



hudobný život

ROČNÍK LII

4

2020

2,16 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

P. Šimai, P. Zagar, M. Valent, P. Spišský... / Beethoven 2020 / História: Theremin / Účinky hudby na zdravie hudobníka / Jazzová dielňa S. Palúcha / koncerty, recenzie CD...



Hudba
v karanténe

Vážení čitatelia, v tomto roku sme pre vás pripravili niekoľko zaujímavých podujatí s klasickou hudbou. Žiaľ, nepredvídané okolnosti súvisiace so šíriacou sa pandémiou nás donútili zavrieť brány koncertných siení a hudobné nástroje odložiť... Veríme, že sa táto situácia čoskoro skončí a my sa budeme môcť opäť spoločne stretnúť pri kvalitnej hudbe. Spolu to zvládneme!

NEDEĽNÉ MATINÉ

M
I
R
B
A
C
H
O
V

P
A
L
Á
C

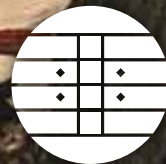


**Allegretto
Žilina**

**Dom umenia Fatra
23. - 29. apríl 2020**

**festival víťazov
medzinárodných
interpretačných
súťaží**

www.allegretto.sk



**Dni starej
hudby**

**Bratislava
13. máj - 29. jún 2020**

ZRUŠENÉ

Vážení čitatelia,

prvými, i keď len symbolickými obeťami nového koronavírusu, sa stali aj umelci. Zákaz všetkých verejných podujatí bol prvým protiepidemiologickým opatrením štátu, ktoré nielen znížilo komfort obyvateľstva, ale ktoré zabránilo vo výkone povolania mnohým profesiám v oblasti hudobného života. Pod štatútom umelca „na voľnej nohe“, spadajúceho do skupiny samostatne zárobkovo činných osôb, teda tých, ktorí nie sú zamestnancami orchestrov či operných domov, sa nájde veľmi veľa hudobníkov. Nie, mnohí z nich neučia na žiadnej „zuške“, nemajú ani symbolické úväzky v žiadnej hudobnej inštitúcii. Proste „len“ hrajú, spievajú... Kedysi pozbierali odvahu, verili si a vrhli sa do vód skutočného hudobníckeho kapitalizmu, v ktorom nemajú isté žiadne euro. Musia byť v mysli, v aktivite vždy krok vpred, neustále si projektovať ďalšie mesiace, najlepšie aj roky, plniť dopredu kalendáre koncertami tak, aby ich rodiny vyžili, aby stihli platiť aspoň minimálne odvody, dobrodružnejší aj nejaké tie hypotéky. Život v slobodnom povolaní nie je pre hocikoho, je pre vyznávačov slobody, ktorí vedia, že sa za ňu platí. V lepšom prípade schopnosťou vyrovnáť sa s nutnou dávkou stresu a neistoty, v tom horšom s krátkodobým výpadkom príjmov. Dnes sa však hudobníkom tá ich voľná noha úplne zlomila. Čelia nielen perspektíve niekoľkomesačného zákazu konania verejných akcií, ale aj dlhodobému psychologickému dosahu pandémie na publikum. Pretože, keď toto pominie, naozaj sa v koncertných sálach budeme cítiť bezpečne? Kedy začneme považovať zakašľanie suseda v opere len za mrzuté vyrušenie v sústreďenom počúvaní našej milovanej árie? Je pravdepodobné, že v čase, keď živnostníci už otvoria svoje obchody, remeselníci začnú poskytovať svoje služby, budú sa pokladnice a sály organizátorov hudobných podujatí naplňovať len veľmi pomaly.

V prvých kompenzačných opatreniach vlády opäť vidíme podporu najmä zamestnancom a opäť živnostníci ale aj umelci ťahajú za príliš krátky koniec. Maximálna kompenzácia 540 eur mesačného výpadku príjmu, pri odložení (nie odpustení) odvodov, nie je podaním pomocnej ruky, len nastrčením malíčka. Protiepidemiologické opatrenia nikto nespochybňuje, naopak. Myslíme ale na tých, ktorí museli prestať pracovať a onedlho budú v núdzi. Aj vďaka nim sme teraz vo väčšom bezpečí. Myslíme na nich vtedy, keď budeme chcieť vrátiť vstupné za zrušený koncert, alebo vtedy, keď budeme sledovať live stream „z obývačky“ a video skromne zverejní číslo účtu pre dobrovoľné vstupné. Nenúťme umelcov, aby sami vysvetľovali, že sú na tom zle, a nedovoľme, aby boli dotlačení do pozície, keď musia sami ponížujúco argumentovať, ako sú pre spoločnosť užitoční. Ukázali sme veľa dobrého – začali sme sa chrániť na verejnosti, ohľaduplne správať skôr, než nás k tomu zaviazali nariadenia, šijeme rúška nielen pre našich blízkych ale aj pre zdravotníkov, seniorov... Dokážme ešte trochu viac. Dajme najavo, že nielen chlebom je človek živý, že obľúbenú klavírnú sonátu, Bachovo chorálové prelúdium, opernú áriu či jazzové cédečko chceme počuť nielen keď nám je dobre, ale práve vo chvíľach, keď nám je ťažko. Buďme všetci advokátmi našich hudobníkov. A tí, čo môžu, aj niečím viac.

Andrea SEREČINOVÁ

Aktuálne

- 2 **Hudba v karanténe** A. Serečinová
- 2 **anketa: D. Matej, M. Tóth, D. Kocián, E. Šušková, S. Zámečníková, I. Šiller, M. Valent, T. Pirníková**

Spravodajstvo, koncerty

- 4 **ŠKO Žilina, Štátna filharmónia Košice, VŠMU – Her Majesty's Music**

Z organového kokpitu

- 5 **Závrtné výšky a ich skvosty** M. Melcová

Osobnosť

- 8 **Pavol Šimai** T. Pirníková

Backstage

- 10 **Peter Zagar ako hudobný režisér (nielen) v útrobach bratislavskej pyramídy** J. Adamuščin

Miesto pre dvoch

- 12 **Ako sa žije... barokovým huslistom: Miloš Valent – Peter Spišský**

Hudobné divadlo

- 14 **...tak sme my... Galavečer k storočnici SND**
- 15 **Krehká i silná Winterreise**

Zahraničie

- 16 **Mníchov / Stuttgart: Odvážne príspevky do diskusie o interpretácii operného kánonu**
- 17 **Praha: Brilantní klarinetista W. Fuchs...**

Miniprofil

- 19 **Jarmila Balážová, mezzosoprán** J. Adamuščin

Hudobné lokality

- 20 **Malý Berlín, Trnava** J. Dekánková

Beethoven 2020

- 21 **O pol siedmej budú hrať v divadle Beethovena** A. Šuba
- 24 **anketa: Osudové stretnutia na pódii, Osudové nahrávky**

História

- 26 **Theremin. Sto rokov praotca elektronických hudobných nástrojov** D. Držíková

Účinky hudby na zdravie hudobníka

- 29 **Ruky hudobníkov z pohľadu hudobnej fyziológie a medicíny, 2. časť** M. Vencel

Jazz

- 32 **Hudobná dielňa Stanislava Palúcha. Minor Swing**
- 34 **anketa: R. Ragan st., H. Gregušová, L. Oravec, Š. Bartuš, M. Ševčík, M. Noga, A. Werner**
- 35 **Jazzové orchestre východného bloku – Modern Art Orchestra** E. Rothenstein

Čo počúva

- 37 **Andrej Zaťko, finančník a filantrop**

Recenzie

Mesačník **Hudobný život**/apríl 2020 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodických tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Andrea Serečinová (poverená vedením redakcie, kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Juraj Adamuščin (juraj.adamuscin@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Peter Beňo, Róbert Szegény • **Tlač:** ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215, ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** Koláž z fotografií z nahrávania CD L. Borzika Signum Magnum so sólistami, kom. orchestrom a zborom ZOE zač. marca. (foto: V. Klímonová, koláž: R. Szegény) • **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. • Vyhľadávajú v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Hudba v karanténe

Pandémia ochorenia Covid-19, spôsobeného novým typom koronavírusu, zmenila v marci život na celom Slovensku. Medzi prvé skupiny obyvateľstva, ktoré zasiahli protiepidemiologické opatrenia, patrili aj hudobníci, organizátori a pridružené profesie v oblasti organizovania hudobných podujatí.

Už na piaty deň od prvého prípadu infikovania vírusom v našej krajine, teda 10. marca, prijala odchádzajúca vláda Petra Pellegriniho nepopulárne opatrenie, zrušenie všetkých verejných podujatí. Dnes, s mesačným odstupom, vieme, že toto rozhodnutie, ktoré prišlo skôr, než vo väčšine okolitých krajín, pomohlo spomaliť šírenie epidémie. V opatreniach pokračuje aj nová vláda Igora Matoviča a vzhľadom na ekonomické dosahy obmedzení mobility obyvateľov už prichádza aj s prvými návrhmi kompenzácií. Už tradične sú najlepšie chránení zamestnanci, otázkou je, ako sa podarí uplatniť aktuálne návrhy príspevkov pre samostatne zárobkovo činné osoby v najzraniteľnejšej časti hudobnej branže, u tých, ktorí pracujú na tzv. voľnej nohe, mimo zamestnaneckých pomerov – u hudobníkov, organizátorov, zvukárov..., v profesiách, ktoré prišli o prácu zo dňa na deň, najprv s perspektívou dvojtýždenného výpadku, no dnes bez akýchkoľvek záruk obnovenia príjmov v horizonte niekoľkých mesiacov.

Nepohodlie však generuje nové riešenia. Minulý rok zverejnil Fond na podporu umenia zámer motivovať prijemcov svojich grantov k ekologickému správaniu, eliminovaniu „uhlíkovej stopy“, a mnohým možno hlavou prebleskli uštipačné nápady, že by bolo azda najlepšie prenášať koncerty z obývačiek, aby sme sa úplne vyhli „neekologickému“ transportu hudobníkov, techniky i publika. Vtip sa stal realitou a už niekoľko týždňov hudobný svet testuje

nové možnosti koncertných produkcií – od live streamov koncertov bez publika až po domáce živé videá z obývačiek a štúdií, či už cez vlastné youtube kanály, sociálne siete, alebo novovzniknuté komunitné služby. Fond na podporu umenia vydal usmernenie, v ktorom pripúšťa konanie online hudobných podujatí. Zo svojho súkromia sa priaznivcom pravidelne prihovára violončelista Jozef Lupták, novú platformu



abyculturazila.sk využila na streamovanie domáciach koncertov Hanka Gregušová, jazzová speváčka momentálne pôsobiaca v New Yorku, flautistka a saxofonistka Lenka Molčányiová, ale aj naša kolegyňa, speváčka orchestra Fats Jazz Band Jana Dekánková s manželom Ladislavom Fančovičom. Hudobníci a promotéri hľadajú spôsoby, ako tieto „kanály“ postupne spoplatniť, pretože koniec „karantény“ sa odďaľuje a k pôvodnej potrebe udržať sa v povedomí

publika sa logicky pridáva aj ambícia vyzbierať z online koncertov aj nejaké vstupné. Zaujímavou iniciatívou je stránka *smesvami.sk*, kde si záujemcovia môžu predplatiť služby samostatne zárobkovo činných osôb, a teda aj hudobníkov či učiteľov hudby, tešiť sa na hodinu klavíra alebo súkromný koncert v lepších časoch a dovtedy žiť s dobrým pocitom, že dotýčného podporili v čase, keď svoju prácu nemôže vykonávať. Svoje hodiny tu ponúka napr. cimbalista Marcel Comendant. V médiách sa objavujú výzvy, aby publikum podporilo umelcov a organizátorov nenárokovaním si vrátenia vstupného zo zrušených podujatí.

Aj štátne hudobné inštitúcie, samozrejme, zmĺkli, počiatočný optimizmus ohlasovania náhradných termínov koncom tejto koncertnej

sezóny vystriedali oznamy o zrušení akcií až do odvolania. Slovenská filharmónia ťaží z bohatého archívu svojich videozáznamov, vlastnú digitálnu koncertnú sieť *stream.filharmonia.sk* prevádzkuje už od r. 2008 a dnes ponúka nielen na dlhé karanténne večery, ale aj ako doplnok dištančného elektronického vzdelávania žiakov a študentov takmer 400 svojich koncertov. Aj Štátny komorný orchester Žilina pripomína, že časť jeho archívnych

koncertov možno sledovať na záznamoch na youtubeovom kanáli orchestra. Informácia, že divadelné dielne Štátnej opery Banská Bystrica šijú namiesto kostýmov ochranné rúška na tvár, je symbolickou bodkou nášho karanténneho okienka. Kiež by sme v ďalšom čísle už mohli informovať o výkonoch našich hudobníkov v koncertných sálach, kluboch a v operných domoch!

Andrea SEREČINOVÁ

ANKETA

Ako do vášho profesionálneho života zasiahla epidémia ochorenia Covid-19? Prinieslo vám obdobie vynúteného voľna aj niečo pozitívne?

Daniel Matej

skladateľ, pedagóg, performer, umel. vedúci VENI ensemble, Vapor del Cuore, VENI ACADEMY

Predovšetkým nečakane, tak ako napokon asi v prípade každého človeka. Pamätám si veľmi živo dva dátumy. Druhého marca som bol v Brne vo filharmónii a riešili sme dramaturgické záležitosti týkajúce sa aktuálneho ročníka festivalu Expozície novej hudby (ktorého som od tohto roku hlavným dramaturgom). Pani riaditeľka pri lúčení utrúsila nejakú poznámku v zmysle obavy z toho, aké to bude v blízkej budúcnosti, a ja som si len (zdôrazňujem) letmo uvedomil, že „korona“ sa asi čoskoro bude týkať aj našich dvoch zemí. Druhým dátumom bol piatok trinásteho, keď

sme mali s blízkymi kamarátmi dohodnutý náš tradičný piatkový drink (stretávame sa vždy v piatok trinásteho, v deň úmrtia nášho blízkeho priateľa Juraja Kušnierika). To už bola korona hlavnou témou médií a riešilo sa zatváranie škôl a obchodných centier.

K úplnému zrušeniu stretnutia sme sa napokon odhodlali približne až hodinu pred dohodnutým termínom. No a potom sa to všetko rozbehlo naplno... Odvtedy som prakticky stále doma, obaja s manželkou našťastie môžeme mať home office, takže pracujeme a nikam nechodíme (len občas do lesa a – keď je to nevyhnutné – do potravín). S úsmevom hovoríme priateľom, že je to nácvik života na dôchodku. Ako učiteľ síce musím nútene pauzovať, resp. hľadať riešenie, ako učiť na diaľku, ale ako skladateľ musím povedať, že patríam k naozaj veľmi málo šťastlivcom, pre ktorých je život v nútennej izolácii vlastne výhodou. Pretože tým, že nemôžem nikam chodiť a väčšina vecí sa musela pozastaviť, zrušiť alebo odsunúť na neurčito, vytvoril sa mi pomerne veľký a hlavne pokojný priestor

na tvorbu. Som držiteľom tvorivého štipendia Fondu na podporu umenia, takže mám z čoho žiť a môžem v pokoji od rána do večera robiť to, čo ma asi baví najviac, písať hudbu...

Miroslav Tóth

skladateľ, saxofonista, performer
Deviateho marca sa mala odohrať prvá repríza hudobného divadla *Muž v skafandri*, neodznala a ani tá nasledujúca. 17. 3. som mal odpremiérovat s Pražskou komornou filharmóniou s Fedorom Gálom ako recitátorom a pod taktovkou Pavla Šnajdra *Smútočný pochod pre potreby zániku demokracie*. Nestihli sme a hranice sú už zavreté. Dve ocenenia Radio Head Awards som prevzal cez videohovor ráno na káve v Hornej Maričkovej... Následne som mal letieť do Nórska na hranice s Ruskom a dotvárať libreto k opere *Biela smrť*, objednávke Národného divadla v Prahe. Neletel som, zavreli letiská. Prišiel som o peniaze, objednávky, hrania... Ale som v prírode. Je to nový pocit, niečo medzi frustáciou, narazením do steny, ale, samozrejme,

aj vykúpením, keďže som na voľnej nohe. Do toho prišiel telefonát z Prahy (už druhýkrát v živote mi zachránili kožu): „Miro, uvoľnil si pre teba miesto v Rozhlase a od apríla môžeš nastúpiť na zvukový dizajn, viem, že to nemáš ľahké.“

Dalibor Kocián/Stroon

hudobný producent, skladateľ elektronickej hudby, vibrafonista

Covid-19 zastavil obidva zdroje mojich príjmov. Súkromnú výučbu angličtiny a hudobnícke aktivity. Prvú profesiu pomaly presúvam on-line, tú druhú som zatiaľ stopol. Hneď prvý týždeň opatrení mi priniesol tri zrušené vystúpenia, ktoré v tomto prípade predstavovali značnú časť mojich príjmov. Momentálne žijem z rezervy a jednej úspešnej spolupráce. Jedným slovom, Covid-19 zasiahol do môjho profesijného života katastrofálne.

Eva Šušková

spevák, pedagogička

Ako všetkých koncertných umelcov v slobodnom povolani, aj mňa sa najviac dotýka zrušenie koncertov. Najväčšou neistotou nie sú ani tak samotné nezrealizované podujatia v najbližších týždňoch či mesiacoch, ako obava, koľko bude tento stav trvať. Prijem z umeleckej činnosti je pre mňa veľmi dôležitou súčasťou rozpočtu. Najmä na jeseň, keď sa koná drvivá väčšina festivalov a koncertov – v týchto mesiacoch si vytváram rezervu na slabšiu sezónu začiatkom roka. Záchranou je pre mňa v tomto období pedagogická činnosť, najmä spolupráca s neziskovou organizáciou Superar, v ktorej pedagogicky pôsobím. Napriek zavretým školám vymýšľame rôzne aktivity, ktoré môžeme žiakom sprostredkovať cez virtuálny priestor, a rozhodli sme sa tento čas využiť na zefektívnenie našej odbornej činnosti – píšeme texty a články vychádzajúce z našich užších umeleckých a pedagogických špecializácií. Popritom vediem on-line hodiny so svojimi súkromnými žiakmi. Verím, že týmto spôsobom môžem aj ako matka samoživiteľka prekonať čas epidémie bez fatálnych finančných strát. Je to síce život z ruky do úst, ale uvedomujem si, že zďaleka nie som jediná, ktorej epidemiologické opatrenia výrazne zasahujú okrem bežného života aj do rozpočtu.

Čas v karanténe trávim doma s deťmi, takže väčšinu času som viac animátorkou, učiteľkou a domácou pani ako umelkyňou – čo je na jednej strane veľmi únavná kombinácia, na strane druhej vnímam tento čas ako výbornú možnosť prehliadnuť si s deťmi vzájomné vzťahy. Aj on-line hudobný pozdrav, ktorý som sa snažila nahráť pre Konvergencie, bol uprostred prerušenia vstupom mojej dvojročnej dcéry, ktorá zvyšok koncertu „odohrala“ so mnou. Aj to je realita matiek v karanténe, autentická, náročná, ale nemenila by som.

Slávka Zámečníková

spevák

Momentálna je situácia pre všetkých umelcov nepredstaviteľnou katastrofou. Zo dňa

na deň mnohí z nás stratili prácu a nikto nedokáže predpokladať, ako dlho to potrvá. Situácia sa náhle zhoršila práve pred plánovaným koncertom v Slovenskej filharmónii, kde som sa prvýkrát mala predstaviť s *Misou solemniss*. Potom sa postupne rušili všetky moje plánované koncerty a produkcie až do konca mája. Napriek naplno rozbehnutému skúšobnému procesu pripravovanej novej produkcie *Don Carlo* na Osterfestspiele Salzburg sa všetko zastavilo a naša práca vyšla doslova navnívoč. Produkcia sa totiž nepresúva do programu budúcej sezóny. Takisto sa zrušilo moje účinkovanie na Veľkonočnom festivale v Brne či plánované *Stabat Mater* J. J. Rybu v Prahe. Keďže sa aj olympijské hry v Tokiu presúvajú o rok, moje účinkovanie s Berlínskou filharmóniou v Beethovenovej 9. symfonii práve na otváracom koncerte je takisto ohrozené, zatiaľ sa totiž nerozhodlo, ako sa s koncertom naloží. Otázne je tiež, či budeme môcť zrealizovať môj májový recitál v Slovenskej filharmónii, všetko závisí od nadchádzajúcej situácie. Moje plány sa teda kompletne zmenili. Snažím sa však napriek všetkým okolnostiam pozeráť na veci pozitívne a využiť čas na oddych, ktorý som si už dlho nedopriala. Takisto sa venujem veciam, na ktoré som si dlho nevedela nájsť čas, učím sa po taliansky, znovu som začala maľovať, v pokoji môžem naštudovať roly, ktoré ma od septembra čakajú vo Viedni a takisto sa neustále snažím byť v spojení s rodinou a so známymi. Je milé, s koľkými ľuďmi som sa v poslednom čase spojila. Všetkým kolegom želim, aby neklesali na duchu, ale využili voľný čas zmysluplne a duchaplné práve s tými, ktorí pre nás najviac znamenajú. Verím, že čoskoro sa všetci budeme môcť vrátiť do starých koľají.

Ivan Šiller

klavirista, pedagóg

Môj život sa výrazne spomalil, práce mi však vôbec neubudlo. Veľmi pozitívne vnímam, že necestujem a môžem si tak lepšie a ľahšie štruktúrovať pracovný i rodinný život. Všetky koncerty a semináre pre učiteľov a študentov sa snažíme premiestniť na jeseň. Ak nepríde ďalší súbor obmedzení na jeseň, nemalo by nás to ako rodinu finančne ohroziť. Akurát jeseň bude veľmi náročná.

Miloš Valent

huslista, umel. vedúci Solamente naturali

Hudba je okrasa života a v týchto časoch sme všetci skôr zameraní na spoločnú solidariťu a nádej, že epidémiu zvládneme. Potom budeme oslavovať, a teda aj hrať koncerty. Koncerty sa pokúsime presunúť na neskôr, možno i na budúci rok, ale keďže si viem predstaviť, že takto uvažujú všetci kolegovia v kultúre, nebude asi možné zahrať všetky presunuté koncerty, lebo by boli asi desiatky akcií v jeden deň...

Tatiana Pirníková

VIOLA centrum pre umenie, Prešov

Epidémia ochorenia Covid-19 ovplyvnila zásadným spôsobom aj chod nášho centra pre umenie VIOLA, ktoré je od 13. marca zatvorené. Mali sme vtedy práve deň pred premiérou dvoch nových inscenácií pre deti, ktoré pripravoval český tím. Financovanie oboch predstavení sme zabezpečovali z vlastných zdrojov, bez grantov. Mali sme za sebou tri intenzívne týždne práce. Ale taký je život, premiéry počkajú a uskutočnia sa neskôr, keď sa situácia vráti do normálu. Považujeme v tomto krízovom období za prioritné, aby bolo zabezpečované fungovanie zdravotníctva a bezpečnostných funkcií štátu. Je normálne a správne, že sa financovanie kultúry v tejto situácii dostáva do úzadia záujmov štátu. A súčasne, z histórie vieme, že žiadna kríza neznamenala koniec umenia, práve naopak. Nastal čas pre intimitu, osamotenie, stíšenie, zahĺbenie sa...

Zrušili sme všetky plánované podujatia do konca apríla 2020 s tým, že predpokladáme, že ich nebude možné realizovať minimálne do konca augusta. Z tohto dôvodu nemáme dohodnuté žiadne náhradné termíny ich realizácie. Podpora zo strany štátu prichádza veľmi vhod, budeme tak môcť prekryť kritické obdobie, ktoré nás čaká. Vnímame celú túto situáciu s rešpektom, nie však tragicky. Pocítanie ohrozenia by malo ľuďom veľa napovedať. Napríklad to, ako zdeformoval ekonomický blahobyt prirodzené čítanie a etické správanie ľudí, priniesol pasivitu a prehliadol individualizmus a sebeckosť.

Je nevyhnutné, aby prišlo prehodnotenie. Aj v oblasti financovania kultúry a nazerania na ňu. Do budovania VIOLY a jej prevádzky sme vložili vlastné finančné zdroje. Financovať nezávislú kultúru bolo naše slobodné rozhodnutie, ktoré nesie so sebou aj riziká, a tie sme pripravení znášať. Mylnou je predstava, že súkromný klub môže fungovať výlučne z grantových zdrojov a sprievodnej prevádzky reštaurácie či kaviarne. Neskôr tieto dva subjekty splynú a pôvodne založený umelecký klub sa začne viac podobať na štandardnú reštauráciu či nočný klub s hudobnou produkciou. A to už s umením, ktoré prináša trvalú hodnotu, nemá nič spoločné.

Prehodnotenie by malo nastať aj v smerovaní umenia k obnove ozdravných síl v spoločnosti. Za nehorázne plytvanie grantovými prostriedkami možno považovať napríklad tie projekty ľudovej kultúry, ktoré neprinášajú žiadnu umeleckú hodnotu a slúžia len ako artikel hromadnej zábavy. Podobne sa ľahkovo vážne narába s kultúrnymi poukazmi, ktoré školy poskytujú, podľa vlastného zväzenia, aj agentúram, ponúkajúcim umelecké produkcie pochybných kvalít.

Nechcem, aby vyznel záver mojej úvahy ako kliše. Ja si však skutočne myslím, že súčasná kríza je tiež šancou oživiť spoločný záujem nás všetkých o veci verejné, o všeobecné blaho a dobrú vôľu.

SPOMÍNAME...

Vo veku 74 rokov zomrel 17. marca muzikológ a vysokoškolský pedagóg **prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, PhD.** (14. 8. 1945 Senica). Jeho profesionálna dráha sa spája s Katedrou hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, kde pôsobil 40 rokov, v rokoch 2001–2007 ako vedúci katedry. Aktívne rozvíjal vedecký odkaz svojich učiteľov a predchodcov, najmä Jozefa Kresánka a Miroslava Filipa, čím nezanedbateľne prispel ku kontinuite a uchovávaní „pamäti“ slovenskej muzikológie. Výsledky svojich dlhoročných výskumov zúročil najmä v impozantnej publikácii *Slovenská hudobná avantgarda – Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (2011), ako aj vo dvojici knižných publikácií *Cestami k tvorivej profesionalite – Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950)* (2015) a *Generačné a štýlové konfrontácie – Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951–2000)* (2018). Hudobný život venuje profesorovi Chalupkovi väčší priestor v májovom čísle časopisu. VZ, BL

Vo veku nedožitých 80 rokov 16. marca zomrel klavirista, pedagóg, historik, publicista a skladateľ **prof. Miloslav Starosta** (31. 8. 1940 Bratislava). Študoval na Štátnom konzervatóriu (hra na klavíri – Anna Kafendová, dirigovanie – Imrich Križan a Kornel Schimpl, kompozícia – Andrej Očenáš) a Vysokej škole múzických umení v Bratislave (hra na klavíri – Anna Kafendová). Niekoľko desaťročí bol aktívnym sólistom i komorným klavírnym partnerom na zahraničných i domácich koncertných pódioch. Pravidelne participoval na festivaloch Pražské jaro (1975, 1986), Bratislavské hudobné slávnosti (1973, 1976, 1985) a ďalších. Bol iniciátorom i členom komorných zoskupení Slovenské klavírne trio, Bratislavské klavírne trio a súboru Musici da camera Bratislaviensis. 47 rokov pôsobil na Vysokej škole múzických umení. Na Katedre klávesových nástrojov vyučoval hru na klavíri od roku 1965. V r. 1980–1981 bol prodekanom a v r. 1981–1989 dekanom Hudobnej fakulty VŠMU. R. 2000 založil a stal sa vedúcim Metodického centra HTF VŠMU, ktoré sa v roku 2003 pretransformovalo na Centrum výskumu HTF VŠMU. VŠMU

Vo veku 84 rokov 27. februára zomrel textár, spisovateľ a skladateľ **Alojz Čobej** (7. 10. 1935 Stropkov). Pôvodne učiteľ, od roku 1972 redaktor literárnej redakcie Čs. rozhlasu v Banskej Bystrici. Prostredníctvom jeho piesní sa popularizoval aj celý rad spevákov vďaka speváckym súťažiam ako Zlatá ruža Detva a Oravské synkopy, neskôr aj Bystrické zvony. Niekoľko desaťročí sa angažoval na rôznych súťažiach a prehliadkach hudby rôznych žánrov, dominantnou zostala oblasť dychovej hudby, hudby populárnej a detskej piesne. MJ

ŠKO Žilina

Hommage à Beethoven

Ako „posol dobrých hudobných správ“ sa pred rokmi v Žiline zjavil charizmatický dirigent, svetobežník pôvodom z Ruska, **Misha Katz**. S **ŠKO Žilina** nadviazal viac než „družbu“, v Dome umenia Fatra je stále vítaný a k orchestru sa evidentne rád vracia. Katz, orientovaný prednostne na tradičné hodnoty v hudbe, nie je typom interpreta experimentátora, rád reprodukuje overené klasické diela. *Hommage à Beethoven*, program koncertov **20. a 21. 2.**, mu po mnohých exkurzoch na známe teritóriá klasicizmu zjavne konvenoval. To, že si Katz pred časom (roku 2008) vybral žilinský orchester, ozaj nie je náhoda. Našiel v ňom tvárneho, vnímavého partnera, ochotného operatívne tlmočiť jeho požiadavky aj názory. V aktuálnom beethovenovskom programe dirigent staval na opatrnejšiu stránku svojej kreativity. Predohru *Prometheove stvorenia op. 43* a najmä *Symfóniu č. 5 c mol* staval uvažlivo, trpezlivo, so zvýšenou dávkou dôslednosti aj bázne. Kým v zázračne koncíznej predohre briskne tlmočil čarovnú fabulu,

hudobníka opakovane predstavil v sólových partoch koncertantných diel Gershwinu, Saint-Saënsa, Čajkovského či Rachmaninova. Umelec je typom fascinujúceho majstra robustnej pianistiky. To, ako naservíroval Beethovenov koncert, bolo strhujúcim zážitkom. Sergejenia vlastní neuveriteľne komplexnú múzickú výbavu a ak si v minulosti vyslúžil



T. Sergejenia



M. Katz

takpovediac ódy na svoju interpretáciu, februárovými vystúpeniami ich potvrdil a rozmnožil. Jeho Beethoven bol skvelý, vystavaný vo všetkých elementoch aj majestátnych kontúrach. Auditórium zaplnil umením, hudbou, ktorou sa poslucháč len sotva dokáže nasýtiť...

S indickou príchutou...

Ďalší abonentný koncert **5. 3.** sa niesol v znamení návratov, čo v interpre-

zdôrazniac príkladnú evolučnú kresbu, v známej, nadmieru hrávanej „*Osudovej*“ sa koncentroval na presné formulácie, zdôrazňoval plasticitu fráz, ich pointy. Volil „opatrnejšie“ tempá, ktoré mu napokon nechávali priestor na drobnokresbu, kolorovanie a hierarchizáciu zvukových farieb. Výsledkom bola sonórna transparentnosť, ktorá v stvárnení nášho žilinského komorného orchestra vdýchla majestátnej partitúre črtu subtilnejších, miestami až akvarelových zátiší. Za ťažiskové chvíle koncertu možno bez zaváhania označiť koncertantný opus, ktorým bol heroický *Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur op. 73 „Cisársky“*. Jeho protagonistom bol skvelý klavirista, rodák z Bieloruska **Timur Sergejenia**. Dirigent s ním osobitne rád spolupracuje, už v minulosti ho u nás ako mimoriadneho

tačnom zmysle nie je nič zriedkavé, zvláštna však bola najmä programová skladba. Za dirigentský pult nastúpil dirigent pôvodom z Indie **Debashish Chaudhuri**, ktorý si získal sympatie Žilinčanov už pri predchádzajúcich produkciách. V súčasnosti kooperuje s viacerými hlavne európskymi orchestrami a budúcnosť mu azda garantujú jeho muzikantská letora, kultúra prejavu a empatická komunikácia. Úvodný blok koncertu tvorili skladby W. A. Mozarta; najskôr dve lakonické „prskavky“: *Predohra k opere Ascanio in Alba* a dve (mini)časti z baletnej hudby *Les petits riens*. Líder tvoril so zjavnou ľahkosťou a zainteresovanosťou. Nad všetkým sa vznášala radosť, oddanosť nadpozemskému umeniu mladučkého Salzburčana. Autorská séria vyvrcholila v *Koncertantnej symfónii pre*

husle, violu a orchester KV 364, v ktorej rozhovor s orchestrom bravúrne dovedna viedli „nás“ huslista, koncertný majster ŠKO **Lukáš Szentkereszty** a česká violistka **Kristýna Fialová**. Tu už išlo o „vážnejšiu“ výpoveď, ktorá vyžaduje vyspelý pohľad na koncertantný princíp a štrukturálnu vyváženosť kompozície, ale aj presnosť a schopnosť reakcií a duchovného dotvárania. Huslistu poznáme už z mnohých (aj) sólových kreácií, jeho spoľahlivosť, cit pre štýl a obsah interpretovaných diel v kooperácii s violistkou disponujúcou rozvinutou muzikalitou a obdivuhodnou danosťou v oblasti tónotvorby získali ďalšiu dimenziu – v podobe výkonu rovnocenných senzitivných a kultivovaných interpretačných partnerov. Druhá časť programu zapôsobilá oproti trblietavej mozartovskej prvej celkom kontrastne, akoby v čudesnom sujetovom „protipohybe“. Dvaja autori rozdielnych proveniencií, skladby s podobnou ambíciou aj inšpiračnou príchutou – predznamenal to vlastne už tematický podtitul večera *Exotické inšpirácie*. Voľba autorov bola zrejme lídrovým zámerom, prostredníctvom nich mal v úmysle načrtnúť vzorku z hudobnej kultúry svojej krajiny. O nej mali referovať skladby amerického a dánskeho skladateľa.

Spájala ich nielen téma, ale aj dáta: obaja žili a pôsobili približne v tom istom období (počiatok minulého storočia), estetiku oboch poznamenáva istý eklekticismus a afinita



D. Chaudhuri

k exotickým inšpiračným žriedlam. Skladba Američana Johna Aldena Carpentera *Gitanjali Songs* sa obracia k velebnej predchovnenej poézii R. Thákura. Pred každou zo štyroch častí celku odznali verše v podmanivom podaní **Štefana Bučka**, nasledovala

zhudobnená podoba v príkladne hlbavom stvárnení sopranistky **Nao Higano**. Hutná sadzba sprevádzajúceho orchestra a predimenzované dynamické hodnoty však prekryvali sopranistku aj krehkú podstatu poézie. Z tvorby Carla Nielsena s orientálnou inšpiráciou zaznel výber z orchestrálnej *Alladin suity*. Dosť pitoreskné riešenia postupne hinduistických, čínskych a ďalších exotických hudobných výchoďsk v uchopení a pretlmočení dánskeho klasika značne pobavili... Napokon však

večer ako celok poskytol aj pôžitok – najmä z interpretačných vkladov – a podal aj informáciu o svojských kompozičných prístupoch a poetikách.

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie **Roderik KUČAVÍK**



My organisti máme rizikové povolanie. S organármi síce súperiť nemôžeme, tí bežne visia vo vzduchu, často v neuveriteľných výškach, ladia, hľadajú cestu k potrebnému registru v tých najnepravdepodobnejších polohách, podstupujú takmer nemožné. Obdivujem ich.

Áno, my organisti sa k nástroju dostať vieme. Niekedy síce vedie cesta k organu po točených historických schodoch, z ktorých má každý svoju vlastnú dĺžku, výšku, uhol odklonu. (Poznámka pre všetkých, ktorí sa nadšene rútia po výkone po schodoch pokloniť sa „dolu“ – opätky-neopätky.) Inokedy prechádzame časťou strechy, niekde sa k organu dostaneme len výťahom. Občas prechádzame aj po lešení, ako napríklad v katedrále Sainte Marie v Auch (Dumasovo Gaskonsko), aby sme sa dostali k nástroju organára de Joyeuse z roku 1688.

Závratné výšky a ich skvosty

K vynikajúcemu organu vo flámskom Haringe (1778, Van Peteghem) môžete pokojne vyliezť po dvoch. Tento šperk zostal takmer nedotknutý, 3-manuálový nástroj vo francúzskom štýle s niekoľkými severskými „doplňkami“ má 29 registrov (info pre kolegov: tretí ma-

stroju skúškou pevných nervov a schopnosti vyrovnávať sa so závratom.

