



# hudobný život

ROČNÍK LII

5  
2020

2,16 €

hudobné  **entrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Koncerty bez potlesku / Hudobná dielňa S. Palúcha / 10 rokov Albrechtiny /  
M. Ruman, Ľ. Chalupka, A. Brezovský, R. Wallace...



## Hudba bez potlesku

# UMENIE POD OKNAMI



KAŽDÝ TÝŽDEŇ MOŽNO AJ NA VAŠOM SÍDLISKU. VIAC INFO NA [WWW.VIVAMUSICA.SK](http://WWW.VIVAMUSICA.SK)



Vážení čitatelia,

na začiatku pandémie nového koronavírusu, na začiatku utlmenia verejného kultúrneho života, sa mohlo zdať, že zmĺknu múzy. Mnohí sa nás pýtali, „o čom budeme písať“. Lenže hudobníci nestíchli – iba sa prihovárajú zo súkromia, z alternatívnych priestorov, hľadajú možnosti, ako napriek všetkému hrať, spievať... Asi najikonickjším obrazom vzdoru zostávajú zábery z pražského Rudolfa, kde skupina hornistov hrá Largo z Novosvetskej. S rúškami, s malými otvormi na ústach... V susednom Česku s úžasom pozorujeme nielen obdivuhodnú vynaliezavosť v boji s epidémiou na koncertnom pódii, ale prichádzajú aj prvé správy o oživovaní koncertného života: od 11. mája tam bude možné usporiadať koncerty pre publikum do 100 ľudí. Pretrvávajúce hygienické nariadenia však nemajú vplyv len na prítomnosť publika v sálach, ale aj na počet hudobníkov na pódii a spôsob ich usadenia. Stále je treba dodržiavať sociálny odstup, a na pódium sa nezmesť symfonická zostava. Objavujú sa nové výzvy pre organizátorov a dramaturgov... Na Slovensku pokračujú domáce internetové koncerty hudobníkov, vznikajú prvé pokusy o profesionálne vysielanie mimo súkromných priestorov, Slovenská filharmónia spustila na internete cyklus *Koncerty bez publika*, Viva Musica! posla hudobníkov, aby hrali ľuďom pod oknami...

Máme o čom písať: o novom fenoméne koncertov bez potlesku, o fascinujúcich desiatich rokoch združenia *Albrechtina*, o inšpiratívnom violovom repertoári s Martinom Rumanom, o profesii operných korepetítorov, o stopách Beethovenovej hudby v Prešporku, o tajomnom theremine či o bigbandoch v bývalej Juhoslávii... ale aj o tom, že tí, čo odchádzajú, zostávajú v spomienkach, so svojou prácou a umením s nami: prof. Ľubomír Chalupka, mezzosopranistka Nina Hazuchová či jazzový trubkár Wallace Roney. Video s prvým dielom *Hudobnej dielne* Stanislava Palúcha na youtubovom kanáli *Hudobného centra* si pozrelo už viac než tisíc divákov a mnohí aktívne využívajú noty, ktoré sme publikovali v apríli. Aj v tomto čísle ponúkame huslistom možnosť posunúť sa o krok ďalej v zdolávaní jazzovej interpretácie pod vedením špičkového lektora.

Vieme, že mnohí sa k nášmu časopisu neviete dostať, a naďalej ho zdarma sprístupňujeme v elektronickej verzii na našej internetovej stránke. Dávame do pozornosti aj možnosť objednať si časopis na internetovej stránke *Hudobného centra*.

Ďakujeme, že nás čítate.

Andrea SEREČINOVÁ

## OZNAM

Slovenská filharmónia vzhľadom na aktuálnu situáciu oznamuje, že 10. ročník **Medzinárodnej klavírnej súťaže Johanna Nepomuka Hummela**, ktorý sa mal konať od 14.–21. septembra 2020 sa v danom termíne neuskutoční. Termín jubilejného ročníka súťaže sa presunie na 6.–12. september 2021. Podmienky súťaže sa nemenia, je otvorená pre všetkých záujemcov narodených po 5. septembri 1989, uzávierka prihlášok je 31. mája 2021. MT, [www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk)

## Aktuálne

- 2 **Bez potlesku alebo pod oknami** A. Serečinová
- 3 **Anketa (P. Zagar, J. Lupták, L. Fančovič, M. Drlička)**

## Z organového kokpitu

- 3 **Úrodná zem dobových nástrojov** M. Melcová

## Spravodajstvo

- 4 **Koncerty bez publika** V. Lovranova
- 5 **Jubileum: Z. Livorová 80 / Spomíname: Za Ninou Hazuchovou**

## Zahraničie

- 6 **Brno: Její pastorkyňa na streame** J. Červenka
- 7 **spravodajstvo**

## Rozhovor

- 8 **Martin Ruman: Violovej klasike sa programovo vyhýbam** R. Kolář

## Osobnosť

- 10 **Spomienky na Ľuba Chalupku...** O. Španková-Frederiksen, E. Holubánska-Bartovičová, V. Fulka

## Fenomén

- 13 **Albrechtina – 10 rokov – spomienky** V. Godár

## Backstage

- 16 **Klaviristi v zákulisí** J. Adamuščin

## História

- 18 **Theremin ako ikona popkultúry** D. Držiková

## Generácia XXI

- 21 **Malin Bang** R. Kolář

## Beethoven 2020

- 22 **Modlitby pre všetky časy** A. Šuba

## Z dejín slovenskej populárnej hudby

- 26 **Ali Brezovský: Od piesne k piesni** M. Jurčo

## Hudobné lokality

- 28 **Kafe Scherz, Bratislava** J. Dekánková

## Miniprofil

- 29 **Peter Palaj** R. Ragan st.

## Jazz

- 30 **Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Oh, Lady Be Good!**
- 31 **Wallace Roney (1960–2020)**
- 33 **Jazzové jam session** J. Dekánková
- 34 **Bigbandy bývalej Juhoslávie** E. Rothenstein

## Čo počúva

- 36 **František Kovár, herec**

## Recenzie

37

Mesačník **Hudobný život**/máj 2020 vychádza z **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836  
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09  
**Redakcia:** Andrea Serečinová (poverená vedením redakcie, kontakt: [andrea.serecinova@hc.sk](mailto:andrea.serecinova@hc.sk), +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář ([robert.kolar@hc.sk](mailto:robert.kolar@hc.sk)), Juraj Adamuščin ([juraj.adamuscin@hc.sk](mailto:juraj.adamuscin@hc.sk)), Jana Dekánková ([jana.dekanova@hc.sk](mailto:jana.dekanova@hc.sk)). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer ([robert.bayer@hc.sk](mailto: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](mailto:distribucia@hc.sk)) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, [www.hc.sk/hudobny-zivot/](http://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 distribúteri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: [predplatne@slpost.sk](mailto:predplatne@slpost.sk) • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: [zahranicna.tlac@slpost.sk](mailto:zahranicna.tlac@slpost.sk) • **Objednávky na predplatné** prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** Pavel Bogacz Kvartet hrá v Bratislave v rámci projektu *Umenie pod oknami* (foto: R. Baranovič) • **Názory** a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese [www.siac.sk](http://www.siac.sk)

# Bez potlesku alebo pod oknami

**Nariadený spoločenský odstup v čase pandémie sa v komunikácii interpret-publikum pretavil do zaujímavého sociálneho a psychologického experimentu. Koncerty prenášané cez internet sú statočným vzopretím sa osudu, no zároveň len nejednoznačným víťazstvom. Živá komunikácia s publikom cez sociálne siete, pozvanie do súkromia majú svoje čaro, no s rizikom rýchlej expirácie vzhľadom na veľmi nízke technické štandardy v dobe, ktorá sa zvyklo pýšiť imperatívom zvukovej a obrazovej dokonalosti. Ako mnohé kľúčové momenty v živote, aj dnešná konfrontácia s novými cestami komunikácie s publikom patrí do skupiny tých neprenosných zážitkov. Nezažijete, neviete... A teraz, aj keď ešte všetko nevieme, začíname aspoň tušiť, že najvýraznejším deficitom online koncertovania nie je ani tak absencia interpreta v sále, ale fyzická neprítomnosť jeho najdôležitejšieho partnera – publika.**

Veľa sa debatuje o tom, či publikum nezleňuje, nezvykne si na dostupnú, instantnú produkciu v pohodlí domova, o tom, akú budúcnosť majú koncertné domy po skončení epidémie, ako to bude s profesiou hudobníka. Dúfa sa, že nedokonalé live streamy na internete vzbudia veľký hlad po návrate ľudí do koncertných sál. Oveľa zaujímavejšou sa však ukazuje otázka úlohy publika, jeho priameho vplyvu na interpretačný výkon. Na elementárnej úrovni je to zrejme už pri pohľade na rozpačité atmosféry živých „koncertov“, na ktorých nemôže zaznieť potlesk. Tá zvuková diera je nezniesiteľná, privádza do rozpakov hudobníkov ale aj divákov za monitormi. A že nejde len o zvukovú „preluku“, je zrejme z reakcií nami oslovených hudobníkov i z podnetnej glosy klaviristky Veroniky Lovranovej na prvý online koncert bez publika zo Slovenskej filharmónie. Že živé bytosti v sále sú nevyhnutné pre tú potrebnú „chémiu“, začína byť v týchto dňoch viac než zrejme...

Žiaľ, Slovenská filharmónia zatiaľ prepásla jedinečnú príležitosť vyslať skutočné, profesionálne živé koncerty. Svoje Koncerty bez publika predhráva, čím divákov pripravuje o jedinečný moment spoločného zdieľania hudby – ak už nie „tu“, tak aspoň „teraz“. Mizne aj dôvera v autentický koncertný zážitok (aj keď zo záznamu), pretože napriek tvrdeniu Filharmónie, že ide o neprerušované, plynulé záznamy koncertov, výsledok evokuje skor sterilnejšiu štúdióvu nahrávku, nech už je skutočnosť akákoľvek. Obavy zo zníženej zvukovej kvality pri živom streamovaní sú neodôvodnené, pretože publikum si medzičasom zvyklo na také biedne prenosy cez mobily z obyvačiek, že živý prenos z kvalitného akustického priestoru bratislavskej Reduty, ktorá má navyše profesionálne technické audiovizuálne zázemie (roky využívané na výrobu záznamov koncertov pre potreby filharmónického internetového archívu), by v aktuálnej situácii predstavoval mimoriadny „upgrade“ a najvyššiu možnú simuláciu skutočného koncertu v dnešných podmienkach. Navyše, už niekoľko týždňov sledujeme úspešne, dramaturgicky prepracované živé internetové koncerty z pražského Rudolfinu (28. 3. a 25. 4.) so špičkovými výkonmi hudobníkov, hrajúcich bez problémov v rúškach, a to vrátane

dychárov, používajúcich špeciálne verzie s otvárateľným zipsom na ústach. Česi už tradične vynikajú v tom, ako v médiách zrozumiteľne a pritom na úrovni komunikovať o hudbe so širokým publikom, a teraz ukazujú vynikajúci príklad, ako vyplniť prázdno medzi skladbami – zapojením moderátora, rozhovormi s hosťami, ale aj až spravodajsky nekompromisným odhalením „dbovej“ koncertnej praxe, keď nám réžia bez okolkov ponúka zá-



Jeden z koncertov v rámci projektu Umenie pod oknami, účinkuje The Ladies Ensemble (foto: Viva Musica!)

bery na pódiových technikoch dezinfikujúcich klaviatúru medzi výmenami účinkujúcich. Pár sekúnd je to možno rozpačité až komické, no o malú chvíľu pravdivé a dojímavé. A to je asi to najdôležitejšie – cez obrazovky, monitory s nami komunikuje úprimnosť, nie hra na dokonalosť. S moderovaním koncertov odľahčenou formou ako s riešením ponurej atmosféry bez potleskov počíta aj Pražské jaro, ktoré od 15. mája spúšťa alternatívnu online verziu festivalu s hercom a hudobníkom Ondřejom Havelkom. Práve v porovnaní s dňami v Česku dobre vidieť, že nám chýba nielen istá dávka vynaliezavosti, ale aj odvaha a know-how. To by ale nemal byť dôvod na smútok, veď riešenie je jednoduché – nebať sa poučiť a vyskúšané modely adaptovať. V každom prípade, aj nápad s predhrávanými koncertami je legitímny príspevkom prvého orchestra v krajine, ktorý v súčasnosti ťaží z kedysi prezieravého rozhodnutia vybudovať profesionálne zázemie pre nahrávanie koncertov a okrem nových Koncertov bez publika ponúka množstvo záznamov zo svojho

videoarchívu. Od 14. apríla sa v cykle Koncerty bez publika predstavili: klavirista Jakub Čížmarovič (viac v texte V. Lovranovej), duó: Filip Jaro a Xénia Jarová, Juraj Tomka a Maroš Klárik a na vokálnom koncerte speváci: Katarína Porubánová, Adam Nádlar, Andrea Pietrová s klaviristkou Janou Nagy-Juhászovou. (Májový program zverejňujeme na vnútornej strane našej obálky.)

Napriek otázkam, ktoré logicky vyvolávajú, majú „karanténne“ online koncerty veľkú sledovanosť. Už 15. marca ponúkol prvý live stream z domáceho prostredia festival Konvergenzie, ktorý v priebehu mesiaca zrealizoval 17 prenosov hudobníkov zo svojho festivalového okruhu (Jozef Lupták, Eva Šušková, Branislav Dugovič, Ronald Šebesta...). Počas štyroch týždňoch mali koncerty pod hlavičkou Konvergenzie okolo 80 tisíc zhladnutí. Platforma abykulturzila.sk, ktorá bola v ponuke živých streamov slovenským pionierom, uvádza od spustenia projektu v druhej polovici marca spolu 50 tisíc zhladnutí. V čase epidémie, a najmä v termínoch vysielania nového formátu Koncertov bez

publika, výrazne stúpla aj sledovanosť stránky stream. filharmonia.sk.

Aj najväčší letný festival s klasickou hudbou Viva Musica! má pripravenú online verziu so živými prenosmi koncertov, i keď boj s epidémiou zatiaľ nevzdáva a dúfa, že sa festivalový program v modifikovanej verzii s domácimi interpretmi podarí v auguste uskutočniť aspoň ako open air podujatie. Zdá sa, že tempo a štýl v slovenskom prostredí live streamov

udáva platforma abykulturzila.sk, ktorej sa darí technicky a produkčne profesionalizovať svoje výstupy a od domáckych akcií prechádza k „online festivalu“ Plody doby v profesionálnom prostredí klubov a hudobných centier s adekvátnym zvukovým a obrazovým zázemím, s výsledkom, ktorý už veľmi pripomína kvalitný televízny prenos. Úspešná je aj vo výbere „vstupného“, aj keď len ako dobrovoľného príspevku publika.

Zaujímavou odpoveďou na situáciu, ale i bezradnosť hudobníkov hrajúcich v izolácii a bez spätnej väzby je formát koncertov „pod oknami“. U nás sa príležitosti ako prví chopili ľudia z tímu Mateja Drličku z Viva Musica! Od 22. apríla organizujú komorné koncerty na bratislavských sídliskách pre publikum na balkónoch. Vzhľadom na zákaz zhromažďovania sa koncerty nemôžu príliš propagovať a prípadný „dav“ záujemcov sa musí prerieďovať. Aj keď so zatahnutou brzdou, ale predsa len, kontakt hudobník-poslucháč začína resuscitovať...

**Andrea SEREČINOVÁ**

## ANKETA

**Vnímate živé internetové prenosy koncertov prevažne z domáceho prostredia jednoznačne pozitívne? / Má táto forma komunikácie s publikom skôr spoločenský alebo aj umelecký rozmer? / Je znížená technická stránka prenosov veľkým hendikepom? / Ako sa vyrovnávate s hraním bez publika?**

**Peter Zagar**

skladateľ

Mám zo streamov zmiešané pocity. Je to asi prvá reakcia hudobníkov na nečakanú patovú situáciu. Spĺňajú skôr psychologickú funkciu ako umeleckú. Riziko vidím v tom, že umelecký vklad hudobníka môže zapadnúť v chaose, ktorý teraz prežívame, publikum si stream aj vyhľadá, ale nevenuje mu takú koncentrovanú pozornosť, ako na skutočnom koncerte. Je to gesto solidarity, ale umelecký zážitok z koncertnej siene to nenahradí. Chýba totiž ten spoločný priestor, v ktorom publikum zažíva hudbu.

**Jozef Lupták**

violončelista, festival Konvergenzie

Live streamy považujem za prejav solidarity s ostatnými ľuďmi, pretože zostať doma by sme

mali všetci, a takto vysielame signál, že v tom ľudia okolo nás nie sú sami. Vnímam najmä ich spoločensko-emocionálny rozmer, aj keď ten umelecký tam je, či chceme alebo nie. Pre mňa je to neuveriteľne zaujímavá sonda a akt akéhosi „obnaženia“ sa na koreň motivácie toho-ktorého umelca: prečo robí to, čo robí... Technické limity live streamov sú samozrejme hendikepom, najmä pre umelcov, ktorí pracujú primárne s akustickým zvukom. Ale žijeme v neuveriteľne hendikepovaných časoch a toto by podľa mňa teraz nemalo byť hlavným meradlom. Hrať bez publika je pre mňa nesmierne ťažké. Živý koncert je niečo, kde viem okamžite reagovať na atmosféru v sále, priestor samotný, cítim čo z ľudí „vyžaruje“.

**Ladislav Fančovič**

klavirista

Vnímam tieto možnosti pozitívne, ale cítim tu určite aj náznak zúfalstva a beznádeje z toho všetkého, čo sa okolo nás deje. Kultúra bola vyradená z prevádzky ako prvá a vďaka vzťahu našej krajiny k nej príde na rad pri obnovovaní systému určite ako posledná. Ak nie je hudobník nasnímaný kvalitnou zvukovou technikou, výsledok, ktorý sa k poslucháčovi dostáva z obrazovky, ani zďaleka neposkytne dôveryhodný obraz toho, čo sa v koncertnej sále, resp. v pracovni či v oby-

vačke deje. A to nehovorím o skreslení, ktoré má na svedomí internetový prenos, alebo reproduktory, z ktorých koncert počúvame. Úplne najhoršie sú na tom asi klaviristi, ktorí sú vyslovene odkázaní na dobrú sálu s kvalitným koncertným klavirom a technickým zázemím. Je veľmi neprijemné hrať pred telefónom. Po každej skladbe príde zdrvivúce ticho, ktoré zakaždým len prehľbuje zväčšujúcu sa depresiu.

**Matej Drlička**

organizátor, festival Viva Musica!

Live streamy sú dôkazom toho, že pre hudobníka je prvoradý a najdôležitejší divák, publikum. A veľkosť takéhoto online publika je, zdá sa, priamo úmerná známosti alebo mediálnemu výtlaku toho-ktorého hudobníka. Ukazuje sa, že tí, ktorí sa venovali komunikácii so svojimi divákmi „online“ aj pred koronakrízou, majú teraz oveľa jednoduchšiu cestu k publiku ako tí, čo s týmto spôsobom šírenia svojho umenia iba začínajú. Streamy sledujem iba minimálne a čisto z profesionálnych dôvodov. Od prepuknutia korony som nič také, čo by ma vyslovene zaujalo, nevidel. Nie je to nič nové, len je toho teraz viac. A áno, kvalita zvuku je pochopiteľne jeden z najvýraznejších hendikepov. Ale tých je tam veľmi veľa...



Z ORGANOVÉHO KOKPITU

**Nekonečné polia, jeden z najkrajších západov slnka v krajine... Španielska autonómna komunita Castilla y León je rozmaznaná nielen mimoriadne bohatou architektúrou, ale aj pokladmi v jej interiéroch.**

**Ak chcete vedieť niečo o katedrále v meste León, postavenej medzi rokmi 1201 až 1301, musíte si preštudovať publikácie od odborníkov. Ale ak sa túžite niečo dozvedieť o najplodnejšej pôde pre historické organy v južnej Európe, tak čítajte ďalej.**

V každej kastílskej dedinke nájdete organy z obdobia od druhej polovice 17. storočia až do konca 18. storočia. Pýšia sa horizontálnymi jazykovými registrami, flautami, princípálmi, samozrejme alikvótami, ale aj rôznymi efektnými pomôckami ako Timbales (Tympany),

## Úrodná zem dobových nástrojov

Ruedas de cascabeles (Zvončekové kolesá) alebo Pájaros (Vtáčiky). Asi 85 percent týchto nástrojov je kvalitne zreštaurovaných. Z histórie vieme, že sa Kastílii darilo, no ďakovať za tieto poklady môžeme františkánskemu bratovi Josephovi de Echevarriovi (zomr. 1691), ktorý do organárstva priniesol nové prvky ako caja de ecos, teda ozvenu, echo, ktoré nám umožní crescendo a decrescendo v niektorých registroch, vypracoval stavbu horizontálnych jazykových registrov. Už od roku 1997 sa koná Academia Fray Joseph Echevarria, s majstrovskými kurzami a asi dvanástimi recitálmi na rôznych organoch v okolí mesta Palencia. Medzi pozvanými hosťami sú pravidelne Monserrat Torrent, Wolfgang Zerer, Lorenzo Ghielmi, Bernhard Haas a iné významné mená. Štyrikrát som mala tú česť s Akadémiou spolupracovať aj ja. Vždy ma to poteší, už viem, na ktorom námestí je najlepšia káva, objavujem so študentmi nové organy, snažím sa odovzdávať ďalej moje skúsenosti...

V júli 2019 k nám zavítali aj traja študenti z Mexika. Jeden z nich študuje v Paríži, dvaja sú organistami v slávnej Bazilike Santa María de Guadalupe. Boli to mladí muži pochádzajúci z rodín, ktoré si môžu len obmedzene dovoliť cestovanie, náklady im preto hradila bazilika. Nikdy nepocítili únavu, neustále sa pýtali na niečo nové, o 7. hodine ráno prešlapovali pred chrámom, aby

mali čo najviac času na objavovanie nového nástroja. Kto pozná mexickú španielčinu vie, že je veľmi bohatá na zdvorilostné frázy, vykajú si niekedy dokonca aj priatelia, profesor má absolútnu autoritu, rešpekt.



Detail historického organu v San Pedro Tordesillas (foto: M. Melcová)

Keď ma prvýkrát oslovili ako Maestra „Licenciada“ (vyštudovaná, vzdelaná), vyvolalo to u mňa úsmev, no povedala som si, že ešte nič nie je celkom stratené, že ešte existuje

smäd po znalostiach, že nie sme úplne takí nafúkaní a sebestační. Pretože mnohí zo študentov, ktorých stretávam, sú špecialistami na „všetko“. Internet, videá, nahrávky im umožňujú vyznať sa vo všetkom a vlastne v ničom. Za objavmi však treba cestovať, treba im venovať čas.

Pokora a pokoj, ktoré som pozorovala u týchto študentov, mi „zohriali“ dušu. Tak, ako pohľad na zapadajúce slnko v kraji domyselného rytiera Dona Quijota de la Mancha.

**Monika MELCOVÁ**

# Koncerty bez publika

**Slovenská filharmónia zareagovala na celosvetový akútny a aktuálny stav zrušenia koncertov a divadelných, operných a tanečných predstavení v dôsledku pandémie koronavírusu cyklom koncertov vo forme internetového prenosu bez prítomnosti publika.**

Tento v koncertnej histórii nevidaný jav vzbudzuje rozmanité pocity i myšlienky rovnako samotných umelcov, ako i prijímateľov umenia. Neexistencia priameho kontaktu s poslucháčmi, prirodzene, znemožňuje senzitivnému umelcovi bezprostredne sa vnútorne napájať a reagovať na vnútorné hnutia publika. Stráca sa možnosť hlbokého mystéria synergie vzájomnej prítomnosti a novej katarzie. Stráca sa možnosť vzájomnej neverbálnej komunikácie a posunov do nadosobných úrovní. Procesov, ktoré nie sú väčšinou vedomé, ktoré však prebiehajú a robia umenie nenahraditeľným.

No vnímať hudbu zo záznamu, bez živého kontaktu, sme zvyknutí dlhé desaťročia. Jav koncertu bez fyzického publika nie je preto radikálnym vpádom meteoritu. Revolúcia vnímania nastala dávno. So všetkými sprievodnými znakmi – dobrými i zlými.

Možnosť zastaviť zážitok v čase a možnosť vracať sa opakovane k prchavým a prchajúcim prejavom hudobného umenia roztvorila a prehĺbila uvedomenie relativity času, no paradoxne posilnila práve hodnotu času – ako subjektívneho rozmeru vnímania. Možnosť zastaviť a kedykoľvek zopakovať jav zo záznamu enormne rozšírila slobodu ľubovoľne nakladať so svojím vlastným časom ako rozmerom a nástrojom vnímania. Umožňuje nám prenikať hlboko do vlastného vedomia a vydávať sa na cesty sledovania mikroskopických detailov hudobného procesu interpretácie alebo opakovaného skúmania a prehľbovania osobných prežívaní v rozmanitých situáciách a nezávisle od spoločnosti. Zároveň ale vypustila démona opakovania neopakovateľného a narušila našu schopnosť plynúť spoločne a nezacyklovať sa, neopakovať a neizolovať sa v samých sebe.

Koncerty bez publika môžu byť esenciálnou zmenou možno viac pre samotných umelcov. Opätovne otvárajú mnohé otázky o zmysle toho-ktorého umenia, repertoáru, o zmysle konkrétneho priestoru v súčasnosti s obsahom a typom umeleckého prejavu.

Môžu priniesť zmenu vnímania, pre niekoho dokonca víťazstvá, byť otvorením brány pre hlbavejší, introspektívnejší prístup. Pre extrovertné druhy umenia a typy umelcov nie práve najšťastnejší. Svojou realitou sa blížila viac atmosféra a realita koncentrovaného nahrávania.

Vnímam možnosť zamerania sa dôsledne na vnútorný zmysel bez nadbytočného vonkajšieho efektu rátajúceho s potrebami publika, ktoré ako celok množstva ľudí reaguje a vníma menej diferencovane než jednotlivý človek.

Vnímam možnosť dať viac priestoru individuálnym umelcom a menším zoskupeniam, podnietiť nekonvenčné nástrojové zoskupenia a rozloženia v priestore. Vnímam možnosť upevniť zacielenie pozornosti na ucelený myšlienkový oblúk dramaturgie.

