelúdium spojené s hymnom *Wa Habibi* – libanonskou kresťanskou piesňou v arabčine. Skvelé sólistické interpretačné a výrazové schopnosti predvádzajú Diaz-Latorre na gitare v sčasti improvizovanej *Tarantelle* podľa Gaspara Sanza a virtuózna Friederike Heumann v *Prelúdiu a Chaconne* od Sieura de Sainte-Colomba či v mysterióznej *Sareri Hovin Mernem*, plnej exotických mikrotonálnych posunov v spracovaní „reštaurátora“ starej arménskej hudby, otca Komitasa. Vrcholom albumu sú dve sefardské skladby: svadobná pieseň *Ya salí de la mar a Nani nani*, nádherná uspávanka s temným podtextom zrady. Inštrumentálne duo nadchne aj súhrou v diele *Capon* Giovanniho Girolama Kapsbergera či v skladbe *Susanna Passeggiata* od španielskeho fratra Bartolomea de Selma y Salaverdeho, ktoré reprezentujú na albume silno zastúpenú benátsku dvornú hudbu. Speváčka Devecioglu je v klasických áriách vynikajúca a štýlová, ale ešte viac exceluje v tureckých ľudových nápevoch, v svadobnej piesni *Kızılçaklar oldu mu* a v súfickom hymne *Ah, nice bir uyur-sun* s krásnym príbehom o uviaznutej

karaváne na vrchole hory. Odklonom z obdobia raného baroka je rytmická vyzývavá portugalská pieseň neopätovanej lásky z 19. storočia v štýle fado *Amor de mel, amor de fel*, ktorá prináša osobitý druh portugalskej nostalgie známej ako *saudade*. Bonusom albumu je a cappella pieseň *Due discanti* z talianskej Apúlie, čím sa zároveň uzatvára putovanie po pomyselnom mediteránskom okruhu.

Album *Nostalgia – The Sea of Memories* je vzrušujúcou a poučnou odyseou a jeho skvelá dramaturgia i autentická interpretácia ho predurčujú, aby sa zaradil medzi výnimočné hudobné klenoty.

Peter KATINA



Organová hudba vidieckeho kantora na území Slovenska v prvej tretine 19. storočia Renáta Kočišová ISBN 978-80-555-2302-6, 120 s. Notová príloha Vydavateľstvo Prešovskej univerzity 2019

Publikácia s farebnou fotografiou historického organového pozitívu z evanjelického kostola v Brdárke provokuje už svojím názvom k rôznym otázkam typu: Akým spôsobom dokážeme načrtnúť typický obraz kantora ako kľúčového reprezentanta našej regionálnej hudobnej kultúry v tomto historickom období? Je vôbec možné preklenúť protiklad medzi špecifickými a univerzálnymi črtami repertoáru organovej hudby v početných dobových rukopisných príručkách slovenských dedinských kantorov a stanoviť jeho typické črty naprieč viac či menej širokým žánrovým spektrom zapísaných skladieb?

Autorka publikácie Renáta Kočišová čiastočne naznačila takýto typ syntézy, aj keď v konečnom dôsledku nebol jej cieľom. Východiskom sú pre ňu poznatky vlastného lokálneho výskumu (obec Rosina pri Žiline) a analýza súvisiacej hudobnej pamiatky (*Tabe-*

latúry Augustína Moravského, miestneho kantora v rokoch 1825–1831). Určite možno pozitívne vnímať fakt, že lokálne reálie vníma na pozadí univerzálnych vývojových tendencií. Všíma si vývoj pozície kantora ako hudobníka a organistu v meniacom sa systéme školstva po tereziánsko-jozefínskych reformách a v rámci relatívne stabilných inštitucionálnych základov katolíckej cirkevnej hudby. V tej dobe vznikli najstaršie učiteľské preparandiá na našom území (Spišská Kapitula, Seberinino ústav v Banskej Štiavnici). Autorka tieto informácie v krátkosti uvádza, odvolávajúc sa na poznatky Evy Szórádovej. Nie je vylúčené, že Moravský mohol patriť práve do prvej generácie absolventov ročných kurzov týchto preparandií (od roku 1819).