Podobne to bolo aj v katedrále Saint Étienne v Toulouse, kde som naposledy hrala na festivale Toulouse les Orgues v októbri minulého roka. Organ zreštaurovaný dva-

krát po Antoinovi Lefèbvrovi (1612) najprv Aristidom Cavaillé-Collom (1849), potom Alfredom Kernom (1976), je zavesený v priestore ako lastovičie hniezdo („nid d'hirondelle“), cesta k nemu vedie istú časť bez zábradlia (kolegom prajem pevné nervy a slabé závraty). No a výška... veď posúďte sami. V bazilike Saint



Organ „lastovičie hniezdo“ v Toulouse a výhľad z neho. (foto: M. Melcová)

nuál: Echo Bourdon et Flûte 8' + 4' 2f. & Echo de Cornet 2²/₃' + 2' + 1³/₅' 3f). Ale ak pôjdete z tohto chóru dolu, odporúčam už ísť po štyroch. Chór nie je príliš vysoko, veď chrám je to menší, aj keď s majestátnym organom (Flámsko bolo bohaté) a vzdialenosť k tomuto skvostu v podstate ako u babky na povalu. Napriek tomu môže byť priblíženie sa k ná-

Denis pri Paríži vás pri vstupe k organu víta nápis: „Achtung Stufe Lebensgefahr“! Takže pozor, priatelia, ak sa rozhodnete niekedy sprevádzať mojich kolegov organistov, predpríprava môže zahŕňať aj základy horolezectva. Stojí to za to.

Monika MELCOVÁ

Štátna filharmónia Košice

Verdiovské gala s Daliborom Jenisom plne emócií

Vo vypredanej sále Domu umenia sa **13. 2.** predstavil košickému publiku jedinečný **Dalibor Jenis**. Dramaturgia koncertu bola zameraná výlučne na tvorbu Giuseppe Verdiho. Jenis zaspieval šesť náročných árií z oper *Maškarný bál*, *Don Carlo*, *Nabucco*, *La traviata*, *Macbeth* a *Otello* a ako prídavky ešte dve z *Rigoletta* a *Macbetha*. Árie sa striedali s predohrami (*Sila osudu*, *Nabucco*, *La traviata*, *Sicilské nešpory*, *Luisa Miller*) a zaznela tiež baletná scéna *Ballet* z finále 2. dejstva *Aidy*. Dirigoval **Martin Leginus**.



D. Jenis (foto: J. Laš)

Sólista svojím zjavom a mohutným hlasom ovládol celý priestor v sále. Emócie sa niesli nezadržateľne vzduchom, lebo Jenis vie správne zafarbiť každý tón. V množstve dynamických odtieňov s dokonalým messa di voce sme spolu so spevákom prechádzali tragédiami shakespearovských postáv a sprevádzali nás zlosť, nenávisť, láska i smrť. Interpretácia je dokonalá, keď poslucháč všetko cíti až v kostiach, keď sa mu slzy tlačia do očí... A tak aj bolo. Osobne na mňa najviac zapôsobili Gernont a Jago. *Di provenza il mar* som možno po prvýkrát počula s frázovaním, ktoré evokovalo kolísanie v „rodnej“ kolíske. Väčšinou totiž melódiu speváci ťahajú ako jednu frázu bez vnútorných akcentov. Jedinečný bol aj efekt pri dlhých tónoch, kde spevák použil nielen spomínané messa di voce, ale posunutím tónu do iných rezonančných dutín, menil jeho farbu. Ária *Jaga Credo in un Dio crudel* by bola určite emócnym vyvrcholením koncertu, keby poslucháčov nevyrušil presne pri vrchole, teda v generálnej pauze niekoľko taktov pred koncom árie, zvuk mobilného telefónu (možno by bolo dobré vydať nariadenie, že mobilné telefóny treba nechať vypnuté v šatni...). Jenisa ani dirigenta to však nevyviedlo z koncentrácie.

Martin Leginus je veľmi precíznym, obetavým a neúnavným dirigentom s obdivuhodnou plasticitou gesta. **Orchester ŠfK** sa v poslednom čase omladil o nových členov, ktorí do skupiny violončiel priniesli nový zvuk. Prejavil sa napríklad v predohre k 3. dejstvu opery *La traviata*, kde znejú prevažne sláčikové nástroje, ako aj v predohre k opere *Sicilské nešpory*. Za sólové výkony v orchestri je určite potrebné pochváliť vedúceho skupiny klarinetov **Martina Mosorjaka** za výborne zahrané sóla. Jeho mäkký tón a krásne pianissimo som si vychutnala hlavne v predohre k opere *Luisa Miller*. Vynikajúce boli aj obe harfistky a drevené dychové nástroje všeobecne.

čelo a klavír C dur op. 56. Autor ho sám nazýval concertinom a závažnosť klavírneho partu je, oproti husliam a violončelu, menšia. Pri komponovaní skladateľ zohľadnil technickú vyspelosť svojho žiaka, ktorým bol rakúsky arcivojvoda Rudolf. Sólisti však nenechali publikum na pochybách a presvedčili o hodnotách diela perfektne zvládnutou kantilénou v poetickom *Largu*. Hľadaním a nachádzaním spoločného súznenia v dynamike či výraze bolo rozkošné finálové *Rondo alla polacca*. Sólisti si vynikajúco rozumeli aj s dirigentom **Zbyňkom Müllerom**.

Druhá časť koncertu bola previerkou kvality orchestra, zvuku a ladenia vo všetkých dychových skupinách, ale tiež jednoliatosti súhry pri rôznych technikách hry sláčikových nástrojov – zaznela *Symfónia č. 5 Es dur op. 82* Jeana Sibelia.

Mohli by sme pokojne povedať, že táto skladba je koncertom pre symfonický orchester. Je to veľká výzva aj pre dirigenta, keďže Sibelius do nej vložil toľko obsahu. Orchester túto úlohu zvládol na úrovni porovnateľnej s európskym štandardom. Krásne znejúca omladená skupina lesných rohov spolu s vždy vynikajúcimi klarinetmi, ale i hráči na ostatných plechových dychových nástrojoch či na fagote, flaute a hoboji bez problémov zvládali úskalia sólových úsekov s náročnými melodickými skokmi. Sláčikové nástroje vynikali nielen v druhej časti, ale aj v úsekoch, kde je ich funkcia postavená do polohy šumu v pianissime. Dirigentovi sa darilo vystihnúť správne tempá aj zvládnuť záver symfónie so sledom akordov oddelených generálpauzami. Tajných zákutí má táto skladba veľmi veľa a popri všetkej



M. Leginus (foto: J. Laš)



Dvořákovo trio (foto: D. Hanko)

Beethoven a Sibelius

Dvořákovo trio pravidelne účinkuje na mnohých pódioch po celej Európe ako komorný súbor, ale aj so symfonickými orchestrami. Výrazným úspechom preň bolo účinkovanie v hamburskej Labskej filharmónii v roku 2018. S košickým orchestrom **27. 2.** v ich podaní zaznel Beethovenov *Trojkoncert pre husle, violon-*

chvále je nutné povedať aj to, že nie úplne všetky boli odhalené. Orchester by mal podobné výzvy prijímať častejšie a aj publikum by si to zaslúžilo. V závere februára boli koncerty takmer vypredané a verím, že to bude dobrý stimul pre odvážnejšiu dramaturgiu s presahom k 20. storočiu.

Katarína BURGROVÁ

Her Majesty's Music

Pod týmto názvom sa vo Dvorane na VŠMU odohrála na sklonku februára dvojica koncertov s hudbou pre dva klavíry (navštívil som prvý z nich, **21. 2.**), ktorá bola pokračovaním úspešného nápadu dvojklavírných večerov so zameraním na určitú geograficko-kultúrnu oblasť. Tím z klavírneho oddelenia Katedry strunových a klávesových nástrojov okolo Jordany Palovičovej, Ladislava Patkolóa, študentov a doktorandov katedry si tentoraz vzal na mušku krajiny Britského spoločenstva národov, teda Commonwealthu. Aj keď ide o veľmi rozsiahle a rôznorodé teritórium, zahŕňajúce napríklad aj Indiu či Južnú Afriku, vybrať vhodnú a dostupnú literatúru zo všetkých končín by zrejme bolo viac ako náročné, a tak boli na programe okrem Británie zastúpené „len“ Kanada a Austrália. A väčšina vybraných autorov (s dvoma výnimkami) sa narodila pred rokom 1900, takže hudba zachytávala viac atmosféru vrcholu koloniálnej éry, resp. jej pozvoľného úpadku, než našu súčasnosť. Vďaka tomu mohla dramaturgia ostať v rovine decentnej spoločenskej udalosti, ktorá poodhalí výhľad do tvorivých zákutí u nás prevažne málo známych alebo aj celkom neznámych skladateľov a diskretné dovolí privoňať si k zľahka exotickým inšpiráciám z koloniálnych území, no bez toho, aby príliš vyrušovala či provokovala. Samozrejme, v súlade s očakávaniami spájanými so zvyklosťami spoločenského správania britskej upper class mohli prítomní sledovať skvostné defilé dámskych rób a galantne odetých aj vystupujúcich džentlmenov. Very posh, indeed...

Hodnotiť výkony jednotlivu a porovnávať by na tomto mieste bolo úmornou prácou a čiastočne by to ani nezodpovedalo zmyslu podujatia; nešlo totiž o súťažnú prehliadku, ale skôr o prezentáciu formácie klavírneho dua ako takého. Súhrnne môžeme skonštatovať, že popri pedagógoch preukázali skvelú kondíciu aj študenti katedry a koncert prebehol bez väčších kvalitatívnych výkyvov. Čo bolo pre porovnanie zaujímavejšie, boli skladby samotné, poetiky ich autorov a hľadanie nejakých spoločných črt hudobnej identity anglicko-jazyčných teritórií. V tejto súvislosti mi pri počúvaní napadol tradovaný stereotyp, že od smrti Henryho Purcella sú v oblasti hudby Angličania odkázaní na import: slávu tu boli ovenčení Händel, Haydn aj Dvořák, no z ich vlastnej pôdy nevyšiel žiadny skladateľ, ktorý by prekročil prah lokálneho významu – azda až do čias Elgara a potom Brittena. Takže teraz po brexite si naši ostrovní priatelia mierne skomplikovali situáciu... Z počutého tiež možno skonštatovať, že autori z Commonwealthu boli najnápaditejší vtedy, keď siahli po cudzokrajných inšpiráciách, skrátka keď títo znudení viktoriánski majitelia plantáží blahosklonným okom vzhliadli ku kultúrnym zaujímavostiam vtedajších alebo už bývalých

území svojho koloniálneho panstva, alebo si vyšli aj za jeho hranice. Ako napríklad Austráľčan Arthur Benjamin, ktorého efektne dvojklavírne kúsky *From San Domingo* a *Jamaican Rumba* predniesli **Martin Suroviak** a **Tereza Špuláková** pod pedagogickým vedením **Jordany Palovičovej**, ktorá sa zo svojho miesta v hľadisku sympaticky zapojila do hry s použitím maracas. Boli to naozaj „dovolenkové pohľadnice“ z Karibiku, milé, (poslucháčsky) ľahké, pripomínajúce oveľa známejšie diela pre klavírne duo Daria Milhauda (*Scaramouche*, *Bál na Martiniku*), no nie až natoľko invenčné. Z iného sveta bola ďalšia skladba v podaní tejto dvojice, *Arabesque in F Major* Angličana Yorka Bowena. Jeho krásnu *Fantáziu pre violu a klavír* nedávno vzkriesili k životu súrodenci Palovičovci, no *Arabesque* pri všetkej svojej kultivovanej uhladenosti



Záverečná klaňacká účinkujúcich (foto: P. Rusňáková)

smerovala poslucháča skôr k predstavám blazeovaného viktoriánskeho džentlmena v perfektnom tvídovom obleku posadnutého ambíciou stať sa britskou „light“ verziou Sergeja Rachmaninova...

Kanaďan Collin McPhee do výberu ponúkol prostredníctvom hry už „zavedeného“ dua **Kristíny Smetanovej** a **Júlie Novosedlíkovej** trojčastový cyklus *Balinese Ceremonial Music*, výsledok svojho skúmania indonézskej gamelanovej hudby. Dva klavíry sú dobrým médiom na umelecké pretavenie týchto vplyvov, obmedzením je však naše európske rovnomerne temperované ladenie, vďaka ktorému vždy pôjde len o veľmi metaforickú štylizáciu skutočnej gamelanovej hudby. Na klavíroch sa dá dobre sprítomniť fenomén rezonancie a tiež opakovania uzavretých a cez seba naukladaných rytmických modelov. Takže hudba bude zaručene znieť „inak“, vzhľadom na dobu vzniku v 30. rokoch minulého storočia nekonvenčne. Všetkým výrazom, hoci nám Európanom oveľa bližším, oplýva *Sonáta pre dva klavíry* Arnolda Baxa, výrazného a originálneho britského symfonika, ktorý sa zamiloval do írkeho folklóru. V in-

terpretácii **Zuzany Vontorčíkovej** a **Petra Nágela** zaujala najmä záverečná 3. časť *Vivace e feroce (ma non troppo presto)*, duchaplná a rytmicky svieža, no v nápaditosti predsa len zostávajúca za Baxovou orchestrálnou tvorbou. Niečo podobné by sa dalo povedať aj o Gustavovi Holstovi a jeho *Planétach*. Najznámejšia časť, *Jupiter*, zaznela v podaní **Ladislava Števárovej** a **Tamása Feketea** a bola veľmi efektná, hoci slávnejšia orchestrálna podoba má predsa len väčší ťah; v klavírnej verzii vychádza na povrch viac-menej „patchworkový“ spôsob práce jej autora.

Celkom inú kompozičnú kvalitu, ale aj výrazovú vážnosť do tohto prostredia vniesli *Introduction and Rondo alla Burlesca op. 231* Benjamin Brittena, ktoré predniesli Jordana Palovičová a **Katarína Paľová**. Bolo to najmenej poslucháčsky prístupné číslo koncertu, no sledovať cesty jeho motívických procesov, harmonických dobrodružstiev a záhybov zvrásnenej tektoniky až po záverečný

rozozretý súzvuk malej sekundy bolo vzrušujúcim intelektuálnym zážitkom. Pre mňa osobne bol Britten vrcholom večera. Záver patril opäť Austráľčanovi, pravdepodobne najznámejšiemu skladateľovi od protinožcov, Percymu Graingerovi. Aj on sa rád ohliadal za hudobnými tradíciami iných teritórií; trochu špecifickým spôsobom to urobil vo *Fantázii na motívy Gershwinovej opery Porgy a Bess*, s ktorej nemalými technickými výzvami sa so ctou vyrovnali **Daniel Buranovský** a **Ladislav Patkoló**. V istom zmysle je to dielo z podobného súdka ako dvojklavírna adaptácia Bernsteinovej *West Side Story*, čerpá zo studnice nesmrteľných melódii a odieva ich do šatu efektnej virtuozity. Teda presne do podoby, aká svedčí podujatiu tohto typu azda najviac.

Síce bez fyzickej účasti jej veličenstva, no s dôstojnou prezentáciou pre nás neznámej hudby z jej panstva to bol ďalší z večerov, vďaka ktorým členovia klavírneho oddelenia dokazujú svoju muzikantskú aj organizačnú agilnosť a – čo je nesmierne dôležité – úspešne si budujú stabilnú poslucháčsku základňu.

Robert KOLÁŘ

Pavol Šimai (29. 6. 1930 Levice – 9. 2. 2020 Štokholm)

Skladateľ odišiel, zostala po ňom hudba. Počúvam ju v čase, keď krajina stíchla kvôli nebezpečenstvu vírusovej nákazy. To počúvanie má zvláštnu príchut' večnosti.

„Naša generácia je asi poznačená zvláštnou potrebou sebazáchovného úniku. Myslím na generáciu umelcov stojacich 'tétatét' voči NSDAP, HJ, KSČ, SZM, HM, KGB, STB, STASI, dvom svetovým vojnám, holokaustu Židov, sibírskeym gulagom, hladomorom v Afrike a Ázii a trhovému hospodárstvu. To všetko máť pred očami a zostať skladateľom je buď drzé a egoistické, alebo to svedčí o nezdolateľnosti potreby sna o kráse. Verím v to druhé...“¹

Ilja Zeljenka

S menom Pavol Šimai som sa prvýkrát stretla na otváracom ročníku festivalu Melos-Étos v roku 1991. Na koncerte 21. októbra znela skladba *Sen a ráno* (1965) v podaní Slovenských madrigalistov pod vedením Ladislava Holásk. Symbolickou bola skutočnosť, že dielo premiérovane uviedol v roku 1967 ten istý vokálny súbor s rovnakým dirigentom. Šimai bol jedným zo skladateľov, ktorí sa po rokoch vrátili do vlasti a priniesli svedectvo o dobe, ktorá znamenala pre umelcov neslobodu. Bol emigrantom, presnejšie politickým exulantom, ktorý dobrovoľným odchodom z krajiny dostal na revanš, takmer na dvadsať rokov, zákaz vrátiť sa. Z jeho rovesníkov a priateľov, ktorí zostali doma, sa stali režimom umlčivani alebo usmerňovaní umelci. Stretnutia po rokoch odlúčenia boli euforické, plné nádeje. Pavol Šimai sa začal odvtedy vraci na Slovensko pravidelne a jeho hudba tu začala opäť znieť. Napriek tomu však zostal doma už len hosťom, lebo úplné návraty po rokoch sú často nemožné...

Moje druhé nezabudnuteľné stretnutie s Pavlom Šimaiom sa odohralo virtuálne vďaka dokumentu Ivana Ostrochovského (*Pavol Šimai*, 2015) a rozprávaniu Miroslava Tótha o okolnostiach nakrúcania a o tom, akým skromným býval skladateľ v bežnom živote. Organickou súčasťou príbehu bola aj skladateľova manželka, pani Jarmila. Film odkrýval podstatu vzťahu dvoch osudovo spojených umelecky citiacich ľudí.

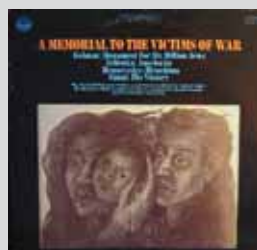
Skladateľ písal hudbu akoby v troch etapách. Najprv ako študent skladby pod vedením Jána Cikkera na Vysoké škole múzických umení v Bratislave a postgraduálneho štúdia v Berlíne pod vedením Paula Dessaua. Pre toto rané obdobie rastu a získavania skúseností je príznačné pozorovanie a napodobňovanie dobovej kompozičnej praxe, hľadanie inšpirácií v ľudovej tradícii, inklinácia k neoklasicizmu, k tanečnej hudbe. Zlomovou je konfrontácia s európskou modernou a tiež s expresionizmom a avantgardou, ktorú mu ponúkol najmä pobyt v Berlíne. Návrat na Slovensko priniesol šan-



P. Šimai (foto: M. Burtas)

cu pripojiť sa ku generačnej línii avantgardne tvoriacich skladateľov. Popri experimentovaní s využívaním nových kompozičných postupov sa venoval naplno aj filmovej hudbe. Pracoval vo vysielaní Československého rozhlasu, bol hudobným dramaturgom Štúdia krátkych filmov v Bratislave, pedagogicky pôsobil na konzervatóriu a pracoval aj pre etnografické oddelenie SAV.

Do života Pavla Šimaia zasiahli existenčným spôsobom dve udalosti. Prvou bolo vypuknutie druhej svetovej vojny a následné presídlenie z rodných Levíc do Budapešti, kde hľadali spo-



lu s matkou, učiteľkou hudby, útočisko. Tu získaval prvé hudobné vzdelanie pod vedením Pála Kadosu, no konfrontoval sa aj s vojnovou realitou a s perzekúciami židovských obyvateľov. Druhou udalosťou bol vstup vojsk štátov Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968, na ktorý reagovali spolu s manželkou urýchlenným odchodom do zahraničia (aj s dvoma malými deťmi). Na otázku, prečo smerovala ich cesta do Švédska, odpovedali, že hľadali krajinu, kde nikdy nebol Hitler...

Obe skutočnosti rezonovali naplno aj v skladateľovej tvorbe. Dielo *Hovorí matka* pre recitátorku so sprievodom flauty, klarinetu, fagotu, gitary a bicích nástrojov skomponoval už v roku 1958 počas študijného pobytu

v Berlíne, kde bolo aj premiérovane uvedené. Skladbu písal so živým pocitom straty mnohých príbuzných, ktorí sa nevrátili z koncentračných táborov. Jej výrazne expresívne poňatie pramenilo z inšpirácie hudbou Luigiho Nona, ktorú bližšie poznával práve v Berlíne. Textovým východiskom bola poviedka Jiřího Marka so zničujúcim rozprávaním matky, ktorá zažila v koncentračnom tábore odchod vlastného dieťaťa na smrť a následnú prázdnotu: „... a keď idem parkom, nevidím deti, ktoré sa tu hrajú, ale tie, ktoré vojnu neprežili. Sprievody žasnúcich odsúdencov na smrť.“² Hudba je založená na práci so sériou. Poslucháč vníma striedajúce sa sónické plochy, nepravidelnú rytmickú pulzáciu, potretie melodickosti.

Druhá skutočnosť – odchod do emigrácie, priniesla Šimaiovi skúsenosť nového začiatku, na ktorý po rokoch spomínal takto: „Zobral som si so sebou niekoľko magnetofónových pásov so svojou tvorbou. Ale ukázalo sa, že na ne nie je nikto zvedavý. Mohol som si ich hrať len sám pre seba... dodnes ich nikto nepočúval. To, čo som tam vytvoril, je už nová tvorba. Tvorba, ktorá vznikla na novej pôde a z nových podnetov, ktoré tam boli.“³ Spolupráca s novými hudobníkmi sa rozbiehala len postupne. Podnetným bolo pedagogické pôsobenie na viacerých hudobných učilištiach vo Švédsku a na vysokej hudobnej škole pri Univerzite v Göteborgu. Pribúdala kontakt s novými interpretmi, ktorými boli najprv napríklad kolegovia z Arviku. V roku 1974 bola v Göteborgu uvedená nová kompozícia *Mitt fröding-diarium. Värmland 25 juli – 6 augusti 1972*. Cyklus piesní pre spev a klavír zhudobňuje veršiky švédskeho básnika Gustafa Frödinga, hudba je hravá, priezračná, s jazzovým filingom.

Závažnejší obsah prináša komorný cyklus pre soprán, violončelo a klavír *Tre sänger*, kde pracoval skladateľ s textami švédskych básnikov (Artur Lundkvist, Erik Blomberg) a zahraničných autorov (Pablo Neruda, Gyula Illyés). Šimai komponoval v tomto období aj hudbu inštrumentálnu – sólovú i komornú. Podrobnejšie informácie o jeho hudobnom živote v tomto období sú však pre slovenského záujemcu nedostupné. Inšpiratívne je konštatovanie: „Keď ste v emigrácii, nemáte kam patriť. Tak človek robí to, čo sa mu chce robiť najviac. Odpadajú pózy alebo povinnosti, že to treba robiť tak, ako to robia ostatní. Do istej miery ma emigrácia paradoxne práve tvorivo oslobodila.“⁴

Politická situácia na sklonku roka 1989 znamenala pre mnohých emigrantov šancu na návrat, vyžarovala radosť, dôveru a nádej. Skladateľ upravil a rekonštruoval staršie skladby v kontexte nových interpretačných príležitostí, plynúcich so záujmu slovenských interpretov a umeleckých telies a napísal i skladby nové, určené slovenskému i švédskemu publiku.

Concertino rustico pre flautu a sláčikový orchester, ktoré vzniklo prepracovaním pôvodnej skladby z roku 1952, uviedol premiérov v roku 1992 pôvodný interpret skladby Miloš Jurkovič so Slovenským komorným orchestrom pod vedením B. Warchala. Ide o skladbu plnú nonšalantnosti, ako sa o nej vyslovil recenzent Igor Javorský.⁵ Skladba jasne poukazuje na slovenský folklór a ľudovú melodik ako inšpiračný zdroj, ktorý dlhodobo a vlastne celoživotne stál v ohnisku Šimaiovho záujmu.

Musica per violoncello ed orchestra d'archi vznikla roku 1986 na podnet člena Združenia švédskych lekárov proti jadrovým zbraňam. Skladba sa venuje zmyslu života, ktorý „leží medzi pólmi času a bezčasovosti“ a v revidovanej verzii zaznela roku 1994 v Štokholme. Na margo jej prvého uvedenia na Slovensku v podaní Eugena Procháca a SKO pod vedením Ewala Danela (Nová slovenská hudba 2014) napísal Juraj Hatrík: „Šimaiova skladba je taká bohatá, invenčná, citlivá, čistá a intelektuálne vycibrená, že ju možno zaradiť medzi najväčšie klenoty súčasnej slovenskej hudby.“⁶

Významné miesto zaujíma v tvorbe skladateľa dielo *Vittoria – composizione per grande orchestra* z roku 1963. Premiéra sa uskutočnila v októbri 1964 v podaní Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ludovíta Rajtera. Následne skladba zaznela na koncerte hudby slovenských autorov na festivale Varšavská jeseň 1967. V analytickom hodnotení Alžbety Rajterovej v *Slovenskej hudbe* v roku 1965 odznel komentár k tejto skladbe, ktorý však poukazuje na všeobecnejšie konštanty Šimaiovej hudby: „Zručné rozvrhnutie plánu inštrumentácie so zmyslom pre rovnováhu a kontrast... docieľovanie pestrého a prehľadného zvukového obrazu... uprednostňovanie čistých farieb.“⁷ S odstupom času, v roku 2005, bola skladba uvedená na festivale Melos-Étos. Skladateľ vtedy priblížil svoju motiváciu: „Vítazstvo odzrkadľuje môj zážitok z konca druhej svetovej vojny, keď sa menný zoznam mojich blízkych a vzdialených príbuzných, kamarátov a známych scvrkol na minimum. Nastalo veľké prázdno. Skladba sa takto snáď naozaj stala pamätníkom tých, ktorí mi boli blízki a ktorých hroby ležia vo vetre.“⁸ Spomínal zároveň na rozpaky kultúrnych hodnotárov pri premiére skladby v roku 1964, ktorí nevedeli, či skladbu považovať za provokáciu, nepodarený pokus oslavovania alebo žalospev. Seriálna technika s farebnými plochami a rytmickou razantnosťou v popredí a s dominantnými

disonantnými fanfárami predstavovali estetiku, ktorá bola v protipóle voči oslavným ódam v štýle socialistického realizmu. Tematike protestu je venovaná skladba *Škulaví svedkovia* pre alt, trombón a 3 hráčov na bicích nástrojoch na texty N. Saxovej z rokov 1988–1998. Expresívne dielo plné útočnosti, irónie, chladu a odcudzenosti, ktorého účelom je pôsobiť provokatívne a protestne, patrí do skupiny autorových experimentálnych kompo-



Po koncerte v Slovenskom rozhlasu r. 2017 (foto: S. Klačanský)

zícii. Na slovenskú premiéru skladby v rámci festivalu Melos-Étos 1999 spomínal Roman Berger takto: „... hudba protestu v skladbe Pavla Šimaia Škulaví svedkovia bola dôkazom, že aj drsná, bezohľadná poetika môže vyvolať nadšenú odozvu (nota bene veľkej sály preplnenej mládežou!).“⁹

Takmer desať rokov čakala na príležitosť verejného uvedenia klavírna skladba *Sisyfos*. Šimai ju skomponoval v roku 1984, premiérov ju uviedla Sylvia Čáporová-Vizváry až v rámci prehliadky Nová slovenská hudba roku 1992. Je to virtuózne dielo plné evolučných zmien, ktoré sa odohrávajú na pozadí tektonickej vyváženosti častí vo vzťahu k celku. Prítomná je citlivosť pre rozvíjanie melodických motívov a ich harmonické smerovanie. Skladba je dôkazom suverénneho ovládania hráčskej techniky i zvukových dispozícií nástroja, ktorý bol od detstva v Šimaiovej pozornosti.

Cyklos *Cartoons* (Skice) pre dychové kvinteto (1990) predstavuje skupinu skladieb, ktoré boli inšpirované výtvarnou tvorbou manželky Jarmily. Ide o modernistickú skladbu s delikátnym citom pre inštrumentáciu. Uplatňuje sa tu princíp rotácie tvarov, dosahovaný pomocou meniaceho sa tempa, postupného zahusťovania a preriedovania faktúry. V popredí sú hravosť a temperament.

V rade skladieb zasluhujúcich si pozorné vypočutie nepochybne stoja všetky ďalšie zo skladateľovho posledného obdobia: *Pyramíd* pre husle (1998), *Spejelresan* pre orchester (2001), *Clarisson* pre klarinet a klavír (2004), *In Direct Light* (I motljus), pre dychový orchester (2005), *Baltic breeze* pre symfonický bigband (2007), *Claricon* pre klarinet a symfonický orchester (2008). Každá z nich prináša svojbytný hudobný svet, plný emocionálnej výrazovosti a kompozičnej suverenity. Skladba *Tack* (Vďa-

ka) pre 4 violončelá (1995) je jednou z najkrehkejších Šimaiových skladieb s krásnou kantilénou a harmonickým plynutím, ktoré vnášajú pokoj do duše každého, kto počúva s otvoreným srdcom.

Skladateľovou takmer 60-ročnou kompozičnou tvorbou sa vinú niektoré konštanty. Patria sem úsilie zdieľať a vyjadrovať krásu, dosahovať hudbou katarzné účinky či snaha prinášať v skladbách celú paletu výrazo-

vých kvalít, z ktorých najdominantnejšími sú dramatickosť, energia a premenlivosť v konfrontácii s lyrikou, melodickosťou a intimitou. Príznačnými sú i farebná bohatosť, inštrumentačná zručnosť a interpretačná náročnosť. Je evidentné, že experimentálna poloha Šimaiovej tvorby nikdy nesmerovala k samoúčelnej prezentácii. A navyše, s pribúdajúcim vekom sa hudobné myslenie skladateľa sprievádzalo smerom k písaniu plnokrvnej hudby bez apelatívneho prízvuku

a bez expresívnej podoby experimentu.

A čo bolo dôležité pre samotného skladateľa? „... moje skladby mi začínajú vypovedať niečo o mne, o mojom živote. Neuvedomoval som si, že človek je nástrojom svojej doby, rezonančnou doskou a bez toho, aby vedel alebo chcel, niečo odzrkadľuje. To je dôkazom, že čistá akademická tvorba azda ani neexistuje.“¹⁰

Na záver: bližšie poznanie životných okolností tvorby Pavla Šimaia a sprístupnenie nahrávok jeho hudby širšiemu publiku by určite malo stať v centre záujmu muzikológov, interpretov i inštitúcií.

Tatiana PIRNÍKOVÁ

Poznámky:

- 1 ZELJENKA, I.: *Blahoželenie Pavlovi Šimaiovi. In: Rozhovory a texty II, Texty*. Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 66–67
- 2 Citát je priamo z nahrávky skladby s podtitulom *Mierový príhovor* podľa poviedky Jiřího Marka. V partitúre je uvádzaný český text.
- 3 Citát je z rozhovoru J. Šimaiova: *Doma je na Slovensku, sme stále Slovákmi*. Internetový zdroj: <https://www.slovenskecentrum.sk/sk/news/read/5895>
- 4 dtto
- 5 JAVORSKÝ, I.: *SF vo februári*. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 7, s. 4
- 6 HATRÍK, J.: *Osem dní spolupatričnosti*. Festivalový zápisník z Novej slovenskej hudby 2014. In: *Hudobný život*. Roč. 46, 2014, č. 12, s. 8
- 7 AICHOVÁ, A.: *Vittoria – composizione per grande orchestra*. In: *Slovenská hudba* roč. 9, 1965, č. 5, s. 220–221
- 8 ŠIMAI, P.: *Melos-étos 2005* (bulletin). Internetový zdroj: <https://hc.sk/melos-etos/archiv-2005/program/?did=289>
- 9 BERGER, R.: *Inventúra 1999. Mr. Lynch či Herostratos?* (Predvianočné poznámky o závere medzinárodného festivalu Melos-Étos). In: *Cesta s hudbou*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012, s. 269
- 10 ŠIMAI, P. – HREHORČÁKOVÁ, J.: *Dekréty na disonancie* (rozhovor). In: *Hudobný život*, roč. 41, 2009, č. 11–12, s. 25

Peter Zagar ako hudobný režisér (nielen) v útrobach bratislavskej pyramídy

Časť našej redakcie mala prednedávnom možnosť byť svedkom niekoľkohodinovej postprodukčnej práce v réžii nad Veľkým koncertným štúdiom Slovenského rozhlasu. V tme-
nom svetle s očami pútanými množstvom blikajúcich svetielok mixážneho pultu a ušami
snažiacimi sa analyzovať hudbu znejúcu v kvalite, ktorú, v dobe internetu a slúchadlovej
estetiky zvuku, už počujeme len zriedka, sme sledovali prácu profesijne nerozlučnej dvo-
jice zvukový majster a hudobný režisér. Peter Zagar ako etablovaný slovenský skladateľ
síce o ponuky na komponovanie núdzu nemá, no jeho dennodenným chlebíkom sa stala
práca hudobného režiséra. Na tomto poste koncom osemdesiatych rokov minulého storo-
čia ako čerstvý absolvent skladby začínal. Po rokoch strávených prácou redaktora hudob-
nej literatúry sa v roku 2016 do rozhlasu vrátil. Ako hudobný režisér sledovaním partitúry
a komunikáciou s hudobníkmi dohliada na to, aby z ich práce vznikol hudobný záznam čo
najvyššej kvality.

Na prácu s hudobníkmi má hudobný režisér stanovený čas meraný hudobnými frekvenciami. Ich základnou dĺžkou sú zvyčajne štyri hodiny, počas ktorých sa podľa Petra Zagara „dá nahráť ideálne pol hodiny hudby, v horšom prípade desať minút“. Prvou fázou nahrávania je nastavenie zvuku, mikrofónov, zvukové doladenie, čo môže z frekvencie v prípade väčšieho hudobného telesa zabráť aj 45 minút. V tejto fáze sa rozostavujú mikrofóny tak, aby obsiahli každý nástroj a hlas vo vhodnom po-

to počuť. *Decrescendo* robí hudobník inak, ak plynule nadväzuje na predchádzajúce *crescendo*, inak, ak mu určité ako začiatok opravovaného úseku už vo forte, psychologicky to vníma inak, kontinuita vnímania psychologického času sa naruší.“

Špecializácia hudobná réžia sa dnes dá študovať napríklad na bratislavskom Konzervatóriu. „Koncom osemdesiatych rokov bolo bežnou praxou, že na pozíciu hudobného režiséra oslovila inštitúcia venujúca sa nahrávaniu hudby absolventa kompozície, u ktorého sa dalo očakávať, že má na to hudobné

Nahrávací tím, ktorého súčasťou je aj Peter Zagar, realizuje predovšetkým nahrávky so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu (SOSR), ale napríklad aj s rezidenčnými umelcami Rádia Devín tvoriacimi komorné zoskupenia (v súčasnosti Trio Sen Tegmento – Martin Adámek, Zuzana Biščáková, Nao Higano), ktorým rozhlas na isté obdobie vytvára platformu na koncertovanie a nahrávanie. Popri štúdiových nahrávkach sú zaznamenané aj živé koncerty.