Koncertná realita funguje na príliš mnohých stereotypoch a konvenciách. Týkajú sa nielen koncertného repertoáru, ale aj koncertných priestorov s pevným usporiadaním, spôsobu kontaktu umelca

so svojím publikom. Týkajú sa hlavne poslania.

Týkajú sa aj organizátorov a manažérov kultúrnych podujatí, ktorí sa za posledné roky nebadane, no nezastaviteľne profilovali viac – podaktorí dokonca výlučne – smerom k efektu a afektu než k premieňajúcejmu mystériu hlbokých procesov ducha a duše. Nebadane, priam nenápadne si zvykame zamieňať efekt za intenzitu a intenzitu nepodmieňovať bohatstvom obsahu a rovnakým bohatstvom technických vyjadrovacích prostriedkov. Nenávratne?

Vnímam možnosť pre ničím nerušený intímny dialóg medzi hudbou a hudobníkom, možnosť dať

ťou a homogénnosťou, ktoré mi tak často chýbajú v mnohých dramaturgiách klavírných recitálov a ktoré osobne považujem za prioritné a pre ucelený umelecký zážitok za absolútne nevyhnutné. Haydn – Alkan, Prokofiev, Martinček, Wagner – Busoni, Henze, Wagner – Liszt, Bach – Cortot. Program uvádzam len informatívne. Vnútornú homogenitu a umeleckú logiku možno zažiť iba súvislým vypočutím.

Jakub Čižmarovič je hlbavý umelec, intenzívne ponorený do procesu tvorby a prenosu vnútorných umeleckých obrazov. Bohatý nielen vo vnímaní a stvárňovaní obsahu. Kľúčový je jeho spôsob prenikania do zvukovej štruktúry. Homogénnosť myšlienky a jej stvárnenia. Maximálne vedomá práca s vrstvami a farbou a perspektívou zvuku, s presne vyhradeným charakterom a bohatstvom tak jednotlivých tónov, ako i veľkých zvukových celkov vytvára mimoriadne plastický hudobný obraz. Na Slovensku jediný. Potešilo veľmi.



J. Čižmarovič (foto: A. Trizuljak)

priestor nekonečnému množstvu jednotlivých ľudí v neovplyvnenej samote domova a plnej koncentracii bez okolia viesť dialóg s umelcom – ako písanie listov na dialku.

Vnímam možnosť nekonvenčnej práce s osvetlením priestoru i s obrazovým snímaním, ktoré sa bude musieť vyprofilovať a rozrôzniť v duchu snímanej hudby. Zvukové snímanie zostáva, samozrejme, kľúčovým. A nekontakt so živým zvukom – a tiež živým časom, keď nemôžeme zastaviť či vrátiť započuté – sú najväčšou stratou.

Prvým koncertom nového cyklu Slovenskej filharmónie **Koncerty bez publika** bol **14. 4.** klavírný recitál **Jakuba Čižmaroviča**. Umelecké curriculum klaviristu a charakteristiku a pozadie interpretovaných diel si môžete prečítať v dostupných zdrojoch. Nechcem a ani nemám ambíciu písať klasickú recenziu. Rada by som však vyslovila svoje vnímania a pozorovania. A dovoľm si byť osobná. Chcem poďakovať Jakubovi za skutočne hlboký umelecký zážitok – v programe, ktorý by som si sama nevybrala a ktorý so mnou nerezonuje. Bol však zostavený presne s tou vnímavosťou a logikou a zmysluplnou nadväznosťou

Proces vyhodnotenia samotného zvuku – ak by sme ho mohli zbaviť súvislosti a vzájomných proporcií, čo našťastie nemôžeme – je bez živého vnímania v priestore, samozrejme, vždy otázný. Ale zvukové proporcie a proporcie času a toku zostávajú zachované a umelecká výpoveď nenarušená i v prípade nižšej kvality technického vybavenia. Skúsený umelec či recenzent dokáže abstrahovať podstatu a neunikne im ani pri menej dokonalom zvukovom prenose. Nevidím preto zásadný problém v reflektovaní koncertov. Bolo by však dôležité v hodnotení rozlišovať parametre absolútne a parametre závislé od technického vybavenia.

Hoci si všetci umelci v súčasnosti kladú otázky, ako bude pri úplnom uzavretí alebo dlhodobom výraznej redukcii verejného života vôbec pokračovať život umenia, bezprostredne a najviac viditeľne sú zasiahnuté reprodukčné umenia, ktoré sú zo svojej podstaty živou komunikáciou medzi umelcom a publikom. Koncerty bez publika môžu byť veľmi hodnotnou a podnetnou **nielen alternatívou...**

**Veronika LOVRANOVA**

## JUBILEUM

## Zlatica Livorová 80

Slovenská vokálna škola – to je všeobecne zaužívaný pojem, ktorý vychádza z mnohých úspechov slovenských operných spevákov v zahraničí. O existencii či neexistencii našej vokálnej školy by sa určite dalo polemizovať, je však nespochybniteľné, že naše hudobné školstvo disponovalo a disponuje viacerými výnimočnými pedagógmi, ktorí „majú na svedomí“ spomínané úspechy. Jednou z najvýznamnejších hlasových pedagogičiek je Zlatica Livorová.

Účinkovanie v detskom a školskom zbore ju priviedlo k štúdiu spevu na bratislavskom Konzervatóriu a neskôr na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde bola študentkou legendárnej Anny Hrušovskej spolu s Luciou Poppovou, Magdalénou Hajóssyovou a Juliou Migenesovou-Johnsonovou. Jej cesta však nepokračovala smerom na operné javiská – po svadbe s významným tenoristom Františkom Livorom a materskej dovolenke sa začala venovať pedagogickej kariére, najprv od roku 1970 na Konzervatóriu v Bratislave a neskôr od roku 1989 na VŠMU. V roku 1990 založila spolu s hlasovými pedagógkami Vlastou Hudecovou a Evou Malatincovou Cirkevné konzervatórium v Bratislave.

Zlatica Livorová spočiatku vychádzala z pedagogických metód profesorky Hrušovskej, preferencie vokálnych princípov nemeckej školy, mozartovskej tradície, belcantovej kantilény a precíznej deklamácie. Neskôr ich modifikovala na vlastné princípy, ktoré reagovali na



Z. Livorová s úspešnými bývalými žiakmi (foto: autor)

európske vokálne trendy a reflektovali vývoj estetických preferencií. Livorovej metóda vychádza z talianskej kantilény a ľahkej nenásilnej tvorby tónu, podporenej vedomou prácou s dychom. Veľký dôraz kladie na premyslenú

prácu s dynamikou a precíznou artikuláciou. Tieto princípy uplatňuje podľa individuálnych daností študentov, všeobecne však preferuje, aby hlas znel vpredu v rezonancii, aby sa tón tvoril na dychu a voľne nad ním plynul. Vedomé prepojenie hlavy a dychovej opory je prioritou.

Medzi najúspešnejších žiakov Zlatice Livorovej patria Linda Ballová, Andrea Danková, Andrea Dudášová, Mária Henselová, Mariana Hochelová, Eva Hornyáková, Eva Jenisová, Dalibor Jenis, Aleš Jenis, Katarína Juhásová, Otokar Klein, Terézia Kružliaková, Lenka Máčiková, Mária Porubčinová, Richard Šveda, Yveta Tannenbergerová a Jana Valášková. Hlasovým pedagógom sa stal aj jej manžel František Livora a v rodinnej tradícii úspešne pokračuje dcéra Dagmar Livorová.

V roku 2011 prevzala Cenu ministra kultúry za vynikajúce výsledky v oblasti hudobnej pedagogiky pri výchove mladých vokálnych interpretov a šírení dobrého mena slovenskej kultúry. Ak slovenská vokálna škola existuje, je to práve vďaka takým osobnostiam, ako je Zlatica Livorová, ktorá 10. 4. oslávila významné životné jubileum.

**Jozef ČERVENKA**

## SPOMÍNANIE

## Za Ninou Hazuchovou (24. 5. 1926 – 3. 4. 2020)

Necítila sa ako veľká operná hviezda a ani ňou nebola. Zato bola (ako spieva Cileova Adriana) pokornou služobníčkou múz. Kritika jej výkony triezvo chválila, no nikdy sa nestala favoritkou médií, čo ostatne na operne zaostalom Slovensku bolo v desaťročiach jej vrcholnej formy prirodzené. Hazuchovej dlhoročná spevácka dráha prebehla v pokojnom rytme, a tak pôsobila aj navonok ako vyrovnaná osoba, ktorej (dúfam, že mám pravdu) „dni života šťastné sú“, ako spievala v jednej zo svojich obľúbených úloh, ktorou bola Oľga z Čajkovského *Eugena Onegina*. Spievala ju v štyroch rôznych inscenáciách. Už ako súkromnú osobu sme ju občas vidali na premiérach alebo na matiné či Kontinuitách vedených Jaroslavom Blahom.

Do súboru Opery SND prišla v sezóne 1946/1947 ešte ako poslucháčka s dievčenským menom Nadeždina a zotrvala v ňom do sezóny 1988/1989. V prvej fáze jej umeleckého pôsobenia sa jej ušlo viacero tzv. nohavicových operných postáv, ktoré jej výborne sadli nielen vokálne, ale vďaka jej pôvabnému výzoru aj fyziognomicky (Cherubín z *Figarovej svadby*, Fiodor z *Borisa Godunova*, Siébel z *Fausta*). Už vo svojom debute (Pavlina v *Pikovej dáme*, 1946) naznačila, že jej teplý zamatový tón, obzvlášť pôsobivý v hlbšej polohe, ju predurčí k ideálnej interpretácii ruskej opery. Platí to okrem spomínanej Oľgy i o jej Končakovne z *Kniežata Igo-*

*ra*, Marine Mniškovej z Musorgského najväčšej opery, Ľubave z Korsakovovho *Sadka*. Z novšej ruskej tvorby jej výborne sedela postava Klaudie z Prokofievovho *Príbehu o zajstného človeka*, v ktorej precítene spievala uspávanku *Povedz šumný háj, povedz, prečo nešumiš*, a tiež rozšafná



N. Hazuchová (foto: J. Vavro)

bratislavskú opernú dramaturgiu spievala mimoriadne veľa úloh vo Verdiho operách (8 úloh v 14 inscenáciách). Z tých ťažiskových som vždy uprednostňoval jej Eboli a Amneris pred Azucenou, z menších bola skvelou Maddalenou v *Rigolettovi*. Jej príkladná technická príprava sa jasne prejavila v troch úlohách majstra Rossiniho (Rosina z *Barbiera*, Isabella z *Talianky v Alžiri* a Ragonda z *Grófa Oryho*). Vo Wasser-

bauerovej inscenácii *Carmen* (1954–1969) bola najčastejšou interpretkou titulnej postavy. Výrazné a citom predchnuté boli jej kreácie Pucciniho Suzuki či Sekretárky z Menottioho *Konzula*. V záverečnej fáze kariéry sa výborne dokázala preorientovať na úlohy matiek (Ludmila i Háta z *Predanej nevesty*, Blagota zo *Svätopleka*, Janáčkova Buryjovka, Matka vo Frešovej rozprávke *Martin a slnko* či v Urbancomovom prepise Casonovej *Panej úsvitu*).

Schopnosť dôsledného nuansovania speváckeho partu jej vytvorila dobré predpoklady pre koncertné vystúpenia. Uvádzala celé piesňové cykly slovenských skladateľov Holoubka, Cikkera, Moyzesa, Ferenczyho a Mikulu, z ktorých na prvom mieste stojí prednes Holoubkovej piesne *Dcérenka moja*. Ako koncertná speváčka neobišla ani piesne Mahlera či veľké kantátové opusy. Pomerne bohatý je súpis jej rozhlasových nahrávok, z ktorých spomenieme árie z oper, ktoré neboli v repertoári SND (Dalila, *Panna Orleánska*, Leonóra z *Favoritky*, Cieca z *Giocondy*).

Hazuchová pôsobila aj pedagogicky na VŠMU, kde publikovala monografiu *Technická príprava hlasu pre spevácky výkon*. Spomedzi jej žiakov možno spomenúť Andreu Kucharskú, Jaroslavu Horskú, Silviu Sklovskú a Máriu Tomanovú. Posledná z nich venovala svojej pedagogičke publikáciu *Nina Hazuchová – reminiscencie* a kapitolu o tejto mezzosopranistke nájdeme aj v knihe Terézie Ursínyovej *Zlaté hlasy*. Zomrela 3. 4. vo veku 94 rokov.

**Vladimír BLAHO**

## BRNO

## Její pastorkyňa na streame

V čase pandémie koronavírusu väčšina divadiel, koncertných siení i individuálnych hudobníkov preniesla aspoň časť svojich aktivít na internet. Opery ponúkajú najmä záznamy svojich úspešných predstavení. Janáčkova opera Národného divadla v Brne sa k tomuto trendu pripojila bez situačného donútenia vďaka prezieravosti svojho vedenia. Prostredníctvom priameho prenosu poskytla online platforme Opera Vision svoje úspešné predstavenie *Její pastorkyňa* ešte v čase, keď o pandémii nikto ani nechýroval. Keď vypukla, bola jedným z prvých divadiel, ktoré boli na „nové časy“ pripravené.

Inscenácia opery Leoša Janáčka *Její pastorkyňa* (Opera Vision ju ponúka pod svetovo zaužívaným názvom *Jenůfa*) mala premiéru 5. 10. 2015 pri príležitosti 50. výročia otvorenia Janáčkovho divadla v Brne. Stala sa jedným z referenčných predstavení nového vedenia operného súboru šéfa Jiřího Heřmana. Režisér inscenácie **Martin Glaser** (riaditeľ trojsúborového Národného divadla v Brne) pochádza z činoherného prostredia, no k opere sa opakovanne a s úspechom vracia. Jeho *Pastorkyňa* je vyslovene umiernená. Operným konzervatívcem režisér na ich milované dielo nijako zásadne nesiahol a napriek tomu sa mu podarilo nájsť v ňom aktuálne témy. Mimo-riadne sugestívne dokázal podčiarknuť najmä motív nedostatočnej komunikácie. Z nej podľa Glaseru vychádza celá tragédia tejto vidieckej drámy. Možno to tak autorka predlohy Gabriela Preissová ani skladateľ nezamýšľali, no tento pomerne intelektuálny rozmer je tam skutočne (a možno aj trochu prekvapivo) prítomný. Scéna **Pavla Boráka** je efektná. Jesenné žlté svetlo zaplavuje prvé dejstvo situované do jablonoňového sadu s maľovanými stromami. Po zemi rozhádzané reálne jablká postavy pri chôdzi obchádzajú a v zadnej časti ich symbolické postavy tehotných neviest so svojimi ženichmi v spomalenom štylizovanom pohybe zbierajú. Motív jablka smeruje k viacerým výkladom – jablko ako symbol plodnosti, ako biblické jablko hriechu (Jenůfa je už v tom čase tehotná) či ako jablko poznania, sváru a možno aj ako interpretácia repliky o „jablúckových lícach“ hlavnej hrdinky. Ich krásu naruší nožom Laca, keď Jenůfu poraní. Odvtedy postavy pri chôdzi do jablák kopú. Kostýmy **Markéty Sládečkovej** pripomínajú kroje, no nepôsobia folklórne. Cudzorodým prvkom na scéne je zvláštny rám – izbička v strede javiska –, ktorý sa po incidente stáva útočiskom titulnej hrdinky. V druhom dejstve sa rámy zmnožia a cez celú šírku scény vytvorí rad štyroch identických, stroho zariadených priestorov; nad nimi vyblednutá silueta jablone s opadávajúcim listím. Kostelnička necháva Jenůfu v podobnej izbičke tajne porodiť. Štyri postavy spolu komunikujú iba zdanlivo, každá svoje repliky spieva vo vlastnej miestnosti, priam čechovovsky sama pre seba. Dvere štyroch izieb sa otvárajú a zatvárajú synchronne, no v kľúčovom momente sa otvoria a zatvoria iba jedny – keď Kostelnička

odnesie novorodeniatko. Motív štyroch izieb posunul príbeh režisérovho výkladu najďalej – inak na ňom vlastne nič podstatné nezmenil. Sugestívna situácia, aj keď zároveň racionálne štylizovaná a trochu oslabujúca typické janáč-



Szilvia Rálik ako Kostelnička (foto: Národné divadlo Brno)

kovské emocionálne poryvy. Tretie dejstvo sa odohráva na takmer prázdnej chladnej scéne s jedinou centrálne umiestnenou izbičkou, tentoraz so svadobným stolom a s črtajúcim sa tieňom suchého stromu v pozadí. Významovo detailne prepracované a vypointované herectvo (ako v celej inscenácii) prichádzajúcich svadobných hostí smeruje k mimoriadne prekvapivo podanej replike (zvyčajne ju predstaviteľky Kostelničky expresívne prednesú): „Ještě jsem tu já...“, tu zaznie šepotom a pritom ticho priam hučí! Keď odvedú Kostelničku, izbička sa zasunie dozadu, na javisku ostanú iba Jenůfa a Laca a tmavý horizont rozjasní očisťujúci dážď. Hudobne *Její pastorkyňu* naštudoval a dirigoval šéfdirigent brnianskej opery **Marko Ivanovič**, použil brniansku verziu z roku 1908 v Mackerrasovej/Tyrrellovej edícii. Jeho výklad partitúry pôsobil pomerne asketicky, podobne ako réžia, neplytvajúc emóciami. Viac sa sústredila na detailné vykreslenie dramatických situácií (skvele umiestnené pauzy) a nechala dostatok priestoru pre spevákovo – rovnováha medzi orchestrom a javiskom pôsobila v zázname dokonale vyvážene. **Pavla Vykopalová** bola sebavedomou Jenůfou, speváčka svojej postave poskytla

hĺbkou výrazu i vokálnu presvedčivosť. Hlasovo i herecky suverénnou Kostelničkou bola (Maďarka s perfektnou češtinou) **Szilvia Rálik**. Explicitnou prísnosťou štíhlej ženy v čiernom sa snažila schovať neistotu a možno aj psychickú labilitu. V závere sa priznáva viac k hrôze, ktorú prežila, než k zločinu. **Jaroslav Březina** postavu Lacu vypointoval na skvelom kontraste dedinskej hrubosti a citovej nežnosti. Pekne zaspievaný, no herecky trochu toporný bol Števa **Tomáša Juhása**. Z menších postáv zažiarila stále spevákvy svieža **Jitka Zerhauová** ako Stařenka Buryjovka a Jana (v origináli Jano) **Martiny Mádlovej**. Zbormajster **Josef Pančík** je vo svojej funkcii vyše 50 rokov – rovnako dlho ako budova Janáčkovho divadla. Zbor pod jeho vedením znel farebne kompaktné a s po-

žadovanou dávkou folklorizmu. Produkciu *Její pastorkyňa* v roku 2015 Janáčkova opera zaviedla inscenačný trend, ktorý je pre brniansky súbor charakteristický dodnes: maximálne využitie technických vymožeností najväčšieho divadelného javiska v Česku, atraktívna scénografia a umiernená režijná progresivita. Zmysluplná dramaturgia, kvalitná hudobná úroveň, čiastočný

prechod na blokový hrací systém a funkčný marketing zabezpečili Janáčkovej opere pozíciu lídra medzi opernými divadlami v Česku i na Slovensku a slušné medzinárodné renomé. Glaserovou inscenáciou *Její pastorkyňa* sa Janáčkova opera oprávnenne seabavedome predstavila aj na medzinárodnom internetovom portáli Opera Vision v priamom prenose. Osud to zariadil tak, že záver polročného sprístupneného streamu zachytil nástup pandémie koronavírusu a s tým súvisiaceho presunu operných predstavení do online priestoru. Ostáva veriť, že plánovaná nová koprodukčná inscenácia tejto opery (spolu s Royal Opera House Covent Garden Londýn), ktorá by mala mať premiéru na festivale Janáček Brno na jeseň v tomto roku, sa uskutoční už naživo.

**Jozef ČERVENKA**

Leoš Janáček: *Její pastorkyňa*  
Hudobné naštudovanie a dirigent: Marko Ivanovič  
Réžia: Martin Glaser  
Scéna: Pavel Borák  
Kostýmy: Markéta Sládečková  
Premiéra 5. 10. 2015 v Janáčkovom divadle Národného divadla Brno, Live stream platformy [www.operavision.eu](http://www.operavision.eu)  
z reprízy 2. 10. 2019 prístupný od 2. 10. 2019 do 1. 4. 2020

• Vo veku 73 rokov **zomrel** 22. 4. po dlhoročnom boji s rakovinou jeden z najprominentnejších operných intendantov a kultúrnych manažérov, bývalý riaditeľ Bavorskej štátnej opery, **sir Peter Jonas**. Začínal ako asistent dirigenta sira Georga Soltiho, neskôr šéfoval opernému divadlu v Chicagu a Anglickej národnej opere v Londýne. Významným bolo najmä jeho pôsobenie na poste intendanta mníchovskej Bavorskej štátnej opery (1993–2006). Spolu so šéfdirigentom Zubinom Mehtom reformoval tamjší repertoár a rozšíril ho o barokové diela. Inscenácie sa vyznačovali premyslenou hudobnou dramaturgiou a výraznými režijnými rukopismi. Okrem toho sa Jonas vášnivo zasadzoval o uvádzanie pôvodných operných kompozícií (14 svetových premiér) a o open air projekt Oper für alle (Opera pre všetkých), počas ktorého boli predstavenia naživo prenášané na námestie pred divadlom. Podľa súčasného intendanta Klause Bachlera začalo mníchovské publikum vďaka srovi Petrovi počúvať opery aj očami.

• Riaditeľka Bayreuthských slávností **Katharina Wagner** oznámila, že pre bližšie nešpecifikovanú chorobu nebude môcť dlhšie viesť festival diel jej prastarého otca Richarda Wagnera. Až do odvolania ju bude zastupovať bývalý obchodný riaditeľ slávností Heinz-Dieter Sense. Prvýkrát v histórii najstaršieho operného festivalu sa tak na jeho čelo nepostaví žiadny člen rodiny Wagnerovcov. Katharina Wagner je dcérou dlhoročného riaditeľa festivalu Wolfganga Wagnera. Vedenie festivalu prevzala po otcovi v roku 2008 spolu so svojou nevlastnou sestrou Evou Wagnerovou-Pasquierovou. Od roku 2015 šéfuje Bayreuthským slávnostiam sama. V novembri minulého roka bola jej zmluva predĺžená do roku 2025. Posledné mesiace neprinesli Katharine Wagnerovej nič dobré. V decembri minulého roka náhle zomrel jej blízký spolupracovník a dlhoročný hovorca festivalu Peter Emmerich, v marci bola pre pandémiu koronavírusu zrušená premiéra jej inscenácie *Lohengrin* v Barcelone a o niekoľko týždňov neskôr museli byť z tých istých dôvodov zrušené aj tohtoročné Bayreuthské slávnosti.

• **Berlínski filharmonici** zahrali pod vedením šéfdirigenta **Kirilla Petrenka** svoj tradičný prvomájový Koncert pre Európu pred prázdnyhľadiskom Berlínskej filharmónie. V záujme dodržania hygienických opatrení, ktorých súčasťou je aj zhruba 1,5 metrový odstup medzi jednotlivcami, sa orchester predstavil v komornej zostave. Program pôsobivého koncertu, ktorý mal pôvodne zaznieť z Izraela v rámci oficiálnej štátnej návštevy nemeckého prezidenta Franka-Waltera Steinmeiera, pozostával z *Adagiu pre sláčiky* Samuela Barbera, Ligetiho *Ramifications pre sláčiky*, Pärtovho *Fratres* v úprave pre sláčikový orchester a bicie nástroje a Mahlerovej *Symfónie č. 4* so sopranistkou **Christiane Kargovou** v úprave pre komorný ansámbl od Erwina Steina. Koncert je dostupný na internetovej stránke Berlínskych filharmonikov [www.berliner-philharmoniker.de](http://www.berliner-philharmoniker.de).

• **Hudobníci, speváci a herci** nemeckých mestských divadiel nastupujú na **kurzarbeit**. Štát im

preplatí v závislosti od príjmu 90–95 percent platu. Až do konca roka sa tak má zamedziť ich prepúšťaniu v dôsledku negatívnych ekonomických efektov ochranných opatrení v boji proti pandémii koronavírusu, kvôli ktorým prišli umelecké inštitúcie o časť finančných príjmov z predaja vstupeniek. Okrem toho pripravila spolková vláda v spolupráci s krajiniskými vládami finančný balík na podporu slobodných umelcov a umeleckých združení, ktorí v dôsledku karanténnych opatrení prišli od 15. 3. o honoráre.

• **Pražská Štátna opera** zahrala 30. 4. pred prázdnyhľadiskom čerstvo zrekonštruovaného divadla benefičný koncert na podporu Krízovej linky seniorov prenášaný naživo cez internet



Europakonzert Berlínskych filharmonikov 1. 5. 2020 (foto: M. Rittershaus)

a televíznou stanicou ČT art. Program s nesúrodou dramaturgiou pod názvom *Ve zpevu hľadáme úlevu...* inšpirovaný replikou z Dvořákovy opery *Jakobín* pozostával zo sólových čísel a ansámblov. Sólisti prichádzali na scénu s rúškami, ktoré si pred výstupom zložili a ich výkony boli dôkazom, že v časoch karantény trpí aj spevácka kondícia...

• Švajčiarsky **Lucerne Festival**, jeden z najexkluzívnejších letných hudobných festivalov, bol **zrušený** kvôli pandémii koronavírusu. Festival sa mal konať od 14. 8. do 13. 9. a jeho mottom mala byť vzhľadom na Beethovenov jubilejný rok téma radosti. Podľa vedenia festivalu nie je možné zorganizovať koncerty s dodržaním hygienických opatrení nariadených švajčiarskou spolkovou vládou či posunúť ich na neskorší termín. Popredný hudobný festival sa koná pravidelne od roku 1938.