Viaceré cenné informácie o vývoji lokality, farnosti, ako aj o osobe kantora Augustína Moravského čerpá autorka z kánonických vizitácií z rokov 1695, 1713 či 1828. O jeho hudobnom vzdelaní nám však informácie chýbajú, odhliadnuc od konštatovania vizitátora z roku 1828, podľa ktorého veľmi dobre hral na organe. Moravský hral na pozitíve s 9 registrami, ktorý pre nový kostol, postavený v roku 1779 vyhotovila organárska dielňa Martina Pažického z Rajca. V snahe priblížiť pravdepodobné dispozície a charakter nástroja, na ktorom hrával Moravský, Kočišová vsúva samostatnú kapitolu venovanú dispozícii a podrobnému popisu zachovaného neskorobarokového pozitívu z evanjelického kostola v Brdárke na Gemerí. Aj keď ide o pomerne vzdialenú lokalitu od Rosiny, nástroj z organárskej dielne Daniela Vallachyho zo Spišskej Soboty vníma autorka ako vhodný objekt na ilustráciu tohto typu nástroja vo vidieckych kostoloch na Slovensku a následne porovnáva jeho dispozíciu s inými dobovými pozitívami z organárskych dielní Pažických, Michala Podkonického a Jána Fábryho, podľa starších informácií Gergelya a Wurma.

Kapitolu venovanú organovej hre v 18. storočí v nadväznosti na domácu tradíciu načrtla Kočišová len v hrubých obrysoch, pričom vychádzala zo starších vývojových etáp. V kontexte našej hudobnej histórie ide nepochybne o širokú tému, ktorá by si zaslužila samostatnú monografiu s notovou antológiou (azda sa jej v budúcnosti dočkáme). Aj keď cieľom spomínanej kapitoly určite nie je suplovať podobnú syntézu, Francisciho, Rožkovského či Zimmermanna by na tomto mieste bolo vhodné spomenúť.

Jadrom publikácie Kočišovej je charakteristika, opis a analýza obsahu *Tabelatúry* Augustína Moravského ako hudobného prameňa s edíciou vybraných skladieb. Zdá sa, že otvorenou otázkou ostáva predpokladaná doba vzniku rukopisu, keďže Moravský ho dostal už ako hotovú pamiatku darom v roku 1827. Autorka pamiatku predbežne radí medzi zbierky organovej hudby 18. storočia a ako zapisovateľa predpokladá niektorého z predchodcov Moravského. Vzhľadom na to, že nejde o tabulatúru (skladby sú zapisované modernou notáciou), dôsledne sa pridrižiava označenia „tabelatúra“, čiže tabuľka, metodicky usporiadaná zbierka skladieb. Analýze repertoáru, datovaniu a proveniencii zbierky sa autorka venuje podrobne, nechýba typológia skladieb – fúgy, toccaty, malé formy, duchovné piesne, skladby suitového typu (tance, zväčša menuety). Zaujímajú aj liturgická funkcia skladieb, pozornosť venuje prípadným prameňom duchovných piesní, charakterizuje jazykovú zložku, aj keď v súlade s bežnou praxou melodiátúr 18. storočia sú v prameňoch spravidla len incipity textov. Do edičnej časti zaradila jediné autorizované skladby rukopisu (toccaty G. Frescobaldiho a A. Pogliettiho, tie dopĺňa aj vo faksimile), ako aj cykly krátkych inštruktívnych skladieb vo všetkých 8 cirkevných modoch (preambulá a fúgy) a viaceré chorálové spevy na Kyrie podľa kancionála *Cantus Catholici*.

Publikácia Renáty Kočišovej je nesporne vhodným príspevkom k hudobnej topografii Slovenska v dôležitej historickej fáze kreovania funkcie kantora, okrem iného aj ako kompetentného hudobníka vidieckej lokality. To všetko v predvečer sekularizácie a úpadku cirkevnej hudobnej kultúry u nás. Práve prvá tretina 19. storočia je tým jedinečným obdobím, keď sa v našich podmienkach začal uplatňovať systematický prístup k školeniu vidieckych kantorov-organistov, podporovaný aj cirkevnými inštitúciami. O úrovni ich hudobného vzdelania v tej dobe si, pravda, nemožno robiť ilúzie. Veď bol to práve neutešený stav v hudobných kompetenciách kantorov, ktorý viedol k potrebe ich vzdelávania v učiteľských preparandiách. V tomto kontexte Augustín Moravský patril určite k tým svetlým výnimkám, najmä ak predpokladáme, že darovaný *Tabelatúru* aktívne používal.