Čo v prípade, ak sa vtedy niečo nepodari, orchester zahrá nejednotne, objavia sa falošné tóny či nejaký problém so záznamom zvuku? Úlohou režiséra je určiť, ktoré koncerty archívovať, aby sa tak mohli vysielat aj v budúcnosti, a ktoré budú odvysielané iba raz v priamom prenose alebo neskôr zo záznamu. „Pri niektorých produkciách zaznamenáme aj generálku. Keď ide o zámer vydať nahrávku na CD a počas koncertu interpret urobí chybu, ktorú by bolo škoda zanechať pre večnosť, vyhradí sa čas na opravy po koncerte alebo hneď na ďalší deň. Ak opráv nie je veľa, neprekáža, že v sále už nie sú prítomní diváci. Rozdiel je tam, samozrejme, vždy, no vďaka „suchej“ akustike rozhlasového štúdia nie je taký markantný.“

Pre prácu hudobného režiséra je veľmi dôležité nástrojové vybavenie: snímacia technika, teda mikrofóny, káble, zosilňovače alebo špeciálna štúdiová počítačová technika a softvér,



V réžii nad partitúrou

Zvukový majster H. Geschwandtner (foto: R. Kolář)

mere k ostatným a aby celá dynamická škála od piana po forte bola vo výslednej nahrávke vyvážená. Potom možno pristúpiť k samotnému nahrávaniu. Za ideálne sa považuje, ak možno zaznamenať skladby, respektíve ich časti v celku alebo po čo najväčších úsekoch, a to opakovane dva- až trikrát, pričom režisér si v priebehu nahrávania značí, ktoré miesta pokladá za hodné opravy a tie potom nahradí vydarenejším materiálom z inej verzie. Takúto prácu považuje Peter Zagar za ideál, ku ktorému sa dá priblížiť len vtedy, ak sú hudobníci výborne pripravení už pred nahrávkou: „Keď interpret zahrá ucelený diel skladby v jednom kuse, zahrá detaily inak, ako keď napríklad zastaví pri nejakej gradácii a potom opäť pokračuje... V hudbe

predpoklady,“ prezrádza o začiatkoch v Slovenskom rozhlase Peter Zagar, ale jedným dychom dodáva, že „dobrý hudobný režisér nemusí byť nutne skladateľom“. Predpokladom na zvládnutie tohto odboru je „citlivé, vycvičené ucho. Záujemca si musí uvedomovať, čo počuje. Dobrým tréningom je, ak človek spieva v zbere, ako to hovoril aj Robert Schumann, ktorý zdôrazňoval, že ak si chcete pestovať svoju muzikalitu, spievajte v zbere, a to najmä alt alebo tenor, teda stredné hlasy. Spevák vtedy cíti, kedy to musí „zapasovať“ do danej harmónie, cíti, ako to funguje, čo je pekné, harmonické, čo je disharmonické. Ide tu teda o zmysel pre súzvuk viacerých tónov a tónových farieb. Dôležité sú aj odborné disciplíny, vedieť sa orientovať v skladbe, vo forme, v harmónii, kontrapunkte, ale aj rozlíšiť, čo je dôležité a čo menej“.

ktorý umožňuje ďalšie spracovanie záznamu v štádiu postprodukcie, teda po „odchode umelcov z nahrávacej sály“. Zvukový majster sa spolu s hudobným režisérom snažia v tichu a sústredení doceliť žiadaný zvuk, vyvážiť pomer jednotlivých nástrojových alebo vokálnych skupín, minimalizovať ruchy, nastrihať nahrávku, nahradiť problematické úseky vhodnejšími, z druhej alebo tretej verzie konkrétneho celku. Zvukový záznam je tak pripravený na záverečný mix a archívovanie v podobe takzvanej „trvalky“, teda konečného produktu nahrávania, ktorý putuje do rozhlasového archívu, aby mohol byť v prihodnom čase odvysielaný alebo vydaný na CD nosiči.

V procese nahrávania a postprodukcii dohliada režisér aj na ladenie, spoločné nástupy, súhru v jednotlivých nástrojových skupinách, dodržiavanie predpísaných agogických a dynamických pokynov, zachovanie celkovej nálady skladby. Medzi „zázraky“ digitálnej štúdiovej nahrávacej techniky okrem iného patrí aj možnosť doladiť intonáciu, čo dáva nádej napríklad tým spevákom, ktorých intonácia v priebehu nahrávania z rôznych dôvodov, môže to byť aj únava, kolíša. Moderná technika umožňuje ladenie do istej miery upraviť. Problém nastáva napríklad vtedy, ak sa po a cappella vstupe zboru pridajú nástroje, ale

V práci hudobného režiséra je v neposlednom rade dôležitá psychológia komunikácie dvojice hudobný režisér a interpret/interpreti. Peter Zagar to opisuje takto: „*Ide o komunikačnú schopnosť, schopnosť odhadnúť situáciu, odhadnúť toho druhého, vcítiť sa do toho, ako to interpret zo svojej strany pociťuje a vidí. Vedieť správne odhadnúť načasovanie, kedy sa pri nejakej chybe zastaviť, kedy ju prehliadnuť a neskôr sa k nej vrátiť.*“ Je však určitá medza, keď sa dostávame k samotnej príprave umelcov a celkovej schopnosti interpretovať nahrávané dielo. Peter Zagar dodáva: „*Zriedkavo dochádza aj k situáciám, keď si samotní umelci uvedomia, že nahrávacia technika všetko nevyrieši, že nemá zmysel drobiť skladbu na kúsky*

Ktoré nahrávky považuje Peter Zagar za diskofilsky pripravené a inšpiratívne z hľadiska hudobnej réžie? „*Peter Gabriel urobil nahrávku orchestrálnych parafráz piesní rozličných interpretov s názvom Scratch My Back a odhliadnuc od toho, ako je tá parafráza urobená kompozične, čo sa mi tiež páči, veľmi oceňujem, ako je nasnímaný orchestr. Mám nahrávku Stravinského Svätenia jari s orchestrom Philharmonia a dirigentom Eliahum Inbalom a jej zvuk sa mi uložil v pamäti ako ideálny pre túto skladbu. V oblasti starej hudby vnímam tiež veľa dobrých nahrávok. Dirigenti si tu dávajú veľmi záležať na tom, ako to znie, a tiež na tom, kto ich nahráva. Collegium Vocale Gent s dirigentom Philippom Herreweghom sú toho výborným príkladom. Žasnem*



Výhľad z réžie (foto: R. Bednár)



Postprodukcia (foto: J. Adamuščin)



S asistentom zvukového majstra L. Veselým (foto: J. Adamuščin)

zbor už medzitým intonačne klesol. Vtedy sa umelo doladovať nedá, pretože by sa tým narušila aj konštantná intonácia sprevádzajúcich hudobných nástrojov. Iné možnosti by technológia ponúkla v prípade, ak by zbor a nástroje nahrávali na úplne oddelené mikrofóny, a teda zvuk v nahrávacom prostredí by sa nemiešal. To je v interpretačnej praxi klasickej hudby nemožné, no v oblasti popovej hudby a „iných“ žánrov sa každý nástroj môže nahrávať v zvukovo relatívne izolovanom prostredí či úplne samostatne tzv. plejbekom. Hudobný režisér má potom k dispozícii jednotlivé záznamy na individuálne spracúvanie v prospech docielenia ideálneho spoločného zvuku kapely.

neustálym opravovaním, že najlepšie je jednoducho urobiť si domácu úlohu a prísť inokedy.“

V oblasti zaznamenávania zvuku je jednou z možností tzv. naturalistický audiofilský spôsob nahrávania, teda nahrávania na jeden centrálny stereomikrofón. Ak keď v Slovenskom rozhlasu sa tento spôsob bežne nevyužíva, opýtali sme sa Petra Zagara na názor. „*Som tomu otvorený, pokiaľ je akustický priestor dobrý a je v ňom možnosť si akustiku vyskúšať a nájsť ideálne miesto na umiestnenie mikrofónu. Ak má človek čas pohrať sa, vypočuť si opakované nahrávky a nielen na jednom termíne, ale porovnať si ich aj s odstupom času, vrátiť sa k nim s oddýchnutými ušami. Potom je výsledok takmer ideálny.*“

nad tým, ako je na ich nahrávkach vytvorený celkový zvukový obraz. Sedia pred reproduktormi má človek pocit, že je prítomný v priestore, kde hudba znie. Nástroje sú čitateľné, sú akoby blízko, takže počuť všetky detaily aj hĺbku priestoru.“

Rozhovor s Petrom Zagárom a návštevu nahrávacieho štúdia sa nám podarilo realizovať len pár dní pred prijatím prísnych karanténnych opatrení slovenskej vlády v súvislosti s celosvetovým šírením pandemického vírusu. Pre mnohých z nás sa hudba z nahrávok stala jedinou možnosťou, ako s ňou ostať v kontakte. O to viac si uvedomujeme význam ľudí, ktorí nám svojou prácou takéto zážitky sprostredkujú. Patria k nim aj hudobní režiséri.

Juraj ADAMUŠČIN

Ako sa žije... barokovým huslistom

1. Ako by ste laikovi vysvetlili rozdiel medzi klasickými husľami a barokovým nástrojom?
2. Kedy ste prvýkrát chytili do rúk starý nástroj? Spomínate si na ten pocit?
3. Čo bolo na začiatku najťažšie?
4. S akými technickými obmedzeniami sa musí vyrovnávať hráč na dobovom nástroji?
5. Čo je najkrajšie na barokových husľach?
6. Najnáročnejšia chvíľa s barokovými husľami na pódii?
7. Čo sa vám najviac páči na hre, prístupe k interpretácii vášho partnera v tomto dvojrozhovore?
8. Akú najstaršiu a akú najnovšiu skladbu ste hrali na barokových husľach?
9. Aký má profesionálny status „barokový huslista“ vo vašom okolí, vo vašej krajine?
10. Špičkoví huslisti sa so svojimi modernými nástrojmi neustále venujú aj staršej hudbe: Bachovi, Vivaldimu... Dokážete sa pre podobné aktivity nadchnúť?
11. Akým nástrojom sú stradivárky – starým alebo moderným?



Miloš Valent

1. Keď sa v 16. storočí objavili prvé husle zhotovené v Taliansku a s nimi celá husľová skupina, bola to nesporná revolúcia. Husle mali krásny, sladký, lahodný mierny zvuk vďaka črevovým strunám a malému zvukovému trámcu. K tomu musíme priradiť krátky sláčik, viac v tvare luku, malé priestory, v ktorých sa hrávalo. To všetko sa zmenilo, keď bolo treba husle zosilniť a predviesť pred veľkým orchestrom vo veľkých sálach. Dnes je to posunuté ešte ďalej, pri open air koncertoch býva v hľadisku aj 30-tisíc ľudí a huslista hrá na mikrofón...

2. Šok. Tichý zvuk, struny pískali, neustále bolo počuť „piesok“ a sipot vo zvuku. Keď ste pritlačili, hneď sa nástroj rozladil alebo struny po čase praskli. Najlepšie to vystihuje výrok môjho profesora Bohdana Warchala, keď sme ho pozvali na koncert: „Bolo to zaujímavé, bzučíte ako včely.“ V Musike aeternae sme najskôr hrali ako deti po prázdnych strunách, aby sme si osvojili ten nový pocit z nového zvuku. Mali sme šťastie, že v tých začiatkoch prechodu na staré nástroje prichádzali na Slovensko poprední interpreti z celého sveta, ktorí s nami pracovali.

3. Nevedel som si vtedy predstaviť, ako raz zahrám napríklad Bachove sólové partyty. Neskôr bolo zase treba opustiť všetky vedomosti a poučky o správnej interpretácii a do hrania vpustiť spontánnosť, slobodu, kreativitu a istú mieru originality.

4. Moderný hráč sa z hľadiska modernej techniky, kde sú vysoké kritériá na zvuk i techniku, musí najskôr vyrovnat s tým, že berie do rúk „hračku“, ktorá je citlivá na každé otvorenie okna, zmenu počasia, spotené prsty, ktorá nemá doladovače, podbradník ani podušku. Takže je na začiatku šťastný, keď skočí do tretej polohy bez toho, aby mu vypadli husle z ruky, a keď je už v tretej polohe, nemôže veľmi vibrovať a musí použiť iné výrazové prostriedky, ako ho naučili v škole...

5. Presne ten pocit, keď už vylúдите z huslí zdravý, sebavedomý, sonórny zvuk bez zapískania a pretlačenia a začnete slobodne pridávať k zapísaným notám v skladbe svoje vlastné spontánne ozdoby, variácie a agogické zmeny, ktoré boli v hudbe až do 20. storočia základným kameňom interpretácie.

6. Určite je v mojom top pamätníčku na prvom mieste koncert vo Vroclave, ktorý bol v priamom prenose vysielaný do televízie, s Teatro Lirico a speváckymi hviezdami ako Derek Lee Ragin. Už v prvej skladbe mi praskli naraz dve struny – A a D. Nedalo sa odísť, a tak mi počas skladby posunuli husle od kolegyne a s pulzom 150 som pokračoval ďalej.

7. Petra som od prvého stretnutia ťahal medzi nás „barokistov“ a som rád, že úspešne. Napriek tomu, že ho zlákal svet veľkých možností (do ktorého neskôr pritiahol aj mňa), sme stále v kontakte, hráme spolu a sme „rovnaká krvná skupina“. Je jediným tancujúcim huslistom na svete, je precízny, slušný k muzikantom, uvoľnený, vtipný aj

hanblivý, no aj zamyslený, pozorujúci... a ne-dochvilný, presne ako ja.

8. Najstaršie, čo môžeme hrať, sú skladby ranej renesancie 16. storočia. A najnovšou skladbou je asi dielo Michala Paľka, ktoré sme uviedli v našom cykle v novembri 2019.

9. Dúfam, že taký status neexistuje, že na mňa nikto tajne neukazuje prstom, že „to je ten čudák, čo hrá na tých nemých rozladených husľach“. Skôr verím, že kto príde na koncert Solamente naturali, toho zaujme niečo nové, čo predtým nepočul a že bude nad tým premýšľať.

10. Na hudbe sú krásne variabilita a rôzne pohľady. Žiadnu skladbu si muzikant nemôže privlastniť, z nôt, ktoré máme všetci k dispozícii, sa snaží vytvoriť vlastný pohľad. A v tom sme si všetci rovní, aj keď si myslíme, že stará hudba je najkrajšia na dobových nástrojoch, samozrejme.

11. Veľmi trefná otázka. Je to podobný paradox ako nasledujúci príklad. Nasadnem s husľami s črevovými strunami do lietadla, po dvoch hodinách ma vysadí na festivale, kde bude premiéra opery v barokových kostýmoch a s pôvodným osvetlením pri sviečkach. Predstavenie je online streamované do celého sveta, prideme do šatne, zapneme si mobil a sledujeme lajky, komu sa to páčilo... A nikomu to nepride zvláštne. Ako tie stradivárky – na husľach vyrobených v 17. storočí pri sviečke sa hráva dnes pred tritisíc ľuďmi s ozvučením ako na rockovom koncerte.

Miloš VALENT začínal v súbore Musica aeterna, r. 1995 založil vlastný komorný súbor Solamente naturali, ktorého názov je synonymom jeho umeleckého kréda – podstatou v oživení „staršej hudby“ sú spontánnosť a prirodzenosť vychádzajúce zo schopností improvizácie a skúseností v oblasti ľudovej hudby. So súborom nahral 23 CD. Vďaka dlhoročnému umeleckému partnerstvu s americkým lutnistom Stephenom Stubbsom vznikli mnohé projekty pre husle a lutnu. Pedagogicky pôsobil na KUG v Gazi, viedol majstrovské kurzy na Musikhögskolan v Malmö, Conservatoire de Musique v Ženeve, Hochschule für Kunst v Brémach, Eastman School of Music, Boston Early Music Festival a na Týnskej škole v Prahe. Vďaka koreňom vo folklórnej tradícii a schopnosti improvizácie je považovaný za všestranného hudobníka (projekty s Bjartem Eikom, Dowland Project, Holland Baroque Society, Ritornello). Okrem starej hudby sa venuje crossoverovým projektom a spolupracuje s nórskej jazzovým hudobníkom Jonom Balkem (Siwan).



Peter Spišský

1. V skratke asi tak, že barokový nástroj je rekonštrukciou jeho pôvodnej podoby z 18. storočia, v akej ju poznali barokoví skladatelia a hudobníci. Pri vysvetľovaní rozdielov a dôvodov používania barokového dobového nástroja si však treba pamätať, že samotný nástroj je iba prostriedkom, nie cieľom. Otázka znie: prinesú dobové nástroje do hudby niečo, čo moderným nástrojom chýba? Je to ako v reštaurácii. Ak hosťovi jedlo chutí, kuchár sa rád podelí o recept. Ak sa však hosť na jedlo sťažuje, citovanie kuchárskej knihy iba ťažko kuchárovi pomôže v argumentácii. Dá sa to jesť alebo nie? Štruktúra barokovej hudby je založená na tanečných formách. Črevové struny a kratší sláčik so špecifickou úzkou špičkou barokového nástroja produkujú zvuk, ktorý tancuje a rozpráva. Dlhší moderný sláčik a kovové struny posilňujú kantabilitu a kontinuitu zvuku, no deklamácia a tanečnosť sa často stratia. Moderný nástroj je ako veľký pohodlný Mercedes. Ak sa hrá Čajkovskij alebo Mahler, tak sa „Mercedes“ hodí, a treba na to šliapnúť ako na diaľnici. Kratšie barokové tanečné frázy sa skôr podobajú na šoférovanie v nevyspytateľných úzkych benátskych uličkách, kde sa skôr hodí malá fiatka, teda flexibilnejší barokový nástroj.

2. Ako by to bolo včera! Liptovský Mikuláš r. 1987 s Musikou aeternou (ešte ako študent VŠMU v triede Bohdana Warchala, ktorý ešte stále nič netušil o mojich „historických“ výletoch); hrám vedľa Miloša Valenta, už čoskoro budeme tí povestní aeterňácki sekundisti. Peter Zajíček inšpiratívne udáva takt, a my sa viac-menej úspešne vyrovnávame s exotikou barokového nástroja. Tie prvé nástroje, boli kapitolou samou osebe. Tým, že priame kontakty so západnými špecialistami boli limitované, Musica aeterna išla vlastnou cestou a nástroje sa objednali na mieru podľa plánov a nákresov u bratislavského husliara. Negovaním 15-ročného vývoja na Západe naše nástroje, samozrejme, prešli všetkými detskými chorobami, hlavne pokiaľ išlo o zvuk. Neskôr už počas štúdií vo Švédsku, keď som navštívil Londýn a ukázal svoj bratislavský nástroj tamojším expertom, mal som pocit, že sa iba zo slušnosti zdržali smiechu. Nástroj mi upravili podľa najnovších poznatkov a konečne mi husličky krásne zazneli. Aj v tomto ohľade sa potvrdilo, že samotná informácia bez dlhoročnej expertízy a praxe nestačí.

3. Zobral som to už od začiatku vážne a prešiel som hneď na „chin off“ techniku, teda bez pridržania huslí bradou a bez podpornej podušky na pleci alebo bez tzv. pavúka. V tom prípade som sa fokusoval už len na to, aby sa mi husle nevyšmykli a nespadli na zem. Interpretácie zásady založené na historických informáciách boli často aplikované akosi ideologicky, a priori bez vedomia, prečo a ako tieto historické pravidlá poslúžia samotnej hudbe. Napríklad sa všetky dlhé tóny hrali s oblúkovou dynamikou, kde stred noty bol najsilnejší, tzv. *messa di voce* (alebo „banán“) napriek tomu, že harmonická disonancia, ktorá sa mala cez *messa di voce* dynamicky zvýrazniť, bola niekedy na začiatku dlhej noty, a teda vyžadovala skôr akcent. No proste, učili sme sa nový hudobný jazyk...

4. Na barokovom nástroji asi ťažko zahrám Čajkovského *Husľový koncert*. Ale to vlastne nie je obmedzenie. Romantický štýl si proste vyžaduje iný nástroj. Na druhej strane, interpretácia *bourrée* alebo *menuetu* je na barokovom nástroji fyzickejšia a dynamickejšia než na modernom nástroji. Vývoj hudobného jazyka si v každom období vyžiada vývoj špecifickej nástrojovej techniky aj nástrojovej stavby. A preto technickú idiomatiku barokového nástroja nechápem ako obmedzenie v kontexte barokovej hudby.

5. Husle mi v Mikuláši síce nespadli, no až po rokoch som pochopil ten skutočný význam historického držania huslí. Voľnosť úchopu a kratší sláčik inšpirujú huslistu k zapojeniu pohybov tela, ktoré zrkadlia dynamiku tanca. To je pre mňa jedna z najpríťažlivejších vecí v kontakte s dobovým nástrojom.

6. Už ako koncertný majster Concerto Copenhagen som raz na koncerte viedol ansámbl od huslí v komplikovanej novej kompozícii súčasného dánskeho skladateľa, keď mi niekde v druhej polovici skladby praskla ečka. Pokračoval som ďalej, už iba v dirigovaní so sláčikom, ale keďže sláčik bol typu „clip-in“, v posledných taktach mi pri vehementnom pohybe vyletela žabka a moja spontánna dirigentská pomôcka vyzerala skôr ako rybárska udica. Záverečný tón skladby som potiahol na zostávajúcich strunách so sláčikom bez žiní, už len drevom, teda vlastne *col legno*. Muzikanti sa okolo mňa dusili zadržaným smiechom. Úspech bol obrovský, hoci som sa ukláňal celý červený od hanby.

7. Zjednodušene povedané, Miloš je v kruhoch historickej hudobnej interpretácie svetovou kapacitou. A to nielen pre svoju virtuóznú hru a číre muzikantstvo. Miloš cez hudbu rozpráva príbeh. Nie štylizovaný, hraný, pretvarovaný či strojený na ohromenie publika. Miloš akoby aj na pódii iba pokračoval hlboký ľudský rozhovor so svojimi spoluhráčmi, rozhovor, ktorý už dávno začal, niekde v zákulisí, alebo už večer pred koncer-

tom niekde v krčme. Už ako sekundista v Musike aeternae, a aj neskôr na projektoch v Bostone so súborom Tragicomedia či so Solamente v Bratislave som sa pri ňom učil tomu krásnemu daru rozdávať, počúvať a deliť sa.

8. Gabrielioho *Sonáta pre troje huslí* je možno najranejšou hudbou, akú som na barokových husliach hral. Ísť ešte ďalej do minulosti by už vyžadovalo renesančný alebo stredoveký nástroj. Veľmi rád hrám aj súčasnú hudbu komponovanú pre barokové nástroje. Nahrávka Concerta Copenhagen s Vivaldiho *Štvoro ročných obdobími*, ktoré prekomponoval dánsky skladateľ Karl Åge Rasmussen a v ktorej som hral sólový part, bola nominovaná na dánske Grammy. Na letné turné s mojou Cameratom Øresund sme si objednali vokálno-inštrumentálnu kompozíciu od islandského skladateľa Hugiho Gudmundssona. Takže mám repertoár v rozpätí rokov 1600 až 2020.

9. Vďaka medzinárodnému uznaniu a rešpektu, ktorému sa teší Concerto Copenhagen a jeho umelecký vedúci, čembalista Lars Ulrik Mortensen, je situácia v Dánsku pre starú hudbu veľmi priaznivá. Každý rok sme pozvaní do Kráľovskej opery, učím na Kráľovskej akadémii...

10. Vždy sa viem nadchnúť dobrým generáciou moderných virtuózov už prístupuje k starej hudbe inak ako hviezdy minulého storočia. Hoci určite neštudovali staré traktáty, inštinktívne prijali dôležité prvky historickej praxe do svojho hudobného jazyka. Ak hudbu spontánne tanečne tvarujú, improvizujú a pútavo komunikujú, viem sa nadchnúť viac, ako keď počujem autentický zvuk, ktorý iba demonštruje poučky z traktátov.

11. Myslím, že určite barokovým. Ale neviem, modernisti nám tie stradivárky nechcú ani na chvíľku požičať!

Peter SPIŠSKÝ je koncertným majstrom v orchestri Concerto Copenhagen, ktorý je považovaný za jeden z popredných súborov barokovej hudby v Európe. So skupinou škandinávskych hudobníkov mladšej generácie spoluzaložil r. 2010 v Kodani nový orchester Camerata Øresund. Ako hosťujúci koncertný majster a dirigent pôsobí pravidelne so súborom Barokkanerne v Oslo, Finnish Baroque Orchestra, Tallin Chamber Orchestra, a Jönköping Sinfonietta. Ako huslista účinkuje s Boston Early Music Festival Orchestra (Stephen Stubbs a Paul O'Dette). Vyučuje hru na barokových husliach na Músikhögskolan i Malmö, Det Kongelige Danske Musikkonservatorium v Kodani a vedie majstrovské kurzy na území celej Škandinávie.

... tak sme my... Galavečer k storočnici SND

Otváracím predstavením Slovenského národného divadla 1. 3. 1920 bola opera *Bedřicha Smetanu* Hubička. Presne po sto rokoch si prvá scéna pripomenula svoje jubileum galavečerom, na ktorom sa predstavili všetky tri súbory: operný, baletný a činoherný. Slávnostný večer sa odohral v ten istý deň na tom istom mieste: v historickej budove SND na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. Ambíciou tvorivého tímu bolo jednak predstaviť to najlepšie z aktuálneho repertoáru, najlepších umelcov, a zároveň reflektovať politické a spoločenské okolnosti a milníky počas existencie divadla. Nie je to málo požiadaviek na jeden večer, ktorého výsledkom by mohli byť silné zjednodušenie, prílišná dĺžka i nevyváženosť dramaturgie. Galavečeru sa podarilo naplniť viaceré očakávania i obavy.

Program bol koncipovaný ako scénické pásmo zostavené z čísiel všetkých troch súborov a rozdelené do ôsmich kapitol, chronologicky reflektujúcich historické etapy. Inscenačný tím tvorili dramaturgovia **Marek Mokoš** a **Miriam Kičiňová**, scénograf **Milan Ferencík** (s použitím existujúcich scénografií), výber kostýmov realizovali **David Janošek** a **Peter Čanecký** a celý večer režíroval **Jozef Dolinský ml.**

publiky a predsedu vlády sa síce objavili v bul-
letine, no na slávnostnom koncerte sa osobne nezúčastnili. Výrečné gesto, ktoré svedčí o po-
stavení kultúry na Slovensku.

Podujatie otvorila *Slávnostná predohra* od Ja-
roslava Konečného – skladateľa, korepetitora
a člena orchestra SND, skomponovaná pre
túto príležitosť. Za dirigentským pultom stál
po celý večer **Dušan Štefánek**. Prvé dve časti
boli venované začiatkom divadla. Pred oponu

hrala túto postavu v hosťovaní Činohry ND
Praha) a logickému zaradeniu oboch čísiel to
nebolo šťastné riešenie. Najmä *Hubička*, ktorej
hudba zaznela pri zrode SND, by si zaslúžila
ak nie väčší, tak aspoň samostatný priestor.

Lubica Vargicová zaspievala scénu šialen-
stva z Donizettiho *Lucie di Lammermoor*. Mala
byť poctou veľkým slovenským koloratúrnym
sopranistkám, no speváčkin vývoj je dnes už
inde – koloratúry boli ťažkopádne a intonácia
vo vysokej polohe približná. Ani pas de deux
z Čajkovského *Labutieho jazera* nedopadol lep-
šie, sólisti **Olga Chelpanova** a **Konstantin
Korotkov** pôsobili nekoncentrovaní a v zbere
sa vyskytli viaceré zaváhania v pózach. Na-
vyššie extrémne pomalé tempo chúlостivého
husľového sóla poriadne potrápilo koncert-
ného majstra **Arpáda Patkolóa**. Ďalšie dve
časti venované vojnovým rokom otvorili opäť
klauni v rozprave o čistote rasy a umenia. **Jo-
zef Benci** s vášňou zaspieval rondo Mefista
z Gounodovho *Fausta* a vzápätí sa skvelým
dramatickým výrazom blysol **Ludovít Ludha**
ako Faust z Boitovho *Mefistofela*. Faustovský
blok ukončil reprodukováný hlas Róberta

Rotha v monológ z Goetheho dra-
matickej predlohy. Nasledoval trochu
chaotický blok Suchoňovej *Krútnavy*,
kde do výberu hudobných čísiel (árie
Ondreja a Katreny so skvele spie-
vajúcimi **Miroslavom Dvorským**
a **Jolanou Fogašovou**, svadobný
obraz) vstupovali činoherné inter-
vencie z Molièrovho *Mizantropa* v po-
daní **Zdeny Studenkovovej** a **Jozefa
Vajdu** i monológ zo *Živého biča* Mila
Urbana s **Jánom Gallovičom**. Po
prestávke program pokračoval tromi
časťami pripomínajúcimi dlhé po-
vojnové obdobie neslobody. Klauni
sa porozprávali o nástupe totality
v umení, **Peter Mikuláš** trochu ru-
tinne zaspieval áriu Filipa z Verdiho
Dona Carla. **Emil Horváth** a **Luboš
Kostelný** zahrli dialóg z Čapkovkej
Bielej nemoci a nasledovalo dramatur-
gicky najcennejšie číslo večera: finále
Andrašovanej opery *Biela nemoc*
s **Petrom Mikulášom**, **Adamom**

Nádlerom, **Matúšom Šimkom** a so zborom.
Tanečníci **Andrej Szabo**, **Klaudia Görzdös**
a **Glen Lambrecht** si pripravili nové trio
choreografky Kristíny Paulinovej *Marína* na
hudbu z Moyzesovej 5. *symfónie*. Hlas **Roberta
Rotha** predniesol do hudby ukážku zo Slád-
kovičovej *Maríny*. Nasledovali dve činoherné
čísla: sebakritika Jozefa Budského a ukážka
z Tolstého *Vojny a mieru* s **Jánom Koleníkom**,
Emíliou Vášáryovou a klaunami. Vtipne
bola inscenovaná scéna z Palárikovho *Zmierenia
alebo dobrodružstva pri obžinkoch*: **Božidara
Turzonovová** a **Emília Vášáryová** ako mla-
dé dámy a **Milan Ondřík** a **Dano Heriban**
ako ich nápadníci. **Yuki Kaminaka** a **Luana
Brunetti** brilantne zatancovali pas de deux
z Adamovej *Giselle*. Klauni sa porozprávali



Videomapping na fasáde historickej budovy SND (foto: Z. Hanout)

Príchod pozvaných návštevníkov (neboli
medzi nimi členovia SND) do divadla pôsobil
rozpačito. Na hodinu uvedenú na pozvánke
sa zhromaždili pred historickou budovou.
Jej vchod bol síce vysvietený, no zatvorený.
Po dlhých minútach čakania v sychravom
počasí vyšiel medzi vonku čakajúcich hostí
generálny riaditeľ divadla a tí, čo boli blízko
neho, sa dozvedeli, že sa čaká na úvodný
slávnostný videomapping na priečelí budo-
vy SND. Ten sa po dlhšej chvíli v pomerne
asketickej forme uskutočnil a návštevníci sa
dočkali aj vstupu do divadla.
Galavečer sa začal obligátnymi príhovormi
(bývalé – pozn. red.) ministerky kultúry Ľubice
Laššákovovej a generálneho riaditeľa SND Petra
Kováča. Príhovory prezidentky Slovenskej re-

vystúpili sprievodcovia večera: dvaja klauni
v podaní členov Činohry SND, **Olda Hlaváč-
ka** a **Ondreja Kovaľa**. Dali pokyn dirigentovi
a za tónov predohry k árii *Normy* z Bellini-
ho rovnomennej opery predniesli prológ,
Baladu – epitaf od François Villona. Opona sa
otvorila a **Eva Hornyáková** korektne pred-
niesla spomínanú áriu, hoci celkom nezodpo-
vedá jej hlasovému odboru. **Dušan Jamrich**
prečítal prejav z listov a dokumentárnych
materiálov politika Vavra Šrobára a Bedři-
cha Jeřábka, prvého riaditeľa SND. Program
pokračoval predhrou k Smetanovej *Hubičke*.
Počas nej herečka **Pavla Beretová**, členka
Národného divadla Praha, zahrála monológ
Maryše Aloisa a Viléma Mrštíkovcov. Napriek
skvelému výkonu herečky (na druhý deň

o divadelných metaforách v normalizácii a časť vygradoval **Dalibor Jenis** v strhujúcej interpretácii árie z Verdiho *Rigoletta*. Záverečný blok reflektoval dobu po roku 1989, na úvod v rozhovore klaunov. Nasledoval vrchol celého večera v podobe ukážky z referenčného predstavenia Baletu *Za hranicami hriechu/Bratia Karamazovci* choreografa Borisa Eifmana. Špičkových sólistov **Adriana Szelleho**, **Martina Kremla** a zbor podporil v predohre k Wagnerovmu *Tannhäuserovi* presný a strhujúci výkon orchestra. Dialóg klaunov s múzami vystriedalo monumentálne záverečné číslo galavečera: zbor *Ave maria gratia plena* z *Hier o Márii* Bohuslava Martinů. Koncept galavečera k storočnici SND reflektoval viac spoločenský kontext doby, obraz

storočnej histórie Slovenska a jeho divadla – menej už samotné umenie. Kvantitatívne ho síce nebolo málo (trval takmer 3 hodiny), no jeho dramaturgia nebola vyvážená a akoby sa nevedela rozhodnúť, čím chce byť. Činohra sa ujala dobovo-kontextuálnej roviny, balet ponúkol svoje „best of“ a opera sa ocitla niekde medzi týmito polohami. Celkovo sa však večer niesol v duchu rezignovaného citátu zo Sládkovičovej *Maríny* „... tak sme my...“, ktorý mu dal meno a určil náladu. Necielilo sa na veľké úspechy, výnimočné počiny, budovanie repertoáru, ale skôr na dobové komplikácie. Pozitívom je, že sa autori vyhli prehnanému pátosu a napriek dĺžke program celkom odsýpal. Neveľmi sa vydaril bulletin. Okrem toho, že sa pri prvom použití rozpadáva, obsahuje

značné množstvo faktografických chýb. Jeho dizajn a celkový vizuál storočnice *SND 100* od **Barbory Šajgalíkovej** sa síce snaží tváriť retro a cool, ale je chybný. Nereflektuje vtedajšie smery v umení a architektúre v podobe nastupujúcej moderny a funkcionalizmu, ale inšpiroval sa secesiou, ktorá v čase vzniku SND už nebola aktuálna.

Jozef ČERVENKA

... tak sme my... Galavečer k storočnici SND
Dramaturgia: Marek Mokoš, Miriam Kičiňová
Scéna: Milan Ferenčík
Výber kostýmov: David Janošek, Peter Čanecký
Hudobné naštudovanie a dirigent: Dušan Štefánek
Réžia: Jozef Dolinský ml.
Historická budova SND, 1. 3.

Krehká i silná Winterreise

Peter Mazalán je na slovenskej hudobno-divadelnej scéne originálnym solitérom. Kvantitatívne bohatú tvorbu, počítajúcu dve desiatky projektov, determinuje polymúzikosť ich autora, absolventa štúdia operného spevu a zároveň architektúry i scénického výtvarníctva. Každý je variáciou na tému Gesamtkunstwerk – zväčša introvertnou, občas až insidersky uzavretou, emocionálne ladenou do molových tónin. Doposiaľ v nich zväčša prevládala výtvarnosť či hudobnosť, kým divadelnosť ostala skôr v latentnej rovine, v tom najnovšom sa autorovi konceptu, režisérovi a interpretovi v jednej osobe podarilo doceliť harmonickú rovnováhu medzi všetkými líniami. *Winterreise*, vytvorená v tíme s **Mirom Dachom** (dramaturgická spolupráca), **Simonou Vacháľkovou** (kostým, masky), **Jánom Ptačinom** (svetelný dizajn) a **Ferom Királyom** (elektronika, soundart, zvuk) patrí k Mazalánovým profesionálne najzvládutejším, formálne i obsahovo najzrelším prácam.

Spojenie vybraných piesní z existenciálne ponurého cyklu Franza Schuberta na slová Wilhelma Müllera (1827) a úryvkov z rovnomeného textu Elfriede Jelinekovej (2011), ktorá Schuberta obdivuje ako „najväčšieho génia, aký kedy žil“, nie je na slovenskej hudobnej scéne novinkou. Presne pred štyrmi rokmi sa podobná symbióza odohrala v Malej sále Slovenskej filharmónie v interpretácii Gustáva Beláčka (spev), Petra Pažického (klavír) a Martina Hubu (recitácia). Mazalánova *Winterreise* uvedená v bratislavskom Štúdiu 12 je však špecifická práve obohatením o divadelnú zložku. A ešte o niečo. O silnú, tvorcami veľmi citlivo spracovanú tému autizmu – vrodenej neurovývinovej poruchy.

Koľkých z nás už na divadelných či koncertných podujatiach vyrušili deti s podivne neprispôsobivým správaním? Vždy som obdivovala ich mamy, ako nemo znášajú nechápavé, v horšom prípade hlasno odmietavé reakcie okolia, komentujúceho nevychovanosť

dieťaťa, prípadne bezohľadnosť matky, že s takýmto potomkom radšej nesedí doma. Čestne priznávam, sama som sa občas neubránila tichej nevôli či pocitu trápnosti. S podobnou emóciou pracuje aj projekt *Winterreise*.



P. Pažický, P. Mazalán (foto: R. Dranga)

Počas prvej, hudobno-vokálnej časti predstavenia sa do štýlového, výrazovo neokázalého, vynikajúcou nemeckou dikciou posväteného vystúpenia barytonistu Petra Mazalána postupne zapája mladé dievča (vizuálne éterická **Annamária Janeková** so sugestívne krehkým pohybovo-mimickým aj verbálnym prejavom), ktoré sedí spoločne s mamou (autentická **Jana Oľhová**) v prvom rade malého hľadiska. Najprv len v partitúre kontroluje správnosť spevákovho prejavu, ku koncu sa už pokúša dostať k nemu na pódium. Druhá časť večera patrí intímnej, do metaforického textového pradiava spletenej rodinnej dráme: dieťaťa, ktoré je zavreté vo svojom svete („Hovorím sama so sebou, veď nikto iný so

nevyčítajú, ani citovo nevydierajú. Len nás divadelne subtilnou poetickou cestou senzibilizujú.

Jedna z teatrologických poučiek prisudzujúce divadlu estetické i spoločenské funkcie. Za ideálnu situáciu považujem, ak sa oboje spojí v jednom javiskovom diele. Tak ako v Mazalánovej *Winterreise*.