• Letné hudobné festivaly **BBC Proms**, **Salzburkské slávnosti** a **Bregenzské slávnosti odložili** kvôli pretrvávajúcej pandémii **predaj vstupeniek**. Konečné rozhodnutie o konaní týchto prominentných festivalov má padnúť koncom mája. V Bregenzi by mala mať 24. 7. (v koprodukcii s Operou SND) premiéru aj nová opera buffa Ľubice Čekovskej *Impresario Dotcom – Sogno di un' Europa di mezza*

*estate* na motívy Goldonih komédie *Impresario zo Smyrny* (1761). Jej realizácia závisí od podmienok organizovania kultúrnych akcií, o ktorých má rozhodnúť spolková vláda Rakúska 30. 5.

• České združenie **Intergram** a nadácia **Život umelce** spustili 1. 5. **grantový program pre umelcov v slobodnom povolání** pod názvom COVID 19. Má pomôcť umelcom, ktorí sa v dôsledku zrušených vystúpení kvôli pandémii koronavírusu dostali do finančných problémov. Žiadatelia o grant musia mať české občianstvo alebo aspoň trvalý pobyt na území ČR. Každému zo žiadateľov bude vyplatených 10 000 českých korún. Výzva bude ukončená po vyčerpaní finančného balíka vo výške 2,3 milióna korún a uprednostňované budú

žiadosti odporúčené profesijnými združeniami. Nadácia Život umelce bola založená 3. 6. 1992 na pôde združenia pre kolektívnu správu autorských práv Intergram. Jej hlavným cieľom je aktívna podpora mladých výkonných umelcov a širokého spektra javiskovej tvorby – od koncertov cez divadelné inscenácie až po tanečné predstavenia. Zriaďovateľmi nadácie sú profesijné organizácie ako Asociácia hudobných umelcov a vedcov, SAI – Zväz autorov a interpretov, UNIE – Odborový zväz orchestrálnych hudobníkov ČR, UNIE – Odborový zväz profesionálnych spevákov ČR a Umelecké združenie Artes.

• Hudobný festival **Pražská jar** predstavil **alternatívny program**. Jeho základom sa stane 11 koncertov prenášaných naživo z piatich pražských koncertných siení a z jednej brnianskej. Zo Spojených štátov zahrá exkluzívne pre divákov Pražskej jari sólový recitál kanadský huslista **James Ehnes**. Program rozšíria aj záznamy legendárnych festivalových koncertov uplynulých ročníkov. Podľa riaditeľa festivalu Romana Bělora sa bude program dopĺňať priebežne. Všetky koncerty budú bezplatne prístupné na internetovej stránke festivalu [www.festival.cz](http://www.festival.cz), vybrané koncerty sprostredkujú aj Česká televízia a Český rozhlas.

(rb)

# Martin Ruman:

## Violovej klasike sa programovo vyhýbam

(foto: V. Kollerová)

Martin Ruman je vedúcim skupiny viol Slovenskej filharmónie, no hudobná verejnosť ho pozná aj ako aktívneho komorného hráča. Azda najširšie pole pôsobnosti nachádza v duu s klaviristkou Alenou Hučkovou, ktorého poslaním je prezentovať na Slovensku málo známy repertoár pre donedávna zaznávaného člena sláčikovej rodiny. Na jeseň minulého roka duo odprezentovalo svoje prvé CD *I'll Bid My Heart Be Still* s tvorbou pre violu a klavír anglickej skladateľky Rebeky Clarkovej. A krátko na to odštartovala séria koncertov pod názvom Bratislavské violové večery, ktorej sľubný rozbeh na istý čas zabrzdlila vírusová pandémia.

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ **Na jesenných Konvergenciách ste spolu s Alenou Hučkovou predstavili váš prvý spoločný album a program tohto koncertu ste potom v decembri s menšími obmenami uviedli aj na prvom z Bratislavských violových večerov. Ďalšie pokračovanie cyklu sa v dôsledku pandémie muselo odložiť na neurčito. O čo sme teda ostali ukrátení?**

V tomto roku sa malo odohrať ešte päť violových večerov. Prvý bol svojím spôsobom špecifický, lebo bol venovaný pamiatke Hansiho Albrechta a zazneli na ňom skladby z rokov 1919 a 2019. No naším základným cieľom bolo prispôsobiť dramaturgiu každého koncertu nejakej téme a na každom z nich uviesť premiéru. To platí pre moje koncerty všeobecne; na každom sa snažím do programu zaradiť slovenské dielo. Prvý tohtoročný violový večer, ktorý sa pre moje zdravotné problémy musel z konca januára presunúť na marec, keď bol z pochopiteľných dôvodov zrušený, mal mať ruský program v kombinácii s premiérou skladby Jevgenija Iršaia. V pláne bola Glinkova violová sonáta, Stravinského *Elégia* pre violu sólo a Rachmaninovova *Violončelová sonáta*...

■ **... v ktorej úprave?**

To je zaujímavá história. Ako prvý ju upravil Lionel Tertis, no upravil z nej len dve vnútorné časti; prvá a štvrtá mu pripadali nudné.

Hral teda len druhú a tretiu. Na jednom z koncertov sa zrazu objavil Rachmaninov, Tertis o tom píše v oboch svojich autobiografiách. Spomína, že po koncerte sa stretli na recepcii, kde sa majstroví ospravedlnil, že neuviedol jeho dielo kompletne. Povedal mu, že prvá a štvrtá časť sa mu jednoducho zdajú nudné. Rachmaninov vraj na to odpovedal, že súhlasí, že nestoja za nič – no neviem, či Tertisovu spomienku treba brať so stopercentnou vážnosťou. (*Smiech.*) K Tertisovej úprave sme sa však nedostali. Existuje tiež verzia Vadima Borisovského, ktorý zrekonštruoval aj Glinkovu sonátu, a preto sme ich chceli uviesť spoločne. No po dlhom a márnom čakaní na noty sme nakoniec siahli po úprave americkej violistky Elaine Finovej. Verím, že sa nám podarí uviesť tento program v druhom polroku.

■ **A čo nasledujúce večery?**

Ďalší program mal byť český – Bohuslav Martinů a jeho neskorá *Sonáta pre violu a klavír*, ďalej *Serenáda pre dvoje huslí a violu* a *Madrigaly* s premiérou skladby Víťazoslava Kubičku. Potom mal nasledovať koncert pre violu d'amour, kde sme vybrali Zelenkovu *Malú sonátu pre violu d'amour a klavír*, Hindemithovu *Sonátu op. 25*, skladbu od Ludolfa Nielsena a premiéru nového diela od Ľuboša Bernátha. Oslovili sme ho preto, lebo jeho tvorba sa

vyslovene hodí k charakteru violy d'amour. Je tu menší problém s tým, že Hindemith používa celkom iné ladenie, takže si budem musieť zaobstarať ešte jednu violu d'amour. Ďalší večer mal byť beethovenovský – *Nokturno*, *Hobojové trio* v Tertisovej úprave pre tri violy a oslovil som Marka Piačeka, aby nám napísal skladbu s parafrázami Beethovenových motívov – čo mu ide veľmi dobre. Mal by to byť štvorčasťový sonátový cyklus, no prvá časť by bola len pre violu a klavír, tretia pre violončelo a klavír a posledná pre všetky nástroje dohromady, čiže pre klavírne kvinteto. Posledným v pláne na tento rok malo byť uvedenie troch Bachových sonát pre violu da gamba – no vo verzii pre violu a akordeón s Borisom Lenkom. No a okrem toho by mal prísť ešte francúzsky a anglický program. Existuje veľa violového repertoáru, ktorý sa uvádza len zriedkavo, no určite stojí za to.

■ **Z toho mi vyplýva, že sa programovo snažíš vyhýbať zavedeným opusom violovej literatúry – Brahmsovým sonátam a podobne.**

Presne tak, úplne programovo sa tomu chcem vyhýbať. Mám vo svojom repertoári aj Brahmsove sonáty, no koľkokrát tu v porovnaní s nimi zazneli sonáty Hindemitha alebo Martinů?

■ **Na vaše prvé CD ste si s Alenkou vybrali monotematicky tvorbu Rebeky Clarkovej. Prečo padla voľba práve na ňu?**

Súvisí to aj s obvyklými koncertnými programami. Môj profesor violy v Prahe Karel Doležal nemal rád koncepciu typu „veľký Doležal hrá malého Bacha“. Prvoradou by mala byť dramaturgia – skladby, ktoré majú nejaký vzájomný súvis, pochádzajú od jedného skladateľa a podobne. Interpret nie je dostatočným spojovacím článkom dramaturgie CD. Tomu sa potom hovorí „profilový album“, na ktorom by sme mohli dokopy „zbúchať“ Bacha, Hummela a Ligetiho, no presne tomu sme chceli predísť, nemalo by to hlbší umelecký zmysel.

Prečo Rebecca? Keď sme s Alenkou pred vyše tromi rokmi začali hrať, práve Clarkovej sonáta bola prvou skladbou, ktorú sme spolu uviedli. Hráčsky sme si padli do oka a odtiaľ sa odvíja naša spolupráca. Je v tom teda kus symboliky. Okrem toho táto sonáta vždy patrila k mojim obľúbeným a keď som sa dostal k notám, ktoré vyšli len pomerne nedávno, spolu s jej ďalšími skladbami pre violu a klavír, povedali sme si, že by sa z nich dal zostaviť pekný program. Neboli sme jediní, v priebehu dvoch-troch rokov vyšlo niekoľko CD s takýmto programom – vďaka nedávne mu vydaniu nôt.

■ **Ako si vysvetľuješ skutočnosť, že osobnosti, ktoré pozdvihli violu z úlohy „popolušky“ do roviny plnohodnotného sólového nástroja, teda v prvom rade Lionel Tertis**

## a William Primrose, pochádzali práve z britských ostrovov?

Nie je to náhoda, je za tým viacero súvislostí. Prvá violová trieda na pôde hudobnej akadémie nebola v Anglicku, ale v Paríži, kde pôsobil rad vynikajúcich violistov a mnohí skladatelia im venovali svoje diela. Angličania, možno aj tým, že vládli obrovskému koloniálnemu panstvu, no v prvom rade svojou húževnatosťou a aktivitou, ich však dokázali prekonať. Tertis prešiel na violu z huslí a bol nesmierne aktívny. Najprv hral transkripcie, no čoskoro začal oslovovať svojich priateľov, z ktorých sa neskôr stali slávni skladatelia, aby písali pre violu: Arnold Bax, York Bowen,



S. A. Hučkovou (foto: M. Z. Šimkovičová)

Ralph Vaughan-Williams... Tertis okrem toho motivoval aj mnohých huslistov, aby začali hrať na viole, a je krásnym príkladom toho, že jediný človek dokáže zmeniť naozaj veľa. Spočiatku prišlo na jeho koncerty osem-desiat ľudí, no jeho to absolútne neodradilo, stále išiel za svojím cieľom. Rebecca Clarke bola tiež jeho žiačkou.

■ **K rozvoju violovej hry veľkým dielom prispel aj William Primrose, hoci bol veľmi odlišným typom osobnosti ako Tertis a mal aj radikálne odlišné názory na niektoré veci v tejto oblasti, napríklad čo sa týka používania starých talianskych nástrojov oproti moderným, použitia črevových strún oproti kovovým, ohľadne jasného zafarbenia zvuku oproti tmavému, aj čo sa týka veľkosti nástrojov. Cítiť tieto antinómie aj dnes, keďže obaja mali na svet violy obrovský vplyv? Ktorá z týchto filozofií je bližšia tebe?** Ich vplyv bol obrovský. A rozdiely medzi nimi vidno aj na tom, aké skladby si objednávali. Tertis sa stále vracal ku klasickým dielam a preferoval romantickú hudobnú reč; preto tiež upravoval Rachmaninova alebo Elgara. Na druhej strane, Primrose bol skutočný intelektuál a objednával si skladby u autorov progresívnejšieho razenia – u Bartóka, Milhauda, Brittena.

## ■ A tiež Waltona...

Walton svoj koncert napísal pôvodne pre Tertisa, ktorý ho ale nechcel hrať a odvolal sa na zdravotné problémy, takže ho nakoniec premiéroval Hindemith. Tertis spomína túto premiéru vo svojich pamätiach a vyčíta mu, že jeho interpretácia bola „bez srdca“, s typickým nemeckým chladom a podobne. No nedávno som sa dostal k Hindemithovým listom, kde sa ukazuje pohľad na túto udalosť z opačnej strany. Píše manželke, že táto premiéra, a vôbec celý jeho pobyt v Londýne bol jedným veľkým utrpením, že Angličania sú hrozni. Môj dojem je, že to boli dozvuky nedávno predtým skončenej prvej svetovej vojny, v ktorej bol Hindemith na fronte.

Čo sa týka rozdielov s Tertisom, Primrose bol skvelým husľovým virtuózom a hral na menšej viole, takže sa mu hralo ľahšie. Zvuk violy smeroval bližšie k husliam, kým u Tertisa mal, naopak, bližšie k violončelu. Preto hral Primrose Paganiniho *Capricciá*, kým Tertis upravoval violončelové skladby. Táto dilema platí dodnes – má byť viola viac husľami, alebo viac violončelom?

Ja si myslím, že má byť najmä violou. Tertisov model violy, ktorý postavil nástrojár Richardson, sa dnes nepoužíva. No jeho dĺžku 42 cm pokladám za ideálny rozmer violy. Na takejto viole sa dá dobre artikulovať a zároveň možno dosiahnuť kvalitný zvuk. Na violách pod 40 cm sa dnes prakticky už nehrať, podľa mňa jednoducho nemajú zvuk. Vždy mi bolo blízke tmavé zafarbenie tónu, no je tu potrebný určitý kompromis. Hráť na viole, ktorá je kópiou nástroja Gaspara da Salò, no nie úplne presnou, lebo zvukový ideál je dnes trochu iný a ak má viola veľmi tmavý tón, artikulácia v hlboké polohe sa stáva nečitateľnou. V orchestri je to trochu iné; dvanásť viol v unisone dokáže spoločne vytvoriť peknú farbu. Inak je to pri sólovej hre. Tu je zreteľnosť artikulácie v spodných polohách úplne kľúčová.

■ **Zdá sa mi, že Ľubica Čekovská, ktorej *Esej pre violu a klavír* ste s Alenkou uviedli na *Konvergenciách* aj na prvom z violových večerov, výborne uchopila charakter violy a jej typické, zľahka nazálneho zvuku. To, čo bolo kedysi pokladané za nedostatok violy, premenila na devízu, ktorú ešte zvýraznila použitím sordiny...**

Ľubica tú skladbu napísala skutočne fantasticky! Presne vystihla možnosti nástroja; v úvode a závere siahla po onom zastrenom,

„rozmazanom“ zvuku, hudba je vyslovene posadená na violu a výborne sa hrá, neprináša žiadne neriešiteľné „violové“ problémy.

■ **Tvoj pohľad na slovenskú violovú tvorbu? Existujú vôbec veľké koncertantné diela pre violu – okrem Zeljenkovho koncertu, ktorý je však s dychovým orchestrom?**

Existuje *Fantázia pre violu a orchester* Igora Dibáka, potom mladícke *Concertino* pre violu a sláčiky Petra Breinera a Vladislav Šarišský napísal zatiaľ neuvedené *Concerto elegante* pre violu a malý orchester, no to má tiež menší rozsah. Ak nerátame Godárov *Dariačangin sad* pre violu, violončelo a orchester, ktorý však nie je v pravom zmysle violovým koncertom, tak rozsiahle koncertantné dielo pre violu v slovenskej hudbe nepoznám. Nečudujem sa tomu, pretože uviesť violový koncert v našich podmienkach nie je jednoduché. Bartókov koncert – najhranejší violový koncert a od autora, ktorý je spätý s Bratislavou – sa za sedemdesiat rokov existencie Slovenskej filharmónie na jej pôde hral trikrát; Hindemithov *Schwanendreher* zaznel raz, Waltonov koncert ani raz...

■ **Zeljenka svoj koncert napísal pre Milana Teleckého. Nemotivoval tento hráč vznik ďalších podobných diel, tak ako to robili vo svojej dobe Tertis a Primrose?**

Pán Telecký u nás urobil pre violu veľmi veľa a vzniklo preňho množstvo nových diel. Slovenská violová tvorba je vďaka nemu pomerne bohatá a v mnohých prípadoch ide o kvalitné a zaujímavé diela. No koncerty zatiaľ čakajú na svoj vznik.

■ **Je to trochu zvláštne, keďže veľký rozkvet tvorby pre violu a orchester v druhej polovici minulého storočia nastal práve vo východnom bloku – vďaka osobnostiam ako Borisovskij, Baršai, alebo Bašmet. Vznikli diela Schnittkeho, Kančeliho, Pendereckého...**

Je to vďaka interpretom. Súčasní skladatelia neradi píšú do šuplíka. Hlavne nie violové koncerty a veľké symfonické diela. No už som hovoril o frekvencii uvádzania violových koncertov vo filharmónii, ak nerátame Berliozovho *Harolda v Taliansku*, čo vlastne tiež nie je violový koncert.

■ **Čoskoro bude na svete ďalší album. Na čo sa môžeme tešiť?**

Toto CD bude venované čisto slovenským dielam pre violu a klavír, ktoré sme nahrali opäť spoločne s Alenkou Hučkovou. Bude tu asi najrozsiahlejšie slovenské komorné violové dielo, *Koncertantná suita* Alexandra Albrechta zo sklonku jeho života. Potom diela zo šesťdesiatych rokov od Ivana Paríka a Dušana Martinčeka a z neskoršieho obdobia sme si vybrali *Sonátu-baladu* Ilju Zeljenku. Nádherné sú aj tri Albrechtové piesne, ktoré neskôr upravil pre violu, no bolo by to trochu neproporčné z hľadiska dramaturgie, takže možno nabadúce. CD by malo vyjsť najneskôr v júni. ✕

# Spomienky na Ľuba Chalupku, naše štúdiá... ...a posledné stretnutie s ním

**Druhého septembra 2019 sa v Bratislave zišli absolventi Hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského z roku 1979 so svojím vtedajším pedagógom. Prvý raz po štyridsiatich rokoch, aby si spoločne pohovorili o tom, ako profesionálne i súkromne prežili svoje životy. Bolo to vzácné stretnutie, lebo viacerí sa od promócií vôbec nevideli. Počas muzikologických štúdií v rokoch 1975–1979 ich učili pedagógovia Jozef Kresánek, Naďa Hrčková, Jozef Tvrdoň, Ingeborg Šišková, Oľga Šimová, Elena Letňanová, Kornel Schimpl. Ročníkovým vedúcim bol prof. Ľubomír Chalupka. Traja niekdajší študenti – Oľga Španková-Frederiksen, Vladimír Fulka a Eva Holubánska-Bartovičová – si na štúdium pod vedením prof. Chalupku a na pamätné stretnutie zaspomínali pre Hudobný život.**

Ľubo Chalupka bol pre nás veľkou autoritou, skvelým a nápomocným odborníkom. Ovplynul náš život pozitívnym smerom. Od nášho septembrového stretnutia spolužiakov uplynulo už vyše šesť mesiacov. Marcová smutná správa o Ľubovom odchode nás zarmútila, priam šokovala. Nikto z nás vtedy nečakal, ba ani netušil, že ho vidíme naposledy... Ešte v tej kaviarni s chápavým úsmevom hovoril, že nech toto naše stretnutie nie je posledné, že by sme si ho mohli zopakovať. Keď ho Danka Herichová-Deščiková vypravádzala okolo piatej podvečer von, s dojatím jej povedal: „Som veľmi rád, že sme sa toľkí stretli. Veľmi, veľmi som rád...“

## Eva

Je príšerné teplo. Ešte iba polovica júna a už sú štyridsiatky! Čo bude v lete? Blysne mi hlavou. Vchádzajúc do vchodu bytovky vyberám poštu. Ajhľa! List... Regulárny, v obálke a súkromný! Také dačo, odkedy je internetová éra, som už roky nedostala. Netrpezlivo obálku otvára, v nej pohľadnica Kodane a stručný text od Oľgy, ktorá žije v Dánsku. Už roky sme sa nevideli. Vraj bude začiatkom septembra v Bratislave a rada by sa pozhovárala, obnovila kontakty...

## Oľga

Mala som akúsi vnútornú potrebu stretnúť sa s bývalými spolužiakmi a ročníkovým vedúcim Ľubom Chalupkom. Od ukončenia našich štúdií uplynuli vlani už štyri desaťročia. Neuveriteľné! Vždy som na tie časy rada spomínala, na náš maličký kolektív, na kontakty s prednášajúcimi vedcami, pedagógmi. Pre mňa, a zaiste aj viacerých mojich kolegov, to bolo obdobie otvárania okien dokorán – najmä v odbornej fundovanosti a neformálnom kontakte s našimi pedagógmi. Rozhodla som sa, že niekoho z nášho ročníka skontaktujem a uvidím, či majú záujem. Bola som milo prekvapená, keď viacerí súhlasili a presvedčili ma, že je to skvelý nápad...

## Eva

Odpisujem Oľge mailom, že jasné, stretneme sa! Telefonujem Danke, s ktorou som bola najviac v kontakte, dokonca vyhrabem zospodu šuplíka

starý notes a volám do Nemecka, Margite. Tá takmer odpadla, keď ma po 25 rokoch „naživo“ počula. Danka s Oľgou začínajú usilovne pátrať aj po ostatných. Pomaly sa skladá mozaika kontaktov, fungujú horúce maily, a tak z neformálneho posedenia zopár tých, ktorí sa prvotne sľúbili, sa začína rysovať väčšie ročníkové stretnutie.



Ľubomír Chalupka pred „katedrou“ počas stretnutia so študentmi po 40 rokoch (foto: O. Španková-Frederiksen)

Oľga pozvala aj Ľuba a referovala nám, že sa sľúbil. Z obavy, či sa dostaneme vôbec do budovy školy, keďže ešte nenastal semester, mu telefonujem pár dní pred stretnutím. „Pravdaže, ja mám kľúče od učebne,“ odvetí v telefóne: „Pridem do školy už skôr. A teraz, cez víkend to ešte skontrolujem, chcem vám všetkým pripraviť darčeky.“

Vystupujem presne druhého septembra o pol jedenástej z električky na Šafku a už ich vidím. Malú skupinku, čo vychádza z bývalej kaviarne Krym, lebo podaktorí sa stretli už skôr. Zvitame sa. Takmer vôbec sa nezmenili, iba troška, preletí mi hlavou. Na Gondovej pred vchodom čakáme ešte na zopár oneskorených. Ali telefonuje z nemocnice, že nemôže prísť. Pýtame trochu pozornosť, zopár mladých študentov si nás obzerá. Vchádzame do budovy. Tiež sa tu nič nezmenilo, akoby odvtedy, čo sme tam boli naposledy, zostal čas. Akurát pribudol výťah a átrium vo dvore fakulty. Kráčame chodbami a Ľubo vysvetľuje, že muzikológovia sú presťahovaní do iných priestorov. V našej kmeňovej učebni, z ktorej sa kedysi stále ozývalo muzikovanie, sú dnes kancelárie.

## Oľga

Skončili sme v miestnosti, kde sa dnes vyučuje muzikológia. Zišlo sa nás spoločne s Ľubom jedenásť.

Margita dokonca špeciálne len kvôli tomuto stretnutiu priletela až z juhozápadného Nemecka. Ľubo netajil dojatie, pretože sme vraj jediný ročník v histórii odboru hudobná veda, ktorý mal záujem zaspomínať si a stretnúť sa po 40 rokoch. Všetkých nás to prekvapilo. Boli sme Ľubovi prví ročníkoví študenti, ktorých viedol v úplných počiatkoch svojej pedagogickej kariéry, a uistil nás, že sme v jeho srdci zastávali osobitné miesto. Potom sa ujal odborného slova, a tak, ako kedysi na prednáškach, nám za katedrou zhrnul zaujímavé udalosti z histórie odboru – počnúc založením hudobnej vedy prof. Dobroslavom Orlom cez úsmevné zážitky z vlastných štúdií až po súčasnú situáciu v odbore muzikológia. Zmenil sa o aj svojej kariére – vedeckej i pedagogickej, ba aj o svojej rodine. Daroval nám tri svoje publikácie: Generačné a štýlové konfrontácie, Slovenská hudobná avantgarda, Cestami k tvorivej profesionalite. Každému aj s osobným venovaním a vlastným podpisom.

## Eva

Bolo nás v ročníku šesťnásť. Dvanásť interní študenti a štyria externisti. Tí boli troška starší od nás, už mali dačo za sebou, najmä odborné vzdelanie na konzervatóriu a aj hudobnú prax. Pôsobili v kapelách, súboroch alebo ako učitelia hudby. Keď im to dovolil čas a pracovné povinnosti, navštevovali prednášky i semináre spolu s nami. Dobrý ročník. A mali sme sa radi. Aj pedagógovia si to všimli a už od začiatku nás brali ako osobnosti. Boli sme viac-menej už vtedy vyprofilovaní. Chlapci – Roman Janček, Fero Turák, Fedor Letňan, Pavol (Ali) Danišovič – väčšinou inklinovali k populárnej hudbe. Dievčatá – Zuzka Lengová, Danka Herichová-Deščiková, Lydka Ukropcová-Mikušová, Bernadeta Kiczková – k folklóru, Mária Sutyinszki zo Szegeđu (volali sme ju Šuti) bola maďarská Slovenka, spevákka, a potom ešte naše klaviristky: Vierka Prieslová-Rusinková a Dáša Koliková-Jančeková. Stále hrávali medzi prednáškami na klavíri v učebni na prízemí... Externistka Margita Urbánová-Hacke bola riaditeľkou Ľudovej školy umenia v Zlatých Klasoch, už vtedy výborná učiteľka klavíra. Paľa Dovalu zaujímalo všetko, Vladko Fulka bol doslova predurčený vedec, hlbavý a roztržitý, odťažité od reálneho sveta. Na rozdiel od všestrannej Oľgy Špankovej-Frederiksen, usilovnej včeličky, ktorá všetkému vždy rozumela, a čomu nie, tomu sa hneď priučila. A ja som bola naivná idealistka, posadnutá písaním a spevom vo vysokoškolskom zbore Technik... Tvorili sme jeden úžasný celok. Vyše štyroch rokov. Pomáhali sme si. Stretávali sme sa aj cez prázdniny, učievali sa spoločne, flámovali po skúškach u Romana, cez voľné hodiny vysedávali v kaviarni Krym. Bolo to veľmi vzácne zoskupenie tak veľmi odlišných ľudí. To sa premietalo nielen do našich vzťahov navzájom, ale aj do vzťahov a komunikácie s pedagógmi. Vraveli, že sme veľmi silný ročník. Taký, aký tam už dlho nemali...