Peter RUŠČIN



P. Macho (foto: J. Hojstríková)

Palo Macho s Jevgenijom Iršaiom



J. Iršai (foto: archív)

■ **Niektorá vaša výtvarná tvorba a názvy diel odkazujú na konkrétnu angažovanú symboliku. Akú silu môže mať angažované umenie?**

Symbolika má veľký význam nielen v umení, ale aj v každodennom živote. Sú symboly, ktoré kolujú z jedného storočia do nasledujúcich nemeniac svoj význam. Ale sú aj také, ktoré,

■ **Mal som na mysli objekt s päťcipou hviezdou, svastikou po okrajoch a krížom uprostred...**

Práve toto dielo svedčí o premenlivosti významu symbolov. Pentagram a svastika nadobudli v 20. storočí význam, ktorý nielen úplne zmenil ich pôvodný zmysel, ale zaradil ich aj do skupiny symbolov, v mnohých krajinách

to nejaký kľúčik k pochopeniu. Určitá charakteristika, ktorá by mala pomôcť pri interpretácii diela. Vznikajú všelijako. Aj pred, aj počas aj po dokončení.

■ **Je vnútorná súvislosť medzi vašou hudbou a výtvarnými dielami?**

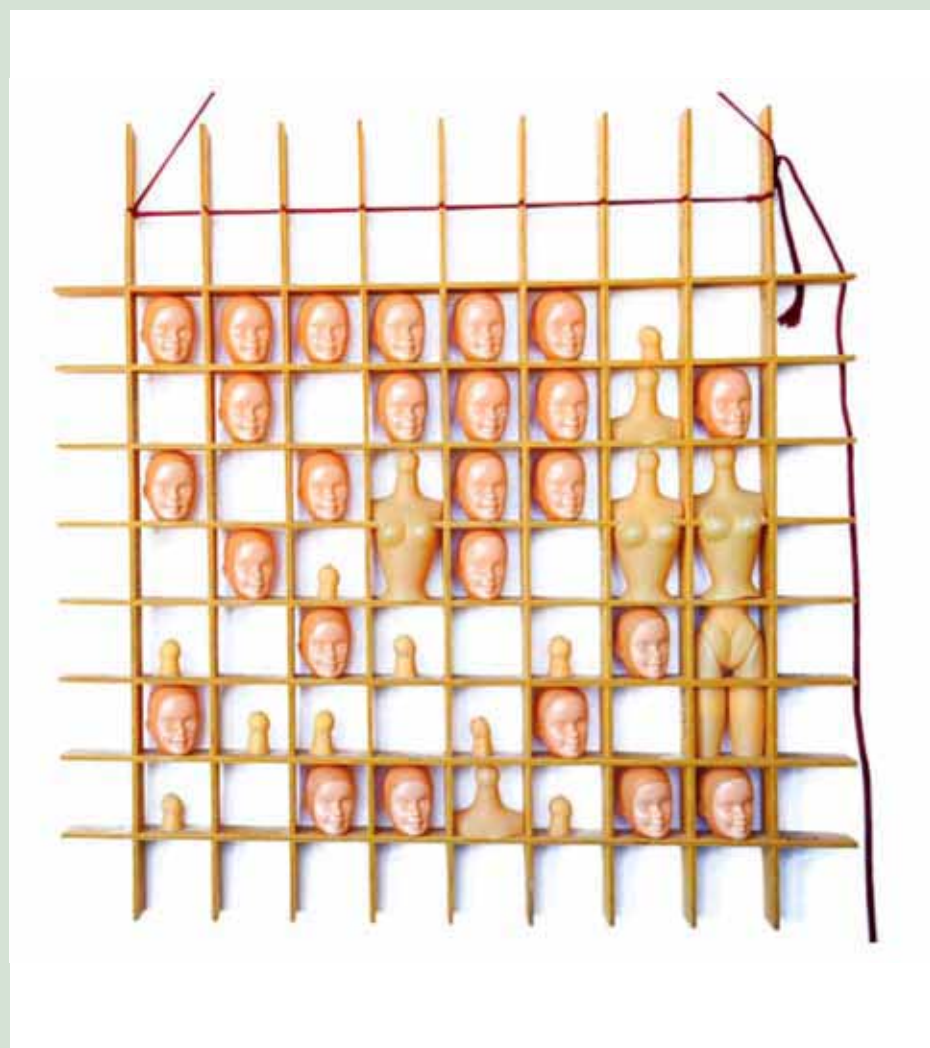
Možno je. Ale ja ju necítim. Hoci pravdepodobne v používaní, napríklad kontrastov alebo dynamiky, možno nájsť určitú blízkosť.