Michaela MOJŽISOVÁ

Franz Schubert/Elfriede Jelinek: *Winterreise*
Konceptia, réžia, spev: Peter Mazalán
Kostýmy, masky: Simona Vacháľková
Zvuk: Fero Király
Svetlá: Ján Ptačin
Premiéra v Štúdiu 12, 20. 2., navštívené predstavenie 25. 2.

MNÍCHOV/STUTTART

Odvážne príspevky do diskusie o interpretácii operného kánonu

Repertoárový kánon operných divadiel je už niekoľko desaťročí pomerne stabilný. Až na malé výnimky v podobe svetových premiér či historických vykopávok s veľmi nízkou javiskovou životnosťou rotuje v hracích plánoch len nízky počet opusov overených dobou, vkusom publika a v neposlednej miere i finančným efektom v divadelnej pokladnici. Ako však tieto diela preniesť do 21. storočia? Odpoveď na túto otázku hľadali vo februári a v marci dramaturgie Bavorskej štátnej opery a Stuttgartskej opery. Prominentné juhonemecké scény našťudovali dve stálice kmeňového operného repertoáru napínavo v kombinácii s inštrumentálnym dielom, respektíve v spojení so súčasnou opernou pôvodinou.

Úbohý Jurodivý musí v Musorgského opernej dráme *Boris Godunov* zniesť veľa. V nejednej inscenácii ho zabije ľud. V aktuálnej stuttgartskej produkcii v réžii **Paula Georga Ditricha** ho dve vidiecke adolescentky len tak zo zábavy omotajú lanom a zahrádzia ako vrahca. Božský blázon rozpráva síce zvláštnou rečou, ale jeho slová nesú v sebe pravdu, a tá nie je vždy príjemná. Tak ako *fool* u Shakespeara, aj v Puškinovej predlohe – čerpajúcej dramaturgickú štruktúru práve z historických drám alžbetínskeho barda – je Jurodivý hlásnou trúbou neschopného ľudu, ktorý nenávidí panovníka i jeho šľachtických odporcov. Nie je schopný konať, len hromžiť a božekať. Smrť „božieho blázna“ symbolizuje u Shakespeara aj u Puškina i smrť umenia ako takého. Blázon totiž relativizuje racionalitu sveta a približuje sa k nemu cez poetiku svojej osobnosti. Tento brutálny obraz priam provokuje k diskusii, ktorá sa odjakživa vedie v opere i v hudbe. Akú spoločenskú relevanciu má umenie? Odpoveď na túto otázku nachádzajú literatúra, činohra či výtvarné umenie pomerne ľahko. Operné a koncertné domy tu však často tápu. Ako argument sa nezriedka uvádza príliš abstraktné médium hudby. Paradoxne sú však dejiny hudby plné diel, v ktorých rezonuje silné posolstvo. Stačí spomenúť Beethovenov symfonický idealizmus, psychologicko-politickú subverziu tvorby Stalinovho „božieho blázna“ Šostakoviča či *Dies irae* v marci zosnulého Krzysztofa Pendereckého známe ako Osvieňcimské oratórium. Aj tieto naratívy čakajú na svojho rozprávača, ktorý by ich príbeh dokázal pútavo rozvinúť. A tu sme pri koreni problému. Tkvie v strachu pred publikom, v obave o prázdnu pokladnicu a nevypredané predstavenia. Ak sa na program dostanú rarity, s obľubou sa uvádzajú spolu s evergreenmi, pričom jediným cieľom tejto patchworkovej dramaturgie je ekonomický profit predstavenia. O to zaujímavejšie boli inscenácie *Hradu kniežaťa Modrofúza*, ktorému predchádzal Bartók *Koncert pre orchester* v Mníchove, a Musorgského *Boris Godunov*, ktorého zase v Stuttgarte poprepíetali s operou Sergeja Nevského *Časy zo secondhandu*, napísanej podľa rovnomenného románu Svetlany Alexijevičovej.

Mníchovský projekt bol pozoruhodný najmä preto, že Bavorská štátna opera patrí k operným domom skôr s klasicky formulovanou dramaturgiou bez repertoárových experimen-

tov. Réžisérka **Katie Mitchell** však Bartókovo jednoaktového *Modrofúza* z roku 1918 nespojila s operou iného skladateľa, ale s iným Bartókovým inštrumentálnym dielom. Pred začiatkom samotnej opery dirigovala **Oksana Lyniv** *Koncert pre orchester* z roku 1944 dynamicky vyvážené a s jasnou dramatickou líniou. Už len



A. Palka ako Boris (foto: M. Baus)

z hudobného hľadiska bolo spojenie týchto diel dramaturgicky invenčné a zaujímavé zároveň. V tretej vete *Koncertu* cituje Bartók tému „jazera slz“ z *Modrofúza*, zrejme ako kritický komentár doby sužovanej hrôzami 2. svetovej vojny. Oba opusy splynuli v Mníchove do opernej kriminálky *Judith*, nazvanej podľa hlavnej ženskej postavy Bartókovej opery. Počas *Koncertu* sa na plátne pred zavretou oponou premieta film, ktorý je „predpribehom“ k opere. Judith je v ňom policajnou vyšetrovatelkou, ktorá je na stope masovému vrahovi žien. Pod pseudonymom Bluebeard – Modrofúz si cez zoznamovaciu aplikáciu v mobilnom telefóne objednáva do svojho domu v luxusnej londýnskej štvrti dámy z eskortnej agentúry. Aj prezlečenú Judith vyzdvihne Modrofúzova limuzína. S prvými tónmi opery sa dej z filmu prenáša na javisko. Medzi Judith (skvelá **Nina Stemme**) a Modrofúzom (pôsobilý **John Lundgren**) sa rozvinie napínavý psychotriler. Jednotlivé komnaty Modrofúzovho zámku – zbrojnica, trezor so šperkmi, záhrada vo dvore, televízna miestnosť, kde Judith s virtuálnymi okuliarmi na očiach prelieta ponad Modrofúzovým panstvom, vykachličkovaná sprchareň s jazerom slz – sa na scéne odкрývajú ako okienka fascinujúcej grafickej novely v štýle *Mlčania jahniat*. V poslednej

komnate nájde Judith uväznené a utýrané „manželky – kráľovné rána, poľudnia a večera“ Modrofúza. Keď sa k nej nebezpečne priblíži, v sebaobrane ho zastrelí. Jeho posledné slová „Odteraz už bude večná noc...“ sú interpretáciou osudu Judith, ktorá sa má podľa libreta stať Modrofúzovou kráľovnou noci.

Odvážnejší bol hudobno-divadelný projekt *Boris* v Stuttgarte. Do Musorgského *Godunova* povpíetl inscenačný tím scény – intermezzá z Nevského opery *Čas secondhandu*. Na rozdiel od lineárneho naratívu Mitchellovej réžie *Judith* rozčlenil Ditrich *Borisov* príbeh vertikálne, čím vznikla politicky brilantná paralela medzi minulosťou cárskeho a súčasnosťou putinovského Ruska. V Alexijevičovej románe (a v Nevského opere) rozprávajú bežní ľudia o svojom živote v Sovietskom zväze. Tak ako v *Godunovi*, aj v *Časoch secondhandu* rozpoznávame kritiku moci a jej zneužitia. Nevského opus dramaturgicky i hudobne veľmi citlivo rozlamuje Musorgského operu a rozširuje ju o psychologické sondy do života jednotlivých postáv koncipovaných ako dvojroly, čím odhaľuje cyklus represívnej krutovlády v Rusku vtedy a dnes. Za všetkých tu treba spomenúť spevácky oduševnenú a herecky úprimnú kreáciu **Petra Nekoranca** v postavách Jurodivého a Bezdomovca. **Adam Palka** nadchol ako mladistvý a sonórny cár či rozmazaný synáčik novozbohatlíckeho otecka – oligarchu. Scénografia unavovala početnými ruskými klišé a divák sa musel poriadne sústrediť, aby nevypadol z textovo objemného príbehu. Večer sa však nerozpadol hlavne vďaka vynikajúco pripravenému dirigentovi

Titusovi Engelovi, ktorého taktovka vynikala citom pre Musorgského ruský pátos i pre intimitu drobnokresieb Nevského partitúry. Aj keď vyšla mníchovská *Judith* o niečo kompaktnejšie a homogénnejšie, obe produkcie sa stali fascinujúco odvážnym a významným príspevkom do diskusie o súčasnej interpretácii kmeňového operného repertoáru.

Robert BAYER

Béla Bartók: *Judith*
Hudobné našťudovanie: Oksana Lyniv
Réžia: Katie Mitchell
Dramaturgia: Nikolaus Stenitzer
Scéna: Alex Eales
Kostýmy: Sussie Juhlin-Wallén
Filmová réžia: Grant Gee
Videodizajn: Ellie Thompson
Svetlá: James Farncombe
Premiéra v Bavorskej štátnej opere 6. 2., navštívené predstavenie 13. 2.

Modest Musorgskij/Sergej Nevský: *Boris*
Hudobné našťudovanie: Titus Engel
Réžia: Paul-Georg Ditrich
Dramaturgia: Miron Hakenbeck
Scéna: Joki Tewes, Jana Findekle
Kostýmy: Pia Dederichs, Lena Schmid
Video: Vincent Stefan
Svetlá: Reinhard Traub
Premiéra v Opere Stuttgart 2. 2., navštívené predstavenie 23. 2.

PRAHA

Brilantní klarinetista Wenzel Fuchs, dirigent Pietari Inkinen a FOK nadchli publikum

Ve výborně koncipované linii dramaturga Martina Rudovského, který se rozhodl s šéfdirigentem FOK Pietarim Inkinenem pokračovat i v letošní sezóně v koncertní spolupráci s prvními hráči Berlínské filharmonie, se představil publiku ve Smetanově síni Obecního domu ve dnech 4.–5. 3. sóloklarinetista Wenzel Fuchs. Svým hostováním u českého orchestru navázal skvěle na své kolegy.

Program se symbolickým názvem „Pocta vodě“ přilákal na březnový koncert nejen milovníky hudby, ale i širší spektrum posluchačů. Dramaturg **Martin Rudovský** a šéfdirigent **Pietari Inkinen** po dohodě s **Danielem Sobotkou**, ředitelem **Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK**, sestavili výtečný program, který měl nejen tématickou a hudební provázanost, ale i zajímavý společenský přesah.

Koncert 4. 3. zahájil orchestr se svým šéfdirigentem interpretací *Vodníka, symfonické básně podle Karla Jaromíra Erbena op. 107*. Drásavý námět zhudebnil skladatel působivou dramatickou hudbou, poetickou tónomalbou a na svou dobu roku 1896 i s novými orchestrálními efekty. Inkinen programní kompozici vtiskl emocionální proměnu nálad a s orchestrálními hráči působivě vystihl silnou atmosféru příběhu.

Rakouský klarinetista **Wenzel Fuchs** přijal pozvání k sólovému koncertu s FOK po



W. Fuchs, P. Inkinen a FOK (foto: P. Dyrč)

vystoupeních ve Smetanově síni, kde hráli jeho kolegové, koncertní mistr Daishin Kasahimoto, hobojista Albrecht Mayer, kontra-

basista Janne Saksala a flétnista Matthieu Gauci-Ancelin. Post sóloklarinetisty Berlínské filharmonie zastává od roku 1993, což je s ohledem na světoznámé renomé tělesa a přísné poměry obdivuhodné a úctyhodné. Současně vyučuje na Karajanově orchestrální akademii a od roku 2015 je profesorem na salcburském Mozarteu. *Koncert pro klarinet a orchestr A dur* Wolfganga Amadea Mozarta zná dobře již ze svých univerzitních hudebních studií ve Vídni, kde studoval u pedagoga Petera Schmidla. Skladbu natočil pro label Sony Classical (2010). Poslední instrumentální dílo skladatele z roku 1791 hrál v Praze na klarinet in A s německým systémem. Někdy volí pro interpretaci skladby basetový klarinet, pro který Mozart koncert původně složil. K nastudování přistoupil niterně, tónově jemně až komorně a publikum oslnil brilantní lehkostí a čistotou techniky. Orchester krásně sólistu doprovázel v dynamice, nikdy jeho výkon nepřekryl, ani v efektních pianissimech. Mnozí posluchači byli nadšeni.

Šéfdirigent Pietari Inkinen z tvorby svého oblíbeného finského skladatele Jeana Sibelia zvolil symfonickou báseň *Oceanidy op. 73*. Impresionistickou kompozici řídil s nadhledem, přičemž akcentoval orchestrální barvy. *Moře, tři symfonické skici* Claudea Debussyho završily večer s leskem provedení, jež evokovalo obrazivé asociace. Mistrovské dílo není programní hudbou, ale spíše reflexí dojmů. Inkinen umocnil charakteristiku vrstevnatosti znění a pestrou výrazovou škálou.

Markéta JŮZOVÁ

Notová publikácia zostavená z klavírných skladieb Mikuláša Moyzesa zahŕňa zbierku Naším deťom, ktorú autor napísal ako doplnok k Beyerovej klavírnej škole, a zbierku Našej mládeži, pôvodne zostavenú skladateľovým synom Alexandrom Moyzesom z diel pre vyspelejších mladých klaviristov. Vydanie jeho inštruktívnej tvorby po viac ako polstoročí možno považovať za aspoň čiastočné splatenie dlhu voči tomuto nestorovi slovenskej hudobnej pedagogiky a slovenskej hudby vôbec.

Mikuláš Moyzes *Klavírne skladby pre deti a mládež*

Nájdete vo vybraných knižkupectvách
alebo na www.hc.sk

Bratislava 2019
ISMN 979- 0-68503-043-0

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

- Vo veku 86 rokov **zomrel** 29. 3. v Krakove **Krzysztof Penderecki**. Najvýznamnejší súčasný poľský skladateľ spolupracoval so symfonickými orchestrami v Európe a v Spojených štátoch amerických. Jeho rozsiahle dielo obsahuje početné symfónie, komorné diela, inovatívne religiózne skladby a kompozície filmovej hudby. Spolupracoval s režisérmi ako Martin Scorsese, David Lynch či Stanley Kubrick. Jedno zo svojich najpopulárnejších diel *Threnos* pre 52 sláčikových nástrojov (1960–1961) venoval obetiam atómovej bomby zhodenej na Hirošimu.
- Vo veku 59 rokov **zomrel** 31. 3. v New Jersey na následky choroby COVID-19 legendárny jazzový trúbkar **Wallace Roney**. Po saxofonistovi Manuovi Dibangovi je tak druhou prominentnou obeťou koronavírusu zo sveta jazzu. Fanúšikovia smútia za umelcom, ktorý svojou hrou na trúbke výrazne ovplyvnil jazz, ale aj za veľkou osobnosťou, extrémne nápomocným a dobrým človekom a mentorom obrovského formátu.
- **Nemecká hudobná rada**, kultúrno-politická organizácia zastrešujúca a podporujúca hudobný život v Nemecku, zverejnila 31. 3. **výsledky ankety o dôsledkoch krízy** spojenej s pandémiou koronavírusu. Iniciovala ju už 6. 3. a zúčastnilo sa na nej okolo 4000 inštitúcií a osôb pôsobiacich v hudobnom priemysle. Výsledok ankety ukázal, že pandémia koronavírusu negatívne zasiahla 98% opýtaných. Toto číslo sa nevzťahuje len na hudobníkov v slobodnom povolaní, ale na celý hudobný život v Nemecku, vrátane amatérskej hudobnej scény, hudobno-pedagogickej oblasti a slobodných umeleckých združení. Na záchranu hudobných umelcov schválila Spolková vláda balíček pomocných opatrení.
- Nemecká ministerka kultúry Monika Grütters a Kirill Petrenko, šéfdirigent Berlínskych filharmonikov a Bavorskej štátnej opery v Mníchove prevzali 25. 3. záštitu nad dobročinnou **finančnou zbierkou Nadácie nemeckých orchestrov**. Kampaň pod názvom #MusikerNothilfe (pomoc muzikantom v núdzi) chce finančne podporiť umelcov v slobodnom povolaní, ktorí sa po odrieknutí koncertov kvôli pandémii koronavírusu dostali do finančných ťažkostí. Zbierka vznikla 16. 3. a do 3. 4. sa na jej konte vyzbieralo 938 000 eur.
- **Európske a svetové operné divadlá a koncertné domy** zrušili v dôsledku pandémie koronavírusu až do odvolania všetky predstavenia, koncerty, skúšky a prenosy naživo. Divákovi ponúkajú na svojich internetových stránkach **záznamy** vybraných operných a baletných predstavení či koncertov. Zoznam internetových adries vybraných operných divadiel a koncertných siení, na ktorých nájdete záznamy predstavení, sme zaradili na koniec rubriky.
- **Metropolitná opera ukončila** 20. 3. predčasne **sezónu**. Vedenie prominentného operného divadla v New Yorku sa zriekne časti platu, **zbor, hudobníci a technickí pracovníci dostali**

výpoved' a od apríla im prestane byť vyplácaná mzda. Intendant Peter Gelb tak rozhodol na základe zmluvného bodu o zásahu vyššej moci z roku 1960, ktorý sa však doteraz nikdy neuplatnil. Operné divadlá nie sú v Spojených štátoch dotované štátom a na svoju prevádzku musia získať financie z vlastných zdrojov. Gelb oznámil aj **vznik fondu na podporu umelcov i opernej scény MET** ako takej, ktorý by mal uľahčiť znovuvytvorenie divadla po odoznení pandémie koronavírusu. Predčasné ukončenie sezóny 2019/2020 oznámila 2. 4. aj slávna newyorská koncertná sieň **Carnegie Hall**.

- Katharina Wagner, pravnučka Richarda Wagnera a intendantka **Bayreuthských slávností** oznámila 31. 3., deň pred začiatkom skúšok novej inscenácie *Prsteňa Nibelungovho*, **zrušenie** aktuálneho ročníka festivalu. Opona v Bayreuthe sa toto leto nezdvihne po prvýkrát v povojnovej histórii festivalu od roku 1951. Nový *Prsteň Nibelungov* v režii Valentina Schwarza a v hudobnom naštudovaní Pietariho Inkinena sa na program Bayreuthských slávností dostane pravdepodobne až v roku 2022. Festival má v lete 2021 totiž zahájiť pôvodne plánovaná premiéra *Blúdiaceho Holandana*. Ako oznámila Katharina Wagner, bolo to ťažké rozhodnutie, ale zdravie zamestnancov a umelcov podieľajúcich sa na príprave festivalu má absolútnu prioritu.

- Markus Hinterhäuser, intendant **Salzburských slávností** a intendantka **Turíckych slávností** v Salzburgu Cecilia Bartoli oznámili 1. 4. trojfázový plán pre rozhodovanie o usporiadaní tohtoročných festivalov. Štátom nariadený núdzový stav v dôsledku pandémie koronavírusu, ktorého súčasťou je aj obmedzenie vychádzania a zhromažďovania, má v Rakúsku trvať pravdepodobne do polovice apríla. Začiatok prípravy jubilejného stého ročníka letných Salzburských slávností je plánovaný na 20. 4., **osud festivalu závisí od konečnej dĺžky karanténnych opatrení**.

- Berlínska **Deutsche Oper zrušila vystúpenia Plácida Dominga** plánované na sezónu 2020/2021 potom, čo sa spevák začiatkom marca ospravedlnil obetiam, ktoré ho obvinili zo sexuálneho obťažovania. Po priznaní si vlastného pochybenia vo vzťahu k viacerým ženám stiahol Dominga z programu aj európske operné divadlá ako napríklad Teatro de la Zarzuela v Madride či Štátna opera v Hamburgu. Plánované vystúpenia v Los Angeles a v New Yorku zrušil Dominga sám.

- V španielskom **Madride** si 30. 3. o 12:00 uctili pamiatku obetí koronavírusu minútou ticha, počas ktorej zaznel na námestiach, v supermarketoch a v rádiu úryvok z *Adagia pre sládky* Samuela Barbera. Vo všetkých obciach madridského regiónu sa má tento smútočný rituál opakovať denne až do odvolania. Región Madridu patrí k najviac postihnutým oblastiam pandémie koronavírusu na svete.

- K najprominentnejším muzikantom, ktorí prostredníctvom sociálnych sietí ponúkajú rozptýlenie v izolácii karantény domácimi koncertmi, patrí **Igor Levit**. Takmer každý večer si sadne vo svojom byte ku klavíru, aby fanúšikov na twitteri potešil naživo vysielaným koncertom diela z jeho bohatého repertoáru. 2. 4. ho nemecký spolkový prezident Frank-Walter Steinmeier pozval do prezidentského paláca Bellevue, odkiaľ Levit streamoval koncert Beethovenovej *Waldsteinej sonáty*. V prázdnej veľkej sále prezidentského paláca, v ktorej sa za normálnych okolností konajú štátne bankety, sa stal Levitov koncert symbolom osamelého umelca v izolácii a jeho kreatívneho vzdoru voči pandémii.

Opera a koncerty na internete počas krízy pandémie koronavírusu

Viedenská štátna opera
www.staatsoperlive.com/live

Bavorská štátna opera
www.staatsoper.de/stream/

Berlínska štátna opera
www.staatsoper-berlin.de

Berlínska filharmónia
www.digitalconcerthall.com

Opera Zürich
www.opernhaus.ch/spielplan/streaming/

Opera Stuttgart
www.staatsoper-stuttgart.de/spielplan/oper-trotz-corona/

Metropolitná opera New York
www.metopera.org

Milánska La Scala
www.raiplay.it/musica-e-teatro/

Kráľovská opera Londýn
www.roh.org.uk/streaming

Opera La monnaie Brusel
www.lamonnaie.be/en/sections/388-mm-channel

Parížska opera
www.operadeparis.fr/magazine/a-revoir

Veľké divadlo Moskva
www.youtube.com/bolshoi

Internetová televízia Operavision
www.operavision.eu

Televízia Arte
www.arte.tv/en/arte-concert/

#safeandsound
www.elbphilharmonie.de/en/blog/safe-and-sound/329



(foto: Z. Fischerová)

Jarmila Balážová

*1989

mezzosoprán

Štúdiá: 2005–2011 Konzervatórium v Bratislave (Z. Stankociová, M. Beňačková), 2012–2017 JAMU v Brne (M. Beňačková)

Majstrovské kurzy: A. Plachetka, K. Kněžíková, M. Cukrová, K. Beranová, D. Pecková, M. Honig

Súťaže: Medzinárodná spevácka súťaž Imricha Godina IUVENTUS CANTI, Vráble: Interpretácia cena Bachovej spoločnosti na Slovensku (2015), Čestné uznanie vo svojej kategórii (2016)

Zahraničný študijný pobyt: Hudobná akadémia Fryderyka Chopina vo Varšave, Ewa Łżykowska (2015)

Umelecká činnosť: spolupráca so súbormi Il Cuore Barocco, Solamente naturali, Musica aeterna, Ensemble Opera Diversa, Brno Contemporary Orchestra, International Choir Academy Lübeck, L'Armonia Terrena, Czech Virtuosi, Štátna opera v Banskej Bystrici, Operné štúdio Slovenského národného divadla, Národné divadlo moravskosliezske v Ostrave, Národné divadlo v Brne

■ Aké boli tvoje spevácke začiatky?

Spievam už od malička, začínala som na základnej škole vo folklórnom súbore Zvonček. Neskôr na gymnáziu som sa venovala aj populárnej hudbe a spievala som vlastne všetko, všade a vždy, keď sa dalo. Po úspechoch na súťažiach folklórneho a populárneho spevu som sa rozhodla, že chcem spievať muzikál. Kvôli tomu som začala chodiť na spev do ZUŠ Lučenec, kde sa začalo vyvíjať aj moje povedomie o klasickom speve.

■ Študovala si v Bratislave na Konzervatóriu a neskôr na JAMU v Brne. Ako by si porovnala vplyv týchto škôl na svoj umelecký rast?

Keď som začala študovať na konzervatóriu, bolo to pre mňa ako sen. Hudba na každom kroku, niečo úžasné... Prvá studená sprcha prišla, keď ma neprijali do Brna na JAMU. Prestúpila som k pani Marte Beňačkovej, čo bolo na mojej ceste kľúčové. Ona bola hlavným dôvodom, prečo som to s Brnom nevzdala a skúsila som to aj o rok neskôr, keď to vyšlo. V Bratislave na škole sa všeobecne spevácky estetický ideál spája skôr s pestovaním veľkých zvukových hlasov. V každom prípade, ja som v Česku zistila, že spievať sa dá aj inak a vďaka tomu sa vlastne môžem venovať viacerým štýlom hudby od baroka až po modernu a to pomyselne hudobné „cestovanie v čase“ ma veľmi baví a naplňuje. Porovnaniu škôl by som sa chcela vyhnúť, ale veľkým pozitívom brnianskej JAMU je výborne vybavený archív, špičkové nahrávacie štúdio a taktiež vlastné divadlo určené na projekty divadelnej a hudobnej fakulty. Dnes už viem, že pedagógovia sú dôležitým článkom umeleckého rozvoja každého z nás, ale v konečnom dôsledku je podľa mňa pre vývoj najprínosnejšia prísna sebareflexia a poctivá samostatná práca.

■ Strávila si polrok na štúdiách v Poľsku...

Na Poľsko mám krásne spomien-

ky, aj keď to bolo náročné. Hneď na začiatku som sa napríklad musela prispôbiť bleskovému tempu naštudovávania nového repertoáru, s ktorým sme potom na hodinách pracovali. Celkovo nároky na študentov boli neporovnateľne vyššie. Uvedomila som si, že vo svete to funguje predsa len trochu inak ako v našich končinách.

■ Aké máš skúsenosti s majstrovskými kurzami?

Veľmi rada sa na nich zúčastňujem. Je to obvykle čas maximálnej motivácie a koncentrácie. Zároveň som mala vždy šťastie na pedagógov. Keď vynechám svoju „umeleckú mamu“ pani Beňačkovú a Katku Kněžíkovú, ktorá je momentálne hlavným zdrojom mojej inšpirácie, mala som kurzy s fascinujúcou osobnosťou českého umenia pani Dagmar Peckovou a pokiaľ ide o moju obľúbenú starú hudbu, občas sa mi podarí zastihnúť na kurzoch skvelú Markétu Cukrovú.

■ Aké boli tvoje prvé umelecké príležitosti?

Začínala som s mladým slovenským súborom starej hudby Il Cuore Barocco, neskôr som dostala príležitosť aj v súbore Solamente naturali a Musica aeterna. Myslím, že to bolo to najlepšie, čo sa mi mohlo stať. Starú hudbu považujem za očistu hlasu a dúfam, že ostane aj naďalej mojou základňou. Tým, že som študovala v Brne, ktoré sa mi medzičasom stalo aj domovom, prirodzene pribudla spolupráca s viacerými českými súbormi. Čo sa týka opery, po tzv. povinnej jazde rôznych rolí v školských projektoch som dostala prvé príležitosti v Štátnej opere v Banskej Bystrici, kde momentálne účinkujem v štyroch produkciách.

■ Aké spevácke, ale aj osobnostné nároky na teba kladla hlavná postava spisovateľky Boženy Němcovej v opere Jsem kněžna bláznů súčasnej skladateľky Lenky Notovej?

Účast v tomto projekte súboru Ensemble Opera Diversa bola skúškou všetkých mojich schopností. Božena je mojou najväčšou opernou postavou. Učila som sa ju v extrémne krátkom čase a vzhľadom na to, že jej spevácky part je veľmi náročný, nebola to jednoduchá úloha. Život Boženy Němcovej bol dosť tragický a s častými aranžovacími skúškami som sa doň ponárala čoraz hlbšie. Je veľmi ťažké zachovávať si nadhľad a odstup, keď si obliekame identitu niekoho iného. Bola to veľká výzva.

■ Na čom v tomto období pracuješ a na ktoré spolupráce alebo súbory sa najviac tešíš? Je obdobie karantén spojených s pandémiou vírusu Covid 19. Ako ten čas využiješ?

Tento rok mal byť pre mňa tak trochu prelomový, mala som naplánované úžasné projekty... Počas nútených prázdnin sa budem snažiť popracovať na pozitívnom myslení a budem sa s nádejou pripravovať na ďalšie umelecké výzvy, ktoré ma dúfam ešte čakajú. Samozrejme, zdravie je to najdôležitejšie, ale je to teraz pre mňa a aj ostatných umelcov na voľnej nohe naozaj náročné. Koncom marca sme napríklad mali vystúpiť pod taktovkou Jakuba Hrušsu s Janáčkovou *Glagolskou omšou* v Ríme v Koncertnej sieni Santa Cecilia. V apríli boli naplánované koncertné predvedenia Janáčkovy opery *Káta Kabanová* s Českou filharmóniou v Rudolfině a v slávnej Elbphilharmonie v Hamburgu. V tejto sezóne som sa stala členkou Operného štúdia SND v Bratislave. Naplánovaná je premiéra opery *Dido a Aeneas* od Henryho Purcella, v ktorej by som mala stvárniť hlavnú rolu Dido. Mnohé projekty budúcej sezóny sú v štádiu riešenia a pokiaľ to situácia vo svete dovoľí, takisto to bude sezóna plná krásnych príležitostí a možno aj plnení mojich umeleckých snov. Na festivale Janáček Brno 2020 by som sa mala objaviť v opere *Osud*, ktorú bude režírovať Robert Carsen, a tiež v opere *Její pastorkyně*, kde jednu z hlavných rolí stvárni Karita Mattila.

Pripravil Juraj ADAMUŠČIN

Malý Berlín Trnava

Súkromná stavba, ktorej súčasťou by bola galéria, koncertná sála či divadlo, to je sen. Iba zopár developerov chápe dôležitosť posolstva kultúry a filantropie. Jedným z najnovších prírastkov medzi súkromnými kultúrnymi stánkami, v ktorých má dôležité miesto aj hudba, je nezávislé kultúrne centrum Malý Berlín v Trnave. O vzniku aj súčasnosti centra, ktoré v marci oslávilo dva roky od svojho otvorenia, sme sa rozprávali s jeho riaditeľom, Michalom Klembarom.

Nenápadným vchodom sa cez bránu zo Štefánikovej ulice dostaneme na architektmi oceňované Nádvorie plné zelene. Z dvoch strán nás obklopuje citlivo zrekonštruovaný meštiansky dom zo 14. storočia, z ďalších dvoch strán moderná stavba. V pôvodnej stavbe meštianskeho domu, s nádherne zrekonštruovanými klenbovými stropmi, našli svoj domov dve sály a kancelárie kultúrneho centra. Malý Berlín v sebe skrýva viac, než na prvý pohľad vidieť. Myšlienky filantropie, modernizmu či profesionality v kultúre sú všadeprítomné.

rozvoj priemyslu v zmysle tradičných priemyselných odvetví, museli teda nájsť inú cestu profilácie mesta. Pre nás je názov Malý Berlín taká slovná hračka, ktorá poukazuje na spojenie minulosti s možnou budúcnosťou mesta, pretože Trnava je dnes v niečom v podobnej situácii, ako bol kedysi Berlín. Budúcnosť mesta vidíme práve v kultúre, v umení a v kreatívnom priemysle.“

V Malom Berlíne nájdeme dve sály, priestor galérie Čepan Gallery a apartmán pre rezidenčných umelcov. Spravuje ho občianske združenie Publikum.sk, ktoré organizuje kultúrne podujatia v Trnave takmer 15 rokov.

20. a 21. storočia, je jednak náš osobný záujem a zároveň majú v Trnave dlhoročnú tradíciu rôzne iné festivaly, ktoré sa venujú staršej klasickej hudbe. Chceli sme Trnave priniesť niečo iné – aktuálne. Máme za sebou aj niekoľko premiérových uvedení diel.“ V cykle *B minor* účinkovali napríklad Daniel Skála (CZ), Miki Skuta, Ladislav Fančovič, Milan Paľa, Simona Pingitzer, Peter Katina, Jozef Eliáš či Alena Hučková. Dvomi ďalšími líniami hudobnej dramaturgie Malého Berlína sú „hudba z nášho regiónu“, ktorou centrum podporuje lokálnu kultúru, a „súčasná hudba“ v rôznych žánroch. „V apríli sme sa tešili na koncert veľmi zaujímavého predstaviteľa avantgardy, Williama Basinského, ktorý mal na Slovensku vystupovať po prvýkrát. Koncert sme predbežne preložili na jeseň.“ Na Nádvorí organizuje centrum podujatia s mainstreamovejším programom a okrem vlastných podujatí poskytuje svoje priestory aj externým organizátorom, napríklad festivalu Blues Moods či Winter JazzFestu. Dbá sa však na to, aby externé podujatia zapadli do vízie centra. Preferuje sa kvalita nad kvantitou, program sa vyhýba „populizmu“.

Udržať nezávislé kultúrne centrum z finančnej stránky nie je vôbec jednoduché. Malý Berlín je financovaný z viacerých zdrojov: z programu pre kultúrne centrá FPU, Trnavským samosprávnym krajom, Mestom Trnava, zo súkromných zdrojov, z príjmov z prenájmov a zo vstupného. Veľmi demotivačne však



Inšpiratívne zrekonštruované priestory Malého Berlína: veľká sála, malá sála a balkón. (foto: archív)

Priestory kultúrneho centra boli zásadnou súčasťou projektu rekonštrukcie, preto ráтали s technickými špecifikami kultúrneho zariadenia už od samého počiatku. „Projekt Malého Berlína sme začali chystať už niekedy v roku 2012. Hľadali sme priestory v Trnave a našli sme spoločnú reč s Miroslavom Trnkom (zakladateľ spoločnosti ESET), majiteľom budovy, v ktorej sa teraz nachádzame. Hneď na začiatku prípravy stratégie projektu sme oslovili známu osobnosť vo svete kultúrnych centier, Paula Boga z Londýna.“ Paul Bogen bol prezidentom asociácie European Network of Cultural Centres a Trans Europe Halles a dodnes prednáša o manažmente kultúry po celom svete. „Nešlo len o technické riešenia, ale najmä o nastavenie stratégie existencie nezávislého kultúrneho centra tak, aby bolo dlhodobo udržateľné,“ hovorí Michal Klembar.

Názov Malý Berlín pochádza z historickej prezývky Trnava – Malý Rim. „Berlín je v rámci strednej Európy už od 60. rokov centrom nezávislej kultúry. Dôvod, prečo sa Berlín začal orientovať práve týmto smerom, súvisí s jeho históriou. Po druhej svetovej vojne tam nebol veľmi priestor na

Základný rámec dramaturgie nastavili už v roku 2013, je ním orientácia na kultúru a umenie 20. a 21. storočia. Program centra tvorí kombinácia divadelných predstavení, koncertov, filmových premietaní, konferencií, literárnych večerov či vzdelávania. „V médiách nás často označujú za hudobný klub, ale to je veľmi mylné. Napríklad až štvrtinu našich aktivít tvoria vzdelávacie programy. Sme jediné nezávislé kultúrne centrum v kraji, preto náš program koncipujeme pre veľmi širokú cieľovú skupinu a naše publikum začína deťmi a končí seniormi.“

Kapacita hlavnej sály má 120 miest na sedenie alebo cca 230 na státie a disponuje moderným technickým vybavením. Malá sála má kapacitu okolo 50 miest a slúži na podujatia bez nutnosti technického zabezpečenia – workshopy, diskusie. Centrum má na dva roky dopredu stanovenú dramaturgickú kostru a v každej oblasti umenia idú dlhodobo po vytýčených cieľoch, netvorí program narýchlo. V cykle *B minor* sa venujú klasickej hudbe 20. a 21. storočia. „Dôvodom, prečo sa zameriavame na uvádzanie diel z obdobia druhej polovice

na činnosť centra pôsobia poplatky autorským zväzom, ktoré z malého zisku z predstavení robia doslova nulu. Finančne by veľmi pomohol zákon o sponzoringu kultúry, po vzore zákona o športe. „Ak chce niekto sponzorovať kultúru, musí to urobiť formou marketingovej spolupráce, čo však nevyhovuje všetkým, alebo formou daru, z ktorého musí ešte odvieť aj daň. To nie je pre podnikateľov vôbec motivačné.“

Malý Berlín je jedno z mála kultúrnych centier na Slovensku, ktoré naplno využívajú všetky moderné komunikačné prostriedky. Pozvánky na koncerty majú formu atraktívnych edukačných videí, čím oslovujú aj mladú generáciu. „Snažíme sa prekonať strach návštevníkov z klasickej hudby, chceme im túto hudbu priblížiť. Spôsob propagácie prepájame so vzdelávaním, aby boli návštevníci už vopred poučení a mali vďaka tomu z koncertu väčšiu zážitok.“

Počas minulého roka zorganizoval osemčlenný tím v trnavskom Malom Berlíne 312 podujatí, na ktoré prišlo viac ako 19 000 návštevníkov.