## Oľga

Po Ľubovom predhovore sme sa rozrozprávali my. Ešte v škole, no potom najviac v našom bývalom Kryme. Hovorili sme počas obeda a dlho ešte po ňom

o tom, čím sme si v živote prešli. Naše cesty aj skúsenosti sa po skončení štúdií rôznili. Rozprchli sme sa po celom Slovensku, piati aj za hranice. Podaktorí z nás sa venovali vedeckej i pedagogickej činnosti, iní sa uplatnili v mediálnej sfére, napr. v rozhlase, v televízii, vo vydavateľstvách; ako dramaturgovia či hráči v profesionálnych súboroch alebo v organizovaní hudobného života a aj v múzejníctve. Mnohí z nás sú profesionálne aktívni dodnes. Spolužiak Roman Janček tragicky zahynul cestou z Nemecka na Slovensko v roku 1995. Ľubo nás koncentrovane počúval a vycítili sme, že je na nás hrdý. Nebál sa opýtať aj na naše súkromné životy. Počas tých 40 rokov nás vraj – akoby na diaľku – stále sledoval. Mal prehľad o tom, kde všade sme zakotvili, aj aké boli naše životné peripetie v kariére.

### Vlado

Prvý raz som Ľuba Chalupku stretol zrejme tak, ako aj všetci ostatní z nášho ročníka, na prijímacích pohovoroch na štúdium hudobnej vedy v roku 1975. Vtedy bol Ľubo tridsaťročným mladým mužom. Skúšal nás z intonácie a zo sluchovej analýzy a urobil na mňa dojem milým i príjemným vystupovaním. Jeho suverenita mala ďaleko



Asi r. 1977 alebo 1978... Vzdadu: O. Španková-Frederiksen a P. Dovala. Vpredu: D. Herichová-Deščiková, M. Urbán-Hacke, F. Turák, E. Holubánska-Bartovičová, V. Fulka (foto: archív)

od dávania najavo svojej vlastnej dôležitosti a autority. Ľubo bol, myslím si, skôr plachý človek.

Osobne som mal pri ňom od začiatku pocit „osudového stretnutia“, určite zvláštnej paralely medzi nami, ktorá sa týkala smerovania k muzikológii, hoci som sa nikdy od neho nedozvedel to, ako dospel k rozhodnutiu študovať muzikológiu. Bolo by ma to veľmi zaujímalo.

Spomínam si, ako sme na predmete Collegium musicum pestovali komornú hru. Na jednej takejto hodine sa mi nedarilo zvládnuť vzájomnú súhru, zahrať synkopický rytmický nástup. Myslím, že to bolo v Brahmovom Triu Es dur pre husle, klavír a lesný roh. Ľubo sedel pri klavíri a Fero Turák hral ten hornový part na trúbke. Domnievam sa, že Ľubo, podobne ako aj ja hral pôvodne na husliach. Tak si ich vzal odo mňa a ukázal mi, ako to mám zahrať. Ľubo mal mimoriadne hudobné čítanie a vedel vždy presne „ako to má (alebo nemá) byť“. To sa prejavilo aj pri jeho kritických postrehoch, keď bol s nami niekedy na koncertoch vo Filharmónii. On bol skvelý hudobný kritik. Pamätám si aj na jeho postrehy, keď sme boli v prvom ročníku štúdií na Pražskej jari a potom vo Varšave na Varšavskej jeseni. Ľubo tieto študijné

zájazdy zorganizoval aj vybavil, on bol dušou tých podujatí a myslím si, že každého z nás, študentov, mohla návšteva tých festivalov posunúť dopredu. Bolo to otvorené sa svetu, ktorý väčšina z nás nepoznala, svetu modernej avantgardnej hudby. Práve jeho zásluhou, zásluhou nášho pedagóga Ľuba Chalupku. V Prahe to bola zároveň asi prvá príležitosť, keď sme mohli Ľuba spoznať aj mimo oficiálneho a formálneho vzťahu pedagóg–študenti, takmer v bezprostrednej priateľskej atmosfére. Napríklad, keď sme spolu sedeli v pražskej pivárni U Fleků pri dychovej hudbe...

### Eva

Ľubo bol počas štúdií pre mňa osobne akoby nedostupný vrchol štítu alebo možno azda šerpa, čo nás napokon privedie na pomyselný Nanga Parbat. Možno... Lebo prejsť bolo treba najmenej cez šesťvrcholové masív, presne ako na tej osemtisícovke. Nikdy toho zbytočne veľa nenahovoril. Len na prednáškach rozprával všetko, čo vedel a čo si pripravil. Inak nebol prívelmi zhovorčivý, skôr mal uzavretú povahu. Zo začiatku som netušila, najmä na seminároch zo sluchovej analýzy, čo od nás vlastne chce. Nevedela som, či sa mu odpoveď páči alebo nepáči, či je správna alebo nie. Ľubo bol akoby nečítateľný. Ale



2. 9. 2019, Katedra hudobnej vedy, FFUK. Zľava – 1. rad: Ľ. Chalupka, F. Turák, B. Kiczková, L. Ukropcová-Mikušová, O. Španková-Frederiksen, 2. rad: P. Dovala, E. Holubánska-Bartovičová, D. Herichová-Deščiková, V. Fulka (foto: M. Urbán-Hacke)

nikdy nikoho za nič nekritizoval, ani za nesprávnu odpoveď. Len sám od seba nás opravil alebo vyvolal niekoho, kto ju vedel. Naše „nevedomosti“ nijako nekomentoval. Očakával, že si ich doplníme. Takto nás učil. Toto bolo v tom veku pre nás veľmi dôležité.

### Oľga

Po maturite na žilinskom Konzervatóriu som potrebovala zmenu – naučiť sa stáť na vlastných nohách a nájsť odpovede na otázky, ktoré ma už roky trápili. Nahradit' jednosmernú konzervatoriálnu komunikáciu dialógom. Pri vtedajšom muzicírovaní sme na strednej škole realizovali predstavy pedagógov, no naše iniciatívy stáli v úzadí.

To, čo som od štúdia hudobnej vedy očakávala, sa naplnilo. Hudba ma začala viac baviť, pretože v nej už nešlo len o čisto pianistické problémy, ale o celkom nový, komplexný pohľad, kde všetko so všetkým súviselo. Hudba „nevisela“ vo vzduchu, bola zasadená do kontextu a naraz nadobúdala pre mňa zmysel. Stala som sa „slobodnejšou“ v hraní aj v písomnom odbornom prejave.

Počas štúdia sme sa každoročne venovali písaniu kratších odborných prác v rámci tzv. študentskej vedeckej odbornej činnosti. Keďže prednášky Ľuba

Chalupku na tému „Kompozičné princípy hudby 20. storočia“ ma zaujali, rozhodla som sa napísať niečo o slovenskej avantgarde, konkrétne o dielach Ilju Zeljenku. Bola to moja prvá práca a kontakt s generáciou skladateľov, ktorí sa začali výraznejšie prezentovať v 60. rokoch.

Po vytrvalom zbieraní materiálov v bratislavskej Univerzitnej knižnici som sa odvážila prísť k Ľubovi na prvú individuálnu konzultáciu. Mala som celkom dobrý prehľad o tom, čo sa vtedy o Zeljenkovi a jeho generácii napísalo. Predložila som mu časť môjho textu. Pozorne si ho prečítal a potom začal klásť detailné otázky: „Čo toto konkrétne znamená? Dá sa nájsť iné vysvetlenie? V čom spočíva originalita tohto skladateľa? Čím sa nechal inšpirovať?“ Priznávam, že som musela mať dostatok argumentov na to, aby som svoj text obhájila. Ľubove konkrétne poznámky, iný uhol pohľadu na šesťdesiate roky, ma doviedli v mojej práci k celkom odlišným záverom. Počas dvoch mesiacov zásadne ovplyvnil spôsob môjho myslenia. Získala som veľmi kritický postoj k vlastným textom, stala som sa minimalistickejšou. Zároveň som sa odvážila viesť s Ľubom diskusiu, dokonca mu v niečom aj oponovať. Písomnú prácu som potom dokonca úspešne obhájila aj v celoštátnom kole v Olomouci.

Počas môjho štúdia bol Ľubo skvelým poradcom, vedel ma navigovať v komplikovanom historicko-teoretickom materiáli. Naučil ma, ako mať rešpekt pred každým slovom, ako treba slová „vážiť“. Ako uchopiť problém, alebo postupovať pri formulovaní komplikovaných analytických pasáží.

Keď zostalo po konzultáciách trochu času, tak sme si sadli s Ľubom spoločne za klavír a hrali z listu tie skladby, čo sme našli v knižnici na

katedre – Beethovenove symfónie v štvorročnej úprave, množstvo Schubertových a Debussyho skladieb. Ľubovej pozornosti neušiel ani jeden zaujímavý moment. Obzvlášť išlo o zvyrazňovanie harmonických modulácií, na ktorých sme sa „konštruktívne“ zabávali. Viacerí sme u neho potom konzultovali aj svoje diplomové práce, zaoberajúce sa slovenskou avantgardou, teoretickými analýzami, hudbou 20. storočia a pod. Doteraz máme poznámky z jeho analýz, či už v notách, alebo v knihách.

### Eva

Sedíme v tom našom Kryme, schyluje sa už k večeru, neformálne klábosíme... Odrazu Ľubo vytiahne z rukáva spomienku, na ktorú som už takmer zabudla. Jednu moju vetu z fejtónovej reportáže, ktorou som sa snažila odľahčiť kritický charakter nášho študentského časopisu. Bol to vlastne bulletin, občasník – volal sa Kritický musicus. (Vznikol z iniciatívy pani profesorky Nade Hřečkovej na predmete Kritický seminár, ktorý s nami viedla. Veľmi nás všetkých podporovala v písaní, pre mňa osobitne bola práve ona rozhodujúcou osobnosťou v nasmerovaní na profesionálnu mediálnu kariéru.)



Ten fejtón sa volal O našich predskúškových nociach podľa skutočných udalostí. Humorne som v ňom opisovala, ako sa štyria z nás spoločne pripravujeme na skúšky. Nevynechala som ani skúšku z kontrapunktu, z ktorej nám, podakto-rým, behal doslova mráz po chrbte. Prirodzene, bola u Ľuba Chalupku. Písala som, že z račích obrátov mám nočné mory a Chalupka spoločne s Webernom mi už nedovolila ani spávať, stále sa mi o nich ešte aj sníva... Ľubo nám tú vetu pripomenul s tým, že sa dodnes na nej zabáva so súčasnými študentmi.

### Vlado

Dnes, s nadobudnutými profesionálnymi skúsenosťami, no najmä s časovým odstupom, môžeme vnímať mimoriadne a nevšedný záber Ľuba Chalupku, ktorý podľa mňa presahoval bežné štandardy našej profesie na Slovensku. Človek mal pri ňom pocit, že azda niet muzikologickej témy, ku ktorej by sa nevedel fundovane vyjadriť. Mal encyklopedickú pamäť a dar presne formulovať problém. Naozaj mi to evokuje nemeckého muzikológa Th. W. Adorna, ktorým sa momentálne zaoberám a ktorý údajne detailne poznal takmer každú hudbu a vedel ju pohotovo na klavíri zahrať. Prínajmenšom na oblasť slovenskej hudby to určite platí aj o Ľubovi. Vypočul som si aj svedectvo, ako si Ľubo v uvoľnenej atmosfére nejakej spoločnosti pohotovo sadol za klavír a hral spamäti Chopinov klavírny koncert.

Tú jeho úžasnú pamäťovú kapacitu som naposledy zažil mesiac a pol pred jeho smrťou, keď som mu, netušiac nič o jeho zdravotnom stave, telefonoval ohľadom informácií k môjmu súčasnemu výskumu adornovskej recepcie u nás. Ľubo mi vtedy povedal, že je veľmi vážne chorý, ale aj v tejto situácii mi ešte poradil, kde mám hľadať materiály. Mal v pamäti bibliografické údaje.

Počas tých mnohých uplynulých rokov som mal s Ľubom Chalupkom pravidelný kontakt. Ľubo bol konzultantom mojej dizertačnej práce o barokovej hudbe na Slovenskej akadémii vied. Bol oponentom aj pri mojej knihe, vysokoškolských učebných textoch o formách a harmónii barokovej hudby. Jeho rady k textu tejto knihy mi veľmi pomohli. S Ľubom som prichádzal do kontaktu na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde niekoľko rokov učil harmóniu. V ostatných rokoch sme sa stretávali v Prahe na výročných konferenciách České spoločnosti pro hudobní vědu, v ktorej predstavenstve Ľubo zastupoval slovenských muzikológov.

Naposledy som sa mimo našej stretávky s Ľubom stretol v máji minulého roku na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Sedeli sme spolu – on, ja a ešte mladý kolega Michal Štěpán – v našej knižnici a rozprávali sme sa o našej práci i plánoch. Chcel som využiť jeho návštevy na Ústave na vzájomnú spoluprácu, konzultácie na našom novom výskumnom projekte a on súhlasil. Žiaľ, k tejto spolupráci už nedôjde...

**Olga ŠPANKOVÁ-FREDERIKSEN** je bývalá redaktorka Slovenského rozhlasu, vydavateľstva OPUS, dánskeho rozhlasu Kanal P2 v Kodani, vedúca Talentovej školy (MGK) pri kodanskej hudobnej škole. V súčasnosti žije i pôsobí v Dánsku, propaguje slovenskú hudobnú kultúru v slobodnom povolaní.

**Eva HOLUBÁNSKA-BARTOVIČOVÁ** pôsobí v elektronických aj printových médiách ako publicistka, moderátorka, spíkerka, audiovizuálna tvorkyňa; je bývalou redaktorkou a dramaturgickou Československej, neskôr Slovenskej televízie; držiteľkou viacerých prestížnych ocenení za propagáciu hudby na televíznej obrazovke. V súčasnosti pôsobí ako scenáristka, kreatívna producentka a režisérka v slobodnom povolaní.

**Vladimír FULKA** je bývalý vysokoškolský pedagóg Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. V súčasnosti pôsobí v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Jeho hlavnými oblasťami výskumu sú Theodor W. Adorno a Bohuslav Martinů. Pravidelne sa zúčastňuje na vedeckých muzikologických konferenciách na Slovensku aj v zahraničí.

## Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, PhD. (14. 8. 1945 Senica – 17. 3. 2020 Bratislava)

Hudobnú vedu študoval v rokoch 1962–1967 na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Vedomosti a inšpiráciu pre vlastnú vedecko-pedagogickú dráhu čerpal predovšetkým od štyroch výnimočných hudobníkov a intelektuálov: Jozefa Kresánka, Miroslava Filipa, Eugena Suchoňa a Jána Albrechta. Táto štvorica veľmi rozdielných osobností reprezentovala nielen širokú škálu prístupov k hudbe, ale vnímavému študentovi otvorila tiež dvere do sféry slobody ducha a nezávislého, kritického myslenia.

Štúdium absolvoval v roku 1967 diplomovou prácou *Melodicko-harmonická štruktúra Bartókových sláčikových kvartetov vo svetle vplyvu slovenského folklóru*. Hudobná analýza hrala dôležitú úlohu tiež v jeho ďalšom vedeckom pôsobení a stala sa pre neho aj kľúčom k výkladu hudobnej histórie. Jeho práce venované dejinám slovenskej hudby devätnásteho a najmä dvadsiateho storočia vynikajú heuristickou precíznosťou a spájajú v sebe vhľad do hudobnej štruktúry s kontextuálnym videním hudobných javov v širších kultúrnych súvislostiach. Jeho profesionálna dráha sa spája s Katedrou hudobnej vedy (predtým Katedra estetiky a vied o umení) Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Na nej pôsobil plných štyridsať rokov ako pedagóg a vedec. V roku 1996 sa habilitoval na docenta, v roku 2001 bol menovaný za profesora, v rokoch 2001–2007 pôsobil ako vedúci katedry. Aj po odchode do dôchodku v roku 2013 na katedre naďalej pôsobil ako externý pedagóg. Po celý čas výrazne spoluvytváral vedecký profil pracoviska a ako pedagóg sa podieľal na formovaní a odbornom raste generácií muzikológov. Aktívne rozvíjal vedecký odkaz svojich učiteľov a predchodcov, najmä Jozefa Kresánka a Miroslava Filipa, čím nezanedbateľne prispel ku kontinuite a uchovávaniu „pamäti“ slovenskej muzikológie.

Výsledky svojich dlhoročných výskumov a veľkého množstva špeciálnych štúdií zúročil najmä v impozantnej publikácii *Slovenská hudobná avantgarda – Štylnotvorné 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).

Popri vlastnej pedagogickej, vedeckej a publicistickej činnosti si našiel čas aj na organizáciu vedeckých podujatí a podnecovanie spolupráce na projektoch. Z jeho iniciatívy a vďaka nemu sa uskutočnil rad konferencií a vyšlo mnoho zborníkov a iných kolektívnych publikácií venovaných kľúčovým osobnostiam a témam hudby 20. storočia v slovenskom, československom i stredoeurópskom kontexte. Dôležitú rolu zohral v nejednom česko-slovenskom muzikologickom projekte, tešil sa rovnakej úcte v slovenskej i českej muzikologickej komunite. Bol víťaným hosťom a prednášajúcim na univerzitách doma aj v zahraničí. Po celý život bola hnacím motorom vedeckého pôsobenia Ľubomíra Chalupku zvedavosť, túžba preniknúť pod povrch hudobných javov a odhaľovať ich vnútorné usporiadanie, štruktúru. A v rovnakej miere láska k hudbe a obzvlášť k slovenskému hudobnému dedičstvu. Túto svoju vášeň úspešne prenášal na svojich žiakov. Jedinečné, typicky chalupkovské spojenie oduševnenia a racionality vo vzťahu k hudbe sa stalo dôležitým a inšpiratívnym prvkom a cennou súčasťou slovenskej muzikologickej tradície. Vážený pán profesor, dakujeme za všetko.

**Vladimír ZVARA a Branko LADIČ**  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského,  
Katedra hudobnej vedy

# Albrechtina – 10 rokov – spomienky a úvahy

**Aktivity združenia Albrechtina sa nedajú nazvať inak ako skutočnou verejnou službou. Okolo 500 uvedení raritnej slovenskej hudby na viac než 130 koncertoch, to je len numerické vyjadrenie unikátnej činnosti bratislavského združenia, hlásiaceho sa k odkazu „albrechtovského domu“ Alexandra a Jána Albrechtovcov. Text Vladimíra Godára, ktorý uverejňujeme pri príležitosti desiatich rokov činnosti Albrechtiny, nie je len interpretáciou spomínaných čísiel, ale aj predstavou pojmu slovenská hudba.**

„Staré bez nového je vždy kameňom úrazu, ale nové bez starého je číre a nenapraviteľné bláznovstvo.“  
(George Saintsbury)

Príbeh Albrechtiny je aj mojím príbehom, ak chcem opísať samotný vznik Albrechtiny, musím zájsť v čase o niečo hlbšie. Kultúra pre mňa predstavuje nielen objavovanie, ale je aj (a azda aj predovšetkým) integrujúcim osvojovacím procesom, ktorý je spoločnou záležitosťou inštitúcií i jednotlivcov. Narodil som sa (1956) do spoločnosti, kde hlavnou inštitúciou, ktorej náplňou bolo pestovanie či osvojovanie si hudby, bol Zväz slovenských skladateľov, ktorý ako predstaviteľ štátnej kultúrnej politiky inicioval vznik ďalších kľúčových inštitúcií, nevyhnutných pre pestovanie hudobného umenia. Samozrejme, všetko sa to dialo po štyri desiatky rokov v rámci kultúrnej politiky komunistickej strany, ktorá mnohé tieto inštitúcie iniciovala a sformovala a ktorej „vedúcu úlohu“ Slováci odmietli už v novembri 1989. November priniesol víziu zmeny aj do hudobnej kultúry a novembrové dni dali priestor a slovo všetkým po roky nahromadeným frustráciám, ktoré ovládali celý spoločenský priestor a prevládli nad uvažovaním. Na tejto premene som sa podieľal spoluvytváraním koncepcie novovznikajúcej Slovenskej hudobnej únie a november ma v januári 1990 vynesol až do čela Spolku slovenských skladateľov, ktorý sa mal starať o dedičstvo i budúcnosť slovenskej hudby. Vydržal som to vtedy asi desať dní; všeobecné plúvanie na minulosť je u nás konštantným spríevodom spoločenských zmien, no deštruuje možnosť tvorby kultúrnej kontinuity. Moje vedomie je vo svojej podstate historické, a tak ma plúvanie nijako nenapĺňalo, no vtedy po mne nikto nič iné ani nechcel. Veľmi skoro som pochopil, že v tejto atmosfére sa v skutočnosti stáva zotrvačnosť jedinou pozitívnou silou, ktorá môže uchovať pozitívne hodnoty minulosti. Revolučné frustrácie začali valcovať nielen inštitúcie, ale aj ľudské osudy, a ja som nechcel byť súčasťou tohto idiotského valcovania. Do dnešných čias sa mi podarilo prežiť život bez zabíjania čokoľvek živého. Aj ja som mal so Zväzom skladateľov problémy – napríklad v rámci dramaturgickej komisie Zväzu som v roku 1987 navrhol, aby sa v rámci zväzovej prehliadky uviedlo aj ťažiskové dielo Jozefa Grešáka *Panychída*, keďže Jožko Grešák si ho nemohol prihlásiť, lebo práve umrel. Ko-

legovia dramaturgovia ma vysmiali a Grešákova *Panychída* dodnes v Bratislave nezaznela. V onom januári 1990 som zasa nepresadil, aby nový Spolok prijal za člena Mariána Vargu. Bol to iste signál, že aj keď sa u nás zmení spoločenské zriadenie, náš život bude naďalej riadiť pradávna konštanta závisť. (Posaďte sa na konstantu závisť a vyhráte voľby!) Na rozdiel od mojich blízkych priateľov som však zo



V. Godár a V. Šarišský pred koncertom Moyzesovho kvarteta sláčikových kvartet Šarišského, 23. marca 2019 (foto: archív)

Spolku skladateľov nevystúpil; vtedy som ešte veril, že pozitívna energia inštitúcie môže zvíťaziť nad negatívnou entropiou individuálnych frustrácií.

V roku 1968 poľský filozof Leszek Kołakowski napísal, že komunizmus je mýtvy, lebo už neexistujú ľudia, ktorí by verili v ideu komunizmu. Poliaci ho potom donútili vystahovať sa. Otár Čiladze napísal, že Boh nemôže za to, že sa do kostola nasťahoval diabol, za to môžu ľudia, ktorí tento kostol vyprázdnil. Vo mne sa v ponovembrových dňoch ozývalo ako mantra bulharské príslovie, ktoré pripomenul Jordan Radičkov: Nepluj do studne, ak si ešte nepostavil novú. Dnes som hrdý, že som sa nezúčastnil na žiadnej ponovembrovej likvidácii a frustrovaný som z toho, že som nemal dosť sil zastaviť mohutnú vlnu negatívnych aktivít, ktorých výsledkom – nech boli akoľkoľvek argumentované – bola vždy likvidácia. Na rozdiel od mnohých muzikantov som si uvedomoval, že ťažiskovou súčasťou hu-

dobnej kultúry je aj tlačené slovo a tlačené noty. V mojom jedinom texte, ktorý vyšiel za komunizmu, som písal o kultúre, ktorá má nielen integračnú funkciu, ale aj životodarnú, pričom som použil základnú kybernetickú axiómu – nijaký organizmus nemá šancu prežiť, ak nemá zdravú pamäť.

Nasledovali roky prehratých bojov – prehral som boj o vydavateľstvo OPUS, o časopis *Slovenská hudba*, ktorého vydávanie som obnovil na základe poverenia Slovenskej hudobnej únie, boj o profil medzinárodného festivalu súčasnej hudby (nazvaného Bergerom Melos-Étos). Prehral som boj o vydavateľstvo Národného hudobného centra, ktoré malo suplovať edičné úlohy sprivatizovaného Opusu a ktoré som založil z poverenia Pavla Bagina roku 1997. Roku 1997 som po odídení z Akadémie vied a zo Slovenskej hudby vstúpil do školstva, a hoci som ďalších dvadsaťdva rokov pôsobil na piatich vysokoškolských katedrách, dejiny slovenskej hudby sa mi nepodarilo učiť na žiadnej – nikde to nepotrebovali.

Keďže som ešte stále veril v „slovenskú hudbu“, tak som roku 2008 znovu prijal funkciu predsedu Spolku slovenských skladateľov. Ten-toraz to nebolo na pár dní, ale na pár mesiacov. V tejto funkcii som zistil, že Spolok bol už deložovaný z Michalskej č. 10, a teda vlastne nemal adresu. Nemať však ani platné stanovy, lebo Juraj Beneš v revolučnej eufórii platné stanovy zrušil a svoje nové revolučné stanovy nedal zaregistrovať. Potom majestátne zo spolku vystúpil a spolok bol deložovaný. Ja som stanovy nemohol zaregistrovať, lebo Spolok

medzitým stratil adresu a nemohol s nikým korešpondovať. Nijaká jestvujúca hudobná inštitúcia nebola ústretová k mojej prosbe pomôcť s nejestvujúcou adresou. Riaditeľka Hudobného centra zrušila jedinou pravidelnú aktivitu tohto Spolku, ktorou boli mesačné matiné v Mirbachovom paláci, a tvrdila, že to bolo s mojím súhlasom. Zopárkrát som s ňou o týchto koncertoch jednal, ale nijaký súhlas s ich zrušením som nikdy nevyslovil. Tak som pochopil, že Spolok slovenských skladateľov (azda aj Slovenská hudobná únia – ak vôbec existuje) už nepredstavuje pre nikoho ani len partnera do diskusie a rezignoval som na funkciu predsedu. Toto bol môj jediný eskapizmus.