■ **Snažíte sa o jednotný výtvarný jazyk? Je to pre vás dôležité?**

Nikdy som sa nesnažil o jednotný jazyk, ani v hudbe. Vždy sa snažím vychádzať z materiálu, s ktorým pracujem. Samozrejme, že nejaká tá jednotnosť je viac-menej vždy prítomná v každom z nás. Čo sa týka výtvarného umenia, tam som absolútny amatér. Fascinujú ma farby a línie. Keď maľujem, najmenej myslím na výtvarný jazyk. Nevieť kresliť a to pociťujem ako veľký hendikep, ktorý brzdí fantáziu a je jedným z dôvodov, prečo teraz menej maľujem. Obávam sa, že budem napodobňovať sám seba. Ináč, občas tieto obavy mám aj pri komponovaní hudby. Už v puberte som pochopil, že najviac sa bojí inercie v myslení, zotrvačnosti idey. Preto som určitý čas schválne komponoval každú novú skladbu pre absolútne iné obsadenie a snažil som sa využívať vždy iné metódy a techniky.

■ **V súvislosti s hudbou sa často spomína pojem interpretačné umenie. Dá sa o interpretácii hovoriť aj pri výtvarnej tvorbe?**

Nepochybne. Každý druh umenia obsahuje alebo vyžaduje interpretáciu. Preto napríklad chodíme aj do divadla na ten istý titul, ale v inej réžii. V porovnaní s výtvarným umením je v hudbe, a vlastne aj v divadle, interpretácia dvojité. Najprv musí interpret dielo nacvičiť a zahrať. Už to je interpretáciou (ak dielo nehrá sám autor). Následne dielo interpretuje poslucháč. X



J. Iršai: *Uchofília*, kombinovaná technika (2006)

dajme tomu v minulosti, boli veľmi dôležité, ale dnes sú nečitateľné alebo v sebe nesú iný obsah. Symboly nás obklopujú a škoda, že si to často vôbec nevšimame. V každom prípade, či už chceme alebo nie, vždy pracujeme so symbolmi, často si to neuvedomujeme. V určitom zmysle je pre mňa umenie dialógom. Dialógom s minulosťou, občas s konkrétnym dielom alebo autorom, dialógom kultúr a nakoniec aj dialógom symbolov.

prenasledovaných zákonom. Kríž, umiestnený medzi nimi, má každý právo interpretovať a chápať po svojom. Pre mňa je v tomto objekte dôležitý aj kontrast s lícnu stranou, na ktorej je len biela a dva čierne obdĺžniky.

■ **Kedy vznikajú názvy vašich diel? Pred, počas alebo po dokončení?**

Názov, či už je to hudobné, výtvarné dielo, alebo esej, je pre mňa veľmi dôležitý. Predsa je

Skladateľ **Jevgenij IRŠAI** (1951) pochádza z Petrohradu, no od začiatku 90. rokov žije na Slovensku, kde sa zaradil medzi najpozoruhodnejšie javy hudobnej scény. Koncom 90. rokov, počas pôsobenia na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici, začal maľovať, vytvárať koláže a objekty. Svoju tvorbu predstavil na autorských výstavách v Nitre, Banskej Štiavnici, v Bratislave a vo Viedni. Objekt *Uchofília* vznikol r. 2006 pre projekt Jozefa Cseresa *Hermovo ucho*. Viaceré obrazy J. Iršai vlastní Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, mnohé boli uverejnené na bukletoch jeho CD.



J. Iršai: *Oltár*, kombinovaná technika (2005)



Oltár, zadná strana

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

V decembri sme s vami aj online

sledujte stream.filharmonia.sk alebo [#SlovakPhil](https://twitter.com/SlovakPhil)

www.filharmonia.sk

stream.filharmonia.sk

[#SlovakPhil](https://twitter.com/SlovakPhil)

foto: A. Sládek

12. koncertná sezóna
2020/2021