Jana DEKÁNKOVÁ

O pol siedmej budú hrať v divadle Beethovena



Na jeseň roku 1822 sa Ludwig van Beethoven začal zaoberať prácou na *Deviatej symfónii* a *Misse solemnis*. V susedstve týchto veľkých diel vznikajú v krátkom slede aj dve menšie kompozície, tzv. *Gratulačný menuet* a *Opferlied*, ktoré mali „uhorskú premiéru“ 23. 12. 1822 v dnešnej Bratislave.

Andrej ŠUBA

Najstaršia známa správa o Beethovenovi v uhorskej tlači pochádza z *Pressburger Zeitung* (7. 4. 1795), objavuje sa teda necelé 3 roky po jeho odchode z Bonnu. Noviny v prebratom texte informujú o marcových viedenských koncertoch Tonkünstler Gesellschaft für Witwen und Weisen, kde Beethoven uviedol svoj klavírny koncert. Prvá Beethovenova návšteva Uhorska smerovala do dnešnej Bratislavy, odkiaľ umelec pokračoval ďalej do Pešti, návštevu mesta dokladá list z 19. 11. 1796 výrobcovi klavírov Johannovi Andreasovi Streicherovi. Všetky ďalšie zmieňované pobyty skladateľa na Slovensku (Dolná Krupá, Hlohovec, Piešťany) ostávajú nateraz hypotézami, ktoré sa zakladajú na Beethovenových kontaktoch s rodinami Keglevičovcov a Brunsvikovcov. So Slovenskom však Beethovena určite spájali viaceré priateľstvá a profesionálne väzby. Okrem oravského rodáka Mikuláša Zmeškala a Johana Nepomuka Hummela patrilo do okruhu skladateľových známych aj Heinrich Klein (1756–1832). Jeho meno sa objavuje v roku 1819 v jednom z konverzačných zošitov, možno ho tiež nájsť na venovaní tlačeného

exempláru *Omše C dur op. 86* z archívu Beethovenovho domu v Bonne. Je možné, že Kleinove kontakty s Beethovenom sprostredkovali aj stretnutie skladateľa s inými bratislavskými hudobníkmi. Zaujímavým dokumentom, ktorý spomína Beethovena v súvislosti s Bratislavou, je oznam v *Pressburger Zeitung* z 20. 12. 1822. Literatúra sa doteraz sústredila najmä na fakt, že v „Pressburgu“ zazneli v „uhorskej premiére“ dve skladateľove diela, *Gratulačný menuet WoO 3* a prvá verzia *Opferlied op. 121*. Ľuba Ballová si tiež všimla Beethovenove kontakty s riaditeľom mestského divadla Karlom Friedrichom Henslerom. O správe sa však referovalo stručne a v súvislosti s recepciou skladateľových diel na Slovensku.¹ V dvojici článkov sa na oznam z *Pressburger Zeitung* pokúsime pozrieť v kontexte Beethovenovho života a diela, ostatných uvedených kompozícií, ich autorov, aj ako na doklad o hudobnom dianí v meste a jeho väzbách s neďalekou Viedňou.

Veľká hudobno-deklamačná akadémia Wilhelma Ehlersa

„Wilhelm Ehlers si dovoľuje čo najpokornejšie pozvať na veľkú hudobno-deklamačnú akadémiu, ktorá sa so súhlasom tunajšieho divadelného podnikateľa, pána K. F. Henslera, uskutoční v pondelok 23. dňa tohto mesiaca o pol siedmej večer. Okrem iných, tu úplne nových skladieb, na nej zaznejú: ako ouvertúra charakteristická zvukomalba vykresľujúca vývoj hudby od Pergolesiho, Händla a ď. až po najnovšie časy Webera a Rossiniho² vrátane obľúbenej árie z opery *Zelmira* – Koncert pre husle od Kreutzera a Variácie na Alexandrov pochod so sprievodom celého orchestra od Moschelesa, obidve skladby zahrá pán Carl Maria von Bocklet – Rossiniho najnovšia skladba *Rozlúčka* s Viedňou – dve najnovšie kompozície Beethovena – 1. koncertantný menuet pre orchester, skomponovaný pre pána Henslera k 4. novembru, 2. Matthissonova Obetná pieseň pre tri sólové hlasy a zbor, vytvorená z priateľstva ku koncertujúcemu umelcovi pre túto akadémiu – Vďakvyzvanie kráľovi za opätovné zjednotenie Littorale s Uhorskom na obľúbený Alfredov pochod, prednesené 50 speváckymi hlasmi. Ostatné diela oznámi obvyklý plagát.“³

Herec, tenorista, režisér, skladateľ a učiteľ spevu **Wilhelm Ehlers** (1774–1845), pozývajúci do bratislavského mestského divadla na „eine grosse musikalisch-deklamatorische Akademie“, sa na nemeckých pódioch objavil v 90. rokoch 18. storočia. Od roku 1801 pôsobil vo Weimare, kde sa zoznámil a spolupracoval so Schillerom a Goethem. Ten sa neskôr stal krstným otcom jeho syna. Goethe si Ehlersa cenil ako autora i interpreta piesní, všestranný umelec mal vo svojom repertoári aj operné úlohy. Od roku 1805 Ehlers postupne účinkoval vo viedenskej Hofoper, v Theater an der Wien, v Hoftheater a Kärntnertortheater, súčasne sa objavil vo viacerých (nielen) nemeckých divadlách. Začiatkom 20. rokov 19. storočia Ehlers účinkoval v Spojených divadlách Pešti a Ofenu (dnes Budapešť). Tu podľa listu priateľovi (a v neskoršom veku i podporovateľovi) G. Meyerbeerovi utrpel úraz, ktorý mu na čas znemožnil účinkovanie na pódii. Ľ. Ballová píše o Ehlersovom vystúpení ako o „benefičnom koncerte“, čo je síce pravda, no môže to asociovať predstavu hudobného večera. Pod názvom „hudobno-deklamačná akadémia“ boli známe u meštianstva obľúbené podujatia spájajúce hudbu a umelecký prednes textu. Dokladajú to zmienky o podobných programoch v tlači. Jedna takáto „veľká hudobno-deklamačná akadémia“ sa napríklad uskutočnila 18. 2. 1809 o 18.00 hod. v hamburskom divadle. Prvá časť pozostávala z predohry a árie z opery *Sophonisbe* od Ferdinanda Paëra (1771–1839), po nej zaznela Bürgerova báseň, nasledovali scéna a zbor zo *Sophonisbe*, úryvok zo Schillerovej hry *Wallensteinova smrť*, dychová harmónia, Schillerova báseň, klavírny koncert Jana Ladislava

→ Dusíka (1760–1812) a scéna a zbor z opery *Cisár Hadrián* Josepha Weigla (1766–1846). Po prestávke zaznela melodráma *Perzeus a Andromeda* vrcholného predstaviteľa klasicizmu z územia dnešného Slovenska Antona Zimmermanna (1741–1781).⁴

Za príkladmi však netreba chodiť až na sever Nemecka. Zaujímavá je aj informácia o „deklamatorische Mittags-Unterhaltung“, resp. o „musikalisch-deklamatorische Unterhaltung“ 28. 3. 1822 vo Viedni. Okrem viedenských *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderen Rücksicht auf den*



A. Lewald (foto: archív)

*Österreichischen Kaiserstaat*⁵ si udalosť všimli i vplyvné lipské *Allgemeine musikalische Zeitung*⁶ a tamojšie *Zeitung für die elegante Welt*.⁷ Viedenské noviny, ktoré viedol jeden z vtedajších Beethovenových známych, Friedrich August Kanne (1788–1833), uverejnili deň pred koncertom krátky oznam, ktorý Ehlersa predstavil ako popredného nemeckého interpreta balád i romanci a odvolával sa na jeho niekdajšie účinkovanie na viedenských pódioch.

Text zvlášť upozorňuje na „gesprochene Ouverture“ („recitovanú ouvertúru“), podľa článku je podujatie prisľubom originalitou i účinkujúcimi. Z troch novinových správ možno podrobne zrekonštruovať priebeh „hudobno-slovného matiné“. Na úvod vystúpila Ehlersova 10-ročná dcéra Luise, ktorá zarecitovala „Fantasie (als Ouverture) ... gedichtet von Curt Waller.“ Pseudonym Waller používal spisovateľ, žurnalista, herec a režisér J. K. A. Lewald (1792–1871), od roku 1818 aktívny vo Viedni, neskôr pôsobiaci v Brne. Podľa *Allgemeine musikalische Zeitung*, ktoré novosť nápadu ocenili, tvorila obsah hudobno-slovného diela apológia na najslávnejších skladateľov s krátkymi úryvkami z ich skladieb. *Zeitung für die elegante Welt* upresňuje, že úvod v podaní „dcérenky Ehlersovcov“ bol dlhý, spracovaný „melodramaticky“ a že išlo o skladateľov zo starších i novších čias. Z diel zaznelo zakaždým pár taktov, ktoré niekoľkými slovami chvály doplnil Ehlers. Po *Fantázii* nasledovali piesne v interpretácii Ehlersa (so sprievodom gitary a klavíra), recitácia Ehlersovej manželky Minny, brilantné variácie pre klavír a husle od J. P. Pixisa (1788–1874), ktoré predviedli obľúbení mladí virtuózi Leopoldine Blahetka a Leon de St. Lubin. Langbeinovu báseň *Der Mund, die Augen und der Dichter* predniesli všetci traja Ehlersovci. *Allgemeine musikalische Zeitung* ďalej spomína Goetheho báseň *Sehnsucht* zhudobnenú hudobným riaditeľom bavorského kráľa Ern-

tom Häußlerom (1761–1837), bližšie neurčenú recitáciu a Schreiberovu báseň *Freundschaft* upravenú Ehlersom pre 4 mužské hlasy na melódiu Méhulovej romancy. „Myšlienka bola lepšia ako predvedenie,“ konštatuje recenzent *Allgemeine musikalische Zeitung*. Ehlersov hlas bol podľa kritiku v piesňach málo znelý a celkový ohlas „matiné“ nevelký. Kritik viedenských novín mal tiež výhrady k Ehlersovmu hlasu, no konštatoval, že získanú schopnosť pôsobiť na emócie nemožno stratiť a spevák sa napokon u publika stretol s úspechom. Na základe analógií

v článkoch a obsahu inzerátu v *Pressburger Zeitung* je veľmi pravdepodobné, že Ehlers si hudobno-slovnú „Fantáziu“ v nejakej podobe priniesol v decembri 1822 aj do Bratislavy. Meno v Rakúsku pôsobiaceho skladateľa, dirigenta a pedagóga flámskeho pôvodu **Heinricha Eduarda Josefa von Lannoy** (1787–1853) zmieňuje iba *Allgemeine musikalische Zeitung* a viedenská novina. Ako autora hudby ho uvádza zbierka Lewaldových divadelných textov *Nürnberger Bühnentaschenbuch* (1825). Na s. 89 sa nachádza titulný list nadpísaný *Melodramatische Phantasie / gesprochen in Wien / am 21. März 1822 / von Luise Ehlers. (Die Musik, aus den Werken der genannten Meister zusammengetragen von Eduard Freiherrn von Lannoy.)* Text Lewaldovej „melodramatickej fantázie“ pozostáva z prólogu vyzývajúceho „génia hudby“, ktorý otvárajú „mocné akordy“. Na ôsmich stranách potom vo veršoch defilujú

Melodramatische Phantasie,

gesprochen in Wien,

bei

Eröffnung eines Konzerts

am 21. März 1822.

von

Luise Ehlers.

(Die Musik, aus den Werken der genannten Meister zusammengetragen von Eduard Freiherrn von Lannoy.)

Lewald titulka (foto: archív)

mená Pergolesiho, Händla, Grauna, Grétryho, Glucka, Wintera, Paisiella, Haydna, Mozarta, Salieriho, Paëra, Weigla, Cherubiniho, Méhula, Spontiniho, Boieldieu, Rossiniho a Webera a ďalších⁸ – čo tiež korešponduje s informáciou z *Pressburger Zeitung*. Vo výpočte, samozrejme, nemôže chýbať Beethoven, ktorého básnik pozdravuje nasledujúcimi slovami:

„Kto dal kľúč na otvorenie
najhlbších komôr, kde spí tajomstvo?
Kto odklial, čo je dobre skryté?
On, čo sa posilňuje večnou harmóniou,
keď mu sluch zmizol v nočnej temnote.
Druhého vítam tu v našom strede
Beethoven, teba!“
(z nemčiny preložil Ladislav Šimon)

Hviezdy, virtuózi a patriotizmus

V prípade **Gioacchina Rossiniho** (1792–1868) pozvánka na bratislavský koncert týkajúci sa noviniek nepreháňala. *Zelmira*, skladateľova posledná opera pre Neapol, mala úspešnú viedenskú premiéru 13. 4. 1822. Pred odchodom z Viedne 22. 7. 1822 Rossini skomponoval pieseň *Addio ai viennesi*.⁹ Tá podľa *Pressburger Zeitung*, ktoré uvádzajú názov v nemčine (*Abschied von Wien*), zaznela aj v Bratislave. O niečo staršieho dáta boli virtuózne variácie Ignaza Moschelesa (1794–1870) *La marche d'Alexandre op. 32* z roku 1815.¹⁰ Väčšiu pozornosť ako efektná kompozícia Beethovenovho rivala, priateľa i propagátora jeho tvorby si rozhodne zaslúži interpret, ktorý sa ako sólista v Bratislave predstavil nielen v Moschelesovej

skladbe, ale tiež v Kreutzerovom koncerte, ktorý nie je bližšie identifikovaný. Pražský rodák **Karl Maria Bocklet** (1801–1881), žiak Webera, Pixisa a Tomáška, sa vo Viedni uviedol ako huslista v roku 1817 a o tri roky neskôr sa v meste aj usadil. Už v čase viedenského debutu o ňom priaznivo referuje Beethoven v liste vydavateľovi Steinerovi. Bocklet istý čas pôsobil ako huslista v Theater an der Wien, ktoré v čase jeho príchodu do Viedne spravoval zhodou okolností Hensler. V roku 1822 píše o Bockletovi *Algemeine musikalische Zeitung* ako o zdatnom huslistovi, no jeho klavírna hra, ktorú dokáže na koncertoch prezentovať spolu s huslovou hrou, stojí podľa článku ešte vyššie.¹¹ Do Bockletovho repertoáru patrili klavírne diela Beethovena, Hummela a Moschelesa. Bol tiež Schubertovým priateľom a významným interpretom jeho klavírných¹² a komorných diel. Obdivované boli Bockletove improvizácie, vďaka ktorým ho porovnávali s Mozartom a jeho talent urobil v roku 1831 dojem aj na Chopina, ktorý o ňom píše ako o jednom z najlepších viedenských hudobníkov.¹³ Medzi Bockletových žiakov klavíra patrili aj E. Marxsen (1806–1887), neskorší učiteľ Brahmsa. Posledným dielom uvedeným v *Pressburger Zeitung* je pravdepodobne niektorá z početných

divadiel v Leopoldstadte, kde spolupracoval s tamojšími skladateľmi Wenzelom Müllerom a Ferdinandom Kauerom, neskôr vystupoval približne dve dekády ako divadelný manažér rôznych scén. Po Marinelliho smrti bol v rokoch 1803–1817 nájomcom a riaditeľom jeho divadiel, kde si počínal veľmi úspešne. V roku 1817 viedol niekoľko mesiacov Theater an der Wien, v roku 1818 prebral vedenie mestského divadla v Bratislave¹⁷, v rovnakom čase spravoval tiež divadlo v Badene neďaleko Viedne.¹⁸ K Badenu sa viaže aj prvý potvrdený kontakt Henslera s Beethovenom, keď od neho skladateľ a jeho synovec Karl dostali niekedy v septembri roku 1822 lístky na predvedenie predohry *Král Štefan*. Beethovenov tajomník Schindler však uvádza, že Beethoven a Hensler sa poznali už skôr. Keď v roku 1821 Hensler získal licenciu na prevádzku divadiel v Josefstadte, podarilo sa mu skladateľa presvedčiť, aby k opätovnému otvoreniu novej budovy 3. 10. 1822 skomponoval hudbu. Pre túto príležitosť Karl Meisl upravil Kotzebueov text *Aténskeho ruín* (*Die Ruinen von Athen*), ktorý v roku 1812 zaznel spolu s Beethovenovou hudbou (*op. 113*) na otvorení divadla v Pešti. Kompozícia, ku ktorej skladateľ vytvoril novú predohru (*op. 124*) a zbor (*Wo sich die PulseWoO 98*)



K. F. Hensler (foto: archív)



Mestské divadlo v Prešporku (foto: archív)

úprav obľúbeného vojenského pochodu z baletu *Alfred der Grosse* (1820), ktorého autorom bol gróf **Wenzel Robert von Gallenberg** (1783–1839). Skladba vyšla niekedy okolo roku 1820 v klavírnej verzii u Molla, RISM ju v tomto období eviduje vo Viedni tiež v úprave pre dychovú harmóniu a bola rozšírená i obľúbená. Časopis *Conversationsblatt* z roku 1821 spomína „Alfredov pochod“ v súvislosti s inou skladbou ako príklad diela, ktoré vhodne vyjadruje dobu a duch národa.¹⁴ Gallenberg, podobne ako Beethoven, študoval vo Viedni u J. G. Albrechtsbergera (1736–1809), no jeho meno sa v súvislosti s Beethovenom často zmiňuje z iných než hudobných dôvodov. V novembri roku 1803 si vzal za manželku Giuliettu Guicciardiovú, Beethovenovu žiačku, ktorej je dedikovaná známa *Sonáta „Mesačného svitu“* (*op. 27*). V roku 1822 Gallenberg viedol administratívu Barbajovej sezóny v Dvornej opere (Wiener Hofoper).¹⁵ Zaradenie jeho kompozície mohlo byť okrem popularity skladby a patriotizmu motivované aj „networkingom“. Divadelný riaditeľ Hensler i spevák a herec Ehlers sa tiež pohybovali v prostredí viedenského divadelného podnikania.

Divadelný riaditeľ

Mimoriadne úspešný autor libriet k singspielom i operám, divadelný manažér **Karl Friedrich Hensler** (1759–1825) pochádzal z lekárskej rodiny. Študoval právo na univerzite v Tübingene a do Viedne sa presťahoval v roku 1784. V meste sa najskôr presadil ako autor v Marinelliho

a upravil hudbu pôvodného diela, dostala názov *Posvätenie domu* (*Die Weihe des Hauses*). Beethoven, ktorého zdravie sa v tomto období zlepšilo, dirigoval premiéru.

Dokladom priateľských vzťahov medzi Henslerom a Beethovenom z tohto obdobia je *Gratulačný menuet* (*Gratulations-Menuett WoO3*), ktorý vznikol pri príležitosti Henslerových menín 4. 11. 1822. Skladba v tóne Es dur, začínajúca sa krátkou slávnostnou fanfárou trúbok za sprievodu tympanov, ktorým odpovedá tutti orchestra, tvorila súčasť „meninovej serenády“. Kompozícia zaznela v predvečer riaditeľovho sviatku na krátkom koncerte v divadle. Podľa Barryho Coopera však Beethoven na slávnosti nebol prítomný, v tom čase sa nachádzal na obnovenom predstavení *Fidelia*, neskôr sa však ako Henslerov hosť zúčastnil na slávnostnej večeri. O 20 dní mal *Gratulačný menuet* bratislavskú premiéru. Barry Cooper, ktorý sa zaoberal skladateľovými skicami, uvádza informáciu, ktorá stavia túto príležitostnú kompozíciu do zaujímavého svetla. Tematický materiál *Gratulačného menuetu* sa totiž nachádza medzi skicami k finále *Desiatej symfónie*.¹⁹ Zaujímavé je tiež, že Beethoven poslal 27. 2. 1823 odpis diela spolu s predohrou *op. 124* a novoskomponovaným zborom k *Posväteniu domu* žiakovi a patrónovi arcivojvodovi Rudolfovi. Beethoven ponúkol *Gratulačný menuet* viacerým vydavateľom (Peters, Diabelli, Schott, Schlesinger), no bez úspechu, tlačou vyšiel po jeho smrti. V roku 1832 vydal notový materiál vo Viedni Artaria.²⁰ *Opferlied*, *Gratulačný menuet*, *Aténske ruiny* i *Posvätenie domu* bývajú často v literatúre o skladateľovi okomentované pár vetami ako „príležitostné“, prípadne absentujú úplne. →

→ Zdá sa, že Beethoven sa o tieto diela zaujímal o niečo viac než jeho neskorší životopisci. Premiéra „bratislavskej verzie“ *Opferlied*, ktorá bola podľa Gustava Nottebohma pre Beethovena modlitbou na večné časy, za budeme venovať v nasledujúcom článku.

Literatúra:

- BALLOVÁ, L.: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Osveta, 1972.
 BALLOVÁ, L.: Einige Dokumente über Beethovens Musik in Pressburg. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 15, Fasc. 1/4 (1973), s. 321–333.
 CLIVE, P.: *Schubert and His World: A Biographical Dictionary*. Clarendon Press, 1997.
 CLIVE, P.: *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. OUP, 2001.
 COOPER, B.: *Beethoven*. (2. vyd.) Oxford University Press, 2008.
 ELSCHKE, O. (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: ASCO Art & Science, 1996.
 KINDERMAN, W.: *Beethoven*. (2. vyd.) OUP, 2009.
 KINSKI, G. – HALM, H.: *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seinen sämtlichen vollendeten Kompositionen von Georg Kinski. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von Hans Halm*. Henle, 1955.
 MÜDRA, D.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava: SHF, 1993.
 OSBORNE, R.: *Rossini*. OUP, 2007.
 SOLOMON, M.: *Beethoven. Biographie*. Fischer, 1990.
 THAYER, A. W.: *The Life of Ludwig Beethoven*. (2. vyd., preklad H. E. Krehbiel) Zv. 1–3. New York: Schirmer, 1921.

Poznámky:

- BALLOVÁ, L.: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*. Osveta, 1972, s. 24–26.
- „eine Ouvertüre, als charakteristisches Tongemälde, die Musik in ihrem Fortgange, von Pergolesi, Händel usw. bis auf die neuesten Zeiten, als Weber und Rossini schildernd.“ Cit. podľa *Pressburger Zeitung* (20. 12. 1822)
- Preklad podľa BALLOVÁ, L. (cit. dielo, s. 25) upravený s prihliadnutím na originálne znenie v *Pressburger Zeitung* (20. 12. 1822), korigujeme tiež nesprávny prepis mena sólistu (Vocklet).
- Cit. podľa <https://www.stadtheater.uni-hamburg.de/node/31431> (27. 1. 2020)
- Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* (27. 3. 1822, 3. 4. 1822, 26. 4. 1822)

- Allgemeine Musikalische Zeitung* (8. 5. 1822)
- Zeitung für die elegante Welt* (10. 5. 1822)
- LEWALD, A.: *Nürnberger Bühnentaschenbuch. Eine Frühlingsgabe*. Nürnberg: J. J. Lechner, 1825, s. 89.
- OSBORNE, R.: *Rossini. His Life and Work*. Oxford University Press, 2007, s. 77.
- Roche, J., & Roche, H. (2001). Moscheles, Ignaz. Grove Music Online. Retrieved 17 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019185>.
- CHRISTOPH HUST, Art. *Bocklet, Carl Maria von* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lüttken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50160>
- V roku 1825 mu Schubert dedikoval *Klavírnú sonátu D dur op. 53 D 850*.
- CLIVE, P.: *Schubert and His World: A Biographical Dictionary*. Clarendon Press, 1997, s. 16.
- Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung. Dritter Jahrgang 1821. Beylage X. zur allgemeinen Novellistik (Zu Nr. 60 des Conversationsblattes 1821)* Wien: Geroldische Buchhandlung, 1821, s. 50.
- BRANSCOMBE, P. (2001). Gallenberg, (Wenzel) Robert, Graf von. Grove Music Online. Retrieved 20 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010541>.
- Zjednotenie Littorale s Uhorskou, ktorú mala skladba osláviť, spočívala v opätovnom pripojení časti Chorvátska, ktoré Habsburgovci stratili Bratislavským mierom v roku 1805. Pod označením „Littoral“ (primorie) sa chápala oblasť Terstu, Gorizie, Gradišťa, ďalej Fiume, Kvarnerské ostrovy, Istria, ale tiež vnútrozemie okolo Karlovacu. V roku 1813 získalo Rakúsko cisárstvo tieto územia naspäť a v roku 1822 časť z nich pripadla Uhorskému kráľovstvu, čo bol oficiálny dôvod pre zaradenie Gallenbergovho diela.
- CHRISTOPH HUST, Art. *Bocklet, Carl Maria von* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lüttken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50160>
- CLIVE, P.: *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. Oxford University Press, 2001, s. 160–162.
- COOPER, B.: *Beethoven*. Oxford University Press, 2008, s. 322.
- KINSKI, G. – HALM, H.: *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seinen sämtlichen vollendeten Kompositionen von Georg Kinski. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von Hans Halm*. Henle, 1955, s. 431–432.

ANKETA / BEETHOVEN 2020

Osudové stretnutia na pódiu

Daniela Varínska, klaviristka

V rokoch 2004 až 2009 ma s obrovským náporom zaplavila krútnava hlboko ľudského citového sveta Beethovenovej hudby. V tomto období som doplnila svoju interpretáciu jeho diel o koncertné predvedenie a nahrávku celej jeho sonátovej tvorby pre klavír. Tento zážitok sa stal



rozhodujúcim pre môj ďalší umelecký život. Na pódiu prebieha už len intuitívne spojenie môjho pohľadu na dielo s momentálnou schopnosťou ho realizovať a s naliehavým nasadením ho odovzdať obecenstvu...

Ivan Šiller, klavirista

Jedným z najväčších objavov boli pre mňa Beethovenove *Bagately op. 126*.

Spoznal som ich cez dva iné opusy, cez. *op. 33* a *op. 119*, ktoré hrala moja kamarátka a kolegyňa Andrea Bálešová. Neskutočná energia na krátkej ploche a novátorstvo. Beethoven dokázal vyjadriť už úplne nové myšlienky,



než v predošlých dvoch ranejších opusoch. Niektoré z bagatel by sme pokojne mohli priradiť k Bartókovi *Mikrokosmu*. *Bagately op. 126* som nevedel prestať

Marian Lapšanský, klavirista

hrať a pracovať na nich. Posledné mesiace u nás doma opäť znie viac Beethovena, pretože moja manželka Lenka si občas zahrá krátke časti zo sonát. A ja som sa s radosťou pridala k nej.



ných koncertoch s Petrom Schreierom.

Peter Feranec, dirigent

Najsilnejší zážitok s Beethovenom mám z januára 2011, keď som v Tokiu s tamojšou filharmóniou v nádhernej sále miestnej



opery skúšal *9. symfóniu* s 250-členným zborom, zloženým z rôznych tokijských telies. V ten deň som skypoval s manželkou, ktorá mi oznámila úžasnú správu, že je vyliečená z ťažkej choroby... Večer som dirigoval *O Freunde!* a vznášal som sa od eufórie!

ANKETA / BEETHOVEN 2020

Osudové záznamy

Marián Lejava, skladateľ a dirigent

Spoločnou črtou zúženého výberu mojich najobľúbenejších nahrávok autora sediaceho na samom vrchole súkromného rebríčka najobdivovanejších a najrešpektovanejších skladateľov je výnimočné umelecké partnerstvo ich interpretov. Rebríček je radený hierarchicky podľa roku vzniku daného záznamu. Nie je hierarchiou kvality či obľúbenosti:



1. *Veľká fuga op. 133*, verzia pre sláčikový orchester, **Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler**, live, Salzburg Festival 1954.

Čím som starší, tým viac tiahnem k interpretáciám generácie dirigentov, narodených často ešte v 19. storočí, generácie príbuzných s tzv. klasikmi hudby 20. storočia. Živá nahrávka Beethovenovho enigmatického diela, ktorú Igor Stravinskij nazval „súčasnou, ktorá bude súčasnou naveky“. Furtwängler skladbu interpretuje s maximálnym citom pre dešifrovanie jej „hmoty i duše“, a odhaľuje tak jej kozmický rozmer krásy a pravdy.

2. *Klavírný koncert č. 5 op. 73*, **Glenn Gould, American Symphony Orchestra, Leopold Stokowski**, Columbia Records, 1966.

Dvaja jedineční veľikáni, ktorí sa stretli iba raz, a to pri nahrávke Beethovenovho tzv. „Cisárskeho“ klavírneho koncertu. Zvukový mág Stokowski so svojím orchestrom sprevádzajú mogula Goulda, ktorého umelecká precíznosť ďaleko prekračuje hranice „čierneho na bielom“. Spoločne predstavujú dielo spôsobom ďaleko prevyšujúcim štandardné uvedenia, a ukazujú tak jeho skrytý potenciál: poetickosť a hĺbku tohto „vojenského“ koncertu.



3. *Symfónia č. 6 op. 68*, **Bayerisches Staatsorchester, Carlos Kleiber**, live 1983.

Môj dirigentský boh Kleiber počas života nahral iba niekoľko diel

a iba niekoľko ďalších sa objavilo v podobe živých nahrávok. Jeho „šestka“ je však nedosiahnuteľná! Príroda nie ako pekný obrázok, ale ako živý a nespútaný organizmus pre-kypujúci miazgou dvoch géniov: skladateľa a jedinečného dirigenta.

4. *Symfónia č. 3 op. 55, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, John Eliot Gardiner*, súčasť cyklu deviatich symfónií pre DG Archiv Produktion, 1994.

Jedna z najlepších nahrávok „Svätenia jari

19. storočia“ (osobný názor i *terminus technicus*), ktorá v spojení so skvelým filmovým spracovaním BBC z roku 2003 s názvom *Eroica*, zobrazujúcim prvé, súkromné uvedenie diela, vytvárajú silnú predstavu udalosti zásadnou formou meniacu vývoj európskej hudby. Pri-pomením iba, že hneď na druhom mieste mám komplet Reného Leibowitza z roku 1962, ktorý ako prvý nahral kompletný cyklus so skladateľovými tempami. A potom nasledujú tie ďalšie...

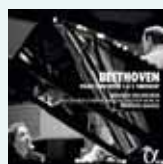


5. Kompletné husľové sonáty, **Milan Paňa, Ladislav Fanzowitz**, Pavlik Records 2015.

A opäť jedno absolútne jedinečné umelecké partnerstvo interpretov, ktorí disponujú schopnosťou ponoru hlboko pod hladinu napísaných nôt na notovom papieri, darom oživenia týchto kódov, spôsobom nadviazania živej komunikácie s uvádzaným majstrom v reálnom čase. *Sonáty č. 6 a 7* sa dostávajú najďalej z celého cyklu. Jedinečná krása a pravda.

Andrej Šuba, hudobný publicista a muzikológ

Beethovenov rok sa ešte poriadne nezačal a na trhu som zaregistroval minimálne 5 nových nahrávok klavírných koncertov (!), 2 dokonca s tým istým orchestrom (Kodama, Nagano/Manze, Helmchen, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin). Holandskému klaviristovi **Ronaldovi Brautigamovi** po staršej spolupráci s Andrewom Parrottom a Norrköping Symphony Orchestra aktuálne pribudol už druhý komplet týchto diel, tentokrát na dobových nástrojoch (Kölner Akademie). Bruce Haynes vo vynikajúcej knihe *The End of Early Music* (2007) delí nahrávky s Beethovenovou hudbou do troch oblastí: 1. historické (medzi najstaršie patri



Nikischov záznam *Piatej symfónie* z roku 1913 s Berlínskou filharmóniou) 2. nahrávky z tzv. zlatého obdobia nahrávacieho priemyslu (príkladom môžu byť 4 komplety Beethovenových symfónií s Karajanom) a 3. nahrávky v duchu tzv. historicky poučenej interpretácie. Je to pravdepodobne dané generácie, no posledné sú mi najbližšie. Rád si vypočujem symfónie s **Rogerom Norringtonom** (80. roky), ktorý ako prvý dokázal, že Beethoven sa vo svojich metronomických údajoch nemýlil, nahrávky **Johna Eliota Gardinera** (90. roky), ktorý vďaka kritickej edícii Jonathana del Mar ponúkol nový pohľad na Beethovenove partitúry bez tradičných omylov či nepresností, pričom ma prekvapilo, že trvalo až do roku 2017, kým do tejto spoločnosti pribudol ďalší zásadný titul, neskoré kvarteta na dobových nástrojoch s veteránmi

z **Quatuor Mosaïque**. Chýbať, samozrejme, nemôžu **Chamber Orchestra of Europe**, **Arnold Schönberg Choir** a **Nikolaus Harnoncourt**, ktorého s Gardinerovými nahrávkami spája slovenská sopranistka



Ľuba Orgonášová. Keď sme sa takto dostali domov, nebude zlé pripomenúť aj komplet klavírných sonát s **Danielou Varínskou**, husľové sonáty s **Milanom Paňom** a **Ladislavom Fančovičom** a *Diabelliho variácie* **Mikiho Skutu**. A aby som nevyzeral ako „historicky poučený“

fanatik, milujem Beethovena s **Wilhelmom Kempfom** (nahrávku sonát z roku 1965) a Schnittkeho kadenciu k Beethovenovmu *Husľovému koncertu*. Aj **Carlosa Kleibera** s **Viedenskou filharmóniou**.

Juraj Alexander, violončelista

Moje vnímanie interpretácie diela je vždy spojené s predstavou technického zvládnutia partu a až potom sa dá hovoriť o tzv. helénskej čistote prejavu. Jej nádherným dokladom je kompletná nahrávka Supraphonu desiatich husľových sonát, na ktorých kongeniálne hviezdia klavirista **Jan Panenka** a huslista **Josef Suk**. Jeho husle znejú jedinečne v kombinácii s klavírnym partom, ktorý je tu rozhodujúci. Sú to vlastne sonáty pre klavír a husle, podobne ako u husľových sonát Brahmsa, Schumannu atď. Moje srdce patrí aj nahrávke *Trojkoncertu* s **Richterom, Oistrachom** a **Rostropovičom**, s **Herbertom von Karajanom** a **Berlínskou filharmóniou**.

Interpretácia tohto menej populárneho opusu je strhujúca po každej stránke. *Trojkoncert* je technicky najnáročnejší pre violončelistu a Mstislav Rostropič tu naozaj kraluje.

Marian Lapšanský, klavirista

V mladosti, keď sú vzory najdôležitejšie a impulzy najúčinnejšie, na mňa veľmi zapôsobil **Claudio Arrau** a jeho interpretácia Beethovenových sonát. Samozrejme, potom prišlo viacero vynikajúcich nahrávok (**Brendel, Badura-Skoda...**), ale tie už človek vníma aj cez vlastné skúsenosti.



Theremin

Sto rokov praotca elektronických hudobných nástrojov



Léon Theremin (foto: archív)

Pred sto rokmi uzrel svetlo sveta „praotec“ elektronických hudobných nástrojov, ktorého zvuk vďaka svojmu typickému mysterióznemu až strašidelnému výrazu našiel využitie aj v detektívkach, hororoch či sci-fi filmoch. Môžeme ho počuť v znelke seriálu *Star Trek* (1966) alebo na začiatku filmu *Vraždy v Midsomeri* (1997). Po netradičnom nástroji siahli aj mnohé známe kapely ako Led Zeppelin, Pink Floyd, Plastic People of the Universe, ale oslovil aj skladateľov klasickej hudby. Vo svojich dielach ho využili aj Edgard Varèse, Alfred Schnittke, John Cage alebo Bohuslav Martinů.

Drahomíra DRŽÍKOVÁ

Ako funguje

Theremin (alebo tiež etherphone) je vlastne prvým úplne bezdotykovo ovládateľným elektronickým hudobným nástrojom založeným na fyzikálnom princípe, keď sa v dôsledku priblíženia ruky alebo akejkoľvek inej časti tela k anténe nástroja mení elektrická kapacita medzi telom a anténou (kapacita je schopnosť hromadiť elektrický náboj pri určitom napätí). Theremin sa správa ako kondenzátor, ktorého vertikálna anténa funguje ako platňa kondenzátora a druhú platňu tvorí telo hráča. Dielektrikum (izolačné prostredie medzi platňami) tohto kondenzátora tvorí vzduch medzi anténou a hráčom.

Nezvyčajný nástroj pozostáva z drevenej skrine, v ktorej sa nachádzajú dva oscilátory (pod oscilátorom sa v tomto prípade myslí elektrický obvod produkujúci periodické vlnenie) a k skrině sú upevnené dve antény, horizontálna a vertikálna. Pravá ruka pôsobí na vertikálnu anténu a reguluje výšku tónu (frekvenciu), ľavá ruka pôsobí na horizontálnu a reguluje hlasitosť (amplitúdu). Čím bližšie k vertikálnej anténe sa

hráč priblíži, tým vyššie frekvencie vznikajú, a čím bude ruka hráča bližšie k horizontálnej anténe, tým menšia je výška amplitúdy, a teda intenzita tónu je slabšia. Tónový rozsah je približne päť oktáv.