Nasledovala asi polročná frustrácia. Stále som sa nevedel zmieriť s predstavou, že som posledným veriacim v ideu slovenskej hudby. No a raz v novembri 2009 som nevedojak vytočil niekoľko telefónnych čísel a spýtal sa volaných, či by nechceli so mnou založiť

→ spolk, ktorý by nebol ľahostajný voči existencii slovenskej hudby. Vytáčať som čísla priateľov, pozitívnych ľudí, o ktorých som vedel, že majú čo najkratšiu vzdialenosť od slov k činom. Bol to Janko Slávik – violončelista, Magda Bajuszová – klaviristka, Martin Krajčo – gitarista, Martin Karvaš – hobojsista, Eva Šušková – speváčka. Stretli sme sa (cestou som stretol ešte Egona Kráka a išiel so mnou), založili sme organizáciu, ktorú sme nazvali Albrechtina, o dva týždne sme mali hotové stanovy, vzniklo občianske združenie, ktoré si naplánovalo pravidelnú koncertnú činnosť a v apríli 2010 sme mali prvý koncert. Egon Krák sa už druhýkrát neobjavil, Martin Karvaš sa o pár rokov urazil na moje ego-maniactvo a z mladej generácie sme neskôr oslovili Juraja Tomku – huslistu a Xéniu Jarovú – klaviristku; obaja členstvo prijali. Toto je skutočný príbeh Albrechtiny. Názov združenia bol môj nápad – je odvodený z mena Albrecht (Albertina – Albrechtina), keďže aj Šanibáči aj Hansi boli nielen stálymi nositeľmi pestovania kvalitnej komornej hudby v Bratislave, ale aj symbolmi kultúrnej kontinuity. Skrytý význam tohto názvu spočíva v skutočnosti, že moja mama sa volala Albrechtová, až kým nestretla Lukáša Godára. Hlavnou a azda aj jedinou náplňou činnosti združenia sa napokon stali tieto koncerty – názov cyklu (*Ne)známa hudba* pochádza od Janka Slávika.

Po dvadsiatich rokoch som teda nasledoval Dana Mateja v založení občianskeho združenia a stal som sa hlavným dramaturgom koncertov združenia. Ak sa nad tým zamyslím, uvedomím si, že vlastne napodobňujem Hansiho Albrechta. Ja som začal chodiť hrať k Hansimu asi ako druhák na Konzervatóriu (1972–1973). Hrávali sme tu len „neznámu“ hudbu. Hansi zháňal (nakupoval, kopíroval) noty, rozpisoval party, my sme si to v stredu po večeroch spolu hrali... a Hansi získaval myšlienkovú bázu k svojim úvahám – až po tomto dotyku so živou hudbou vznikali jeho texty o gotickej, renesančnej či barokovej alebo inej hudbe. Aj ja zháňam noty, kopírujem, rozpisujem a na základe tejto práce a koncertného zážitku mi vzniká nová predstava o vývojových súvislostiach a genéze hudby z územia Slovenska či o priestorových filiáciách tejto hudby. Je to poznanie v pohybe, no azda možno nájsť nejaké línie, badateľné v celkovej dramaturgii. Naše školou či dramaturgiou tradované dejiny sú deravé. V 20. storočí sme zažili sedem politických režimov a nový režim sa zakaždým nastroľoval pomocou imperatívu „opľuž si vlastnú minulosť – inak neprežiješ“. Zakaždým sa zopakovala rovnaká, t. j. likvidačná motivácia. (To je z autopsie – aj ja som bol v učebnici označovaný ako „miláčik komunistickej nomenklatury“.) Ja sa snažím tieto pľuvance eliminovať a vzniká mi celkom nový vývojový obraz, ktorý azda niekedy aj spíšem (ako Hansi). V každom prípade chcem zo všetkých síl vrátiť do slovenskej hudobnej

prítomnosti aj našu minulosť. Zaslúžime si vedieť, kto sme, aj keď nás z toho nikto nebude skúšať.

Sme „Albrechtina“. Na koncertoch sme uviedli takmer kompletne klavírne, komorné a piesňové dielo Alexandra Albrechta, čo je asi šesť desiatok skladieb, z ktorých niektoré odznali po viac ako sto rokoch (*Missa in C*), niektoré dokonca v premiére (*Pieta* z roku 1917 pre soprán, sláčikový orchester a organ). Slováci žili po deväť storočí v spoločnom zriadení s Maďarmi, preto je rekonštrukcia vzťahu maďarskej a slovenskej hudobnej tradície pohľadom do zrkadla, ktoré sa roku 1918 rozbilo. Preto uvádzame aj diela nemeckých skladateľov Roberta Volkmanna a Hansa Koesslera, ktorí vlastne založili tradíciu výučby skladby na Lisztovej akadémii v Budapešti – ich význam pre strednú Európu možno porovnať s významom Rímskeho-Korakova pre Rusov a Poliakov či Nováka pre Čechov a Slovákov. Mimochodom, Volkmann bol osobným priateľom Karola Jurenáka, ktorý bol priamym predkom Albrechtovcov (Volkmann Jurenákovi venoval svoju *Serenádu* č. 3 pre violončelo a sláčikové nástroje), Koessler



P. Noskaiová, T. Šelc a E. Šušková premiérujú *Písne slovenské Ludvíka Kubu*, 16. decembra 2015 (foto: archív)

bol zasa budapeštianskym učiteľom skladby nielen Dohnányiho, Bartóka a Albrechta, ale aj Kodály, Weinera a Schneidra-Trnavského. Weiner a Bartók boli zasa učiteľmi Istvána Németha. Vrucný vzťah Bartóka k Albrechtovi a Slovensku je všeobecne známy, preto sme z Bartóka uviedli nielen hlavné pedagogické diela (*Detom* – tu je použitých 39 slovenských ľudových piesní), 44 *husľových duet* (tu nájdeme 13 slovenských ľudových piesní), ale aj všetky tri husľové sonáty, rapsódie, ďalšie klavírne skladby a piesne.

Podarilo sa nám uviesť kompletne komorné, piesňové a klavírne dielo Jána Levoslava Bellu, viaceré jeho cirkevné diela, *Omšu in B*, a premiérové sme uviedli aj obe Bellove pašiové kompozície (*Pašie podľa Matúša*, *Pašie podľa Jána*) z roku 1870. Z Bellovho diela sa dá získať odpoveď na otázku, či na Slovensku existoval hudobný romantizmus; premiérové sme uviedli však aj Bellov pendant – piesňový cyklus *Cymbál a husle* Štefana Fajnora z roku 1877, ktorý

je dodnes najmonumentálnejším piesňovým cyklom slovenského autora.

Väzby na budapeštiansku školu Volkmanna a Koesslera sa prejavujú v dielach Dohnányiho (odpremiérovali sme v Bratislave zachovanú poslednú verziu *Sláčikového sexteta B dur* i verziu tejto skladby pre štvorročnú klavír), Bartóka, Albrechta a Németha-Šamorínského, väzby na Novákovu pražskú školu sa prejavili v dielach predstaviteľov „slovenskej hudobnej moderny“ – Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Dezidera Kardoša či Ladislava Holoubka. Moyzesovo kvarteto uviedlo komplet Moyzesových skladieb pre sláčikové kvarteto a trio, Juraj Čizmarovič husľové skladby Alexandra Moyzesa a jeho otca i jeho prvého žiaka – Dezidera Kardoša, Milan Paľa s Ladislavom Fančovičom koncertne uviedli súborné dielo pre husle a klavír Eugena Suchoňa, Jordana Palovičová uviedla kompletne klavírne dielo Jána Cikkera, od Kardoša zasa *Bagately* a všetky východoslovenské piesne. Generácia skladateľov, ktorí neštudovali v Prahe, ostala najmenej známou generáciou v našom koncertnom živote i v dejinách, hoci mala rovnaké ambície ako generácia slovenskej hudob-

nej moderny – patrí sem Ján Móry (ktorému sme uviedli dva veľké piesňové cykly v nemčine – *Pieseň Rabindranátha Thákura* a *Spišské balady a piesne*), Németh-Šamorínsky – od neho sme uviedli kompletne klavírne dielo (Magdalena Bajuszová), organové dielo (Marek Vrábel), kompletne piesne (Eva Šušková, Helena Becse-Szabóová, Martin Mikuš, Peter Pažický), skladby pre husle a klavír (Milan Paľa, Magda Bajuszová), pre violončelo a klavír (Ján Slávik,

Daniela Varínska), klavírne trio i klavírne kvinteto, ako aj sakrálné skladby (dve omše pre barytón a organ – Tomáš Šelc, Marek Vrábel, *Ave Maria* č. 3 pre soprán a sláčiky). Veľkým objavom bol pre mňa aj Ladislav Stanček, ktorý patril do tejto generácie, no vyštudoval v Brne. Predtým som vlastne nikdy nepočul ani jeho meno. Uviedli sme jeho súborné piesňové dielo, komorné diela, veľmi významnú *Violončelovú sonátu*, ako aj *Pašie podľa Lukáša* – to je asi jediná slovenská pašiová kompozícia z čias komunizmu – a ďalšie sakrálné skladby. Naďalej ostáva aj pre nás neznámy Fraňo Dostalík, jediný slovenský žiak Leoša Janáčka. A veľmi neznámy ostal aj Jozef Rosinský – ten študoval zasa v Taliansku.

Pri kolíske európskeho hudobného romantizmu stáli traja bratislavskí rodáci – aj ich diela tvoria ťažiskový repertoár (*Ne)známej* hudby. Johann Nepomuk Hummel nasmeroval k romantizmu klavírne umenie (uviedli sme komplety jeho diel pre violončelo, pre violu i pre sláčikové

kvarteto), z diela gitaristu Caspara Josepha Mertza sme koncertne uviedli azda najvýznamnejší gitarový cyklus 19. storočia *Barden-Klänge*, gitarové duetá i piesne pre hlas a gitaru (všetko Martin a Radka Krajčovi s Evou Šuškovou). Veľký priestor sme venovali aj Miskovi Hauserovi, ktorý európske husľové umenie rozšíril po celej zemeguli. Hauserove skladby som zhľadával po knižniciach na celom svete – z našich muzikológov písal o ňom len Zoltán Hrabussay a Zdenko Nováček.

Zo staršej hudby sme uviedli aj recitál klavírných skladieb Jána Ladislava Dusíka (Magda Bajuszová) a kompletne violončelové koncerty Františka Nerudu (hrali violončelisti z triedy Jána Slávika). Od Bacha sme uviedli (určite (ne)známe) kompletne cykly – Boris Bohó uviedol violončelové suity, Maroš Klátik *Goldbergove variácie* v Miki Škuta *Umenie fúgy*. Pri skladbách z dávnejšej minulosti Slovenska sme spolupracovali s „historickými interpretmi“. Tak sme so súborom Solamente naturali odpremiérovali skladby Bellovho predchodcu v Kremnici Antona Aschnera (napríklad *Miserere*, *Rekviem* a i. – realizácia Peter Hochel), sláčikové kvartetá Mikuláša Zmeškala (Zmeškal Quartett) i *Duetá* Františka Xavera Tosta (Miloš Valent, Peter Spišský).

V podobe autorských koncertov sme si uctili aj významné životné (i nedežité) jubileá. Spomeňme tu autorské koncerty Jána Cikkera, Dezidera Kardoša, Eugena Suchoňa, Ilju Zeljenku, Mira Bázlika, Romana Bergera, Ladislava Burlasa, Ivana Hrušovského a d., na čo nemal dostatok vôle či rozumu Spolok skladateľov. Tieto koncertné jubileá však postihli i ďalšie generácie (Marián Varga, Martin Burlas, Vladimír Godár, Peter Breiner, Pavol Malovec, Jozef Kolkovič). Recitálový profil sme však venovali aj mladším autorom – Romanovi Harvanovi, Kataríne Málikovej a Vladislavovi Šariškému.

Rečou čísel sme v Bratislave uviedli za desať rokov 131 koncertov. K nim treba prirábať aj niekoľko koncertných repríz, keď sa koncert preniesol do iného prostredia, na iné miesto či do iného mesta. Tieto možnosti sme azda zanedbali, určite by to všetko malo väčší zmysel, keby jestvoval aj lokálny koncertný dopyt. Jestvujúci grantový systém však nevie vyjsť v ústrety podobným ideám. Cieľom hudobnej pedagogiky je koncert a recitál je najnáročnejšia podoba koncertu. So znižovaním požiadaviek na absolventov hudobných škôl dochádza k znižovaniu záujmu o samostatný recitál. Hlavný rozdiel medzi mojou prácou a prácou interpreta spočíva v čase. Každý dramaturg rozmýšľa v oveľa širších časových horizontoch, príprava interpreta sa sústreďuje najmä na obdobie pred koncertom. Mám koncertné idey, na ktoré som za celých desať rokov nenašiel u interpretov dosť vôle. Dramaturgia zákonite osciluje medzi ideálnym a možným svetom. Snažím sa uchovať ako ťažisko ideu koncertu-recitálu, pretože tieto možnosti stále ubúdajú. Ak som spomínal mocenské „plúvance“, za každým ostalo neja-

ké biele miesto v našich dejinách, na ktorého zaplnenie spočiatku nebola odvaha a potom zmizla aj snaha – toto je mechanizmus nášho kultúrneho zabúdania, atrofie kultúrnej pamäti. Bol som späť so súbormi *Musica aeterna* či *Solamente naturali* – pre mňa to nie sú podivíni, ktorí čudným spôsobom hrajú na čudných nástrojoch, ale umelci, pre ktorých je historizmus alfou a omegou ich života. Ak sa má pamäť v spoločnosti prejavovať, musí byť aktívna.

Som presvedčený, že limity, ktoré nám zanechalo maďarsko-slovenské či česko-slovenské dedičstvo, resp. komunistické dedičstvo, sme mali za tých tridsať rokov dávno spoznať, až ich spoznanie umožňuje nejaký ďalší rozumný krok. Naša umelecká činnosť však prebieha v autonómnej Slovenskej republike, ktorej predstavitelia si za takmer tridsať rokov jej existencie ani len nepoložili otázku kultúrnej tváre Slovenska v Európe či v Európskej únii. Európska únia je spolkom bankárov a netuží byť nástrojom umeleckého dialógu. Za komunistov malo naše umenie demonštrovať prednosti našej ideológie, no dnes žiadnemu politikovi ani len nenapadne rozmýšľať nad tým, akú funkciu má (alebo by malo mať) umenie. Ak naši politici dostávajú orgasmus pri sledovaní sfilmovaného príbehu únosu prezidentovho syna, tak to znamená len toľko, že stále nie sme kultúrne dospelí. Veď sa už všetci tešíme na filmové upútavky novej premiéry sfilmovaného životného príbehu Mikuláša Černáka.

Tvorbu nahrávok z koncertov Albrechtiny s výdatnou stálou pomocou Otta Noppa považujem za veľký prínos. Jednou z nahľavejších „akvizícií“ Albrechtiny je podľa mňa nový hudobný obsah, ktorý vzniká v hlavách našich hudobníkov, pretože oni sa stávajú hlavným nositeľom tohto osvojeného obsahu, teda „slovenskej hudby“. Za jeden z hlavných hriechov slovenskej muzikológie som vždy považoval fakt, že keď sa spomínal nejaký umelecký fakt, tento diskurz vždy sprevádzal aj oznam o jeho údajnej „hodnote“ – teda celý osvojovací proces sa mal začať až po prijatí hodnotovej informácie. To je podľa mňa choré. Hodnotu umeleckého diela si má určiť ten-ktorý percipient sám a má vzniknúť porovnaním s už jestvujúcimi obsahmi jeho vedomia. To je aj dôvod, prečo Albrechtina nerobí nijaký marketing, nijaké reklamné stratégie. Nielen poslucháč musí mať slobodu výberu, slobodu výberu musí mať podľa mňa aj interpret, inak sme odkázaní len na fiktívnu komunikáciu založenú na hypokríze či lži. Naproti tomu za dôležité považujem osvojenie si diela spolu s jeho spoločensko-kultúrnou nadstavbou, s jeho časovo-priestorovými súradnicami, preto chcem percipientom poskytnúť čo najviac kultúrno-spoločenských asociácií, preto som napísal bulletinové texty k väčšine uvádzaných skladieb. Vo vrcholovom umení nejestvujú nijaké skratky; aj keď si to neuvedomujeme, lúštenie časových a priestorových súradníc hudobných diel sa

začína v tom momente, keď začíname hrať na hudobných nástrojoch či písať noty. Klikacia kultúra je založená na predpokladanej imbecilnosti klikáčov.

Albrechtina je tiež majiteľom záznamov 131 koncertov raritnej slovenskej hudby a tieto záznamy sú uložené aj v knižnici Hudobného centra. Aj táto knižnica môže poslúžiť ako nástroj osvojovacieho procesu. Hudobné umelecké hodnoty si zaslúžia nielen premiéry, ale aj reprízy. Hlavnou tragédiou slovenskej hudby je nechápanie dôležitosti tohto osvojovacieho procesu. Hudobné dielo sa stáva skutočnosťou svojou interpretáciou. Je zákonitá, že dielo predbieha svoju interpretáciu, svoj osvojovací proces. Ak k tomuto procesu nedochádza, umrie aj to najdôležitejšie dielo. Mojm šťastím je, že už mnohokrát som bol počas našich koncertov svedkom toho, ako interpretov resuscitačný osvojovací proces dobehol samotné dielo a toto dielo vďaka tomu získalo svoju „autentickú“ tvár. Spomeniem tu interpretáciu Bellových kvartet súborom Mucha Quartet, Paľovu interpretáciu husľových sonát a kadencií Ladislava Burlasa, Šuškovovej interpretáciu piesňového cyklu Ladislava Stančeka *Mŕtvy*, Kolkovičovej *Prelúdiá* v interpretácii Magdy Bajuszovej... Tento osvojovací proces sa týka všetkej hudby – priniesli sme aj slovenské premiéry Lutosławského *20 koľied*, Silvestrovových piesňových cyklov *Prosté piesne* a *Tiché piesne* (Petra Noskaiová a ja, Tomáš Šelc a Dana Hajóssy), klavírných cyklov Federica Mompoua (Marian Lapšanský), Leoša Janáčka (Tomáš Dratva), Ilju Zeljenku (zasa Magda Bajuszová). Život Albrechtiny pokračuje aj pomocou rozhlasového média; v spolupráci v Jánom Klímom vyrábame pravidelné rozhlasové relácie, ktoré čerpajú z našich koncertných nahrávok. Publikum Albrechtiny je skôr nemuzikantské, prichádzajú ľudia, ktorých zaujíma zrkadlo domácej histórie, samotní muzikanti nepatria k častým zvedavcom. Naša slovenská hudba zo všetkých slovenských skladateľov zaujala najviac môjho priateľa Petra Breinera, ktorý sa stal skladateľským rekordérom – hoci býva v New Yorku, naše koncerty navštívil už šesťkrát (bol napríklad našim jediným skladateľom, ktorý si prišiel vypočuť *Missu in C* Alexandra Albrechta). Slovenská hudobná obec sa po novembri '89 vďaka svojej grantovej povahe preštruktúrovala do klanov, ktoré síce navzájom nebojujú, ale sa neznášajú či negujú. Každý klan má vlastné tetovanie, vlastnú vieru, konkurenčný boj sa z koncertných siení presunul do grantových rubrik. Viera v slovenskú hudbu sa v týchto grantoch pomerne rýchlo stratila, tak ako sa v Rusku za revolúcie stratilo tajomstvo výroby dobrého úradného nábytku (Iľf – Petrov). Nemyslím si však, že reštaurácia minulosti nemá nijaký vzťah k našej budúcnosti. Je to naopak. Mladý Karl Marx napísal: „Dejiny sú prírodopisom človeka.“

29. 4. 2020 Bratislava

Vladimír GODÁR

# Klaviristi v zákulisí

**Orchestrálne partitúry opier, oratórií, omší, piesňových cyklov a iných vokálno-inštrumentálnych skladieb sú pre potreby hudobného naštudovania redukované do podoby klavírnych výťahov, teda klavírneho partu, ktorý sa čo najvernejšie snaží vyjadriť hudobné dianie v orchestri. Cieľom redukcie orchestra je uľahčenie procesu naštudovania diela vokálnymi sólistami alebo speváckym zborom. S klavírnymi výťahmi sa vo svojej profesii stretávajú predovšetkým korepetitóri, ktorých úlohou je tak odhaliť spevákovi to, čo sa deje v orchestri. Rozprávali sme sa s BRANKOM LADIČOM a RÓBERTOM PECHANCOM, ktorí majú ako korepetitóri dlhoročné skúsenosti v operných domoch alebo v prostredí hudobných škôl pri výchove speváckych profesionálov.**

Proces naštudovania novej opernej produkcie môže v závislosti od titulu, operného domu, jeho úrovne a prevádzkového režimu trvať aj niekoľko týždňov. V SND sa toto obdobie pohybuje v rozmedzí dvoch až troch mesiacov. Príprava predstavenia sa delí na obdobie individuálnej práce sólistov s korepetиторom, ansámblové skúšky (práca s dirigentom

uvádzajú opery v rôznych jazykoch, predovšetkým v taliančine, zriedkavejšie v nemčine alebo vo francúzštine. Správna výslovnosť cudzieho jazyka patrí nezriedka medzi oblasti, v ktorých vie korepetitór speváka usmerniť. „Nemčina a taliančina predstavuje veľký rozdiel čo do vplyvu jazyka na spôsob tvorby tónu, legata a podobne. V spievanej nemčine je legato veľmi

ako je aj to naše, sa korepetujú samostatne hlavne ansámble, aby bol spevák pripravený na skúšky s dirigentom a kolegami,“ dodáva Róbert Pechanec. V ansámblu ide o spev v rámci malej sólistickej skupiny, pri jednotlivých hlasoch treba nadobudnúť intonačnú istotu predovšetkým v nástupoch. Medzi najväčšie výzvy patrí zvládnutie tempa a súhry v miestach, kde sa krátke úsečné frázy striedajú rýchlo medzi hlasmi. Branko Ladič zdôrazňuje, že „je žiaduce rešpektovať štruktúru toho-ktorého miesta v partitúre.“ Ako príklad uvádza: „Bolo by trebárs neologické, aby sa hlas, ktorý na danom mieste tvorí harmonickú výplň, presadzoval na úkor hlasu, ktorý je nositeľom hudobnej témy.“ Je vlastne niečo, k čomu by sa korepetitór u speváka vyjadrovať nemal? Róbert Pechanec odpovedá: „Všetko v umení je subjektívne okrem samotného notového zápisu. Čiže ak spevák má záujem a pociť, že mu korepetitór dokáže poradiť, neexistuje nič, k čomu by sa vyjadrovať nemal.“



R. Pechanec pri práci s K. Porubanovou na interpretačnom seminári pod vedením svojho bývalého pedagóga L. Marcingera (foto: archív)

v speváckych ansámloch), aranžované skúšky (s režisérom bez orchestra) a skúšky s orchestrom. Kým sa v tejto postupnosti objaví orchestr, počas celého skúšobného procesu ho nahrádzajú korepetitóri pri klavíri. Spevák má už pred prvým stretnutím s korepetиторom predstavu o charaktere postavy, ktorú ide stvárniť. Mal by tiež mať svoj part do veľkej miery zvládnutý z intonačnej aj rytmickej stránky. V praxi to však podľa oboch nami oslovených korepetitórov býva rôzne. Branko Ladič: „Stáva sa, že spevák príde pripravený nedostatočne a nechá sa svoj part naučiť. Niektorým to ide ľahšie, niektorým ťažšie a jednotliví speváci na to majú rôzne dôvody, medzi ktoré môže patriť napríklad aj veľká vyťaženosť v rámci práce v prevádzkovom divadle, akým je SND, ale je pravda, že nepripravení by prísť nemali.“ Na čo okrem základnej intonácie a rytmu môže korepetitór u speváka dohliadať? V našom prostredí sa

problematické, doslova sa iba vytvorí jeho „ilúzia“ – z dôvodu zrozumiteľnosti spievaného textu je totiž dôležité každé slovo nanovo „nasloviť“, teda nespájať slabiky viacerých slov (neexistuje tu jav ako napr. liaison vo francúzštine), čo by pri speve spôsobilo nezrozumiteľnosť textu. Taliančina viaže slová, tam je to jednoduchšie. Spievaná francúzština sa zasa značne líši od bežnej hovorovej reči. Nosovky a ráčkovanie v princípe do operného spevu nepatria, a dávkovať ich treba veľmi striedom, lebo zásadne ovplyvňujú tvorbu tónu,“ upresňuje Branko Ladič. S legátovým spievaním súvisí frázovanie. Schopnosť frázovať sa spája s celkovou muzikalitou, ktorú Branko Ladič charakterizuje ako „adekvátnu reakciu na hudobné podnety“, ale aj s interpretovú pracovitosťou a umom dielo analyzovať. K tomu mu korepetitór takisto má čo povedať, keďže hudobný podklad pre vokálnu frázu je ukrytý v parte, ktorý hrá na klavíri. „V prevádzkovom divadle,

V praxi korepetitóra je dôležité mať schopnosť odhadnúť, čo z orchestrálneho partu je v danom momente dôležité akcentovať, nie vždy je potrebné (a vôbec možné) zahrať všetko, čo je v zápise klavírneho výťahu. Branko Ladič: „Korepetitór hrá na klavíri, ale nie je ‚celkom‘, či ‚iba‘ klaviristom. Pre korepetitóra je dôležité zvládnuť dielo v čo najväčšej miere celostnosti jeho štruktúry, niekedy sú, klaviristické návyky veľmi citelné (doslova až rušivé – napr. väčšia miera rubata v sólovom prejave). Niekoľko podľa toho dokonca povie, že ‚hrá dirigent‘, alebo že ‚je to klavirista‘, ktorý má skúsenosť iba ako sólový hráč. Zatiaľ čo sólista sa koncentruje na to, aby stvárnil notový materiál veľmi presne a žiadna miera akejsi ‚licencie‘ nepripadá do úvahy, u korepetitórov to nie je to najdôležitejšie. V každom prípade je však podľa mňa určite potrebné hrať pekne, lebo je to inšpiratívne aj pre kolegov a v hre je aj akási ‚stavovská‘ časť. Ale stváranie

klavírneho výťahu je oveľa voľnejšie (závisí to, samozrejme, od viacerých faktorov, predovšetkým od štýlu a zložitosti a hudobnej štruktúry diela) a pri hre treba mať hlavne predstavu o tom, čo sa deje v orchestri.“ Ak má hráč predstavu orchestrálného zvuku, sústredí sa napríklad na to, ako v orchestri preberajú hudobné motívy jednotlivé nástrojové skupiny, a to sa potom snaží zvýrazniť aj v klavíri. V zahraničných divadlách býva prax taká, že nie zriedka sú asistenti dirigenta zároveň korepetitormi a ich znalosť partitúry im tak pomáha lepšie pochopiť štruktúru diela. Potrebné znalosti však nadobúda korepetitor aj praxou, jednoducho poznávaním čoraz väčšieho repertoáru. Branko Ladič: „Zdolávanie nových výziev, nových a predovšetkým komplikovaných diel pomáha kompenzovať akýsi nutný stereotyp, ktorý práca korepetitora časom prináša. Sú konvenčné opery (Donizetti, Rossini a i.), ktoré si korepetitor, ktorý dokáže dobre čítať z nôt, prelistuje a zároveň aj absorbuje, ale potom prídu diela, ktoré treba

Korepetitor pracujúci so spevákmi v zákulisí divadla, filharmónie alebo v triede hudobnej školy sa predsa len aspoň raz za čas dostane na koncertné pódium. Osobitnú kapitolu spolupráce speváka a klaviristu tvorí piesňový repertoár koncertne uvádzaný v podobe recitálov. Róbert Pechanec je vyhľadávaným klavírnym partnerom mnohých slovenských sólistov a sólistiek: „Pri recitáli sa na klaviristu kladie rovnaká zodpovednosť ako na speváka. Klavír spoluvytvára náladu, expresiu, navyše je vo veľkej miere zodpovedný za dokonalú súhru...“ Operné či koncertné javiská sú nerozlučne späté s klavírom, či už v zákulisí, alebo priamo na pódii. Pre speváka sa orchester rodí z klavíra. Pre korepetitora sa zas, naopak, klavír rodí z orchestra. Je to nepochybne práca plná imaginácie a rešpektu voči hudbe a hudobnému partnerovi. Potlesk publika sa ku korepetitorovi dostáva zväčša iba sprostredkovane a jeho satisfakciou býva práca samotná, vydarené predstavenie či prejav vďaka

Frázy, výslovnosť, vystavanie výrazu, rytmus, intonácia... To externé ucho a skúsenosť musia byť zo strany interpreta spojené s dôverou. Sklámam sa pred každým zaničeným korepetitorom, pretože ich práca má obrovský význam, no všeobecne je často nedocenená a pritom taká dôležitá.