Podstatnou časťou thereminu je oscilátor, ktorý je napojený na anténu. Kapacita medzi rukou a anténou sa mení v závislosti od meniacej sa polohy ruky a jej vzdialenosti od antény a vlastností vzduchu (teploty, tlaku a vlhkosti). Hodnota tejto kapacity je však iba niekoľko pikofaradov, čo znamená, že zmena by bola slabo postrehnuteľná. Pri naladení oscilátora na rádovo vyššie frekvencie je vplyv kapacity ruky podstatne väčší, ľudské ucho je však limitované rozsahom počuteľného spektra (20 Hz–20 kHz). Možnosť presunúť túto zmenu frekvencie do počuteľného pásma poskytuje zmiešavač frekvencií, ktorý produkuje signál harmonického priebehu vytvorený zmiešaním signálov dvoch oscilátorov, pričom jeden z nich je nastavený na stabilnú frekvenciu, kým frekvenciu druhého možno meniť a jeho súčasťou je anténa.

Na zosilnenie výstupného signálu sa v prvých thereminoch používali elektrónky, ale neskôr ich nahradili tranzistorové zosilňovače, ktoré sú v mnohých aspektoch výhodnejšie. Pri prvých exemplároch bolo mož-



1976 – L. Theremin učí hrať na theremine svoju neter L. Kavinu (foto: archív)

né modifikovať len výšku tónu a intenzitu, v súčasnosti sa vyrábajú modely, ktoré umožňujú modifikovať aj farbu zvuku.

Farba zvuku thereminu je veľmi špecifická, pripomína sláčikový nástroj alebo ľudský hlas. Pre theremin sú charakteristické glissando a vibrato. Napriek jednoduchosti konštrukcie je však hra na tomto nástroji veľmi náročná, spočíva v odhadovaní presnej vzdialenosti rúk od antén. Napriek nepredstaviteľnej náročnosti presného intonovania sa nájde zopár odvážlivcov, ktorým sa podarilo theremin skrotiť; v súčasnosti je za virtuózkou považovaná Nemka Carolina Eyck.

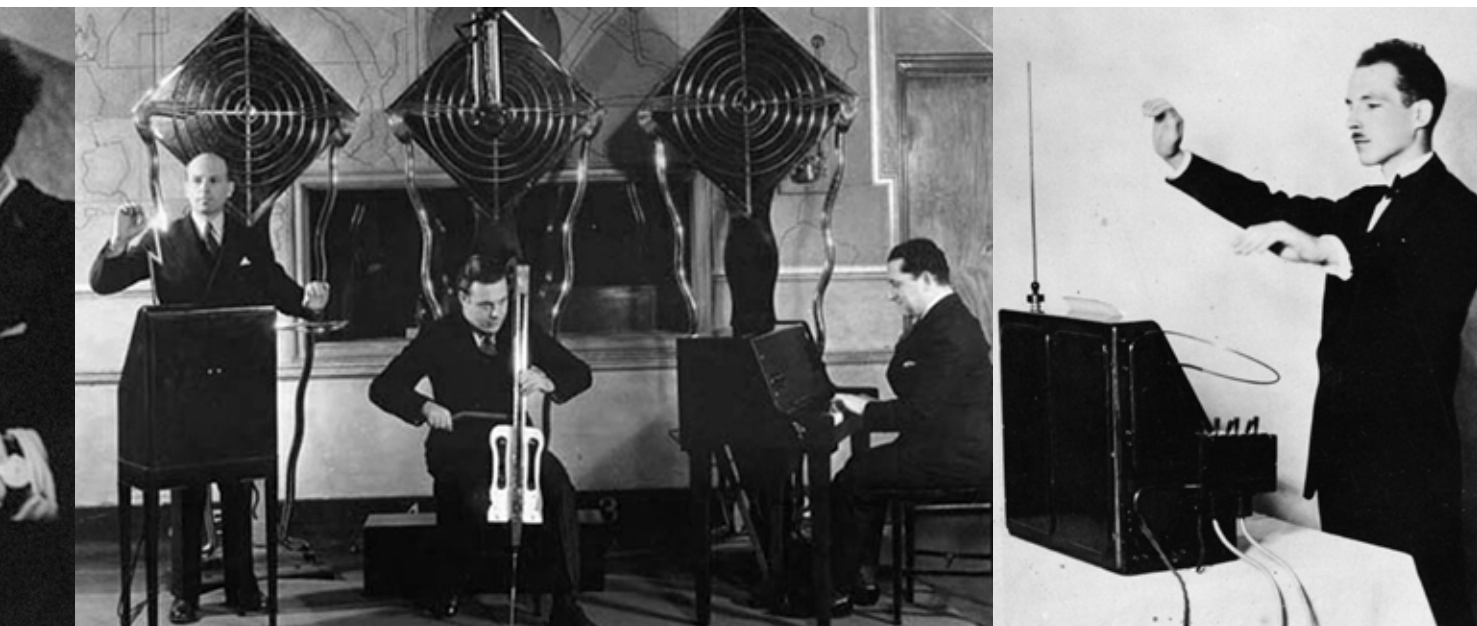
Sovietsky Edison

Za skonštruovanie tohto nevedného nástroja vďačíme ruskému fyzikovi, violončelistovi a konštruktérovi. Léon Theremin (vlastným menom Lev Sergejevič Termen) sa narodil 28. 8. 1896 v Petrohrade, kde študoval fyziku a astronómiu. Už ako malého ho fascinovala

elektrina a na strednej škole prezentoval svojim spolužiakom a ich rodičom rôzne optické efekty s jej využitím. Keď úspešne dokončil štúdium na univerzite, zúčastnil sa na niekoľkých vládou financovaných výskumoch, medzi ktoré patrili aj výskum senzorov na meranie vzdialenosti. Počas nich si všimol, že prítomnosť ľudského tela pôsobí na frekvencie elektrónkového oscilátora, a na základe tohto objavu sa rozhodol skonštruovať prvý bezdotykovo ovládaný hudobný nástroj, ktorý nazýval „etherphone“ (zvuk zo vzduchu) a ktorý bol neskôr pomenovaný po svojom vynálezcovi. V roku 1920 bol nástroj verejne prezentovaný publiku na Moskovskom elektrotechnickom kongrese a o dva roky neskôr ho ukázal aj vtedajšiemu predsedovi vlády Leninovi, ktorému daroval jeden z prvých exemplárov. Lenin bol nástrojom natoľko uchvátený, že dal vyrobiť okolo 600 kusov a dokonca sa sám chcel na ňom učiť hrať.

Krátko po tom, ako sa v roku 1924 Theremin so svojim etherphonom zúčastnil na prvom vystúpení s filharmóniou v Petrohrade, začali ho nazývať sovietskym Edisonom a bol podporovaný v ďalších výskumoch. V tom čase pracoval na pokročilej technológii elektrónok, ktoré boli kľúčovým prvkom vo vývoji televízie. Vláda chcela predviesť svetu pokroky sovietskych vedcov, a tak v roku 1927 Theremin uskutočnil turné po celej Európe, predstavil svoj vynález širšiemu publiku a učil hru na tomto nástroji v Berlíne, Londýne a Paríži. V Berlíne bol svedkom predstavenia aj Albert Einstein, ktorý pre *New York Times* vyhlásil: „Počuť etherphon bola pre mňa taká skúsenosť ako pre pračloveka prvýkrát započuť zvuk vydaný napnutou strunou luku.“ Po predstavení v londýnskej Albert Hall sa v *Times of London* písalo: „Najprekvapujúcejší bol experiment, v ktorom ozvena série tónov z etherphonu vychádzala zo vzdialenejšieho

vynálezu – rhythmiconu, čo bol prvý rytmický elektronický nástroj, a v roku 1932 uzrel svetlo sveta ďalší člen elektronickej rodiny, terpsiton, pomenovaný podľa gréckej múzy Terpsichoré. Bol to nástroj kontrolovaný tancom, založený na rovnakom princípe ako theremin, v podstate pódium, vnútri ktorého bola skrytá anténa reagujúca na pohyby tanečníka. Nástroj bol využitý v mnohých exotických tanečných, hudobných a svetelných šou v 30. rokoch. Theremin ho navrhoval pre svoju ženu, ktorá bola tanečnicou. Tento princíp využil napríklad aj John Cage v jednej zo svojich sérií z polovice 60. rokov, označenej ako *Variations V*, s použitím senzorov umiestnených na javisku a antén reagujúcich na pohyb. K týmto nástrojom neskôr pribudli aj „keyboard Theremin“ a „Theremin cello“. Napriek značnému úspechu sa Theremin vrátil v roku 1938 (za nejasných okolností) späť do Ruska, kde pravdepodobne pracoval pre KGB spolu s inými vedcami na špiónážnych zariadeniach. Krátko nato bol zatknutý a obvinený z účasti na vražde Sergeja Kirova. Na krátky čas sa ocitol v gulagu, no na základe jeho schopností si ho k spolupráci vyžiadala legendárny sovietsky letecký konštruktér Andrej Tupolev. Medzi jeho ďalšie významné objavy patrí odpočúvacie zariadenie Buran, ktoré bolo v roku 1947 ocenené Stalinovou cenou. Pre KGB pracoval do roku 1966, potom sa vrátil naspäť k výrobe thereminov a ďalších hudobných nástrojov. Nasledujúce desaťročie pôsobil na Moskovskom konzervatóriu. Bol však prepustený, keď vtedajší riaditeľ konzervatória vyhlásil, že „elektrina je na usmrcovanie zajatcov a nie na tvorbu hudby“. Elektronické hudobné nástroje boli z konzervatória vyradené a Léon Theremin zavrel svoje laboratórium. V 70. rokoch vyučoval na Moskovskej štátnej univerzite akustiku a súkromne učil hru na theremine. Medzi jeho posledných



1932 – elektronický súbor nazývaný The Electrio: zľava hrá na theremine J. Goldberg (Thereminov asistent), v strede na Theremin C. L. Bolotine, vpravo hrá na Theremin Keyboarde klavirista G. Yellin. V roku 1932 bolo tento súbor možné počuť v rádiu každý pondelok o 14.15. (foto: archív)

L. Theremin hrajúci na etherphone. (foto: archív)

konca Albert Hall. Po tomto experimente nasledovalo predstavenie pri zhasnutí svetlách a vynálezca demonštroval hru na etherphone, pri ktorej sa menila farba svetla špeciálnej elektrickej lampy v závislosti od zmeny výšky tónu. Farba vyžarovaného svetla sa menila z tmavočervenej cez variácie farebného spektra až po svetlomodrú podľa toho, ako sa menili tóny.“

Pred Vianocami 1927 Theremin navštívil USA, po prvom jeho verejnom vystúpení na americkej pôde skladateľ Waldemar Kaempfert poznamenal, že v budúcnosti sa bude orchester skladať z hudobných nástrojov ovládaných bez dotyku. „Čo môže byť voľnejšie vo svojom prejave ako nádherný zvuk vytvorený pohybom ruky vo voľnom priestore?“ V Spojených štátoch sa Theremin spoznala s emigrantkou a huslistkou Clarou Rockmorovou, ktorá sa neskôr stala jeho výbornou žiačkou. V roku 1929 si Theremin svoj etherphon dal patentovať vo viacerých krajinách a založil si laboratórium, v ktorom pracoval na nových projektoch. Spolupráca s Henrym Cowellom viedla k vytvoreniu ďalšieho

žiacov patrila jeho neter Lydia Kavina, jedna z najznámejších a najtalentovanejších thereministiek na svete.

„Mala som deväť rokov a Lev Sergejevič Termin mal okolo osemdesiat. Prišiel k nám každý piatok po svojom pracovnom týždni na univerzite. Nikdy nepoužil výťah. Preferoval chôdzu pešo na štvrté poschodie. Keď som otvorila dvere, vždy ma privítal malým darčekom v podobe sladkosti pred tým, než sme začali našu hodinu. Jeho hodiny neboli striktné alebo formálne. Mala som dovolené hrať, čokoľvek som chcela, kým on sedel na starom kresle a počúval. Najdôležitejšia časť hodiny bola, keď hral na Theremine on sám. Ak chcel korigovať moju intonáciu, zapískal melódiu. Mal typický láskavý humor. Napríklad keď mi povedal, aby som ho oslovovala neformálne, a ja som ho náhodou oslovila formálne, začal sa zmätene obzerať po miestnosti a pýtať sa, s kým sa zhováram,“ spomína Lydia Kavina. Léon Theremin zomrel 3. 11. 1993 vo veku 97 rokov a o dva roky neskôr vyšiel na jeho počesť dokument *Theremin: Elektronická odysea*, ktorého autormi sú Stephen M. Martin a Robert Moog.

→ **Predchodcovia a nasledovníci**

Theremin mal obrovský význam pre vývoj ďalších elektronických hudobných nástrojov. No napriek tomu, že je považovaný za predchodcu dnešných syntetizátorov, nebol úplne prvým hudobným nástrojom využívajúci elektrickú energiu. Mal mnoho predchodcov. Úplne prvé písomné zmienky pochádzajú už z roku 1753 – o nástroji, ktorý skonštruoval český rímskokatolícky kňaz, hudobník, prírodovedec a vynálezca Václav Prokop Diviš.

V roku 1730, pri svojom štúdiu v Louckom kláštore, sa mu podarilo zostrojiť klávesový chordeón, ktorý nazval po sebe Denis d'or (zlatý Diviš). 790 strún nástroja malo rôzny elektrický náboj, odoberaný z leidských fliaš, čo boli prvé kondenzátory, zásobníky elektrického náboja. Diviš sa domnieval, že týmto opatrením sa tóny stanú čistejšími. Denis d'or mal 14 klaviatúr, väčšinou dvojité, a pedálovú klávesnicu. Nástroj mal 150 registrov a bolo ním vraj možné napodobniť zvuky harfy, klavíra, lesného rohu, fagotu a iných nástrojov. Po Divišovej smrti bol uložený do viedenského dvorného múzea a potom ho cisár Jozef II. daroval organistovi Wiesnerovi, ktorý na ňom koncertoval vo Viedni a v iných mestách. Po jeho smrti však zmizli aj všetky stopy po Divišovom nástroji, ktorého presný princíp fungovania aj konštrukcia sú dodnes neznáme.

Z ďalších elektronických hudobných nástrojov môžeme okrajovo spomenúť Martenotove vlny, ktoré disponujú pestrou škálou filtrov na modifikáciu farby zvuku, podobne ako dnešné syntetizátory. Môžeme ich počuť napr. v dielach Oliviera Messiaena, Arthura Honeggera či Daria Milhauda. Na rozdiel od Martenotových vln však theremin pre náročnosť presnej intonácie nenašiel veľké využitie v klasickej hudbe, mal však veľký význam pre popkultúru, o čom sa viac dočítate v pokračovaní v nasledujúcom čísle.

Zdroje:

NOVÝ, T.: *Těreminka – bezdotykový hudební nástroj*. Bakalárska práca. Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 2015. Dostupné cez: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://dspace5.zcu.cz/bitstream/11025/18868/1/Bakalarska-%2520prace_Tomas_2520Novy_2015.pdf&ved=2ahUKEwiib7K8O7nAhVNh1wKHR-c8CKwQFjACegQIBhAC&usg=AOvVaw1Yj_cmvTWoUyAboVTj6or_

STAUROVSKÝ, M.: *Simulace hry na Theremin pomocí senzoru Leap Motion*. Bakalárska práca. Vysoké učení technické v Brně, Brno 2014. dostupné cez: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php3Ffile_id3D119154&ved=2ahUKEwiib7K8O7nAhVNh1wKHR-c8CKwQFjALegQICRAB&usg=AOvVaw096Glond67XskJJ5Oq4Tmw

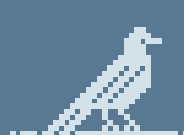
MUSIL, P.: *Theremin*. Bakalárska práca. Vysoké učení technické v Brně, Brno 2015. dostupné cez: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://core.ac.uk/download/pdf/44404397.pdf&ved=2ahUKEwjokNfz8u7nAhXDiiwKHeIPAgQFjAFegQICRAB&usg=AOvVaw1OGIMa3NXCN5i17ZYt8KMf>
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/leon-theremin>
<https://www.google.com/amp/s/tanakamutaviri.wordpress.com/2018/11/10/precursor-audio-technology/amp/>

<https://www.theremin.us/aboutthetheremin.htm>
http://www.lydiakavina.com/levtheremen_memories.html
https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4743

Zdroje obrázkov:

<https://www.classicfm.com/discover-music/latest/weirdest-musical-instruments/theremin/>
<https://termen2013.wordpress.com/foton/>
http://www.lydiakavina.com/levtheremen_memories.html
<https://www.google.com/amp/s/tanakamutaviri.wordpress.com/2018/11/10/precursor-audio-technology/amp/>

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Béla Bartók

SLOVENSKÉ LUDOVÉ PIESNE 1, 2, 3

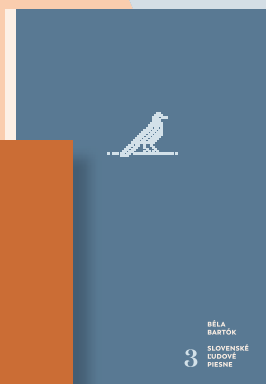
editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

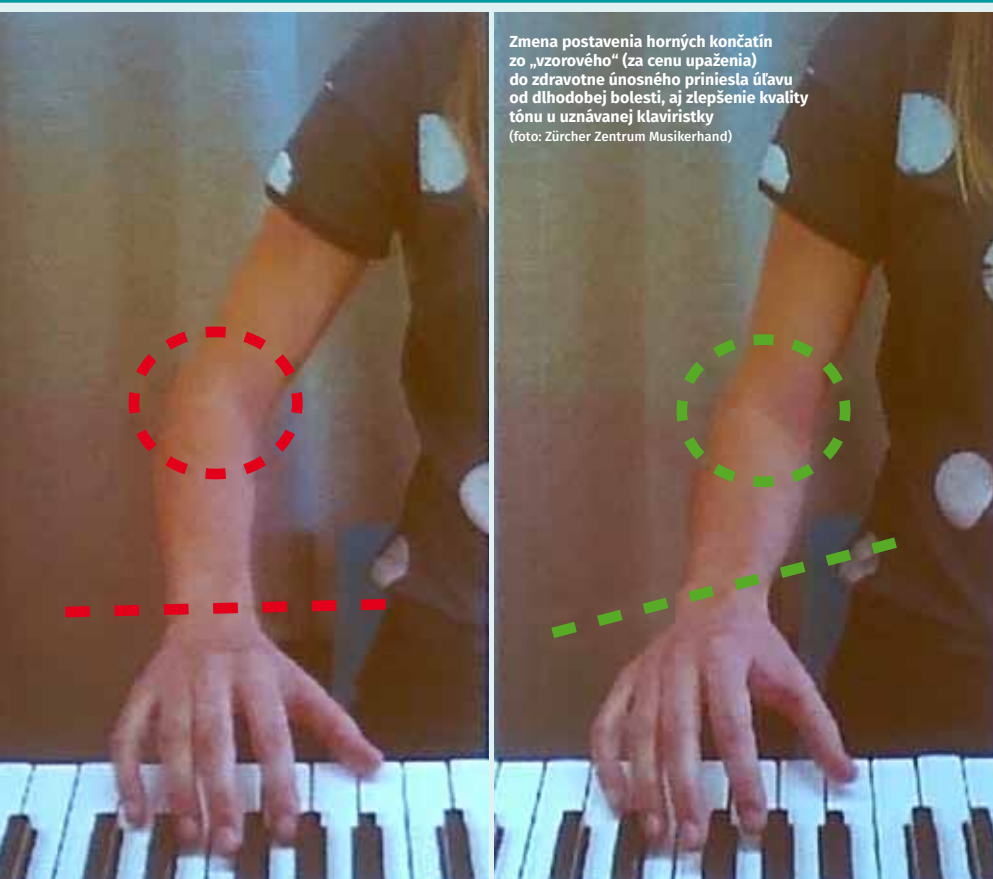
Etnomuzikológ a skladateľ Béla Bartók vytvoril v rokoch 1906 – 1918 jednu z najväčších individuálnych zbierok slovenských ľudových piesní v histórii. Vychádza v súbornom vydaní.

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-42-0 • ISBN 978-80-89427-43-7 • ISBN 978-80-89427-44-4

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na **www.hc.sk**





Zmena postavenia horných končatín zo „vzorového“ (za cenu upaženia) do zdravotne únosného priniesla úľavu od dlhodobej bolesti, aj zlepšenie kvality tónu u uznávanej klaviristky (foto: Zürcher Zentrum Musikerhand)

Účinky hudby na zdravie hudobníka

Ruky hudobníkov z pohľadu hudobnej fyziológie a medicíny, 2. časť

Miroslav VENCEL

Ruky hráčov na hudobných nástrojoch vykonávajú činnosť, ktorou sa zaoberáme z hľadiska hudobno-fyziologického, zdravotného a ergonomického. Nadväzujeme na prvú časť, v ktorej sme písali o stavbe a funkcii horných končatín hudobníkov. Skôr než uvedieme konkrétne zdravotné problémy horných končatín, pozrieme sa na individuálne odlišnosti rúk osôb hrajúcich na hudobných nástrojoch spravidla unifikovaných rozmerov.

Individuálne odlišnosti rúk

Ide o problematiku, ktorej sa v hudobnej pedagogike nevenuje dostatočná pozornosť, následkom čoho na tieto fakty nepotrebnú brať ohľad ani výrobcovia hudobných nástrojov. Tejto téme sa venovala Marta Němcová (Zürcher Zentrum für Musikerhand) v rámci sympózia Českej spoločnosti hudobnej fyziológie a medicíny dňa 22. 11. 2019. Uviedla príklad z oblasti obúvania, kde sa za normálne považuje zvoliť si topánky primeranej veľkosti, toto však analogicky neplatí v oblasti hudobných nástrojov, čo je niekedy dané aj objektívnymi akustickými zákonitosťami. Aj keď v nedávnom období došlo k určitému rozšíreniu sortimentu menších nástrojov, sotva si kúpite klavír s užšími klávesmi, ktorý by umožnil osobe s malou rukou

interpretovať skladby veľkorukého Artura Rubinsteina.

Ruky sa individuálne líšia v tvare, sile, proporciách, rozmeroch a v pohyblivosti ich častí. Aktívnu pohyblivosť rozumieme rozsah pohybu v kĺbovom spojení pri použití vlastnej maximálnej sily, pasívna pohyblivosť je určená rozsahom pohybu v uvoľnenom stave pri použití definovanej sily zvonku. Pohyby v zápästí sa nazývajú flexia/extenzia (ohnutie/vystretie), ulnárna/radiálna dukcia (ohnutie smerom k lakťu/od lakťa, pohyby v lakti flexia/extenzia (ohnutie/vystretie), supinácia/pronácia (otočenie dlaňou hore/dolu), pohyby v prstoch flexia (ohnutie), extenzia (vystretie), abdukcia (prsty od seba) a addukcia (opačný pohyb). Všetky pohyby a polohy ruky vznikajú kombináciou týchto základných smerov. Ramenný kĺb je sférický

a umožňuje pohyby do všetkých smerov vo veľkom rozsahu, jeho stabilita je dôležitá pre presnosť pohybov ruky.

Do akej miery sa ruky v jednotlivých parametroch môžu líšiť, ukázali merania rúk u dostatočného počtu dospelých hudobníkov, ktoré uskutočnil Christoph Wagner. Uvedieme štyri príklady: rozdiel medzi dĺžkou malíčka a ukazováka sa pohyboval od 2,4 do 5,3 cm, rozpätie medzi prostredníkom a prstenníkom od 3,7 do 12 cm (aktívna pohyblivosť), ulnárna dukcia zápästia (odklon smerom k malíčku, aktívna pohyblivosť) od 16° do 57°, pronácia (rotácia predlaktia z neutrálnej pozície dlaňou dolu, pasívna pohyblivosť) od 14° do 125°. Dôležité je aj to, akú námahu musí jedinec vynaložiť k dosiahnutiu určitej pozície ruky. Napríklad zmienená pronácia je dosť dôležitá pri hre na klavíratúre a nie je jedno, s akou námahou či ľahkosťou sa dosiahne. Tomu je potrebné prispôsobiť techniku hry tak, aby zodpovedala individuálnym vlastnostiam rúk, pokiaľ je to možné, ergonomicky upraviť nástroj, používať pre príslušnú osobu vhodné pohybové stereotypy, prispôsobiť repertoár možnostiam rúk. Do určitej miery možno ovplyvniť individuálne dispozície rúk cieľným cvičením, nemalo by sa to však preháňať ako v 19. storočí, keď si hlavne klavíri virtuózi mechanickými zariadeniami rozťahovali prsty alebo si dávali chirurgicky rozrezať niektoré šlachy v dlani.

Cvičenie ruky treba chápať v kontexte princípov vývoja a fungovania pohybového systému a už zmieňovaných hlavných funkcií ruky (manipulačná, zmyslová, komunikačná, oporná), účelom je aj hra na hudobnom nástroji. Ruku môžeme najlepšie cvičiť jej používaním, tým, že venujeme pozornosť tomu, čo robíme a vnímame, že vykonávame ľahšie i ťažšie práce a dbáme o bezpečnosť a ochranu pred úrazom. V užšom zmysle sa môžeme zaoberať analýzou a vnímaním pohybu, posilňovaním oslabených a preťahovaním skrátaných či hypertonických svalov, kontrolou pozícií tela, kompenzáciou dlhodobej statickej záťaže, napríklad opačnými pozíciami horných končatín, prípadne relaxáciou, manuálnou (auto) masážou a šetrením bolestivých miest. Dôležitejšia než cvičenie je ergonómia – nájdenie vhodnej polohy pri hre. V prípade pretrvávajúcej nepohody a bolestivých následkov dlhodobej záťaže v nepohodlných pozíciách je dôležité nájsť tú správnu pozíciu rúk pre príslušné proporcie a veľkosť rúk a daného nástroja. Je to možno prekvapujúce, ale spravidla sa tým zlepši aj hudobný zvuk, aj keď navonok pozícia nemusí vyzeráť učebnicovo. Toto však hudobní pedagógovia väčšinou nedokážu, pretože generalizujú vlastné pocity a skúsenosti a nemajú príslušné kineziologické znalosti. Techniku hry, ktorá funguje u jedného človeka, nemožno mechanicky preniesť na inú osobu, ani keby mala úplne rovnaké rozmery ruky, a už vôbec nie na osobu s výrazne

→ odlišnými štrukturálnymi a funkčnými vlastnosťami rúk. To platí aj o prstokladoch. Individuálne vlastnosti rúk môžu hru na určitom hudobnom nástroji uľahčiť, ale aj sťažiť či znemožniť, ak nie sú včas rozpoznané a rešpektované. Jednou z vlastností väzivových a kĺbových štruktúr človeka je rozsah pohybu v kĺboch. Podľa toho hovoríme o normálnom rozsahu, zmenšenom rozsahu (hypomobilita) a zväčšenom rozsahu (hypermobilita). Prikladom obmedzujúceho vplyvu hypomobility je nedostatočná supinácia v lakťovom kĺbe (otočenie dlane nahor) obmedzujúca hru na husliach, viole a gitare, pri nedostatočnej pronácii v lakťovom kĺbe zas môže byť limitovaná technika klavírnej hry a použitie palca. Ako sme zmienili, nie je jedno ani to, s akým úsilím sa ruka dostane do požadovanej polohy.

Hypermobilita v kĺboch znamená rozsah prevyšujúci normálne hodnoty pri krajných polohách v kĺboch, častejšia je u žien, napríklad v lakti sa často dostanú viac než na 190° uhol. Hypermobilita je rizikovým faktorom vzniku bolestivých problémov pohybového aparátu, dôvodom je statická nestabilita. Pri hre je potrebná dynamická stabilizácia pomocou okolitých svalov, z čoho pramení zvýšená únavnosť, kŕče a bolesť. Na druhej strane možno tieto geneticky dané predispozície využiť napríklad aj tak, ako sa to podarilo Niccolovi Paganinimu. Ťažšie je predstaviť si u hypermobility jedinca hru na kontrabase. Z individuálnych daností horných končatín, voľby hudobného nástroja, kvantity a ergonómie hry, pohybových návykov a celkového zdravotného stavu vyplývajú následky aj pre ruky.

Problémy horných končatín inštrumentalistov

Najčastejšie problémy predstavujú zápaly šliach, šlachových úponov, búr (blanitých obalov svalových snopcov) a svalov, ganglion (tvrdý výrastok na šlachách v oblasti zápästia). Kĺby prstov, zápästí, lakťov a ramien môžu byť postihnuté zápalom (artritídou) a degeneratívnymi procesmi (artrózou), v oblasti lakťa a okolí hrozí epicondylitis radialis humeri (tenisový lakeť) a epicondylitis ulnaris humeri (golfový lakeť), úponová bolesť svalu triceps brachii, burzitída (zápal burzy – „sáčku s vodou“, umožňuje šetrnejší prenos síl pri trení kostí v kĺboch). V oblasti ramien sa môžu vyskytnúť tieto ochorenia mäkkých tkanív: impingement syndróm (bolesť pri upažovaní), problémy rotátorovej manžety (bolesť vonkajších rotátorov ramenného kĺbu), subakromiálna burzitída, syndróm zamrznutého ramena a syndróm dlhej hlavy bicepsu (bolestivý úpon svalu, predpaženie). U profesionálnych hudobníkov neočakávame vrodené vývojové chyby kĺbov na horných končatinách (tvarové deformity, vrodené subluxácie, pakľby), možné sú však úrazy –

zlomeniny, čiastočné a úplné vykĺbenia (subluxácie a luxácie), rezné rany, pomliaždeniny a popáleniny, alergické reakcie typu žihľavky a iné kožné problémy.

Hornými končatinami prechádzajú nervy, ktoré môžu byť aj v súvislosti s hrou na hudobnom nástroji postihnuté úžinovými (útlakovými) syndrómami a poruchami riadenia pohybu ako trasy (tremory) a poruchy svalového tonu (dystónia).

Aj metabolické a endokrinné zmeny môžu postihnúť ruky hudobníkov, hlavne pri cukrovke a poruchách štítnej žľazy: svaly, kĺby a šlachy, krvný a miazgový obeh, farba, tepota, kvalita, potivosť a citlivosť pokožky, strata senzitivity a sily, väčšia náchylnosť k neurologickým poruchám. Zápalové procesy, bolestivé a deformujúce sa kĺby, obmedzenie pohybu nielen rúk sú javy sprevádzajúce reumatické a tzv. systémové ochorenia autoimunitného charakteru, ktoré môžu taktiež znepriemniť život hudobníkom vyššieho veku.

Všetky zmienené ochorenia, a to už aj v malom rozsahu, predstavujú výrazné obmedzenia pre väčšinu inštrumentalistov bez ohľadu na to, či ich vznik súvisí s hrou na hudobnom nástroji alebo nie.

S hudobnou aktivitou najčastejšie súvisia tieto problémy: celkové a lokálne preťaženie (overuse), zápaly šliach, úponov, búr, kĺbov a svalov, ganglion, z neurologickej oblasti sú to úžinovú syndrómy a fokálne dystónie.

Zápaly svalov a šliach horných končatín sú lokálnou reakciou organizmu na škodlivé podnety a prejavujú sa zvýšením teploty, prekrvením a začervenaním, opuchnutím, bolestivosťou a poruchou funkcie. Príčiny môžu byť ako vonkajšie – rany, popáleniny, baktérie, chemikálie, tak vnútorné – pohmoždeniny, poškodenia buniek. Niekedy sú zápaly šliach a svalov spôsobené infekciou a sprevádzajú iné choroby ako chrípku, angínu, zápal priedušiek. Neinfekčného pôvodu sú zápaly spôsobené úrazmi, ťažkou fyzickou prácou, dlhodobou monotónnou záťažou. Špecifickú profesionálne podmienenú záťaž môžeme považovať za častú príčinu zápalov horných končatín hudobníkov, väčšinou sú spôsobené viacerými príčinami. Zápaly postihujú najprv rizikové miesta (miesta najmenej odolnosti). Pokiaľ jedinec používa správne držanie tela a jeho pohybový systém je posilňovaný pravidelným cvičením, zápaly svalov a šliach sa u neho vyskytnú len po veľmi namáhavej práci alebo inej vonkajšej príčine, v prípade infekčnej choroby dýchacích ciest pohybový systém tiež trpí menej.

V prvej fáze myozitidy (zápalu svalu) je sval palpačne bolestivý, v ďalších fázach bolí pri pohybe, potom aj v pokoji, menia sa hmatom zistiteľné vlastnosti svalu a dochádza k nahromadeniu produktov látkovej výmeny v bolestivom mieste. Myogénna bolesť sa prejaví pri palpácii (dotyku) skôr než neurogénna bolesť, pretože bolí priamo sval a jeho obaly (fascie). Na svaly a fascie sa dá pôsobiť pri fyzioterapii. Zahrievanie, ľahká masáž, mäkké

techniky manuálnej medicíny pôsobiace na fascie (obaly svalov), elektroterapia, hydroterapia a zdravotná telesná výchova pomáhajú vyliečiť zápaly svalov. V bolestivom stave sa liečba začína aplikovaním tepla, obmedzením pohybu boľavého miesta a odpočinkom, nasledujú manuálne techniky a cviky.

Neinfekčné zápaly obalov šliach vznikajú typicky pri preťažení a môžu byť kombinované s úžinovými syndrómami. Akútne sú spôsobené náhlým preťažením a pôsobením chladu, chronické sú skôr prejavom chýbnej ergonómie. Prevenciou je zmena ergonómie a plánovania, zlepšenie techniky hry, lepšia koordinácia pohybu, dôraz na uvoľnenosť pri hraní a čo najčastejšia relaxácia svalov a psychiky.

Zápaly šliach odťahovačov a ťaťahovačov palca (Morbus de Quervain) spôsobujú občas bolesť klavíristom pri hmatoch s odtiahnutím palca a fagotistom. Blum opisuje túto chorobu na šľache odťahovača palca pravej ruky kontrabasistu, kde po niekoľkých neúspešných pokusoch konzervatívnej liečby musela byť vykonaná operácia – chirurgické uvoľnenie utlačovaného nervu radialis a odstránenie drobných mineralizovaných kryštálikov zdureného obalu šľachy. Po troch mesiacoch mohol opäť hrať v orchestri.¹

Gangliá sú patologické útvaru najčastejšie viditeľné na chrbtovej strane zápästia a sú spôsobené oslabením obalov šliach a nahromadením koloidnej hmoty v oslabenom mieste, čo sa na pokožke prejaví ako vystupujúci hrboľ veľkosti hráška, ba až orecha. Nezriedka je príčinou vzniku ganglií úraz. Niečo podobné (opakované mikrozranenia) sa deje pri dlhodobom preťažovaní rúk pianistov a huslistov s nedostatočným posturálnym zabezpečením pre jemnú motoriku, čiže s chybným držaním tela, väčšinou už v mladom veku. Ak ganglion tlačí na nerv, môže spôsobiť bolesť, a tým obmedziť pohyb. Liečba je väčšinou konzervatívna, občas chirurgická, niekedy ganglion spontánne vymizne. V počiatočnom štádiu možno vtlačiť vyliezajúci ganglion naspäť, potom treba zabandážovať zápästie.² V rámci rehabilitácie hrá dôležitú úlohu stanovenie cvičebného plánu (celkove aj inštrumentálne) a opatrný návrat k hudobnej aktivite, veľmi žiaduce je začať pravidelné kondičné cvičenia, pritom však šetriť postihnuté miesto.

Syndróm preťaženia (overuse) horných končatín, ale aj ramenných pletencov, trupu a chrbtice je typickým problémom hlavne študujúcich a intenzívne cvičiacich. Najčastejšími príčinami sú chybné cvičenie a technika – predovšetkým snaha o prekonanie bolesti ďalším a dlhším cvičením, chybné posturálne a pohybové návyky, oslabená imunita a začínajúce choroby, niektoré ortopedické choroby (Scheuermann, Bechterev), chladné a inak nevhodné prostredie, náhle navýšenie dĺžky cvičenia a nedostatočná rehabilitácia po chorobách, zmena hudobného nástroja a techniky hry, nevhodné danosti rúk pre príslušný repertoár, psychické problémy.

Blum³ rozdeľuje chorobu do piatich štádií:

1. Fáza objavenia sa symptómov bolesti, akútne a subakútne štádium, bolesť je lokalizovaná, ohraničená a objavuje sa takmer len pri hraní.
2. Bolesť sa rozširuje do ďalších oblastí a spôsobuje koordinačné poruchy, ovplyvňuje kvalitu zvuku.
3. Značná precitlivosť postihnutých oblastí, napríklad supinátorov/pronátorov predlakti (huslisti vľavo, klaviristi obojstranne), riziko prechodu do chronického štádia.
4. Obmedzené sú ďalšie bežné činnosti, bolesti sa objavujú v pokoji i v noci.
5. Nepoužiteľnosť postihnutých oblastí.

Úlohou terapie je úľava od bolesti v pokoji aj pri hraní, znovunadobudnutie schopností jemnej aj hrubej motoriky a nakoniec i schopnosti virtuózneho hry. Terapia môže byť rozdelená do šiestich fáz:

1. Priznanie problému a vyhľadanie pomoci.
2. Redukcia bolestí vyvolávajúcich faktorov, hlavne mimohudobných (niektoré práce, sed pri počítači, nedostatok pohybu a tekutín).
3. Úľava od bolesti: farmakoterapia, fyzioterapia a fyzikálna terapia, psychoterapia, prestávka v hraní trvajúca v najťažších prípadoch až niekoľko týždňov (ak ide o zapamätanie si bolesti v mozgu, prekážku v podobe pamäťovej stopy)
4. Redukcia bolestí vyvolávajúcich ergonomických faktorov: zlepšenie cvičebných návykov, úprava nástroja a ergonomické vylepšenia, cvičenia fyzioterapeutického charakteru.
5. Znovuzískanie inštrumentálnej techniky, retraining jemnej motoriky.
6. Preventívne opatrenia zabráňujúce návratu preťaženia: zlepšenie kondície, držania tela, životosprávy, plánovania.

Úžinové syndrómy na horných končatinách znamenajú tlak na nerv (šľachou, svalom, jazvou) v miestach úzkych prechodov medzi tvrdšími štruktúrami. Miesta, kde môžu vzniknúť úžinové syndrómy: horná hrudná oblasť výstupu plexus brachialis medzi svalmi mm. scaleni (thoracic outlet syndróm), v oblasti lakťa (sulcus n. ulnaris), zápästia (karpálny tunel, kubitálny tunel), dlaň (medzikostné svaly). Syndróm karpálneho a kubitálneho tunela môže byť vyvolaný nadmerným ohnutím v zápästí, najčastejšie v ľavej ruke gitaristov, huslistov a violistov pri hre vo vysokých polohách. Ďalšie úžinové syndrómy v oblasti ruky a prstov môžu vzniknúť následkom mechanického útlaku nástroja či sláka. U klarinetistov a hoboistov býva najčastejšie postihnutý pravý palec, u flautistov ľavý ukazovák, u sláčikárov pravý ukazovák, u bubeníkov ukazovák a prostredník.

Včasná úprava inštrumentálnej techniky a posturálna edukácia môžu tieto problémy vyriešiť.

Syndróm karpálneho tunela spojený s bolesťou dlane a ranným brnením v zápästí je

jedným z najčastejších operačných výkonov chirurgie ruky. Primárka z Ústavu plastickej chirurgie a chirurgie ruky v českom meste Vysoké nad Jizerou MUDr. Alena Schmoranzová na vyššie uvedenom sympóziu uviedla ako príčiny bolesti karpálneho tunela profesionálnu záťaž s veľkým podielom vibrácií, prácu na PC, silový úchop jemných predmetov a dlho držanými polohami zápästia vo flexii, napríklad pri hre na gitare. Podmienkou úspešnej liečby je, že operátor musí prerušiť to, čo má a nie to, čo nemá, ako druhú uviedla, že pacient po operácii musí robiť to, čo mu lekár odporučí a nie to, čo mu neodporučí. Hudobníci však patria medzi najlepšie spolupracujúcich pacientov. Chirurgia ruky je často jedinou záchranou po úrazoch a následných zlomeninách, vyklbeniach a pretrhaní väziva. Po rehabilitácii niekedy nie je



RTG kostí ruky zo zadnej a z dlaňovej strany (foto: archív autora)

možné dosiahnuť pôvodný rozsah pohybu, čo nijak výrazne neobmedzuje bežný život, môže však znemožniť hru na určitom hudobnom nástroji, s čím by mal chirurg určite dopredu počítať.

Medzi problémy rúk hudobníkov sa zaraďuje už zmienená *hypermobilita kĺbov*, nadmerné rozsahy pohybu v kĺboch. Dôvodom je menšia stabilita a väčšia zraniteľnosť kĺbov. Hypermobilní jedinci sú ohybnejší, musia si však dávať ešte väčší pozor na úrazy. To platí aj pre hypermobilitu zámerne získanú cvičením jogy a gymnastiky.

Opačným problémom je *zmenšenie rozťiahnutelnosti prstov*. K tomu dochádza po zlomeninách a úrazoch mäkkých tkanív. V týchto prípadoch sa v rámci rehabilitácie okrem obvyklých postupov využíva aj hra na hudobnom nástroji. Niekedy však úplný návrat pôvodného rozsahu nie je možný alebo trvá

príliš dlho. Vtedy možno siahnuť po menšom nástroji, ak je k dispozícii.

Zvláštnym prípadom zmenšenia rozsahu pohybu je *Duputreyanova kontraktúra*. Pri nej sa malíček a postupne aj prstenník ohýbajú, až sú trvale v dlani. Príčinou je kontraktúra fascie obaľujúcej príslušné svaly. Dnes už existujú chemické zlúčeniny schopné rozleptať postihnutú fasciu. Na vzniku tejto kontraktúry sa niekedy môže podieľať psychosomatická zložka, častejšie majú byť postihnutí muži s potlačenými agresívnymi sklonmi.

Hypersenzibilita končekov prstov môže nastať po poraneniach nervov, nervové zakončenia a receptory v končekoch prstov fungujú inak než primerane a môžu znemožniť inštrumentálnu hru. Niekedy je riešením prechod na mäkkšie črevové struny alebo na keyboard.

Uviedli sme mnohé problémy postihujúce horné končatiny hudobníkov. Dúfajme, že žiaden z nich nebudeme musieť sami riešiť. Vyvarujme sa chybnéj ergonomie hry, predchádzajme úrazom a chorobám, myslíme aj na svojich kolegov a žiakov a dbajme na prevenciu.

Autor je muzikológ špecializujúci sa na hudobnú fyziológiu a psychológiu, hudobný pedagóg, huslista a fyzioterapeut (mirovencel@yahoo.com).

Poznámky:

1. BLUM J.: *Orthopädie, Handchirurgie und Traumatologie*, in SPAHN C., RICHTER B., ALTENMÜLLER E.: *Musikermedizin*, Schattauer 2011, ISBN 978-3-7945-2634-5, s. 92-134
2. MAJEROV V., TATZ S.: *Ruka muzikanta*, nakl. Gabijos, Kaunas 1996, s. 54
3. SPAHN C., RICHTER B., ALTENMÜLLER E.: *Musikermedizin*, Schattauer 2011, ISBN 978-3-7945-2634-5, s. 95-104

Hudobná dielňa Stanislava Palúcha

Minor Swing – dve husľové sóla

Roky sa stretávam s dopytom klasicky vzdelaných hudobníkov, najmä huslistov, o rady v oblasti improvizácie a spôsobu hry „iných“ žánrov. Aj preto vzniká táto rubrika. Jej cieľom nie je podávať vyčerpávajúce teoretické inštrukcie od úplného začiatku, čo je niekedy trochu odrádzajúce, ale z času na čas uverejňovať praktické „kusy“ s komentárom a doplňujúcimi videami na YouTube. Moja Hudobná dielňa je určená najmä pre hráčov na sláčikových nástrojoch, či už ich táto problematika zaujíma okrajovo, alebo naplno. Verím, že tu mnohí nájdu inšpiráciu, že budú moje postrehy užitočné a možno niekomu čosi aj odtajnia.

♩=170

arr. S. Palúch

Sólo 1

Am Dm (C#o) Am (C#o) Am gliss. Bb7 E7 Am Bø E7

Sólo 2

Am Dm Am Dm E7 Am Am Bb7 E7 Am gliss.



(foto: R. Ragan)

Začínáme dvomi sólami na formu štandardu slávnych autorov Djanga Reinhardta a Stéphana Grappelliho *Minor Swing*, ktorý je huslisticky veľmi vďačný a patrí k najobľúbenejším.

Sóla sú vcelku tonálne, to znamená, že príliš nevybočujú z pôvodnej harmónie, snažil som sa nimi rešpektovať žáner *jazz manouche*, ktorý je pre tento štandard typický. Keďže forma kompozície je dosť krátka, dve sóla za sebou tvoria už akýsi zmysluplný celok hodný aj verejnej produkcie. Napriek tomu, že sú určené hlavne pre huslistov, ktorí tu nájdu aj viazanie a smyky, určite budú funkčné aj pre ďalšie nástroje, nielen sláčikové. Nad notami sú uvedené jednoduché akordové značky (ak by boli niektoré symboly nezrozumiteľné, dajú sa ich vysvetlenia ľahko nájsť na internete). Legata sú koncipované tak, že slák sa obracia skoro vždy na ľahkých dobách, čo tvorí dôležitú časť frázovania a pulzovania tejto hudby. Slák sa snažíme po celý čas držať „nalepený“ na strune a otáčať ho mätko. V miestach, kde je naznačené glissando, je najlepšie začať o presný poltón nižšie. Týmto zabránime „mačaciemu“ efektu a škaredému zneniu. Zapísané mordenty hráme čo najviac na konci tónov, určite nie na začiatku. S vibratom vyslovene šetríme. Určite sa nesnažíme vibrovať kratšie hodnoty ani glissandové tóny.

Ďalšie informácie sprostredkuje moje **inštruktážne video**, v ktorom vysvetľujem frázovanie, niektoré prstokladové „finty“, hru glissánd či nátrilov. Adresa: <https://www.youtube.com/user/musiccentre1000/>

Stanislav PALÚCH (1977) študoval na Konzervatóriu v Žiline v triede Bohumila Urbana a na Vysokej škole múzických umení u Bohdana Warchala. Venuje sa primárne jazzu, folklóru, world music a new acoustic. Je držiteľom Ceny Ladislava Martoníka a Ceny Nadácie Tatra banky. V súčasnosti pôsobí v zoskupeniach PaCoRa Trio, Bashavel, Triango, v Il Suonar Parlante Orchestra pod vedením Vittoria Ghielmiho či v projektoch Mathiasa Rüeggga.



(foto: archív NBS Trio)

Prvý ročník **V4 Jazz Festivalu** sa konal 4. – 7. 3. v krajinách Vyšehradskej štvorky a jazzovým fanúšikom sa na ňom predstavilo jedno zoskupenie z každej zo štyroch zúčastnených krajín. Slovensko reprezentovala naša popredná jazzová formácia NBS Trio v zložení Klaudius Kováč – klavír, Róbert Ragan st. – kontrabas a Peter Solárik – bicie. Festivalové koncerty sa konali v Agharta Jazz Klube v Prahe, Piec Art Acoustic Jazz Klube v Krakove, v Budapest Jazz Klube v Budapešti a v Mozi Klube v Šamoríne. Program koncertov NBS Tria tvorili prevažne ich autorské kompozície. Z ďalších krajín sa na festivale zúčastnili: AghaRTA Band (CZ), Krisztián Oláh Quartet (HU) a Kamila Drabek Tercet (PL).



Ateliér s F. Bálešom (foto: R. Baranovič)

V marci sa začal ôsmy ročník projektu **večerných jazzových ateliérov** v Bratislave. Je určený všetkým hudobníkom a spevákom, ktorí sa chcú venovať jazzu a príbuzným žánrom pod vedením najlepších slovenských jazzmanov. Víťanú sú hudobníci každej úrovne – od začiatočníkov cez pokročilých až po profesionálov, z ktorých budú vytvorené viaceré ansámble. Ateliéry sa konajú každý druhý pondelok v bratislavskom Bohéma Bare vždy o 19.00. Lektorom prvých workshopov bol František Báleš, klavirista, skladateľ a aranžér, ktorý pedagogicky pôsobí na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. Báleš sa dlhodobo venuje mladým začínajúcim jazzovým hudobníkom a hľadá zaujímavé spôsoby,

ako vysvetliť základy improvizácie alebo princípy scatu. V klube budú zabezpečené bicie nástroje, ozvučené klávesy, gitarové kombo aj mikrofón. Cena za jednorazovú účasť na ateliéri je 5 €, za celý cyklus 30 €. Vzhľadom na súčasnú situáciu sa o termínoch najbližších workshopov informujte na e-mailovej adrese david.olah@jazz.sk.



(foto: archív)

Jarné jazzáky sa presúvajú. Plánovaný koncert anglického bubeníka a producenta Yussefa Dayesa, s ktorým mali vystúpiť aj slovenskí raperi Vec a Škrupo s kapelou, sa mal uskutočniť 6. 4. v Ateliéri Babylon v Bratislave. Koncert sa presúva na koniec júna, rovnako ako aj druhý „jazzákový“ deň, na ktorom mali 29. 4. vystúpiť desaťročná future jazz afro-dub kapela Nubiyán Twist z Londýna a americká speváčka Madison McFerrin. Aktuálne informácie sledujte na www.jarnejazzaky.sk.

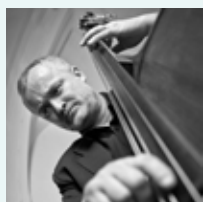
Cena **ESPRIT** za najlepšiu jazzovú album roku 2019, o ktorej sme písali v minulom čísle, sa predbežne presúva z 30. 4. na 30. 9. Rovnako aj hlasovanie o Cenu laickej verejnosti bude pustené až začiatkom septembra.

Tretí ročník festivalu **Dnes Jazz** vo Zvolene sa mal konať od 11. do 13. 4. na troch miestach – na Zvolenskom zámku, v Dome kultúry ŽSR a v Starej radnici. Program festivalu ponúkal bohatý výber najmä modernejších a elektronicky ladených smerov: Mike Parker's Trio Theory (USA), Kubo Ursiny & Teatro Fatal (SK), Paris monster (USA), Peter Palaj Trio feat. Marián Ševčík (SK), Andreas Varády (SK), Darkness Positive (SK), The Grand Buffet – Peter Lipa Jr. (SK), Pavel Morochovič trio feat. Neil van der Drift & Juraj Griglák. Festival sa predbežne presúva na október.

Na 25. ročníku medzinárodného dixielandového festivalu **United Europe Jazz Festival** v Banskej Bystrici mali 25. apríla vystúpiť poľská kapela Old Jazz Production Sami Swoi, Art Jazz Band Hradec Králové, BB Band Dixieland Jazz Band so speváckymi hosťami Ninou Michelle (Kanada) a Patríciovou Šuráňovou-Karvašovou (CZ), kapela Gatsby Sounds z Banskej Bystrice a Swingový orchester ZUŠ J. Cikkera. Festival je zatiaľ zrušený bez náhradného termínu.

ANKETA

Ako prežívate momentálne obdobie kultúrneho „ticha“? Čo vám vzalo a čo dalo?



(foto: V. Veverka)

Róbert Ragan st.

Toto obdobie prežívam emočne veľmi intenzívne, no po vyše 2 000 km a troch krajinách navštívených v rámci turné s NBS Triom tesne

pred zrušením koncertov mi prinieslo aj trochu nečakaného fyzického oddychu. Snažím sa vytvoriť si nejaký funkčný domáci pracovný režim, dnes som sa dohovárал so študentmi na videolekciách. V deň, keď v Česku zrušili kultúrne akcie, sme mali s PaCoRa Triom vycestovať do Plzne na náš dva roky plánovaný koncert s Plzenskou filharmóniou. Zostali sme doma naozaj v poslednej chvíli. Riaditeľka nám ponúkla jesenný náhradný termín, ktorý nám, žiaľ, koliduje s iným koncertom, azda sa podarí nájsť náhradný termín v nasledujúcom kalendárnom roku.

Hanka Gregušová



(foto: P. Morejon)

Mesiace som sa tešila domov na Slovensko, kde som mala 19. marca odhrať mimoriadny koncert s Ondrejom Krajňákom a so Štátnou filharmóniou

Košice s našimi vlastnými skladbami pod taktovkou Adriana Harvana. Na koncert malo nadväzovať turné v duu s Ondrejom v ďalších piatich mestách po Slovensku. Všetky koncerty sa zrušili. Po návrate do New Yorku ma čakalo vystúpenie na prezentácii Slovenska pre našu ambasádu vo Washingtone a niekoľko klubových vystúpení, ktoré sa tiež zrušili. Pre mňa to bol, samozrejme, šok spojený so smútkom a obavami, ale aj s pochopením, že zdravie je na prvom mieste. Samozrejme, hľadáme náhradné termíny, ale dnes nikto nevie povedať presné dátumy. Zatiaľ sa mi podarilo zorganizovať môj prvý live stream koncert z New Yorku so skvelými hudobníkmi, s Anthonyom Wonseym (klavír), Nealom Cainom (kontrabas), Taru Alexandrom (bicie) a Juliou Banholzerovou (tenorsaxofón), ktorý naživo streamovalo 1 800 ľudí. Situácia v New Yorku je pre hudobníkov dosť kritická. V podstate sa zo dňa na deň zrušili všetky koncerty, do 4 dní sa zavreli všetky kluby, reštaurácie a bary, kde sa hrávalo. Keď si predstavíme, že bežný nájom jednej izby sa pohybuje od 900 dolárov vyššie, nie je ťažké si predstaviť, ako sa tu všetci musia obracať... Prázdne ulice sú zvláštne smutné a priestor

sa naplnil akousi ťaživou energiou. Na jednej strane je smútok a strach z neznámeho, či hudba prežije túto krízu, a na druhej strane sú iné alternatívne možnosti, ktoré sa pred nami otvárajú. Prajem si hlavne zdravie pre všetkých a možnosť opäť čo najskôr v bezpečí stretnúť rodinu a priateľov.



(foto: A. Kratochvíl)

Lukáš Oravec

Rozmýšľam o živote, o rodine aj o hudbe ako o remesle. V bežnom živote by ste mali brať hudbu ako životný štýl, ale dnes sme stratili svoje remeslo. Robím veci, na

ktoré som v bežnom živote nemal čas alebo chuť. Mám veľké šťastie, že žijem v rodinnom dome v malej dedinke a za domom mám krásnu prírodu. Preto je to celkom príjemná „karanténa“. Aktuálne sa venujem finišovaniu debutového albumu projektu Brno Radio Art Orchestra a teším sa na jeho skoré vydanie. Ešte neviem, čo všetko mi zrušia, vyzerá to minimálne na zrušené mexické (koniec marca) a anglické turné (apríl), ktoré sa však aktívne pokúšam preložiť. Pár individuálnych koncertov s mojím kvartetom, ale napríklad aj so Sisou Michalidesovou a jej projektom. Zrušené koncerty máme aj v českom rozhlasovom Big Bande Gustava Broma. Pravdepodobne sa to dotkne aj neskorších termínov s Lukáš Oravec Quartetom a Moravskou filharmóniou, ktoré sa majú konať v máji a júni. Dúfam však, že väčšinu koncertov a festivalov sa podarí preložiť. Nikto predsa nemá záujem, aby naša práca vyšla navnívoč.



(foto: archív)

Štefan Bartuš

Som rád, že som sa v polovici marca ešte mohol vrátiť z Berlína, kde som hral koncert z medzinárodnou zostavou Renate Reich Quintet. Mal som obavu, že môj

let bude zrušený alebo letisko Schwechat uzavretá. V tom čase už boli slovenské letiská uzavreté. Okrem komponovania a cvičenia trávim čas s rodinou, keď je pekne, chodíme do prírody. Prichádzajúce existenčné problémy sa pokúšame riešiť rôznymi opatreniami. V najbližšom čase som mal účinkovať so Sisou Michalidesovou, s projektom Blaž Švagan Trio (festival v Maribore) a mal som mať dva koncerty spojené s workshopmi s Renate Reich vo Viedni. Jazzové kluby zatvorili, takže tieto malé koncerty a jam sessions sú tiež zrušené. Hrávam tiež pravidelne v hoteli lounge music s klavírnym triom Júliusa Bundu, zatiaľ hotel v rakúskom meste Oberwart zatvorili na tri týždne. Koncom júna mám účinkovať na festivale v Južnej Afrike (Grahamstown). Neviem,

či mám vôbec vybavovať víza. Obávam sa aj o koncert so zaujímavým projektom Martin Wöss Septet, s ktorým máme uviesť filmovú hudbu v jazzových aranžmánoch. Zatiaľ nemám podrobné správy o náhradných termínoch. Viem iba o zrušení tých najbližších. Verím, že sa situácia čoskoro stabilizuje, pretože si viem predstaviť, že mnoho umelcov na voľnej nohe môže, vrátane mňa, pomerne dosť rýchlo zbankrotovať.



(foto: archív)

Marián Ševčík

Zatiaľ pracujem čiastočne z domu, v škole (JAMU a Súkromné konzervatórium Dezidera Kardoša v Topolčanoch) sme nabehli na online vyučovanie,

ale neviem si predstaviť, že to bude takto dlhodobo. Práve v týchto dňoch som mal ísť na turné do Mexika, ktoré bolo zrušené, rovnako ako aj ďalšie koncerty u nás aj v zahraničí, napríklad veľký koncert s Idou Kellarovou alebo festival Dnes Jazz vo Zvolene. O náhradných termínoch zatiaľ nebola reč a myslím, že ani nebude.



(foto: J. Novák)

Martin Noga – Balkansambel

Momentálne venujem čas činnosti, ktoré bežne odkladám, či už sa to týka domácnosti, alebo profesie, upratujem všetko

možné od nôt až po skrine. S Balkansambelom sme mali naplánované turné s Martinom Geišbergom plus veľký galakonzert k nášmu 10. výročiu a dva zahraničné výjazdy. Všetky spomínané koncerty sú zrušené, uvidíme, ako sa bude situácia vyvíjať ďalej. Či sa budú koncerty konať v náhradných termínoch, závisí od toho, dokedy bude táto mimoriadna situácia trvať. Dnes je veľmi ťažké odhadnúť, čo bude najbližšie tri mesiace.



(foto: archív)

Andrej Werner – Preßburger Klezmer Band

S kapelou sme mali v apríli naplánovaný veľký koncert k 25. výročiu založenia Preßburger Klezmer Bandu

a zahraničnú predpremiéru s novým programom Korene/Roots. Oba koncerty sme posunuli na neskorý májový termín, no máme obavy, že ani ten sa neuskutoční. O aktuálnych zmenách budeme informovať na našom webe.



Jazzové orchestre východného bloku Modern Art Orchestra

Modern Art Orchestra v Divadle Aréna
v Bratislave r. 2009 (foto: P. Spanko)

Orchester súčasnej hudby – asi takto by sa dalo najstručnejšie charakterizovať zoskupenie hudobníkov okolo zakladateľa a lídra, trubkára Kornéla Fekete-Kovácsa. Za 15 rokov sa mu podarilo vytvoriť výnimočné zoskupenie hudobníkov z umeleckej i organizačno-produkčnej stránky. Kovács dlhodobo pracuje na špecifickej zvukovosti orchestra ako celku – bez veľkej fluktuácie hudobníkov, s pravidelnými skúškami. Oslovuje autorov súčasnej hudby a autorsky poskytuje priestor aj vlastným členom. Do orchestra angažoval špičkových klasických aj jazzových hudobníkov, mnohí z nich boli jeho žiakmi. Vytvoril tak bázu pre ansámbl súčasnej hudby postavený na bigbandovej tradícii, ktorý výrazne umelecky zasiahol do dejín súčasnej hudby nielen v Maďarsku, ale aj v celom našom regióne.

Erik ROTHENSTEIN

Nový prístup ku konceptu bigbandu

Klasická koncepcia bigbandu, tak ako sa vyvíjala, od tanečno-populárnych orchestrov v prvej polovici dvadsiateho storočia k jazzovému orchestru s umeleckými ambíciami v jeho druhej polovici, má svoj vrchol už za sebou. Skupiny umelcov stavajú na tomto základe a rôznymi cestami hľadajú priestor na vyjadrenie vlastného prístupu a umeleckého názoru. Počiatkové napodobňovanie amerických vzorov v Európe postupne vystriedal návrat ku koreňom, k tradícii klasickej hudby, k odkazu ľudovej hudby alebo prípadne k ich syntéze. Výsledok závisel od tradície konkrétnej krajiny, kvality jej hudobného školstva, z ktorého sa mohli rekrutovať hudobníci, prístupu kompetentných inštitúcií a v neposlednom rade od záujmu hudobnej kritiky a reakcií publika.

Zámerom Kornéla Fekete-Kovácsa bolo založiť moderný bigband so zameraním na súčasnú hudbu s ťažiskom na domácich skladateľoch a vytvoriť okruh kreatívnych

kvalitných hudobníkov. Podarilo sa mu angažovať špičku maďarských mladých umelcov jazzovej, klasickej a crossoverovej scény. Svoj zámer hrať netradičný bigbandový repertoár a nastavenie naozaj vysokej latky potvrdil oslovením skladateľov súčasnej hudby. V tomto počiatkovom období možno považovať za vydarený štart spoluprácu so skladateľom Péterom Eötvösom. Ansámbl sa začal profilovať ako teleso tvorené hudobníkmi s rôznym backgroundom, so schopnosťou improvizovať a interpretovať hudbu rôznych žánrov. Takýto trend je v Európe badať už dávnejšie, aj preto mnohé zoskupenia uprednostňujú označenie orchester pred výrazom bigband.

MAO a hudba súčasnosti

Album *Contemporary music* (Tom-Tom Records 2019) je ukážkou, ako sa orchester za roky svojho pôsobenia vypracoval. Úvodná skladba Igora Stravinského, *Ebony Concerto* pre klarinet a jazzový orchester, bola napísaná v roku 1945 pre Woodyho Hermana. Stravinskij v nej majstrovsky spojil neoklasicizmus s jazzovými

vplyvmi vtedajšieho obdobia. Sólového klarinetu sa suverénne zhostil Mihály Borbély a MAO, ako bigband, doslova prekročil svoj tieň. Za 15 rokov sa vypracoval na orchester schopný svojím pohľadom prispieť k interpretácii hudby klasických skladateľov. Druhým titulom, a zároveň malým prekvapením, je skladba Samu Gryllusa *Blues for Charles*. Gryllus je maďarský basový gitarista a skladateľ, ktorý sa venuje aj *soundpaintingu* (znaková reč používaná pri interpretácii diela, vynájdenná Walterom Thompsonom). Do svojej kompozície vložil hovorený text – fragment eseje amerického kontrabasistu Charlesa Mingusa, ktorý sa nachádza v booklete albumu *Let My Children Hear Music* (Columbia Records 1971). Ak chceme pochopiť zmysel Gryllusovej kompozície, musíme sa detailnejšie zaoberať Mingusovým textom. Esej obsahuje zásadné myšlienky o jazzovej improvizácii a komponovaní, za ktoré bol jediný raz nominovaný na cenu Grammy. Ironiou je, že to nebolo za hudbu, ale za text. V eseji Mingus opisuje s humorom, vážne, ale i rozporuplne svoj postoj ku komponovaniu. Opisuje prácu jazzmana ako tvorcu novej kompozície priamo na pódiu, na rozdiel od ceruzkových skladateľov (pencil composers), ktorých však rešpektuje. Konštatuje, že jazzmani nikdy neopakujú to isté dvakrát a je otázkou, či by to vôbec vedeli. Za invenčných nepovažuje tých hudobníkov, ktorí iba opakujú naučené patterny a vsádzajú ich do swingového filingu bez rytmickej a melodickej invencie. Celý text je zaujímavým náhľadom do Mingusovej duše, ktorá, ako tvrdil, čerpala viac zo Stravinského ako z Ellingtona. Gryllusov koncept deklamovania fragmentov tohto textu do zaujímavého komponovanej hudby skvele zapadá do mozaiky konceptu orchestra. Ďalšou kompozíciou je *Paris-Dakar* od Pétera Eötvösa. Používa sa v nej elektronika a László Gózs sa predstavuje ako sólista na trombone a basovej trúbke. Ak si album predstavíme ako váhu, na ktorej ramená prikladajú skladby rôzni autori, môžeme sledovať, či sa ich misky pod ťarchou kompozícií prikláňajú na stranu klasickej alebo jazzovej. Na klasickej misku by sa dala položiť aj kompozícia mladého multizánrového skladateľa Balázsa Horvátha. Na rameno druhé zase položili moderné jazzové skladby Kornél Kovács a prvý altsaxofonista kapely, Kristóf Bacsó. Treba však podotknúť, že obidve „ramená“ sú časťami tej istej váhy a autor textu nevie niekedy rozoznať, do ktorej misky patria. Môžeme tomu hovoriť súčasná hudba, ktorá má rozšírenú svojskú zvukovosť oproti vzorom, z ktorých sa vyvinula.

Kovácsova *Traffic Choral* je prvá skladba na albume v klasickej swingovom rytme (Gryllus síce používa triolové čítanie, ale iba fragmenty „kráčajúceho kontrabasu“ – walking bass). Začína v *up tempo* a vyskytujú sa v nej metrické modulácie. Kovács sa vyhýba klasickej rozdeleniu dychových nástrojov na sekcie a snaží sa o jednoliaty zvukový celok „plávajúci“ nad

→ rytmickou sekciou. Ako aj v iných skladbách, využívajú sa tu lesné rohy a tuba, ktoré podfarbujú zvukovosť orchestra. Balázsova skladba *Divergent* má abstraktný charakter so sólovou trúbkou K. Fekete-Kovácsa, ktorý aj deklamuje text a predstavuje členov orchestra. *Budapest Anzix* od Bacsóa je koncertom pre jazzovú gitaru. Začína sa v pomalom tempe, má groovový charakter a je protikladom k predošlým vypätým kompozíciám. Svojou pomalou sa rozvíjajúcou výstavbou vytvára veľký dynamický a tektonický oblúk a je najdlhšou skladbou albumu. Podobne ako Kovács, aj Bacsó opúšťa klasickú bigbandovú zvukovosť. Používa elektrické rhodes piano a pracuje s „plochami a farbami“. Sóla v podaní gitaristu Mártona Fenyvesiho vybočujú z postbopového prístupu, snaží sa vytvárať dlhšiu dramatickú líniu na väčších plochách. Dopĺňa ho ďalší sólista, Gábor Cseke, na rhodes piano. Poslednou skladbou je Bartókovo *Allegro Barbaro*. Zaujímavý aranžmán v swingovom duchu odkazuje na korene ansámbľu a môžeme ho považovať za najklasickejšiu jazzovú kompozíciu na tomto CD. Uzatvára tak majstrovsky interpretovaný, koncepcne, skladateľsky a aranžérsky veľmi zaujímavý album vyzretého moderného ansámbľu. Nedá sa exaktne diferencovať ani presne žánrovo zaradiť, ale rôzne kompozičné a interpretačné prístupy v skladbách sa v interpretácii MAO spojili do jednej logickej koncepcie a homogénneho celku.

Korene

Modern Art Orchestra vydal niekoľko albumov, ktoré interpretujú hudbu jedného skladateľa. *Music A'la Pangea – Modern Art Orchestra plays music of Edina Szirtes* (Tom-Tom Records 2019) je jedným z nich. Szirtes je skladateľkou, plávajúcou vo vodách world music. Patrí do okruhu hudobníkov, pre ktorých je prirodzené používať looper, vokalizér alebo pracovať s beat boxerom. Na tomto albume sa predstavila v role skladateľky, vokalistky aj huslistky. Jej hudba nie je viazaná hranicami, ale „objíma“ široký priestor stredovýchodnej Európy a Balkánu. Pramení z regiónu, ktorý po sebe zanechalo niekdajšie Uhorsko a jeho juhovýchodní susedia a asi najlepšie ho pomenovali noviny New York Times ako Central-Eastern Europe. Szirtes nejde cestou prispôsobovania sa publiku alebo povrchných úprav ľudovej hudby na hrebeni vlny populárnej world music. Svoju subtilnú naliehavosť, ktorú cítiť pri jej sólovej a komornej hre, pretavuje do bigbandovej inštrumentácie. Vyhla sa balkánskemu turbo-folk prístupu, ku ktorému tento typ produkcie mohol skĺznuť. Kľúčovým momentom v celkovom charaktere albumu je určite aj logicky zvolená inštrumentácia. Popri klasickom bigbandovom obsadení je orchester rozšírený o cimbal, ľudové píšťaly, gajdy, EWI (Electric Wind Instrument – dychový syntetizátor) a samozrejme, o maďarský vynález – tárogató. Zvládnutie

nepravidelných rytmov a využívanie charakteristickej melodiky spomínaného regiónu nebolo cieľom, ale cestou k realizovaniu autorkinej umeleckej predstavy. V názve albumu (Pangea – posledný superkontinent na našej planéte, ktorý sa postupne rozdelil na dnešné svetadiely) je zašifrovaný odkaz a posolstvo pôvodnej jednoty a sily.

Spomínaný album logicky nadviazal na predošlý projekt *Modern Art Orchestra plays Béla Bartók – 15 Hungarian Peasant Songs* (BMC 2018). Podobné prepracovania hudby klasických autorov ovplyvnených ľudovou hudbou sa vyskytli už mnohokrát. Napríklad u našich rakúskych susedov, kde Mathias Rüegg prepracoval Straussove valčky pre Vienna Art Orchestra. Bartókov cyklus sedliackych piesní upravili Kornél Fekete-Kovács, Kristóf Bacsó, János Ávéd a Gábor Subicz, pričom zvolili trochu odlišnú koncepciu. Hudobný historik Gergely Fazekas v booklete píše, že



K. Fekete-Kovács (foto: archív)

ide o doslovné prepísanie klavírneho partu do orchestrálnej úpravy s rešpektovaním pôvodnej formy piesní čo najjemnejšie a najbližšie k originálu. Piesne však prepojili improvizáciami používajúc elementy súčasnej hudby, jazzu a folklóru, aby komentovali Bartókove myšlienky. Týmto dramaturgickým konceptom sa vyhli „rozpačitému nepodarkom“, ktoré často hrozia pri aranžovaní klasickej hudby (ide už o Bartókove úpravy pôvodných ľudových piesní). MAO sa však podarilo vytvoriť výnimočnú nahrávku rešpektujúcu predlohu a prinášajúcu nový „postbartókovský“ pohľad na ľudovú hudbu.

Na albume sa predstavili hosťujúci sólisti Veronika Harcsa (spev), Miklós Lukács (cimbal), László Gőz (basová trúbka) a obdivovateľ Bartókovej hudby, americký saxofonista Dave Liebman. Za osobitnú zmienku stojí Mihály Dresch hrajúci na fahune. Dresch je svojráznym jazzovým saxofonistom, ktorý nenapodobňuje americké vzory, ale čerpá z maďarskej ľudovej tvorby. Je autorom nového nástroja, fahunu, ktorého základ tvorí ľudová píšťala s mechanikou saxofónových klapiek. Preto na

fahune možno hrať chromaticky, čo výrazne rozširuje interpretačné možnosti pôvodnej píšťaly. Umelecký koncept albumu, jeho spracovanie, výber hostí, výborne zvládnuté naštudovanie a nadviazanie na tradíciu z neho spravilo jeden z kľúčových projektov MAO.

15 rokov MAO

Veľká časť tvorby orchestra je venovaná kompozíciám jeho členov – *The Fruit of the Spirit* (BMC 2018) saxofonistu Jánosa Ávéda, *The Minds Ear* (Tom-Tom Records 2016) trubkára Gábora Subicza, *Beat in Space* (BMC 2015) klaviristu Gábora Csekeho, *Winding Road* (Tom-Tom Records 2016) gitaristu Szabolcsa Oláha a *Circular* (BMC 2014) saxofonistu Kristófa Bacsóa. MAO sa každý rok snaží uviesť nový autorský koncertný program. Tento rok sú to skladby z pera maďarského skladateľa súčasnej hudby Lászlóa Melisa. Orchester chystá aj vydanie nového albumu s hinduistickým podtextom *Foundations – Yamas and Niyamas* (BMC 2020) s kompozíciami Kornéla Fekete-Kovácsa. Album reflektuje životné smerovanie kapelníka, rozširuje záber orchestra a hranice vplyvu nových myšlienok na kompozičnú tvorbu.