Pavol Remenár (barytón): Korepetitor je pre speváka doslova najdôležitejšia osoba, a to nielen preto, aby rolu so spevákom dokonale naštudoval, ale aby ho upozornil aj na také chyby, ktoré môže spevák ľahko prehliadnuť. Perfektní korepetitori sú tí, ktorí vedia poradiť aj s výslovnosťou či s interpretáciou, štýlovosťou, tým, kde sa nadýchnuť... Korepetitor nemusí byť nejakým virtuóznym klaviristom, aby vedel fantasticky spevákovi pomôcť. Samozrejme, keď je korepetitor zároveň výborným klaviristom, je to len plus. Hlavne musí byť dobrým pedagógom, aby vedel speváka odhadnúť. Každý sme iný, každý sa inak učí



B. Ladič (vpravo) na majstrovských kurzoch s G. Beňačkovou (foto: archív)



P. Remenár pri práci s L. Marcingerom (foto: archív)

prípravovať, cvičiť, napr. R. Strauss, Janáček, kde je to v parte už intonačne aj rytmicky omnoho zložitejšie.“

Róbert Pechanec sa po rokoch práce v Opere SND venuje ako korepetitor predovšetkým výchove mladých spevákov na Vysokej škole múzických umení, ale vedie aj budúcich korepetitorov. Ako hudobný pedagóg sa zaoberá špecifikami práce nielen vokálneho korepetitora, preto nás zaujímalo porovnanie s korepetovaním inštrumentalistov. „Spolupráca so spevákom má veľa spoločné so spolupracou s dychovémi nástrojmi, čo sa možností a nutností nádychov týka. Aj tu je však rozdiel, lebo spevák má navyše text, mnohokrát členený napr. čiarkou, odsekom, čiže musí frázu okrem hudobnej logiky podriaďiť aj logike textu. Toto všetko a ešte viac musí klavirista pri spolupráci so spevákom sledovať a aktívne poznať. Bolo by ťažké povedať, čo je ťažšie, lebo všetko má svoje špecifiká.“

spevákov za dni až týždne spoločnej práce. A ako teda vnímajú prácu kolegov-korepetitorov samotní speváci?

Eva Hornýáková (soprán): Korepetitor je pre speváka z môjho pohľadu po dirigentovi najdôležitejší mienkotvorný človek v kreatívnom procese tvorby vokálnej interpretácie nového diela. Často je aj kontrolórom a opravárom zlých nánosov už zabehnutej roly. Mojou srdcovou korepetitorkou je určite, ako pre mnohých mojich kolegov, pani Miladka Synková, skutočná primadona SND. Ona mi vždy pomôže, ako to volám, „rozlúštiť tajničku“. Najprv si dielo samostatne vypracujem. Čítam, prekladám text, hľadám význam, obsah, vypočujem nahrávky, učím sa intonáciu, rytmus... Potom príde na rad korepetitor, ktorý ako šéfkuchár všetky moje pripravené ingrediencie nakombinuje v správnej miere.

a korepetitor musí nájsť ten správny kľúč, ako naučiť tú-ktorú skladbu. Ja som mal veľké šťastie, že mojím prvým korepetitorom bol pán profesor Marcinger, ktorý ma našiel na pedagogickej fakulte a odtiaľ ma pripravil na VŠMU. Veľmi dlho sme potom spolupracovali. On bol ideál, fantastický klavirista s dlhoročnými skúsenosťami s tými najslávnejšími spevákmi, čo sa týka Slovenska, a vynikajúci pedagóg, odborník predovšetkým na piesňovú literatúru. Vynikajúcou korepetitorkou v SND je pani Miladka Synková, ktorá má obrovské skúsenosti, čo sa týka opernej literatúry, v čom mi aj veľmi pomohla. Fantastickými korepetitormi na Slovensku sú Branko Ladič, ktorý je zároveň aj dirigentom, rovnako ako Ondrej Olos. Nesmiem zabudnúť ani na Roba Pechanca. Sú to top korepetitori a zároveň aj vynikajúci hráči.

Pripravil Juraj ADAMUŠČIN

# Theremin ako ikona popkultúry



J. Page (foto: archiv)

Ako sme spomenuli v minulom čísle, theremin vo svete klasickej hudby nenašiel veľké využitie (ak nerátame činnosť Clary Rockmoreovej, ktorá vyvinula komplexnú metódu prstokladu a svoj repertoár čerpala najmä z diel pre husle alebo violončelo s pomalým tempom), zato mal však veľký prínos pre popkultúru. V scénach z hororových či sci-fi filmov často vykresľuje vesmírne prostredie, príchod mimozemských civilizácií na našu planétu alebo rôzne napäté situácie spojené s nebezpečenstvom. Postupom času sa v týchto filmových žánroch theremin udomácnil a jeho typický zvuk pri vyššie spomenutých scénach by sa dal nazvať „filmovým klišé“, no napriek tomu má bohatú históriu taktiež v iných odvetviach popkultúry.

Drahomíra DRŽÍKOVÁ

## Theremin a filmografia

Keď nazrieme späť do minulosti a na chvíľu odbočíme od popkultúry, zistíme, že theremin mal pár „momentov slávy“ aj pred ňou. Na začiatku 30. rokov sa jeho zvuk objavil prvýkrát v dvoch sovietskych filmoch: *Odna* (1931) a *Komsomol: šef elektrifikácii* (1934). Režiséri Leonid Trauberg a Grigorij Kozincev pôvodne plánovali natočiť film *Odna* ako nemý film, no nakoniec bol obohatený o niekoľko zvukových efektov a o orchestrálne dielo od Dmitrija Šostakoviča. Šostakovič bol jedným z prvých skladateľov, ktorí sa odvážili komponovať pre theremin, vtedy celkom nový nástroj. Objavuje sa v časti, kde zvukovo znázorňuje snehovú búrku, ktorá nakoniec pohltí hlavnú protagonistku Jelenú. Šostakovič neskôr znovu použil motív zo záverečnej časti na začiatku svojho baletu *Čirý potok op. 39*. V druhom filme hudbu vytvoril Šostakovičov priateľ Gavriil Popov, ktorý vo svojej *Symfonickej suíte č. 1* (1933) využíva nezvyčajný zvuk thereminu v sprievode ľudských hlasov a vo filme ho môžeme počuť ako predzvesť nástupu novej doby.



Bolo len otázkou času, kedy theremin uzrie svetlo sveta aj v komerčnom Hollywoode. Stalo sa tak v polovici 40. rokov minulého storočia, keď sa jeho fascinujúci zvuk objavil vo filme *Lady in the Dark* (1944) režiséra Mitchella Leisena. V tejto adaptácii broadwayského muzikálu sa príbeh sústreďuje na ženu, ktorá pracuje ako redaktorka a veľmi sa trápi. Pri zisťovaní, čo je zdrojom jej nešťastia, sa rozhodne prejsť psychoanalýzou. Práve počas tohto obdobia sa nástroj začal používať predovšetkým na vyjadrenie duševnej nestability. Jeho zvuk mal zobrazovať vnútorný nepokoj postáv. Túto spojitost si môžeme všimnúť aj pri ďalších filmoch, napríklad v *Rozdvojenej duši* (1945) od Afreda Hitchcocka, na ktorom sa výtvarne podieľal známy surrealistický maliar Salvador Dalí. Hudbu k tomuto filmu vytvoril hudobný skladateľ Miklós Rózsa, a keď prišiel s návrhom použiť theremin, Hitchcock a producent Selznick boli tejto myšlienke otvorení a súhlasili s ňou. Rózsa o pomoc so zvukom najskôr poprosil známu thereministku Claru Rockmoreovú, ktorá ho však odmietla, pretože podľa jej názoru hollywoodska zábava nemá nič spoločné s umením. Rózsa sa potom obrátil na Samuela Hoffmana, ktorý s ponukou súhlasil a obaja začali spolupracovať. Theremin je použitý v scéne, kde sa hlavný hrdina ocitá v akomsi „tranze“ a chystá sa spáchať vraždu. Zvuk thereminu jej dodáva ešte väčší nepokoj. Hitchcock bol z použitia nového nástroja

nadšený a film následne vyhral aj Cenu Americkéj filmovej akadémie za najlepšiu filmovú hudbu. Rózsa po veľkom úspechu theremin využil aj v ďalších dvoch filmoch: *The Lost Weekend* (1945) a *The Red House* (1947), kde na theremine hral taktiež Samuel Hoffman.

## Nástroj Martanov

Využitie thereminu v sci-fi kinematografii sa začalo filmom Kurta Neumanna *Rocketship X-M* (1950), kde hudbu vytvoril Ferde Grofé. V tomto filme ho môžeme počuť, keď posádka raketovej lode pristane na mimozemskom území, je to takmer tak, akoby jeho zvuk vychádzal z pôdy tohto zvláštneho nového sveta. Pravdepodobne najlepším príkladom obdobia thereminu v sci-fi filmografii je hudba vo filme od *The Day the Earth Stood Still* (1951) Roberta Wisea, kde Bernard Herrmann využil zaujímavé inštrumentálne zoskupenie zložené z huslí, zvonkohier, violončela, kontrabas, Hammond organov, troch vibrafónov, harfy a samozrejme, dvoch thereminov plus ďalších nástrojov, ktoré dodávajú celkovému výrazu ešte dramatickejší charakter. Podarilo sa mu tak vytvoriť jednu z najpôsobivejších kompozícií, akú možno v sci-fi filme počuť.

Počnúc 50. rokmi používanie thereminu v sci-fi kinematografii vzrástlo a publiku sa začal tradične spájať s mimozemskými bytosťami až natoľko, že sa časom jeho zvuk stal filmovým klišé. Dnešní skladatelia, napríklad John Williams (*Star Wars*) sa mu práve z týchto dôvodov vyhýbajú. No predsa, v minulosti bolo aj ono „theremin klišé“ novým a originálnym nápadom, preto mnohí hudobníci, filmoví producenti

## Electro-Theremin

Takzvaný Electro-Theremin alebo Tannerin využili The Beach Boys v zámej piesni *Good Vibrations* (1966), ktorý je veľmi často zamieňaný za pôvodný typ thereminu z roku 1920. Znel rovnako, no princíp tvorenia zvuku bol podobný skôr Martenotovým vlnám, ktoré si približme neskôr. Electro-Theremin v *Good Vibrations* bol zostrojený v 50. rokoch Paulom Tannerom a Bobom Whitsellom a okrem spomínanej piesne ho možno počuť aj v niekoľkých ďalších skladbách. Debutom nástroja bol album *Music For Heavenly Bodies* (Paul Tanner a Andre Montero And His Orchestra, 1959). Jedna z prvých zvučiek využívajúca tento nástroj na vykreslenie tajomne dramatického zvuku sa vyskytla v americkej kriminálnej dráme *The D.A.'s Man* z roku 1959. Skladateľskú úlohu tu prebral Franck Comstock, ktorý je aj autorom albumu *Music From Outer Space* (Frank Comstock a LeRoy Holmes, 1962), kde taktiež využíva tento nástroj. Poslucháč môže skutočne nadobúdať dojem, že opúšťa hranice doposiaľ známeho. Ťažko si predstaviť, aký iný nástroj alebo nástrojové zoskupenie by mohlo tieto špecifické pocity zachytiť tak virohodne. Pociť napätia je často vykresľovaný napríklad pomalými tónmi slákov, no theremin alebo jeho neskoršie „napodobeniny“ výrazovo dodávajú atmosfére akúsi tajomnú neznámosť. Paul Tanner ľutoval, že mnohí si mohli myslieť, že dokáže hrať na skutočnom theremine. Vedel, aké ťažkosti zahŕňa hra na ňom a mal veľký rešpekt pred hráčmi, ktorí ovládali techniku hry. Vyzdvihoval najmä nahrávku od Clary Rockomorovej *The Art of the Theremin*. Vyhlásil, že v porovnaní s ňou je len podvodníkom. No sám



či skladatelia podnes veľmi oceňujú jeho jedinečný charakter, ktorým dokázal obohatiť nielen filmové umenie. Okrem toho sa postupne začal vyskytovať aj v iných odvetviach popkultúry.

## Od filmu k populárnej hudbe

Theremin sa zozatiaťku dotkol popkultúry najmä prostredníctvom filmovej hudby. Vďaka rôznym hudobníkom a filmovým skladateľom, ako boli spomenutí Miklós Rózsa či Samuel Hoffmann, theremin prenikol aj do populárnej hudby. Nájdeme ho najmä v progresívnom rocku, kde bol využívaný skôr na zvukomalebný efekt, a teda cieľom nebola presná intonácia konkrétnej melodickéj línie. Prvou hudobnou skupinou, ktorá sa rozhodla využiť zvuk thereminu, bola Lothar & the Hand People. V roku 1968 vydali svoj debutový album, kde využili okrem thereminu aj viaceré iné elektronické hudobné nástroje, napríklad rôzne syntetizátory. Práve vďaka nim dostal album výnimočný netypický výraz. Spevák kapely John Emelin, ktorý bol zároveň aj hráčom na theremine, tvrdí, že práve vďaka sci-fi filmom a Samuelovi Hoffmannovi objavil čaro tohto jedinečného nástroja.

nikdy netvrdil, že hrá na skutočnom theremine. Dokonca ani názov electro-theremin nepochádza od neho.

Môžeme spomenúť aj znelku Georgea Greeleyho z roku 1960 skomponovanú pre televízny seriál *My Favorite Martian*, kde výnimočne neplní úlohu zvýraznenia „vesmírnej drámy“, ale, naopak, podčiarkuje komický charakter. Veľkým fanúšikom thereminu je aj Jimmy Page zo skupiny Led Zeppelin, ktorý si svoj vlastný theremin vyrobil už roku 1969. Jednou najznámejších skladieb Led Zeppelin s použitím thereminu je pieseň *Whole Lotta Love* (1969). Môžeme ho počuť v strede piesne, kde má dokonca vlastné sólo. Jimmy Page tvrdí: „Vždy som si predstavoval, že stred piesne bude dosť avantgardný,“ a presne to sa mu pri *Whole Lotta Love* aj podarilo. Existuje množstvo ďalších rôznych kapiel, ktoré s thereminom vo svojej hudbe experimentovali, či už sú to Rolling Stones, ktorí ho použili v *Please Go Home* (1967), alebo americká alternatívna rocková kapela The Pixies. Nemôžeme nespomenúť legendárneho Roberta Mooga, ktorý má vo svete elektronických nástrojov veľmi významné miesto. Moog bol americký vynálezca a priekopník elektronickej hudby, ktorý do veľkej miery obnovil všeobecný záujem o theremin. So samotným Leonom Thereminom sa aj osobne stretol, čo chápal ako obrovskú poctu. Neskôr Moog napísal predslov ku knihe *Theremin: Ether Music and Espionage* (2000), v ktorom



My Favorite Martian, R. Walston 1963 (foto: archív)



R. Moog (foto: archív)

hovorí o svojej úcte a vďačnosti voči ruskému vynálezci: „*Nebyť mojej fascinácie jeho thereminom, nikdy by som sa nestal konštruktérom elektronických nástrojov.*“ Moog ním bol fascinovaný už ako dieťa a vo svojich štrnástich rokoch si v otcovej dielni svojpomocne postavil vlastný theremin. Následne o niekoľko rokov neskôr založil firmu R. A. Moog Company, kde spoločne s otcom vyrábali rôzne verzie thereminov. Firma veľmi prosperovala a aj vďaka tomu si Moog mohol dovoliť štúdium elektrotechniky na univerzite v Columbi. Táto škola mala k dispozícii dovtedy jediný veľký typ hudobného modulačného syntetizátora vyvinutý firmou RCA (1955), ktorý zaberal takmer celú miestnosť, a tento zložitý nástroj Moog preskúmal do úplných detailov. Nezastavil sa len pri výrobe thereminov, ale postupne vytvoril prototyp revolučného vynálezu – klávesového syntetizátora, neskôr analógového syntetizátora. Inšpirovaný Thereminom a jeho prevratnými vynálezmi radikálne zmenil poňatie elektronickej hudby a vďaka svojim elektronickým klávesovým syntetizátorom rozšíril dovtedy obmedzené pole skladateľských i interpretačných možností.

## Theremin: An Electronic Odyssey

V roku 1995 bol vytvorený o theremine a jeho vynálezci dokumentárny film, ktorého režisér bol Steve M. Martin. Martina tiež už od detstva zaujal theremin, po tom, čo videl film *The Day the Earth Stood Still*. Jeho fascinácia thereminom zosilnela až do tej miery, že sa rozhodol o ňom natočiť dokumentárny film. Spočiatku ho zaujala najmä prepojenosť thereminu s popkultúrou: „*Theremin je v elektronickej*

príbehu a tvrdí, že nešťastie thereminu bolo v tom, že predstihol svoju dobu, no myslí si, že svet je naň teraz konečne pripravený. ✕

Autorka ďakuje za pomoc a poskytnutie informácií Lenke Halušovej.

Zdroje:

<https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/15853/Weird%20Vibrations%20How%20the%20Theremin%20Gave%20Musical%20Voice%20to%20Hollywood%20s%20Extraterrestrial%20Others.pdf?sequence=2&isAllowed=y>  
<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3813/suite-from-komsomol-patron-of-electrification>  
<https://americansymphony.org/symphonic-suite-no-1-1932/>  
<http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/komsomol-leader-of-electrification/>  
<https://www.allmusic.com/album/shostakovich-odna-alone-silent-film-score-mw0001211250>  
<https://www.rogerebert.com/reviews/theremin-an-electronic-odyssey-1995>  
<https://thescriptlab.com/features/main/8788-the-sound-of-the-theremin-in-cinema/>  
<https://slate.com/culture/2009/07/the-theremin-s-making-a-comeback.html>  
<https://www.magazinuni.cz/hudba/podzimni-pribehy-doktora-mooga/>  
<https://slate.com/culture/2009/07/the-theremin-s-making-a-comeback.html>  
<https://happymag.tv/from-film-to-prog-rock-5-influential-uses-of-the-theremin/>  
<http://www.openculture.com/2016/09/jimmy-page-rocks-the-theremin.html>  
<https://nmbx.newmusicusa.org/splendid-sonority-and-vivid-expressiveness-the-theremin-before-sci-fi/>  
<http://www.electrotheremin.com/PTE-TPage.html>  
<http://www.tompolk.com/Tannerin/Tannerin.html>

BOSI, M.: *120 Years of Electronic Music*, dostupné cez: <http://120years.net/>  
 SCHAMPAERT, D.: *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. Dizertačná práca, Leeds 2018.  
 MODR, A.: *Hudební nástroje*. Praha: EDITIO SUPRAPHON, 1982.

## BabelScores otvára svoje brány

Francúzska internetová platforma BabelScores, ktorá pomáha šíriť súčasnú hudbu (vytvorenú za posledných približne 40 rokov a prevažne v jej progresívnejšie orientovanej vetve), v apríli na 30 dní bezplatne sprístupnila svoj obsah. Návštevník tak má k dispozícii výber z partitúr niekoľkých stovák skladateľov narodených po 2. svetovej vojne so skutočne širokým geografickým záberom siahajúcim od Európy cez Áziu po obe Ameriky a rôznym estetickým smerovaním, no prevažne z oblasti „high endu“ aktuálnych kompozičných technik. Možno medzi nimi nájsť známe mená, akými sú napríklad priekopník súčasného hudobného divadla Georges Aperghis či rumunská skladateľka Doina Rotaru, a tiež mená z blízkeho zahraničia, napríklad Ondře-

ja Adámka, Slavomíra Hoříňku, Jakuba Rataja, Joannu Woźnu či Balázsa Horvátha. A okrem nich stovky skladateľiek a skladateľov s tým najrozličnejším kultúrnym pozadím. Popri prezeraní kompletných partitúr v graficky veľmi



# BabelSCORES

úhľadnej podobe je v mnohých prípadoch možné si predmetnú skladbu aj vypočuť a prečítať si autorský komentár, čím sa BabelScores stáva neoceniteľným zdrojom pre štúdium tých najodvážnejších a najinovatívnejších technik hry a jedným z primárnych zdrojov pre poznávanie súčasnej skladateľskej scény vôbec.

Zásadnú časť katalógu tvoria skladby pre sólové nástroje, komorné a ansámblové kompozície, nechýbajú však ani orchestrálne, vokálne a scénické diela, v menšej miere tiež projekty z oblasti elektronickej a elektroakustickej hudby či multimediálneho umenia. Vyhľadávať možno podľa obsadenia, regiónu, doby vzniku alebo podľa stupňa technickej obťažnosti a výskytu rozšírených hráčskych technik. Plusom je možnosť okamžitého zakúpenia partitúr či zapožičania notového materiálu a tiež kontakt na jednotlivých skladateľov. Množstvo informácií o hudbe, ktorá je u nás stále takmer úplne neprebádaným teritórium, je doslova výzvou pre študentov a pedagógov kompozície, teoretikov a muzikológov, pre každého, koho sa dotýka problematika súčasnej hudby.

**Robert KOLÁŘ**



## Malin Bång (1974)

(foto: archív)

Švédsko možno nie je na hudobnej mape sveta viditeľné tak dobre ako jeho ostatní severskí susedia, najmä Fínsko, má však pomerne živú scénu súčasnej hudby, na ktorej pôsobia zaujímavé súbory a z ktorej vyšlo niekoľko skladateľských osobností prekračujúcich lokálny rámec. Jednou z nich je profesorka kompozície na hudobných akadémiách v Štokholme a Göteborgu, spoluzakladateľka a rezidenčná skladateľka súboru experimentálnej hudby Curious Chamber Players, Malin Bång.

Robert KOLÁŘ

Bångovej vyjadrovací jazyk je takmer výhradne orientovaný na netradičné techniky hry a takmer celkom rezignuje na tónový materiál s konkrétnou výškou produkovaný konvenčným spôsobom – podobne, ako je to napríklad v hudbe jej generačných druhov zo súčasného krúžku ruských avantgardistov. Zvuky tradičných nástrojov stoja na rovnakej úrovni ako zvuky ozvučených objektov, neexistuje tu jasne určená hierarchia. To by nebolo až také prekvapujúce v hudbe, ktorá nachádza svoj priestor na fórach, akými sú napríklad Darmstadtské prázdninové kurzy alebo Donaueschingenské hudobné dni; v tejto oblasti je takýto prístup bežnou „lingua franca“. Malin Bång ho však dokázala uplatniť takým spôsobom, že tu môžeme hovoriť o vysoko individuálnom osobnom štýle. Je to do istej miery paradox, pretože po inováciách, ktoré v tomto smere priniesla hudba Helmuta Lachenmanna (z jeho tvorby Bång nepopierateľne vychádza), sa jej prvky stali súčasťou viac-menej konvencionalizovaného jazyka s istou mierou uniformity. Napriek tomu možno autorkin rukopis rozoznať už po niekoľkých desiatkach sekund.

Osobitosť jej rukopisu nespočíva ani tak v zdrojoch zvuku ako v spôsobe, akým vznikajú. Najväčší záujem u nej evidentne vzbudzujú zvuky vytvárané trením rôznych povrchov, pričom z hudobného hľadiska nehra veľkú rolu, či ide o trenie vrúbkovaného noža o okraj plechovej misy snímanej kontaktným mikrofónom alebo o trenie sláčka pod extrémnym tlakom o strunu violončela – ako je to napríklad v *arching*, duu pre violončelo a ozvučené objekty. Nejde tu však vôbec o náhodne generované zvuky; napriek silne prezentným performatívnym prvkom nemožno Bångovej skladby zaradiť do kategórie fluxusu či happeningu. Vtip je v tom, že všetky tieto bizarné škripoty, škrapoty a úder – na dynamickej škále siahajúce od sotva počuteľných po tie najdrsnejšie – sú dôkladne systematizované, vsadené do kompozične premyslenej štruktúry a často nadobúdajú charakter výrazových gest. Spôsob ich usporiadania do vyššej štruktúry (významnú úlohu v nej hrá rytmus, resp. pulzácia, a načasovanie hudobných udalostí), ktorý je v pravom zmysle kompozičnou prácou, je pravdepodobne „tajomstvom“ Bångovej osobitosti.

### alpha waves

Tvorba Malin Bångovej zahŕňa pomerne pestrú paletu obsadení – od zborových po orchestrálne kompozície –, no, celkom príznačne pre skladateľa nášho veku, prevažujú skladby pre komorné zostavy, sólové a ansámblové kusy. Bez ohľadu na to je však skladateľkin jazyk štýlovo konzistentný, mení sa len obsadením umožnený diapazón gest a techník.

Zaujímavý pohľad do jej hudobného myslenia v nanajvyš koncentrovanej podobe ponúka kompozícia *alpha waves* pre sólovú altovú flautu (2008). Hravý a surrealistický pohľad na fenomén mozgovej aktivity v okamihoch zaspávania je zároveň nastolením problému, ako preniesť „estetiku trecích plôch“ do prostredia dychového nástroja, v ktorom ju možno uplatniť oveľa ťažšie ako pri strunových alebo bicích nástrojoch. Riešenie spočíva v imitácii – pomocou hrdelného a dyšného chrchlania zosilneného vzduchovým stĺpcom nástroja, ktoré dostáva pri amplifikácii takmer hrozivo realistickú (a zároveň úžasne vtipnú) zvieračiu podobu. Pravdaže, okrem toho je tu uplatnených viacero ďalších techník – hra konkrétnych výšok, no iba prúdom vzduchu, bez tvorby tónu, spievanie do flauty, hra „trúbkovým“ nátlakom, rôzne podoby staccata a ďalšie spôsoby artikulácie, perkusívne klapkové zvuky spojené s presne určeným striedaním nádychu a výdychu a podobne. A pomedzi to aj niekoľko okamihov tradične notovaných pasáží s reálnou výškou tónu a plným flautovým zvukom. Sú to drobné, mierne obmieňané formulky, ktoré tu vystupujú takmer ako rétorické figúry, neraz mimoriadne expresívne. Pomyselnou „osou“, ktorá štruktúru kompozične drží pohromade, je text o alfa vlnách, recitovaný v angličtine do otvoru na hlavici – vzduchovým stĺpcom flauty „zmodulovaný“ do podobne mysterióznej podoby ako spomínaný zvieračí chrapot. Druhým štruktúrnym „tmelom“ je premyselná dramaturgia, usporiadanie jednotlivých gest a „motívov“ do plynulej, no vnútorne členenej trojdielnej formy. Prudké kontrasty v dynamike, tvorbe zvuku, artikulácii a rytme prepožičiavajú *alpha waves* slovné ťažko uchopiteľnú pulzáciu, ktorá púta pozornosť a nie je chudobná na vtip ani na prekvapenia.

### epic abrasion

V ansámblových kompozíciách siahla Malin Bång často po rôznych variantoch „pierrotovského“ kvinteta, zväčša rozšíreného o ďalšie nástroje či ľudský hlas. V *epic abrasion* sú k flaute, basklarinetu, klavíru, husliam a violončelu pridané hoboje, viola a neodmysliteľné bicie – tradičné aj tie menej obvyklé. Samozrejmosťou je preparácia klavíra (škriabanie po strunách pomocou plechového pohárika je jedným z poznávacích znakov Bångovej zvukového sveta, podobne ako tlenie strún špongiami či plastelínou alebo prikladaním žiarovky), dychové nástroje aplikujú techniky hry spomenuté už pri *alpha waves* a niektoré ďalšie. Zaujímavosťou je tabuľa (takisto fenomén „vandrujúci“ cez viaceré Bångovej partitúry, podobne ako písací stroj), nielen vo funkcii ideálnej tretej plochy, ale aj ako prostriedok komunikácie: hráč na bicích má tabuľu otočiť tak, aby na ňu videli spoluhráči, ale nie publikum. Má za úlohu napísať slová, ktoré mu asociujú zvuky vydané ostatnými nástrojmi a jednotliví hráči sú jeden za druhým vyzvaní, aby význam slov opätovne stvárnili svojou hrou. Vzniká tak rad „diológov“, ktoré dovádzajú do dôsledkov dovtedy akoby inherentný koncertantný princíp, obsiahnutý v myšlienkovom jadre kompozície. Idea hudby raného baroka prerozprávaná aktuálnym hudobnovyjadrovacím jazykom...

Fenomén trenia v spojitosti s interakciami hudobníkov na pódiu – tentoraz medzi „pierrotovským“ kvintetom a ženským hlasom spievajúcim v surreálnej „španielčine“ – vynikajúco zosobňuje aj *faces and moon splinters* (2005), séria desiatich miniatúr zo života troch nešťastných hrdinov básne Federica Garcíu Lorcu. Tu ešte „tradične“ pomocou nástrojov, bez nájdených objektov, no už s plne sformulovanou autorskou estetikou a jasným vedomím skladateľského smerovania.

Ďalšie komorné skladby Malin Bångovej možno nájsť na jej profilovom albume *structures of light and spruce* v podaní Curious Chamber Players vydanom v roku 2018 na prestížnom labeli Neos. ✕

# Modlitby pre všetky časy



Beethoven s partitúrou *Missy solemnis*, 1820  
(portrét J. K. Stielera)

V minulom čísle *Hudobného života* sme sa podrobnejšie pozreli na program hudobno-deklamačnej akadémie z decembra roku 1822, ktorý je zaujímavým dokumentom o kultúrnom živote meštianstva v Bratislave a jeho väzbách s neďalekou Viedňou. Na akadémií zazneli aj nové Beethovenove kompozície *Gratulačný menuet* a verzia *Opferlied*, ktorú skladateľ vytvoril špeciálne pre túto príležitosť.

Andrej ŠUBA

Nádejný nemecký skladateľ Wilhelm Herzberg charakterizoval v *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* z roku 1847 *Opferlied* ako dielo z neskorého obdobia Beethovenovej tvorby, ktoré je menej známe a cenené, než si jeho krása v skutočnosti zaslúži.<sup>1</sup> Píše o poetických tónoch naplnených „čistotou a tajomnou hĺbkou“, ktorých vážnosť spája s odkazom Bacha, Händla a účinok diela prirovnáva k skladateľovej *Piatej a Deviatej symfónii*. V Herzbergovom konštatovaní, že pre Beethovena bola „veľkosť a krása prírody chrámom jeho zbožnosti“, cítiť ozvenu slov E. T. A. Hoffmanna: „Duch hudby preniká celou prírodou.“ Myšlienková závažnosť a univerzálne chápaná spiritualita spája *Opferlied* s *Missou solemnis*, nepomerne známejšou kompozíciou z rovnakého obdobia, ktorej naštudovanie v dnešnej Bratislave hudobníkmi Cirkevného hudobného spolku pod taktovkou Josefa Kumlika v roku 1835 patrilo medzi prvé kompletné uvedenia tohto náročného diela vôbec.

## Opferlied

V súvislosti s menom nemeckého tenoristu Wilhelma Ehlersa, ktorý v dnešnej Bratislave v decembri roku 1822 usporiadal hudobno-deklamačnú akadémiu s podporou riaditeľa tamjšieho mestského divadla Karla Friedricha Henslera, sa v inzeráte z novín *Pressburger Zeitung* zmieňuje Beethovenova *Opferlied* (Obetná pieseň) ako dielo „skomponované z priateľstva ku koncertujúcemu umelcovi pre túto akadémiu“. Skladba



Titulný list prvého vydania orchestrálny verzie *Opferlied* (foto: archív)

vznikla na text nemeckého romantického básnika Friedricha von Matthissona (1761–1831).<sup>2</sup> Beethoven Matthissonovu báseň zhudobnil niekoľkokrát. „Zdá sa, že bola preňho modlitbou pre všetky časy,“ napísal jeden z prvých beethovenovských bádateľov Gustav Nottebohm.<sup>3</sup> William Kinderman pripomína, že tónina E dur, v ktorej je dielo skomponované, sa u Beethovena často spája s reflektívnymi, éterickými či religióznymi náladami.<sup>4</sup> Potvrďujú to aj skladateľove tempové a výrazové pokyny. V prípade prvého zhudobnenia *Opferlied*

*WoO 126* je to *Langsam und feierlich* (pomaly a slávnostne). Skice k piesni hymnického charakteru so sprievodom klavíra začali vznikať v zime na prelome rokov 1794 a 1795; podobu, v akej je skladba známa, získala v roku 1798. Beethoven dielo v rokoch 1801/1802 revidoval a napokon v roku 1808 publikoval v Simrockovom vydavateľstve. *Opferlied* v tejto podobe zapôsobí na poslucháča prostotou melodickej línie, vrúcnosťou výrazu, čistotou harmónií a zvukovou éterickosťou, ktorú umocňuje zmiešaná sadzba použitá v klavírnom sprievode.

Maynard Solomon uvádza, že Beethovenov priateľ a bonnský lekár Franz Wegeler (1765–1848) vytvoril nové texty k dvom skladateľovým piesňam pre iniciálne rituály tamjšej slobodomurárskej lóže – jednou z nich bola aj *Opferlied*. Zo vzájomnej korešpondencie z roku 1810 vyplýva, že Beethoven v tom čase pieseň nevlastnil, a žiada Wegelera, aby mu ju poslal.<sup>5</sup>

Jednočastová kantáta *Opferlied* (nádpsaná *Langsam mit innigster Andacht*, pomaly, s najvrúcnejšou zbožnosťou), premiérovaná v dnešnej Bratislave 23. 12. 1822 na akadémií, ktorej programu sme sa podrobnejšie venovali v aprílovom čísle *Hudobného života*, je určená pre sólový soprán, alt, tenor, zbor a malý orchester (resp. komorný ansámbl) pozostávajúci z dvoch klarinetov, lesného rohu, viol a violončiel. Podľa informácií na webovej stránke Beethovenovho domu (Beethoven-Haus Bonn) sa partitúra nachádza od roku 1993 v archíve tejto inštitúcie. Notový materiál bol zjavne pripravovaný v časovej tiesni, čo pravdepodobne súviselo s prípravou akadémie.<sup>6</sup> S piesňou z 90. rokov 18. storočia spája nové dielo (literatúra ho označuje ako „Frühe Fassung“) podobnosť harmonického priebehu a časť tematického materiálu. Beethoven úplne prepracoval úvodné taktý skladby, z ktorých vychádza i krátka 2-taktová introdukcia, zmenil tiež záverečnú kódu. V nej dostávajú samostatný priestor nástroje, ktoré inak v skladbe väčšinou vyplňajú harmóniu, zdvojujú, prípadne decentne zdobia vokálne hlasy. V elegickom diele upúta mäkkosť sadzby a farebnosť (prevažuje tmavý timbre), ktorá je výsledkom kombinácie hlasov a použitých nástrojov (slávnostný charakter dielu prepožičiava zvuk lesného rohu). Svojou

intenzitou zapôsobí zopakovanie prosby o vypočutie a prijatie obety božstvom v kontraste sólových hlasov a tutti, kde soprán využíva rétorické figúry katabasis (klesanie melodickéj línie pri prosbe o vypočutie) a anabasis (stúpanie, pri prosbe o prijatie obety). Ak by sme v prípade *Opferlied* i naďalej sledovali Solomonovu „slobodomurársku stopu“ – americký muzikológ tvrdí, že text i hudba evokujú rituál<sup>7</sup> –, zmienku si zaslúži fakt, že Hensler bol slobodomurárom s prístupom do viacerých lóží. V jednej z nich, pomenovanej Zur gekrönten Hoffnung (Korunovaná nádej), predniesol po Mozartovej smrti nekrológ, ktorý vyšiel aj tlačou ako *Maurerrede auf Mozarts Tod* (1792).<sup>8</sup> Podľa Barryho Coopera sa „bratislavská verzia“ *Opferlied* nachádzala v pošte, ktorú Beethoven adresoval 8. 2. 1823 spolu s inými, prevažne staršími skladbami (Šesť bagatel, op. 119, 4 pochody WoO 18–20, 24, piesne *Opferlied*, *Bundeslied* a *Der Kuss*) vydavateľovi Petersovi. Do dejín recepcie *Opferlied* v tejto podobe patrí, že Peters bol z Beethovenovej zásielky sklamaný, čo v liste 4. 3. 1823 skladateľovi aj napísal. V súvislosti s piesňami sa sťažoval na instrumentálny sprievod a účasť zboru, hoci skladateľ



Úvod *Opferlied* WoO 126 vo verzii pre hlas a klavír (zdroj: imslp.org)

s partitúrami poslal aj klavírny sprievod (Hess, 91) a zbor bolo možné vynechať.<sup>9</sup> Podobne vydanie odmietli aj Lissner v Petrohrade a Probst v Lipsku. K *Opferlied* sa Beethoven opäť vrátil už v roku 1823, keď vytvoril rozsiahlejšiu orchestrálnu verziu kantáty so sólovým sopránom (resp. altom), ktorá je pod opusovým číslom 121b známejšia než ostatné dve zhudobnenia Matthissonovho textu.

#### Obetná pieseň

Text: Friedrich von Matthisson

*Keď plameň presvetľuje les  
a v jeho jase do nebies  
z kadidla prýšťa vôňa,  
Najvyšší, prijmi obetu,  
ktorú ti chlapec nesie tu,  
prijmi ju blahosklonne.*

*Slobodu chráň a pekné sny,  
duch života nech naplní  
vzduch a zem, oheň, vody.  
Či som už chlapec a či kmeť,  
Zeus, náš otec, daj mi hneď,  
krásu, čo s dobrom chodí.*

(z nemeckého jazyka prebásnil Ladislav Šimon)

## Missa solemnis

Významným šíriteľom Beethovenovej hudby v dnešnej Bratislave bol Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina, ktorého inventár z roku 1846 obsahuje notový materiál skladateľových symfónií (3, 5, 6), predohier (*Fidelio*, *Egmont*, *Leonora*, *Wellingtonovo víťazstvo*), kantáty *Mee-ressstille und glückliche Fahrt*, oratória *Kristus na Olivovej hore*, *Omše C dur*

a *Missy solemnis*. Odpis tohto diela získal Cirkevný hudobný spolok v roku 1833 od grófa Carla Keglevicha von Buzin a podľa Veroniky Bakíchovej sa časť notového materiálu stále nachádza v materiáloch z archívu spolku.<sup>10</sup> Spolu s naštudovaním diela vo Varnsdorfe<sup>11</sup> (29. 3. 1830) je Bratislava druhým zdokumentovaným miestom liturgického uvedenia kompletnej *Missy solemnis*.<sup>12</sup>

Podobne ako Mozartovo *Rekviem*, aj Beethovenova *Missa solemnis* predstavuje osobné vyznanie skladateľa, ktoré vo viacerých ohľadoch presahuje tradičný priestor vyhradený hudbe v katolíckej liturgii. O Beethovenovom zámere napokon niečo vypovedá aj často citované motto z dedikácie skladby arcivojvodovi Rudolfovi: „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen.“ („Zo srdca, keď opäť k srdcu dôjde.“) Majestätna, intímna, éterická, zámerne banálna, dokonca brutálna, taká je hudba omše, ktorá spolu s operou *Fidelio* patrí k skladateľovým najrozsiahlejším dielam. Hoci sa pre svoju náročnosť, hudobnú i intelektuálnu, nikdy netešila popularite niektorých iných skladieb (napríklad 9. symfónie), Beethoven *Missu solemnis* považoval za jedno zo

Úvod *Opferlied* (frühe Fassung) vo verzii pre tri sólové hlasy, zbor a orchester (zdroj: imslp.org)

svojich najväčších diel, čo okrem viacerých výrokov dokazuje aj známy portrét Josepha Karla Stieler. Skladateľ na ňom v rukách drží partitúru diela symbolicky otvorenú na strane, kde sa začína *Credo*. *Missa solemnis* mala pôvodne zaznieť pri príležitosti intronizácie arcivojvodu Rudolfa za olomouckého arcibiskupa v marci roku 1820. „Vaša cisárska výsosť, myslím na to, aký široký obzor pôsobnosti sa otvorí Vám a Vaším veľkým šľachetným ideám, takže nemôžem inak, než pripojiť svoje blahoprianie k ostatným. Takmer žiadne dobro neexistuje bez obetovania a práve ušľachtilejší, lepší človek sa zdá byť viac než ostatní tvorený k tomu, aby bola jeho cnosť skúšaná. Vaša cisárska výsosť sa môže stať tvorencom dvojakým spôsobom – nielen k šťastiu a prospechu iných ľudí, ale tiež k svojmu vlastnému. Tvorcov hudby a tešiteľov ľudí ťažko nájsť v dnešnom svete panovníkov. (...) Deň, keď má byť na oslavách Vašej cisárskej výsosti predvedená moja veľká omša, bude pre mňa najkrajším dňom môjho života,“<sup>13</sup> píše skladateľ v liste svojmu žiakovi, patrónovi i priateľovi, napokon však bolo všetko inak. Arcivojvoda Rudolf, syn cisára Leopolda II., bol od roku 1803 Beethovenovým žiakom kompozície, teórie a klavírnej hry a skladateľ mu okrem *Missy solemnis* dedikoval viaceré svoje diela – 4. a 5. klavírny koncert, sonáty „Les Adieux“, „Hammerklavier“ a op. 111, *Husľový sonátu G dur* op. 96 a *Arcivojvodské trio*. *Missu solemnis* však Beethoven napokon nestihol dokončiť v termíne, a tak sa jej premiéra neuskutočnila v Olomouci, kde namiesto nej zazneli skladby Josepha Haydna a Johanna Nepomuka Hummela, ale až 7. 4. 1824 v Sankt Peterburgu. Tam uvedenie skladby zorganizoval obdivovateľ Beethovenovej hudby a objednávatel jeho neskorých kvartet, knieža Nikolaj Golicyn.

Beethovenove skice ku *Kyrie* pochádzajú ešte z jari roku 1819, v júli začína komponovať časť *Gloria*, v auguste ho samozvaný tajomník Schindler nachádza „spievajúceho, zavíjajúceho a dupúceho“ pri

→ komponovaní záverečnej fúgy na text „in Gloria Dei patris“ – práca na tejto časti mu však trvala až do decembra. V januári až marci 1820 Beethoven napísal *Credo*, v priebehu októbra až marca 1821 vznikajú *Sanctus* a *Benedictus*, od marca do augusta *Agnus Dei*. Na jar roku 1822 je omša kompletná, stále však nie dokončená. Arcivojvoda Rudolf dostáva rukopisnú kópiu partitúry až v marci roku 1823, Beethoven teda meškal so zákazkou, ktorú si sám zadal, vyše 40 mesiacov. V katalógu jeho diel medzitým pribudli veľké diela ako *Diabelliho variácie*, sonáty *op. 109–111*, približne od roku 1822 skladateľ paralelne pracoval aj na 9. *symfónii*, ktorá mala premiéru 7. 5. 1824. Pri tejto príležitosti zazneli vo Viedni tiež *Kyrie*, *Credo* a *Agnus Dei* z *Missy solemnis*. Keďže koncertné uvádzanie liturgickej hudby bolo v tom čase zakázané, časti omše boli v programe označené ako „hymny“ a spievané na nemecký text (!).

Silný dojem, ktorý *Missa solemnis* po vypočutí zanecháva aj dnes, otvára priestor pre často diskutované otázky o skladateľovej religiozite či spiritualite. Tá mala počas Beethovenovho života rozmanité podoby (katolicizmus, panteizmus, fideizmus, východné filozofie) a na intenzite a vrúcnosti naberala v období kríz, akou bol v 20. rokoch okrem pretrvávajúcich zdravotných problémov napríklad vyčerpaný spor o poručníctvo nad synovcom Karlom. Na „Božstvo“ sa skladateľ obracia slovom v známom *Heiligenstadtskom závete* z roku 1802 („Božstvo, ty vidíš do môjho vnútra...“), *Sláčikové kvarteto a mol op. 132* z roku 1825 obsahuje zase časť označenú ako *Posvätný spev vďakyvzdania uzdraveného Božstvu*. Je známe, že v čase písania *Missy solemnis* bol Beethoven v kontakte so známym teológom, kazateľom a regensburským arcibiskupom Johannom Michaelom Sailerom (1751–1832), ktorý nad „mechanickú“ a „scholastickú“ religiozitu, ako ich nazýval, staval subjektívne náboženské prežívanie a osobnú spiritualitu. Jeho myšlienky mali na nemeckých intelektuálov veľký vplyv, preto osobný výraz, extatickosť, poetickosť a subjektívnosť Beethovenovho zhudobnenia textu omšového ordinária môže byť do určitej miery ich ozvenou. Ďalší inšpiračný zdroj predstavovalo dlhodobé a systematické štúdium diel jeho predchodcov – Haydnových omší, Händlovho *Mesiáša*, Mozartovho *Rekviem* a azda aj Bachovej *Omše h mol*. Skladateľ bol presvedčený, že poznanie diel starých majstrov a celkovo tradícií cirkevnej hudby (gregoriánsky chorál, renesančný kontrapunkt) ho môže priviesť k schopnosti zobraziť prostredníctvom svojich diel „svätosť“. Účinkom „skutočnej duchovnej hudby“ malo byť podľa Beethovena pôsobenie, o akom píše v liste z roku 1824: „*Mojím hlavným cieľom pri komponovaní tejto veľkej omše bolo prebudiť trvalé náboženské čítanie a vštepiť ho nielen spevákom, ale aj publiku.*“ Špecifickým prínosom, kde skladateľ nielen prekročil dovtedajšie konvencie, ale prekonal všetko, čo sa dovtedy v cirkevnej hudbe podarilo napríklad Haydnovi, je symfonický charakter vokálno-inštrumentálneho diela. Všimol si to Richard Wagner, ktorý napísal, že *Missa solemnis* je „*striktne symfonickým dielom najrôznejšieho beethovenovského ducha*“ vrátane vokálnych partov. V porovnaní s orchestrálnymi kompozíciami, ktoré podliehajú výlučne zákonom hudobnej logiky, predstavoval pre Beethovena pri komponovaní *Missy solemnis* špecifickú výzvu text – jeho forma, obsah a význam. V súlade s ním sa od úvodnej prosby o Božiu milosť (*Kyrie*) hudba stáva postupne čoraz zložitejšou, rešpektujúc rétorický tvar, symbolický i liturgický význam slov. Protikladom tejto pestrosti, umocnenej v hudbe uplatnením po stáročia používaných hudobno-rétorických figur, obrazov a gest (napr. slávnostný zvuk plechových dychových nástrojov pri slovách ako „omnipotens“ v *Gloria*, motív križa v časti *Crucifixus*, prázdne znejúce akordy bez tercií pri slove „mortuos“), je skladateľova snaha o hudobné zjednotenie celku, ktoré sa deje prostredníctvom opakovania tém (*Gloria*) alebo motívov (*Credo*).<sup>14</sup> *Credo* vzbudzovalo v Gustavovi Mahlerovi rozpaky: „*Beethoven vyznáva svoju vieru zvláštnym spôsobom, akoby s podráždením, verím, pretože to je absurdné, Bach robí to isté vo svojej hudbe s pokojom a dôverou.*“<sup>15</sup> Americký muzikológ Lewis Lockwood ho interpretuje inak: úvodný motív *Creda* pripomína podľa neho začiatok „*Hammerklavier*“ sonáty a v skicách ku kompozícii je podpísaný slovami „*Vivat Rudolphus!*“ Za *Sanctus*, kde podľa tradície pri pozdvíhaní hostie zaznieval organ, vložil skladateľ mysticky znejúce inštrumentálne *Prelúdium*, po ktorom zaznieva *Benedictus* so

sólom huslí, ktorých zvuk v predchádzajúcej časti chýbal. Legendárny katalánsky violončelista Pablo Casals nazval toto sólo, reprezentujúce podľa niektorých autorov Ducha Svätého zostupujúceho na zem, jedným z vrcholných okamihov celého Beethovenovho diela. Kľúčom k nasledujúcemu *Agnus Dei* a vlastne celému dielu je poznámka v partitúre pri časti *Dona nobis pacem*: „*Bitte um innern und äussern Frieden*“ („*Prošba o vnútorný a vonkajší mier*“). Muzikológovia si všimli zdanlivo drobný rozdiel v tom, ako Beethoven vyjadril túto myšlienku vo svojej rukopisnej partitúre omše (v autografe), kde je napísané: „*Dona nobis*



Katedrála sv. Martina v roku 1825 na dobovom vyobrazení E. Gurka (foto: archív GMB)

*pacem darstellend den innern und äussern Frieden*“ („*Dona nobis pacem znázorňujúce mier vnútorný a vonkajší*“). Podľa nej predstavuje táto časť okrem vyjadrenia túžby po vnútornom pokoji a mieri na zemi programovú hudbu. „*Vojna a mier*“ sú v hudbe omše vyjadrené kontrastom tónin (D dur, h mol) a použitím vojenských topoi, ako ich poznáme napríklad z Haydnovej omše *Missa in tempore belli*. Americký muzikológ Lewis Lockwood píše, že táto časť vypovedá nielen o vojenských konfliktoch, ktorých svedkom bola Beethovenova generácia, ale má, ako každé veľké dielo, univerzálnu schopnosť prehovárať k poslucháčom v každej dobe. Ešte dôležitejšie než slávnostný zvuk vojenských fanfár a dunenie tympanov, ktoré sú odkazom na „vonkajší“ svet, je v tomto prípade slovo „vnútorný“ zastupujúce „*osobnú prosbu, vzťahuje sa k pokoju duše, Beethovenovej vlastnej, ale tiež duše každej ľudskej bytosti. Je v ňom obsiahnuté Beethovenovo vedomie zmätku vo vlastnom živote, problémov jednotlivca, ktorý neustále hľadá únik pred ranami osudu a strachom zo smrti. Pre Beethovena bol zrejme tento terapeutický cieľ nedosiahnuteľný v podmienkach života mimo umenia, no dokázal ho uchopiť v umeleckom diele, ktoré bolo náhradou za „jeden deň čistej radosti“, po ktorom túži v Heiligenstadtskom závete. Omša teda nie je len jeho vyjadrením spirituality v najrôznejších významoch tohto slova, je i symbolickým obrazom ľudského hľadania mieru. Odtiaľ je už len kúsok k jeho ďalšiemu veľkému dielu, Deviatej symfónii*“.<sup>16</sup> Iný, menej optimistický výklad omše, ponúkol nemecký filozof Theodor Adorno (1903–1969), podľa ktorého je *Missa solemnis* „*scudzené majstrovské dielo*“, v ktorom fragmentácia formy odráža Beethovenovo rozčarovanie z nenaplnených osvietenenských ideálov.<sup>17</sup> Tradícia uvádzania *Missy solemnis* v Bratislave vznikla v 30. rokoch 19. storočia v prostredí Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina, ktorého prvým dirigentom bol žiak Heinricha Kleina<sup>18</sup> Josef Kumlik (1801–1869). Sven Heimke uvádza, že zámer uviesť časti *Omše* v Bratislave ešte počas skladateľovho života stroskotal na chybách v notovom materiáli.<sup>19</sup> Táto informácia súvisí so zápisom v Beethovenovom konverzačnom zošite z druhej polovice januára roku 1823, kde sa spomína Weber, regenschori kostola milosrdných bratov, kde „*by radi uviedli omšu*“. Ľuba Ballová sa prikláňa k názoru, že zmienka sa môže týkať *Missy solemnis*, no nevylučuje ani možnosť, že

predmetom fragmentu konverzácie je *Omša C dur op. 86.*<sup>20</sup> *Missa solemnis* tak v Bratislave preukázateľne zaznela 22. 11. 1835, čím vznikla dlhoročná tradícia uvádzania tohto diela na sviatok sv. Cecílie siahajúca až k poslednému dirigentovi a hudobnému riaditeľovi Cirkevného hudobného spolku, ktorým bol Alexander Albrecht (1885–1958).