Ťažisko MAO spočíva v interpretácii súčasnej autorskej hudby. V minulosti príležitostne participoval aj na komerčných projektoch s populárnymi spevákmi, čím chcel orchester získať širšie publikum a čiastočne sa finančne zabezpečiť. Keďže však takéto publikum nemalo záujem o ostatnú tvorbu orchestra, od tohto smerovania upustil a komerčné ponuky prijíma len zriedka. Za 15 rokov sa MAO podarilo vybudovať vlastný okruh poslucháčov a spolupracuje s významnými domácimi i zahraničnými menami. Popri spomínanom Davovi Liebmanovi to boli napr. Kurt Elling, Ennio Morricone, Randy Brecker, Mike Garson, Bob Mintzer, Biréli Lagrène, Adam Nussbaum, Wallace Roney, Rhoda Scott, Julian Joseph, Mike Garson, Silje Neergardale i náš gitarista a skladateľ Matúš Jakabčic. Spolupracoval aj so zostavou Mezzoforte či vokálnymi zoskupeniami New York Voices a Harlem Gospel Choir. V novembri chystá MAO nový projekt venovaný Zoltánovi Kodályovi. Koncertná činnosť orchestra je veľmi aktívna, popri významných európskych destináciách koncertoval aj v Symphony Space v New Yorku, v Kennedyho Centre vo Washingtone či na EXPO 2010 v Šanghaji v Číne. Orchester mal v máji koncertovať v Bratislave, ale pre pandémie sa koncert zrušil. Na jeseň sa chystá náhradný termín. MAO je rezidenčným orchestrom Budapeštianskeho hudobného centra (BMC), v ktorého koncertných priestoroch realizuje svoje pravidelné mesačné vystúpenia. Pod jeho hlavičkou pravidelne vydáva aj svoje albumy. Využitím podhubia akademickej pôdy, spoluprácou s inštitúciami, skladateľmi, hosťami a zaujatím domáceho i zahraničného publika sa Kornélovi Fekete-Kovácsovi podarilo vybudovať koncepcne mimoriadne zaujímavý orchester nadregionálneho významu. X

Som veľkým milovníkom

hudby a umenia všeobecne, rád a často chodím do opery, na koncerty klasickej hudby či na jazz. Paradoxom je, že moje rodinné zázemie nebolo veľmi hudobne zamerané. Mama ma viedla k umeniu, ale skôr k výtvarnému. Vždy som však chcel hrať na klavíri. Boli sme so sestrou na prijímačkách do vtedajšej LŠU. Vraj nemám hudobný sluch, a tak ma zapísali na výtvarnú. Mal som z toho dosť veľkú traumú.

K snu o klavíri som sa však nedávno vrátil. Keď som mal niečo pred štyridsiatkou, prišiel som k záveru, že som sa za posledných dvadsať rokov nič nové nenaučil. Nie že by som nikam nenapredoval, ale taký ten pocit, že som sa nenaučil nič úplne nové, iné. Preto som sa rozhodol zbaviť sa „traumy“ z detstva. Mám úžasného učiteľa, Michala Mročka, s ktorým mám týždenne hodinu. Keby ma učil niekto iný, tak to už asi dávno vzdám. Začiatky boli naozaj trápenie. Veľká vďaka patrí Michalovi za úžasný prístup. Nenúti ma cvičiť nezábavné etudy, ale nájdem si skladbu, ktorú by som chcel hrať, a on mi urobí takú úpravu, ktorú zvládnem a zároveň mi do nej komponuje to, čo musím trénovať. Takže hrám skladbu, ktorá ma baví, a pritom sa učím techniku. Doma máme nové krídlo značky Petrof a cvičím naozaj každý deň aspoň pol hodiny. Na štyridsiate narodeniny som hosťom zahrál skladbu z muzikálu *La La Land*, asi som všetkých poriadne šokoval. Od decembra minulého roku sme začali hrať aj jazzové skladby, čo je pre mňa hudobne úplne iný svet, práve teraz končím s *Harlem Nocturne* a začínam *Love of My Life* od Queeny.

Doma počúvam iba platne.

Nemám rád cédečka. Nemôžem si pomôcť, keď si vypočujem rovnakú nahrávku, napríklad Gregoryho Portera z CD a z platne, nie je to to isté. Samozrejme ich porovnávam na rovnakých zariadeniach. Hudba z platne na mňa pôsobí jednoducho teplejšie, má väčšiu hĺbku aj šírku. Mal som dilemu, ako rozpoznať kvalitu. Rozhodol som sa, že sa nebudem riadiť výberom interpretov, ale že pre mňa bude vodidlom kvalitné vydavateľstvo. Roky som odoberal zahraničné audiočasopisy a z ich recenzií som sa učil.

čo počúva...

Andrej Zátka

finančník a filantrop



(foto: archív A. Zátka)

A tak som od začiatku počúval iba tých najlepších.

Momentálne v mojej zbierke

dominujú platne vydané vo vydavateľstve Verve, Reference Recordings a Classic Records. Žánrovo je to veľmi pestré, ale dominuje jazz. Najradšej mám asi vokálny jazz. Testoval som sa, aká hudba nahraná na platniach sa mi páči najviac. Mám gramofón značky Transrotor Z1, predzosilňovač značky Accuphase a reproduktory značky Revel. Púšťal som si všeličo – Rolling Stones, orchestrálne nahrávky klasickej hudby, ale najviac sa mi zvuково pre platne hodil práve vokálny jazz. Mojimi najobľúbenejšími speváčkami sú Nina Simone a Diana Krall.

Mnoho rokov som mal permanentku do Slovenskej filharmónie, ale posledné dva roky som si ju už neobnovil. Dôvodom bola jednak moja pracovná a rodinná vyťaženosť, ale aj programová ponuka. Zaujalo ma menej z programu sezóny a bolo mi ľúto blokovať miesta. Veľmi sa mi však páčil cyklus klavírných recitálov. V pamäti mi utkvel úžasný mladý ruský klavirista Daniel Kharitonov. V poslednom čase chodíme najčastejšie na balet, kde ma napríklad *Chaplin* či *Bratia Karamazovci*, a vôbec výkony súčasného baletného súboru SND, naozaj nadchli.

Vo všeobecnosti mám rád skôr moderné umenie, takže aj moderne inscenované opery či balet. Na opere mám najradšej

prvých päť minút – to čaro, keď sa zdvihne opona a začne sa pred vami odohrávať farebné divadlo. Milujem ten moment.

Na koncerty klasickej hudby

chodím aj do zahraničia, najčastejšie do Viedne. Bratislavu z toho pohľadu pokladám za skvelé miesto pre život, pretože ak vám už lokálna scéna nestačí, stačí hodina cesty a máte nekonečný výber. Najväčší zážitok som mal asi pred dvomi rokmi na charitatívnom koncerte v rámci Vienna Life Ballu, kde som naživo zažil Annu Netrebko a ďalších umelcov svetovej špičky.

Jazz si najradšej vypočujem

v intímnej atmosfére jazzového klubu. Bol som na koncertoch Diany Krallovej a Gregoryho Portera v obrovských sálach, ale atmosféra takýchto masoviek mi zobrala značnú časť zážitku. Oveľa silnejšie dojmy mám z návštev menších jazzových klubov v New Yorku či v Londýne, s intímnu atmosférou a bližším kontaktom s umelcami a hlavne s ich hudbou. Mám priateľov medzi slovenskými jazzovými hudobníkmi, ktorí mi vždy poradia, kam ísť na naozaj dobrý koncert.

Keď sa pohybujete vo svete

finančníctva, slovo investícia je skloňované dennodenne. Vždy ma ako obdivovateľa moderného umenia lákalo založiť fond, ktorý by umenie podporoval. Tým, že som mal od malička najbližšie k výtvarnému umeniu, sme sa s niekoľkými

priateľmi a spolu s bankou, ako investorom, rozhodli založiť fond pre výtvarné umenie. Momentálne disponujeme jednou z najlepších zbierok slovenského povojnového umenia. Zbierka je zatiaľ v depozite a tento rok v júni by mala byť zo zbierky urobená výstava v Galérii mesta Bratislavy.

Jedna z mojich vízií je, aby kultúrne inštitúcie mali svoje kluby priateľov podporovateľov. Pre každého majetnejšieho človeka by malo byť totiž čťou patriť do takéhoto klubu. Otázkou je, či je na to naša „smotánka“ už dostatočne zrelá. Chodím na všetky premiéry opery, baletu aj činohry, občas do filharmónie, a z tých našich akože celebrit tam nevidám takmer nikoho. Ťažko sa robí kultúra v štáte, keď veľká časť „elity“ národa o ňu nemá záujem.

Ani súčasná situácia, keď svet

bojuje s koronavírusom a ľudia sa nestretávajú, umelcom nepraje. Koncerty na balkónoch nemusia mať chuť počúvať každý, a preto sa mi páči aktivita live stream koncertov cez internet. Šíriť takto kultúru v čase karantén môže umeniu dokonca pomôcť. Umelci by sa vôbec nemuseli hanbiť si za takýto koncert vypýtať dobrovoľné „vstupné“.

A akú hudbu nemám rád? Tú, ktorej je dnes ťažké sa vyhnúť. Valí sa na nás z každej strany. Hudba, ktorú vôbec nechceme počúvať, ktorá nevystihuje našu náladu a ktorú sme si nevybrali. Nazval by som to hudobným smogom. Hudba je aj nástrojom na vyvolanie určitého konania a núti nás robiť veci, ktoré nechceme. V takom prípade mám radšej ticho.

Andrej ZÁTKO – absolvoval Fakultu hospodárskej informatiky Ekonomickej univerzity v Bratislave. Je predsedom predstavenstva a generálnym riaditeľom skupiny Poštovej banky na Slovensku, pod ktorú patrí aj digitálna 365.bank. Ako vášnivý zberateľ a podporovateľ slovenského umenia zastáva názor, že budovanie umeleckých zbierok a podpora umelcov patria k spoločenskej zodpovednosti úspešných ľudí. Inicialoval vznik projektu Art Fond – stredoeurópskeho fondu súčasného umenia. Vo voľnom čase hrá na klavíri a maľuje.

Pripravila JD



Offenbach & Gulda Cello Concertos Edgar Moreau Orchestra Les Forces Majeures, R. Merlin Erato/Warner 2019

Mladý francúzsky violončelista Edgar Moreau patrí medzi najväčšie svetové talenty vo svojom odbore, na violončele hrá už od svojich štyroch rokov. Študoval na konzervatóriu v Paríži u Miklósa Perényiho, Lynna Harrela a Annera Bylsmu a nový album je už jeho v poradí piatym. Počas svojej kariéry stihol spolupracovať s klaviristkou Marthou Argerichovou, gitaristom Thibautom Garciom, huslistom Renaudom Capuçonom či so súborom starej hudby Il Pomo d'Oro, s ktorým v roku 2015 nahral svoj debutový album barokových koncertov pod názvom *Giovincello*. V roku 2018 mu vyšlo vynikajúce 2CD francúzskych violončelových sonát 20. storočia spolu s klaviristom Davidom Kadouchom. Na novinke tentoraz s orchestrom Les Forces Majeures a dirigentom Raphaëlom Merlinom nahral dva neobvyklé violončelové koncerty: *Koncert pre violončelo a orchester G dur „Concerto militaire“* od Jacqua Offenbacha a *Koncert pre violončelo a dychový orchester op. 129* od Friedricha Guldu. Offenbachov koncert za života svojho autora nebol prakticky nikdy uvedený, sám skladateľ ako aktívny violončelista z neho údajne hral iba prvú časť. Ostatné dve zabúdili do rôznych archívov a až v roku 2004 bolo dielo skompletizované. Napriek tomu, že odvtedy sa sporadicky objavuje na koncertných pódioch, stále je pokladaný za zaujímavý, hoci pomerne bizarný výstrelok. Dielo tradičnej trojčastovej stavby je pretkané typickou offenbachovsky odľahčenou operetnou hudbou, väčšinou nesmierne vtipnou, radostnou a miestami ironickou, s viacerými vážnejšími moment-

mi. Sólový part však vôbec nie je ľahký – okrem perlivých kadeníc a technických záľudností je mimoriadne intonačne háklivý a viacerí majstri violončela sa na ňom už popáli. Druhým dielom novinky je violončelový koncert od klasického i jazzového klaviristu a skladateľa Friedricha Guldu. Ak som pri Offenbachovom opuse spomenul jeho do istej miery bizarnú formu, tak Guldovo dielo je bizarnosť sama. Ide o neuveriteľne eklektický až nesúrodú zmes najrozličnejších hudobných štýlov od dychovky, dixielandu, cez jazz, rock, kvázi filmovú hudbu až po veľmi svojský neoklasicizmus. Čo drží všetky tieto suroviny pokope, je nepochybne skladateľov ohromný zmysel pre humor, vďaka ktorému si mohol takto dobromyseľne uťahovať zo svojich obľúbených žánrov. K výslednému efektu určite veľkou mierou prispel aj skutočne famózný výkon violončelistu Edgara Moreaua, ktorého hra – a to platí rovnakou mierou aj pre Offenbacha – je vášnivá, strhujúca, farebná a precízna. Jeho violončelo má nosný a krásne čistý zvuk, ovláda ho s neuveriteľnou ekvilibristikou a dlho nepočutou intonačnou suverenitou. Skvele mu sekunduje temperamentný mladý francúzsky orchester Les Forces Majeures s dirigentom Raphaëlom Merlinom. Spolu vytvorili novinku, ktorá je pre mňa vážnym kandidátom na album minulého roka.

Jozef ČERVENKA



La morte della ragione Il Giardino Armonico G. Antonini Alpha 2019

Diapason d'Or v kategórii stará hudba za rok 2019 a 5 hviezdíček v *BBC Music Magazine*, to je len časť úspechov albumu, ktorým známy taliansky súbor minulý rok prekvapil svet klasickej hudby. Il Giardino Armonico

pokračuje pod vedením Giovanniho Antoniniho v náročnom projekte nahrávania kompletu Haydnových symfónií na dobových nástrojoch, pričom si stále stíha udržiavať aj renomé vyhláďaných špecialistov na barokovú hudbu, príkladom môže byť nedávne CD *Farinelli* s Ceciliou Bartoliovou pre vydavateľstvo Decca. Album *La morte della ragione* je však výletom ďaleko za hranice súčasného repertoáru telesa, najstarším autorom na albume je Angličan John Dunstable (c1390–1453). Obsiahly a bohato ilustrovaný booklet sa začína úryvkom z úvodu k zbierke skladieb rôznych žánrov a obsadení *Selva di varia ricreazione* (1590) od talianskeho renesančného skladateľa Orazia Vecchiho a citátom z knihy *Tisíc plosín* (1980), ktorej autormi sú filozof Gilles Deleuze a psychoanalytik Félix Guattari. Vecchi vysvetľuje slovo *les* („selva“) v názve zbierky ako protiklad k usporiadanej a logike záhrad. Z vplyvného diela postštrukturalistickej a postmodernej filozofie si Antonini ako myšlienkové východisko zvolil rizómu. Termín, označujúci v botanike premenený koreň trvácich rastlín (pakoreň) s navzájom prepletenými výhonkami rozrastajúcimi sa do všetkých strán (napr. papradie), sa vo filozofii stal konceptom pre centrálny systém nelineárnych a heterogénnych spojení. „*Lubovolný bod rizómy môže a musí byť spojený s ktorýmkoľvek iným*“, píše Deleuze a Guattari. Ako to všetko súvisí s hudbou? Ako príklad sa dá použiť v renesancii mimoriadne populárny trojhlasný chanson *De tous biens plaine*. Za autora sa považuje Nizozemec Hayne van Ghizeghem. Jeho dielo na ľubostný text zaujalo okrem iných aj Alexandra Agricola a Josquina. Agricola vo svojich paródiách (vytvoril ich niekoľko) zachoval len pôvodný tenor a k nemu dokonponoval dva nové virtuózne kontrapunktické party. Josquin si ponechal dva hlasy, ku ktorým pridal dvojhlasný kánon. Zaujímavá je skladateľova poznámka, podľa ktorej kánon predstavuje náhľnenie Petra a Jána ku Kristovmu hrobu. To je len jeden z výjavov z pôsobivej hudobnej fresky plnej farebných hudobných obrazov, prekvapivých kontextov i mimohudobných aso-

ciácií, na ktorej poslucháč môže najstáť *battaglie* (*Galliard Battaglia* S. Scheidta), skladby, ktorým boli pripisované magické účinky (*Tarrantella* C. Caresanu, *Schiarazula Marazula* G. Maineria), kompozície ovplyvnené ľudovou hudbou, sofistikované kontrapunktické konštrukcie, harmonické experimenty doznievajúcej renesancie (Gesualdo, G. de Macque) i extravagancie nastupujúceho baroka. Práve v ranobarokovom repertoári sú Il Giardino Armonico pre mňa najpresvedčivejší. Dobrým príkladom je známa Castellova *Sonata decimaquarta a 4*, ktorá vďaka expresívnej interpretácii pôsobí ako miniatúrna „*dramma per musica*“ či – aspoň pre mňa – úplný objav *Sonata VII Stravagante sull' Ave Maris Stella*, ktorej autorom je Giovan Pietro del Buono (c1641–c1652). Zo skladieb anglických autorov (Dunstable, Tye, Baldwine) si vyzdvihnúť zaslúži aspoň *Upon la mi re*, pripisovaná Thomasovi Prestonovi, ktorá poslúžila ako ostinato pre voľnú improvizáciu flauty a kornetu. Verte či nie, jeho nástup znie, akoby sa na jam session na chvíľu zastavil Miles Davis. Nádherné sú aj intavolácia Gombertovho chasonu *La rose* a snové capriccio Vincenza Ruffa *Dormendo un giorno*, v ktorom si skladateľ požičal bas z rovnomenného madrigalu Philippa Verdelota. Občas som sa pri počúvaní nedokázal ubrániť pocitu, akoby Il Giardino Armonico aplikovali „barokový štýl hrania“ a svoje typické interpretačné atribúty (sklon k rýchlym tempám, virtuozite, na CD prítomnej v bravúrnych diminúciách dychových nástrojov a zvukový hedonizmus) aj na niektoré renesančné diela, ktoré tak mohli prísť o niečo zo svojej komornosti a intimity, no hypnotický zvuk ansámblu pozostávajúceho z flaut, cinkov, trombónov, sláčikov, barokovej i renesančnej harfy, čembala a organu poslucháča doslova pohltí a akékoľvek pochybnosti preváži zvukové opojenie. „*Zmysly vládnu, rozum je mŕtv*“ je myšlienka z Petrarcovho sonetu (a súčasne názov úvodnej pavany anonymného talianskeho autora zo 16. storočia), ktorá spolu s úryvkami z Erazmovej *Chvály bláznovstva* predstavuje na CD východisko fiktívneho diskurzu o hudbe ako o jednom z „bláznovstiev sveta“. Všetci vieme,

a Il Giardino Armonico pod Antoniniho vedením to opäť potvrdzuje, ide o bláznovstvo nesmierne krásne.

Andrej ŠUBA



VAPORI del CUORE THEMES AND VARIATIONS (selected works 2000–2009)

3 CD
Real Music House 2019

Jednou z nerozšírených povier, ktoré lidstvu znemožňujú vymotať sa z nekonečného kolobehu sociálnych a politických neúspechů, je predstava, že aby sa niečo zdařilo, musí to byť niekým riadené – niekým, kto má nadřazenou poziciu, zatiaľ čo ostatní vykonávajú jeho vôľu. Nemám sa zde poúšťať do rozborů spoločenských problémů, ktoré tímto spôsobom vznikajú. Rád bych však poukázal na prejavy zmínenej povery v hudbe. To, čo nazývame „evropskou klasickou hudbou“, je do veľkej miery založené na dôslednej hierarchizácii, ak ve štruktúre, tak v jejím provedení, a navyše jej výsledky sú prakticky vždy reprezentované konkrétnou individualitou – jmény skladateľů, dirigentů či hvězdnych sólistů, zatiaľ čo všetci ostatní, bez jejichž prispění, by sa úspechu nedosáhlo, zůstavajú v anonymitě. Důvody jsou pochopitelné: je prece snadnejšie pamatovať si len jedno jméno, ktoré to všetko symbolizuje, i když to často býva jen třešinka na dortu. Také improvizace, jež byla v historii vysoce ceněna, byla chápána jako povýtece sólová disciplína v rámci hry na klávesové nástroje. Teprve postupné rozbíjení oková harmonie pripravilo pôdu pro vznik kolektivní improvizace, jež je rozvíjena zcela volně, bez řízení. Bezpochyby byla u všech důvodom potreba vymaniť sa ze svazujících konvencí a zažiť nehierarchickou situáciu, vzájemný tvorivý proces v surovém stavu.

Realizovať ve zvuku spoločné bytí *tady a ted'*. Prístupy a prejavy sú rôzne a v zásade sa dá říct, že voľná improvizácia má toľko druhů, koľko ľudí ji delá. Teoreticky sa sice môže ozvať kedykoľvek čokoľvek, ale v praxi vždy záleží na kontextu, ktorý je však vytváren samotným prúběhem a všetci za něj nesou zodpovednosť spoločne. Když jsem se kdysi, po shlédnutí fascinujícího vystoupení improvizací skupiny AMM, ptal Johna Tiburyho, jak to delajú, že jim všechno tak plyne a zároveň překvapivě navazuje, odpověděl mi: „It's thirty years, Jaroslav, we are doing this for 30 years...“

Od vzniku bratislavské improvizací formace VAPORI del CUORE uplynulo nějakých sedmadvacet let. Pro její vývoj bylo důležité i personální propojení s VENI ensemble – tento soubor totiž za dobu své existence spolupracoval s jistě daleko největším počtem domácích i zahraničních hudebních osobností, skladatelů i interpretů než kterýkoliv jiný v česko-slovenském kontextu, a jeho členové tím získali nesporně široké zkušenosti v celé škále současné hudby. Ti, kteří měli zájem o realizace nekonvenčně notovaných partitur, přirozeně zabrousili i do oblastí volné improvizace. Zkušenosti z VENI ensemble byly jejich cennou devizou, navíc to byli převážně hrající skladatelé: Ľubo Burgr na housle, elektroniku i hlas, Martin Burlas na klávesy, Daniel Matej na turntables, CD přehrávače, hlas a ozvučený stůl, Marek Piaček na flétnu, hlas a elektroniku, Peter Zagar na klavír a syntezátor, přiležitostně také Marián Lejava na lidové housličky „zlopocky“, housle a znějící objekty. K nim se družil jako jediný (nicméně velmi inženýr) instrumentalista Ronald Šebesta na klarinet a basklarinet, a také sound designer Roman Laščiak, který byl přímo členem kapely, neboť výsledná mixáž vstupů byla jeho dílem. Podstatné je, že v různých kombinacích a v rámci různých souborů spolu hrají už také přes pětadvacet let. Pozoruhodné je, jak se tyto osobnosti dokážu doplňovat, aniž by někdo stabilně převažoval, a jak se jejich hudba pokaždé mění. Přitom každý hudebník vnáší do společné hry i poněkud jiné prvky, než s jakými pracuje ve svých vlastních skladbách. Důležitou

složkou jejich pojetí volné improvizace je spolupráce s přizvanými hosty.

Ti přinášejí vždy něco odlišného, dodávají společnému hraní jedinečný charakter, daný jejich nástrojem či jimi používanými zvukovými prostředky. Obohacují tak obsazení souboru a významným přínosem je i jejich vlastní přístup k hudební tvorbě. Hostující hráči zároveň nikdy nezaujmají pozici prominentních sólistů, ale organicky se zapojují do skupinového zvuku – dokonce i Jon Rose, který v průběhu jednačtyřiceti minut druhého tracku na CD 1 hraje téměř pořád, ale natolik různorodě, že zde vlastně nemá jednoznačně dominující roli. Nakonec ostatní mu velmi zdatně sekundují a přinášejí svoje nápady, takže jeho virtuózní hra vytváří často jakýsi velmi zajímavý „doprovod“.

Rozdílnost hráčů tvořících VAPORI del CUORE je zřejmě oním tajemstvím, díky němuž jejich hudba neskouzává do uniformity. Pracuje se zde s názvuky nejrozličnějších typů hudby, stylů žánrů, ba i parodií na jejich manýry, ale toto vše je promícháno notnou dávkou nepředvídatelnosti a komplexity, takže i při několikrát opakovaném poslechu je stále co objevovat. Nacházíme zde bohatství forem, resp. individuálně tvarovaných formových průběhů a principů, mezi nimiž mají důležité místo dialogy a paralelní monology, z nichž každý sleduje vlastní logiku i funkci v rámci celku. Každý z hráčů sám za sebe rozhoduje, kdy vnesie do hry nový prvek, kdy ustoupí do pozadí, anebo kdy se odmlčí úplně. Je to zjevně organický proces, založený na spontánní výměně energií, podpořený však značnou zkušeností. Ostatně vždy nejvíc záleží na tom, *kdo* něco delá. V případě VAPORI del CUORE je zde přítomna pokaždé trochu jiná muzikantská chemie. A k tomu přistupuje ještě i oněch v podstatě „thirty years“ společné hudební praxe.

Komplet 3 CD přináší reprezentativní výběr živých nahrávek z let 2000–2009, remastrovaných v roce 2019. Je to hudba vybízející k soustředěnému poslechu. Objevují se v ní momenty hravé i dramatické, komplexní i minimalistické a prosté, intimní a meditativní, ale i zneklidňující, humorné i vážné. Každá ze zde zaznamenaných improvizací je

vyzváním na cestu plnou překvapivých zvratů, kterou však stojí zato spolu s VAPORI del CUORE a jejich hosty projít. Je doporučením hodné vyslechnout každý track samostatně, aby bylo možné tento zážitek dokonale vstřebat (rozhodně to není hudba do auta, ani podkres ke společenské konverzaci). Kdo si však udělá čas a vyslechne všechny tři disky za sebou, rozevře se před ním impozantní panorama improvizované hudby na Slovensku nultých let.

Jaroslav ŠTASTNÝ



About Time Marek Dorčík ŠPERCASA

Crowley, Gorodj, Hewson, Coady, Dorčík
Hudobný fond 2019

Popri umelcoch pôsobiacich na domácej pôde sa do katalógu Hudobného fondu dostal aj debutový album slovenského hudobníka, environmentálneho aktivistu a športového fotografa Mareka Dorčíka, ktorý už dlhšie žije v Anglicku. Na nahrávanie si Marek (bicie nástroje) pozval prvú ligu londýnskych jazzmanov: George Crowley – tenorsaxofón, Miguel Gorodj – trúbka a kridlovka, Tom Hewson – klavír, Mick Coady – kontrabas. Až na jednu výnimku ide o regulárny working-band, s ktorým Marek spolupracuje už dlhšie. Aranžmány väčšiny skladieb mal na starosti ruský jazzový skladateľ a kontrabasista Pavel Klimashevsky. Nahrávalo sa vo Fieldgate Studio vo waleskom Cardiffe, o mixáž a mastering sa postaral Pavel Wlosok.

Album je rámcovaný skladbami *Špercasa Intro* a *Špercasa Outro*, ktoré naznačujú, že pôjde o projekt bubeníka. V skladbe *Initial Suspension* sa po úvodnom rubate a spevnej téme v sólach predstaví klavirista Hewson a tenorsaxofonista Crowley. Hlavne v prvom sóle je evidentná zohra-

→

→ tošť rytmiky a následne v dialógu bicích a saxofónu na začiatku druhého sóla počujeme vplyv americkej postbopovej tradície. Prijemným aranžérskym prekvapením je rytmicky poňatý special-chorus, ktorý zaznie tesne pred repetíciou témy. *Blue Hour*, ktorého základom je 7/4 groove, nechá vyniknúť hlavne klavíru. Pod sólovým dialógom trúbky a saxofónu potom graduje rytmika à la Tony Williams. Následné sólo bicích nad ostinatou zvyšku hudobníkov pôsobí ako druhý vrchol skladby a logicky ústi do témy s prekvapivým ukončením. *Golden Hour*, balada na 3/4, pripomína svojou atmosférou nahrávky Milesa Davisa s legendárnym Quintetom do 60. rokov. Okrem (opäť) skvelého klavírneho sóla tu prvýkrát dostane viac priestoru španielsky trubkár

M. Gorodi. Zvukovo je jeho prejav viac v hardbopovej tradícii, čo je zaujímavým kontrastom oproti postcoltranovskému prístupu tenorsaxofonistu Crowleyho. *About Time* ako skladba s najsofistikovanejším aranžmánom dáva priestor vyniesť celému kvintetu. Hlasy v unisone klavír-kontrabas sa proti bicím nástrojom a dychovej sekcii dômyselne dopĺňajú a vytvárajú organický celok. Kompozične i interpretačne je to asi najvydarenejšia skladba celého albumu. Z tandemu dychárov zvláda Crowley svoje sólo nad komplikovanou harmonickou textúrou bravúrne, Gorodi má veľmi dobré momenty v prvej polovici sóla, potom však trochu stráca na výraze. *Silent Gratitude*, étericky pôsobiaca kompozícia klaviristu Hewsona je postavená na modálnom základe striedania

(troch) harmonických centier. Pod prvou časťou témy, hranou dychovou sekciou, necháva vyniknúť mäkký zvuk kontrabasového ostinata a následne sólo M. Coadyho. Až po nej nasleduje druhá, kontrastná časť témy a rytmikou citlivo vygradované sólo autora. V závere je téma skrátaná, zaznie len jej druhá časť, čo v poslucháčovi vyvoláva pocit otvorenosti. Zaradenie skladby Waynea Shortera *Yes And No* v dvoch verziách sa mi zdala zbytočným luxusom, preto som k ich počúvaniu pristupoval s mimoriadnou pozornosťou. Hneď prvá verzia s polyrytmickým členením originálnej témy, ktoré sa vynára čiastočne aj v improvizáciách, obsahuje prvotriedne zvládnuté Crowleyho sólo. Jeho hra je dôkazom dokonalého rytmického i harmonického

zvládnutia postbopového jazyka. Zaujímavý moment nastáva, keď úlohu sólistu preberá Gorodi. Klavirista mu otvorí priestor na „stroll“, keď ho nechá hrať iba s rytmikou. Komplikovanú situáciu zvláda veľmi dobre, najmä ak uvážime, že je konfrontovaný Crowleyem. Na záver treba vyzdvihnúť prínos hlavného protagonistu Mareka Dorčíka, ktorý sa o vznik albumu zaslúžil interpretačne, kompozične i organizačne. V jeho osobe rastie Slovensku jazzman, ktorého prienik do špičky európskeho jazzu určite nie je náhodou. Jeho debutový album prekvapí nielen hudbou na vysokej kompozičnej úrovni, zaujímavou aranžérskou prácou, kvalitnými inštrumentálnymi výkonmi, dobrým zvukom, ale aj duchovným rozmerom.

Juraj KALÁSZ

REAKCIA

Ad: A. Štefunko: *Premrhaná šanca* (HŽ 3/2020)

Autor sa v nepochybne dobre mienenom článku nevie zmieriť s tým, že počul *Brandenburské koncerty* na moderných nástrojoch. Odpovedá si pritom sám, hneď v úvode článku: Konvergencie nie sú festival starej hudby. Nie sú, napriek tomu počas vyše 20-ročnej histórie na Konvergenziách účinkovali The Hilliard Ensemble, J. Potter, R. Basso, A. Abramovich, The Dowland Project, Oni Wytars, Baroksolistene, Albrecht Collegium, Lotz Trio či Solamente naturali (niekoľkokrát). Napokon aj Kantáta so Solamente naturali sa v programe ocitli preto, lebo sme chceli nášmu publiku predstaviť umenie kolegov, ktoré obdivujeme. Pre „fajnšmekrov“ sme svojho času do Bratislavy priniesli koncert zo stredovekých konduktov. Keď sme sa teraz aspoň trochu zbavili nálepky „spiatocníkov“, nebolo by zlé pripomenúť, čím Konvergenzie sú. Sú podujatím komornej hudby poskytujúcim priestor na spoločné hranie domáci a zahraničným interpretom. Toto je zmysel, cieľ a poslanie festivalu a hlavný dôvod, prečo sme pri *Brandenburských koncertoch* nezvolili „nákup“ súboru starej

hudby, ale náročnejšiu cestu zostavenia ansámblu na čele s vynikajúcim Igorom Karškom, ktorý viedol „dobové orchestre“ M. Minkowského či C. Bartoli. Mimochodom, väčšina umelcov, ktorí prijali pozvanie účinkovať, má dlhoročné skúsenosti s historicky poučenou interpretáciou, nehovoriac o prof. B. M. Willi, patriacej medzi uznávaných expertov na barokovú hudbu. Či tieto „argumenty“ boli aj „počut“, nechávame na kritiku, nakoľko je transfer štýlových znakov na hru „moderného“ ansámblu možný, presahuje priestor vyhradený pre tento text. Koopman, Antonini, Rilling, Harnoncourt a iní si asi mysleli, že možný je, keďže spolupracovali aj s „modernými“ orchestrami. Z inštrumentalistov možno zmieniť aspoň R. Brautigama, ktorý nahral všetky Beethovenove koncerty na modernom i dobových klavíroch. Podobne sa praxou stalo kombinovanie „starých“ a „moderných“ nástrojov. Môže byť predmetom diskusie, no autor ho mylne prehlasuje za omyl. Ak niekomu takáto interpretačná koncepcia nevychová, ide o otázku subjektívnych preferencií, nie o „premrhanú šancu“. Komplet *Brandenburských koncertov* na dobových nástrojoch môže byť stále agendou Dní starej hudby, BHS, prípadne ambíciou domácich telies špecializujúcich sa na HIP. Odhladiť od nepríliš šťastných vyjadrení, kedy autor

charakterizuje hru M. Škutu ako „lyrickú“ s nedostatkom zmyslu pre kontrast (!) a I. Gringoltsovi odporúča „dozrieť“ (pre M. Suzukiho, ktorý s ním uviedol Bachove husľové sonáty bol asi zrelý dostatočne) sa k pointe dostáva nechtiac, keď si kladie otázku, či Paľo naozaj hral Bacha. Mendelssohn bol určite presvedčený, že hrá Bacha, Landowska tiež, Bach „pionierov starej hudby“ sa niekedy tak líši od dnešných interpretácií, že si je možné kľásť otázku, či ide o tú istú hudbu. „Hranie Bacha“ je „hľadaním Bacha“, ide o fascinujúci a nekončiaci proces, v rámci ktorého mohli prejavovať svoj talent, imagináciu a vzhľad do hudby generácie interpretov a priniesť tak radosť súčasníkom. Sme presvedčení, že univerzum hudby tohto barokového génia poskytuje dostatok priestoru pre všetkých. Prečo? Odpoveď dal v kontroverznej, no nesmierne poučnej knihe *Text and Act* americký muzikológ R. Taruskin: „Prečo pokračovať v hraní hudby minulosti na nástrojoch dneška? Prečo nerozdeliť toto dedičstvo podľa oblastí medzi špecialistov? Práve preto, že potom by táto hudba prestala byť našim spoločným dedičstvom, teda tou časťou minulosti, ktorá je stále aktuálna a dostupná všetkým.“

Jozef LUPTÁK, Andrej ŠUBA
Konvergencie

Radio Head Awards 2019: Borzík – Kollar – Tóth



Aj vyhlásenie výsledkov najdôležitejšej slovenskej hudobnej

ankety ovplyvnila aktuálna téma koronavírusovej epidémie. Verejné podujatie, ktoré sa malo uskutočniť 18. 3. v NTC v Bratislave, bolo zrušené a výsledky boli oznámené vo vysielaní Rádia FM a na webstránke ankety. Zverejňujeme víťazov v kategóriách tzv. menšinových žánrov, v ktorých rozhodovali odborné poroty:

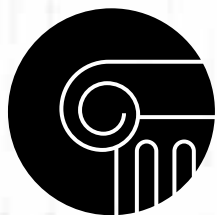
Porotcovské kategórie:

Nahrávka roka 2019 – world music/folk: Martin Geišberg – *Na modrej planéte* (Slanko Records)
Nahrávka roka 2019 – klasická hudba: Lukáš Borzík – *Slovo* (Hudobný fond)
Nahrávka roka 2019 – jazzová hudba: David Kollar – *Sculpting in Time* (Hevhetia)
Nahrávka roka 2019 – experimentálna hudba: Miroslav Tóth – *S'ihmon* (totem records) a *Shibuya Motors* – - + (totem records)

Špeciálne ocenenia:

Ocenenie za prínos do hudby: Milan Lasica
Ocenenie Nadácie Advance Investments: Kristína Mihaľová & Jakub Šedivý

Dovidenia v lepších časoch...



Medzinárodný hudobný festival

Pro musica nostra Thursoviensi

III. ročník

13. - 21. 6. 2020

**ORLOVÉ / ŽILINA-TRNOVÉ
KYSUCKÉ NOVÉ MESTO / BYTČA / ČADCA
RAJEC / KOTEŠOVÁ / BUDATÍN / GBELANY**



Medzinárodný hudobný festival



Pro musica nostra Sarossiensi

III. ročník

21. - 28. 6. 2020

**HANUŠOVCE NAD TOPĽOU / NIŽNÁ ŠEBASTOVÁ
HERMANOVCE / FINTICE / FRIČOVCE
PETROVANY / BREŽANY / PREŠOV**



Medzinárodný hudobný festival



Pro musica nostra Tyrnaviensi

I. ročník

26. 6. - 2. 7. 2020

**JELKA / HLOHOVEC / TRNAVA
SEREĎ / GALANTA
PUSTÉ ÚĽANY / PIEŠŤANY**



ZRUŠENÉ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

71. koncertná sezóna
2019/2020

Apríl

Koncerty u vás doma.

www.filharmonia.sk

stream.filharmonia.sk

#SlovakPhil

foto Ján Lukáš