#### Literatúra:

- BAKIČOVÁ, V.: *Cirkevný hudobný spolk a Alexander Albrecht*. Music Forum, 2014.  
 BALLOVÁ, L.: *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.  
 EISEN, C. – KEEFE, S. P. (eds.): *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge University Press, 2006.  
 COOPER, B.: *Beethoven*. (2. vyd.) Oxford University Press, 2008.  
 HERZBERG, W.: Einiges über das Beethovensche Opferlied, Op. 121. In: *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* (8. 9. 1847), 1. ročník, č. 36, s. 301–302.  
 HIEMKE, S.: *Ludwig van Beethoven. Missa solemnis*. Bärenreiter, 2003.  
 HOLMES, J. L.: *Composers on Composers*. Greenwood Press, 1990.  
 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.  
 KINDERMAN, W.: *Beethoven*. (2. vyd.) Oxford University Press, 2009.  
 KIRKENDALE, W.: New Roads to Old Ideas in Beethoven's Missa Solemnis. In: *The Musical Quarterly*. Zv. 56, č. 4, 1970, s. 665–701.  
 LOCKWOOD, L.: *Beethoven. Hudba a život*. BB art, 2005.  
 VON LEDEBUR, C.: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin: L. Rauh, 1861.  
 MÚDRA, D.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicismus*. SHF, 1993.  
 MÚDRA, D.: *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch*. Ister Science, 1996.  
 PULKERT, O. (ed.): *Beethoven. Osobnosť génia v korespondenci*. Vyšehrad, 2004.  
 SOLOMON, M.: *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*. University of California Press, 2003.

#### Poznámky:

- 1 HERZBERG, W.: Einiges über das Beethovensche Opferlied, Op. 121. In: *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* (8. 9. 1847), 1. ročník, č. 36, s. 301–302.
- 2 Často zhudobňovaná bola Matthissonova *Adelaide*, najznámejšia pieseň na tento text pochádza od Beethovena, ktorý na básnikove verše skomponoval aj piesne *Andenken a An Laura*. Okrem iných skladateľov zhudobnili Matthissonovu poéziu aj Franz Schubert a Felix Mendelssohn.
- 3 Cit. podľa KINSKI, G. – HALM, H.: *Das Werk Beethovens...*, s. 354.
- 4 KINDERMAN, W.: *Beethoven*, s. 163.
- 5 SOLOMON, M.: *Late Beethoven*. University of California Press, 2003, s. 138.
- 6 *Opferlied für Soli, Chor und Orchester, Op. 121b*, Frühere Fassung, Partitur, Überprüfte Abschrift Beethoven-Haus Bonn (NE 194) Dostupné na: [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite\\_digitaes\\_archiv\\_en&\\_dokid=wmi143&\\_seite=1](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitaes_archiv_en&_dokid=wmi143&_seite=1) (20. 4. 2020) Inštitúcia kúpila dielo od aukčného domu Sotheby's za sumu 28 000 libier.
- 7 SOLOMON, M.: *Late Beethoven*, s. 151.
- 8 EISEN, C. – KEEFE, S. P. (eds.): *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge University Press, 2006, s. 342.
- 9 COOPER, B.: *Beethoven*, s. 325–326.
- 10 BAKIČOVÁ, V.: *Cirkevný hudobný spolk...*, s. 240.
- 11 Varnsdorf, dnes mesto na severe Česka, v okrese Děčín, Ústecký kraj. V. Bakičová vo svojej knihe polemizuje o prvenstve Varnsdorfu, o ktorom v 60. rokoch písali Bohumil Plevka a Jiří Vitula. Bakičová, ibid., s. 50–52.
- 12 HEIMKE, S.: *Ludwig van Beethoven...*, s. 148.
- 13 PULKERT, O. (ed.): *Beethoven...*, s. 260–262.
- 14 Vynikajúcu analýzu syntézy tradícií cirkevnej hudby s Beethovenovým štýlom v *Misse solemnis* urobil KIRKENDALE, W.: *New Roads to Old Ideas...*, s. 665–701.
- 15 HOLMES, J. L.: *Composers on Composers...*, s. 23.
- 16 LOCKWOOD, L.: *Beethoven*, s. 414.
- 17 Viac o recepcii HEIMKE, S.: *Ludwig van Beethoven...*, s. 155–162.
- 18 Pôvodom moravský skladateľ a učiteľ hudby Heinrich Klein (1756–1832), žiak Franza Paula Riglera, bol v kontakte s Beethovenom. Jeho meno sa objavuje v konverzačných zošitoch i partitúre *Omše C dur* so skladateľovou dedikáciou.
- 19 HEIMKE, S.: *Ludwig van Beethoven...*, s. 148.
- 20 BALLOVÁ, L.: *Beethoven a Slovensko*, s. 28–29.

*Skladby pre husle a klavír husľového virtuóza, prešporského rodáka Misku Hausera (1822 – 1887) predstavujú zbierku nevelkých, rozkošných, neraz zvukomalebných diel plných uhorskej pikantnosti a hravosti, širokej palety nálad s dôrazom na oslnivú husľovú virtuositu. Titul vychádza ako partitúra a husľový part.*

## Miska Hauser

### *Skladby pre husle a klavír*



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách  
alebo na [www.hc.sk](http://www.hc.sk)

Bratislava 2019  
ISMN 979-0-68503-040-9

hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



## Ali Brezovský: Od piesne k piesni

S manželkou Vlastou na februárovom koncerte pri príležitosti životného jubilea v Slovenskom rozhlasu (foto: archiv)

Už od konca 60. rokov minulého storočia patrí k významným osobnostiam našej hudobnej kultúry. Nenápadne, no o to usilovnejšie sa snažil zapojiť do hudobných projektov, ktoré chápal predovšetkým ako výzvu pre svoje skladateľské schopnosti. Zostával však vždy vo sfére filmovej či populárnej hudby. Len výnimočne sa jeho meno objavilo v iných žánrových hudobných formách napr. v oblasti dychovej hudby. Popri skladateľských a sčasti aj aranžérskych aktivitách najdlhšie obdobie pôsobil v Redakcii populárnej hudby bratislavského Rozhlasu ako hudobný redaktor. Tohto roku jubilujúci skladateľ Ali Brezovský.

Martin JURČO

Ali Brezovský (nar. 26. februára 1940 v Suchohrade na Záhorí) mal byť pôvodne učiteľom. Maturoval v roku 1958 na pedagogickej škole v Bratislave a v odbore hudobná výchova-slovenčina absolvoval aj Vyššiu pedagogickú školu. Ako však pripomenul vo viacerých rozhovoroch, v úlohe učiteľa sa necítil veľmi dobre a okolnosti to vyriešili zaňho. Obdobie vojenčiny strávil na opačnom konci republiky, v Domažliciach, čo ho výrazne ovplyvnilo. Zažil tam viaceré menšie hudobné zoskupenia a mal možnosť spoznať život a fungovanie malých hudobno-divadelných foriem. A nemenej významné bolo tamojšie stretnutie s budúcou manželkou Vlastou, ktorá ho neskôr nasledovala do jeho prvého pôsobiska a stala sa aj prvou významnou textárkou jeho piesní. V rokoch 1963–1970 už pôsobil ako hudobný redaktor v Čs. rozhlasu v Košiciach. Šesťdesiate roky priali malým divadlám, a tamojšie Divadielko pod Kupolou spoluzakladal aj on. Jedným z výrazných programov tohto obdobia bol tanečný program *Na plenárku sa platí vstupné*. Ústredná melódia v podaní Septeta Juraja Szabadosa sa potom úspešne uplatnila

v rozhlasovom vysielaní pod názvom *Shake pod Kupolou*. Prepojenosť hudobného života v Košiciach, nahrávanie a vysielanie rozhlasu prinášali vzájomné pozitíva. Interpreti a pesničky z komponovaných programov tohto divadla dostali svoje miesto v nahrávacom štúdiu, a potom vo vysielaní. Takto sa uplatnili speváci Peter Sedlák, Eva Sepešiová, Vlado Oravec a ďalší, ktorí neskôr dostali priestor aj v nahrávacích štúdiách v Bratislave. Dodnes sú zaujímavou raritou pesničky inšpirované augustovými dňami roka 1968, keď vznikol súbor piesní *Na starom námestí, Šiel chlapec líkou a Starý chrám* v podaní Evy Sepešiovej. V tomto čase sa Ali Brezovský predstavil aj ako autor hudby k niektorým inscenáciám v Štátnom divadle v Košiciach (napr. *Manon Lescaut, Zo života hmyzu* a iné). Úspechy ho povzbudili aj v písaní pre ďalšie divadlá, najmä k bábkovým inscenáciám pre divadlá v Košiciach a v Žiline. Mnohé tieto skúsenosti potom o niekoľko rokov neskôr využil v desiatkach detských programov (napr. v písaní piesní pre televízny pesničkový program *Zlatá brána*).

Rok 1971 sa niesol v bratislavskom rozhlasovom zázemí populárnej hudby v znamení malej obmeny. Po angažmáne v Orchestri Juraja Veľčovského sa do rozhlasového tanečného orchestra vrátil trubkár Juraj Lehotský, rovnako sa interným dirigentom stal Vieroslav Matušik a Redakciu populárnej hudby obohatil Ali Brezovský ako čerstvý redaktor. Krátko pred odchodom z Košíc do Bratislavy ešte prihlásil pieseň *V siedmom nebi* na Bratislavskú lýru 1970. Jeho príchod do Bratislavy charakterizovalo obdobie zintenzívnenia nahrávania populárnej hudby. Bolo to dané nástupom novej skladateľskej generácie autorov (Igor Bázlik, Peter Hanzely, Ali Brezovský, Ivan Horváth a ďalší), interpretov (napr. Jana Kocianová, Eva Kostolányiová, Karol Duchoň, Dušan Grúň), ale aj postupným rozširovaním možností, kde sa dala uplatniť populárna pieseň (napr. pesničkové súťaže). Nemenej dôležitým faktorom bolo zintenzívňovanie aktivít hudobného vydavateľstva Opus. Možnosti uplatnenia svojich piesní sa snažil Ali Brezovský využiť čo najintenzívnejšie. Čoraz častejšie prihlasoval svoje príspevky do súťaže o Bratislavskú lýru (1974 – *Dobre ráno želim*, 1975 – *Na slovičko, leto*, 1976 – *Kreslim si ružu*, 1977 – *Pošušky*, 1980 – *Srdce*) a zvyšovalo sa i zastúpenie jeho piesní v tele-



víznych programoch (napr. *Buď fit, Dýchni, Keby skriňa bola oknom*).

Popri piesňovej tvorbe začal Ali Brezovský v polovici 70. rokov viac písať aj filmovú hudbu. Jedným z výrazných počínov bola hudba do televízneho filmu *Čenkovéj deti* (režia Oto Krivánek), ktorú neskôr nahral aj ako suitu pre tanečný orchester. Cez filmovú hudbu sa Ali Brezovský intenzívnejšie dostal aj k tvorbe pre deti. Jeho hudba znela v oddychových letných filmoch v televíznej či kolibovej produkcii v réžii Jána Lacka (*Toto leto doma, Dievča z jazera, Pomsta mŕtvych rýb* a d.), ale najmä v adaptácii Šikulovej novely *Prázdny so strýcom Rafaelom* uvedenej pod názvom *Otec ma zderie tak či tak*, v seriáli *Štipku soli* (obe režia Oto Krivánek), ku ktorej hudbu ako celok nahral rozhlasový tanečný orchester pod vedením Miroslava Broža. Ohlas zaznamenal

aj hudobný film *Smoliari* (réžia Dušan Kodaj), komorný príbeh o študentoch, kde piesne naspievali vtedy veľmi populárni interpreti (Marika Gombitová, Miroslav Žbirka, Vlado Kolínska, Zora Kolínska a d.). Film bol vďaka tomu úspešný a vyšla k nemu i LP platňa. No účasť členov skupiny Taktici v tomto projekte spôsobila celý rad komplikácií. Keďže kapela emigrovala, ovplyvnilo to neskôršie uvádzanie filmu a z trhu bol napokon stiahnutý aj spomínaný album, ktorý je dnes významnou zberateľskou raritou.

Už filmové projekty Aliho Brezovského naznačujú, že sa od konca 70. rokov presunulo ťažisko jeho tvorby (popri tvorbe populárnej hudby) k písaniu detských piesní. Môžeme povedať, že úspech jedného projektu generoval projekt ďalší. A keďže pre zvukový model detskej piesne sa hodil skôr sprievod menšej kapely, časť projektov Ali Brezovský realizoval pod hlavičkou vlastnej štúdiovej skupiny Siluety. Jej obsadenie sa príležitostne menilo. V tomto repertoári získali priestor nielen detskí interpreti, ale aj herci (Zdena Studenková, Milan Lasica, Michal Dočolomanský, Zora Kolínska, Ivan Krajíček a d.). Jednou z prvých interpretiek skladateľových piesní pre deti bola jeho dcéra Mirka Brezovská. Z tohto repertoáru vznikli postupne albumy *Rozprávkoví stopári* (Opus 1980), *Cengá do triedy* (Opus 1981)



a *Zázračný autobus* (Opus, 1982) a vďaka nim sa objavil fenomén detského speváka. Výrazným počínom bolo objavenie talentu Darinky Rolincovej, s ktorou Ali Brezovský a jeho kolegovia (napr. Ľudovít Beladič, Peter Hanzely v spolupráci s textárom Petrom Guldanom) krátko na to zrealizovali aj mimoriadne úspešný album *Keby som bola princezná Arabela* (Opus, 1983). Prichádzali ďalší speváci: Janka Daňová či Janko Pallo.

V prvej polovici 80. rokov Ali Brezovský inicioval aj prvý projekt skupiny Kamaráti svojho syna Mareka a písal aj pre dcéru Mirku, ktorá neskôr účinkovala s vlastným úspešným rockovým projektom *Mona Lisa*. V roku 1985 získala Mirka Brezovská Bratislavskú lýru s otcovou piesňou *Od piesne k piesni* a ich spolupráca pokračovala aj na jej albume *Let* (Opus, 1987).

V 80. rokoch sa Ali Brezovský presadil aj ako výrazný autor scénickej hudby pre rôzne rozhlasové i televízne programy. Za všetky spomeňme obľúbenú zvučku detskej rubriky televíznej relácie *S batohom cez hory*, v ktorej sa uplatnil vtedy známy detský zbor Slniečko. Osemdesiate roky priali aj vydavateľskej činnosti a s tvorbou Aliho Brezovského sa v tomto čase môžeme stretnúť na platniach Opusu na



A. Brezovský s P. Zelenayom (foto: archív)

rozprávkových albumoch i komponovaných rozprávaniach. V rozhlasových štúdiách vzniká celý rad úprav jeho melódií v inštrumentálnych verziách v interpretácii Tanečného orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Niektoré Brezovského filmové melódie úspešne nahral aj hráč na ústnej harmonike Lubomír Pleva s Ostravským rozhlasovým orchestrom.



V 90. rokoch prichádzala éra návratov, napríklad aj v podobe piesne so sprievodom veľkého orchestra. Takúto možnosť nahrávania využili viacerí speváci (Lýdia Volejničková, Jozef Ivaška, Marika Škultétyová a d.). Pre Aliho Brezovského a jeho rodinu to bolo smutné obdobie, keďže v tomto čase (r. 1994) za tragických okolností zomrel syn Marek. Tvorba piesní pre spomínaných interpretov (v spolupráci s manželkou Vlastou) odzrkadľovala vtedajšie pocity rodičov, ktorí prišli o dieťa (*Bože, nedaj láske zahynúť, Často sa pýtam, Kým ľúbiš, žiješ...*). Smrť len 20-ročného talentovaného hudobníka bola stratou nielen pre rodinu ale aj pre slovenskú hudbu. Z bolesti sa neskôr manželka Brezovská vyrozovala aj v životopisnom filme o Marekovi s názvom *Hrana*.

Po roku 2004, keď Ali Brezovský odišiel z rozhlasu, sa naďalej podieľal na viacerých pro-

jektoch pre deti. Tým hlavným bol dlhodobý vzdelávací cyklus *Angličtina v pesničkách* s Vojtechom Kresťankom. Projekt mal svoju javiskovú podobu a vyšlo aj niekoľko CD. V tomto období sa rozbehla aj Aliho spolupráca so šansonierom Igorom Šebom.

Nezanedbateľná bola i rozhlasová redaktorská práca Aliho Brezovského. Ako hudobný redaktor nahral celý rad hudobno-slovných relácií s protagonistami populárnej hudby, ktorých hlasy sa vďaka tomu uchovali na záznamoch prostredníctvom cyklov *Začínali v rozhlase* a *Rozhovory s pesničkou*. V spoluautorstve s Pavlom Zelenayom pripravoval cyklus *Pesničky z pamätníka* mapujúci prvé desaťročia slovenskej populárnej hudby.

Viacero projektov Aliho Brezovského je dodnes životaschopných. Svedčí o tom nielen identifikovateľnosť jeho tvorby u širokého publika, ale aj záujem o jeho kompozície u mladých hudobníkov. Pripomeňme, že napríklad hudobný film *Smoliari* je základom pre javiskové naštudovanie, ktoré pripravujú v Súkromnom konzervatóriu Dezidera Kardoša v Topoľčanoch. Viacero jeho piesní si osvojil aj orchester Taste Of Brass pod vedením Davida Krajčího, s ktorým jubilujúci skladateľ intenzívne spolupracuje a aranzuje staršie kompozície pre obsadenie orchestra. ✕

Životné jubileum Aliho Brezovského pripomenul februárový slávnostný koncert prierezovo mapujúci najdôležitejšie etapy tvorby skladateľa vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu. Účinkoval Rozhlasový Big Band Gustava Broma a Sláčiková skupina Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu pod vedením Vlada Valoviča. Okrem sólistov zaspieval aj Detský zbor Slovenského rozhlasu pod vedením Adriána Kokoša a vokálna skupina WAF. V úvode sme si mohli vypočuť orchestrálnu verziu jedného z hitov z polovice 70. rokov s názvom *Bicyklista v oblakoch*, ktorá bola aj v minulosti populárna v orchestrálnej verzii. Piesňové obdobie reprezentovali piesne *Klauni*, *Ty a dážd'* alebo *Zvony pre šťastie* (spievali I. Regošová, J. Orlická, L. Kuruc). Niekoľkonásobnú účasť Aliho Brezovského na Bratislavskej lýre zastupovali asi dve najznámejšie piesne z autorovho pera *Kreslím si ružu* a *Od piesne k piesni* (L. Nosko, M. Brezovská). Šansónovú etapu predstavili piesne *Spoveď* a *Nepál mosty* (J. Orlická, S. Král), obdobie tvorby pre detských interpretov pripomenuli *Náš učiteľ* a *Fantázia* (M. Uhliarik a J. Pallo) a významnú etapu A. Brezovského v oblasti filmovej hudby zastupovala skladba *Popolvár* v podaní orchestra so sólom huslistu Petra Uličného. Zážitkom pre divákov bolo uvedenie skladby *Sama* v úprave už nežijúceho syna skladateľa Mareka Brezovského v podaní orchestra pod vedením Oskara Rózsou so sólom klaviristu Vladislava Šariškého. MJ

# Kafe Scherz Bratislava

**Palisády sú asi najkrajšou bratislavskou mestskou štvrťou. Tvoria ju prevažne obytné bloky z prelomu 19. a 20. storočia, romantické secesné či funkcionalistické vily zasadené v zeleni a záhradách. Priamo pri hlavnej ceste postavila Evanjelická cirkev v r. 1912–1914 podľa projektu viedenského architekta Juliusa Schmidta budovu nemocnice. V jej suterénnych priestoroch, v bývalej kuchyni a skladoch uhlia, našiel v roku 2007 Martin Kamenský inšpiratívne priestory, v ktorých vytvoril umelecko-hudobnú kaviareň – Kafe Scherz.**

Pri výbere názvu sa majiteľ inšpiroval príbehom bratislavského rodáka, farára Karola Scherza de Vasoja. Dnes pomerne neznámy, no v minulosti veľmi dôležitý človek pre Bratislavu, ktorý v r. 1855–1888 pôsobil v kositolíku v bratislavskom Podhradí – na tzv. Zuckermendli a ktorého životným mottom bola láskavosť a dobročinnosť.

Myšlienka založenia klubu vznikla ako nápad troch priateľov na podporu vzdelanosti, kultúry a komunity: „Človek musí byť vzdelaný na to, aby chápal, že kultúru treba podporovať a všetci žijeme v nejakej komunite – v okruhu ľudí, s ktorými zdieľame myšlienky a navzájom sa obohacujeme,“ hovorí pôvodne učiteľ dejepisu Martin Kamenský. „Začínali sme ako Bratislavské komunitné združenie pátra Scherza, pod ktorým sme založili v r. 2004 Malé Kafe Scherz na Justičnej ulici. Keďže boli priestory vhodné

Dnes je priestor Kafe Scherz rozdelený na dve sály – hlavná sála s kapacitou do 100 ľudí má sedenie pri stolíkoch a v čele miestnosti



Hore: historická pohľadnica budovy nemocnice a diakonického domu po dokončení (zdroj: www.edsba.sk)  
Dole: interiér a exteriér Kafe Scherz (foto: archív)



skôr na menšie diskusie, ako veľký milovník hudby som chcel nájsť vhodnejší priestor na organizovanie koncertov a podporu hudobnej kultúry.“ Budova bývalej Evanjelickej nemocnice na Palisádach dlhšie chátrala a v suterénnych priestoroch sa dokonca usídlili bezdomovci. „Keď som priestory asi v roku 2005 navštívil prvýkrát, bolo mi jasné, že ide v prvom rade o samotnú záchranu budovy. Bola navlhnutá, spodná voda vyrážala nad podlahu, bol to jednoducho zanedbaný vlhký pivničný priestor,“ spomína Kamenský. Napriek tomu, že boli priestory v nepoužiteľnom stave, ich sanácia a rekonštrukcia financovaná zo súkromných zdrojov majiteľov trvala iba tri a pol mesiaca.

je vybudované vyvýšené pódium. Vedľajšia úzka miestnosť slúži ako chill out zóna pre fajčiarov s pohodlným gaučovým sedením. Ku kaviarni patrí aj príjemná vonkajšia terasa v tieni stromov, v ktorej doslova cítiť genia loci tejto mestskej štvrte. Z technickej stránky je Kafe Scherz vybavené zabudovanou aparátúrou zn. JBL a Yamaha a poskytuje kapelám aj služby zvukára, čo hudobníci veľmi oceňujú.

Od otvorenia v marci 2007 hostilo Kafe Scherz takmer všetkých významných slovenských jazzmanov a stálo pri zrode dnes už etablovaných zoskupení. Práve tu začínali Fragile,

Musica aeterna, Radovan Tariška, kapela Nu Folder či Swing Society Orchestra. „Program dnes tvoria najmä jazzové koncerty, keďže jazz je moja srdcovka. Doplníme ho rôznymi prednáškami, vernisážami, robia sa u nás krstý kníh či literárne večery, na ktorých účinkujú hudobní hostia z oblasti klasickej hudby (Igor Bázlik, Elena Letňanová). Pravidelné koncerty u nás mávajú napríklad Traditional Club Revival, Ivana Ecetová Trio s argentínskym tangom, Preßburger Balkan Band, bluesová jam session a, samozrejme, pravidelná jazzová jam session s triom Gaba Jonáša, ktorá vyplňa program každú nedeľu. V minulosti u nás koncertovali viaceré zoskupenia a umelci, ktorí sa na scéne presadili a dnes už kapacitne nedokážeme uspokojiť ich publikum.“

Malú kapacitu sedenia pociťuje majiteľ ako veľkú nevýhodu priestoru. „Sto ľudí nedokáže pokryť náklady na špičkové zahraničné kapely, ktoré by som veľmi rád hostil. Nečerpáme žiadne dotácie ani granty, preto podporujeme skôr nezávislé a malé kapely, ktoré si honoráre zabezpečujú samy, či už formou vyberania vstupného, alebo majú na koncerty vlastné granty. Som veľmi rád, že aj skvelí umelci ako Peter Lipa či Nikolaj Nikitin prispôbili svoje finančné nároky našim možnostiam. Vlastne spolu s umelcami pokračujeme v odkaze Karola Scherza a klub je skôr charitatívnym koncertným priestorom.“ Veľkým problémom pre kaviareň sú však poplatky SOZA, ktoré pri klube s malou kapacitou koncerty finančne doslova likvidujú.

Momentálne je program v Kafe Scherz pozastavený a vráti sa k hudobnému životu najskôr v septembri, podľa nariadení. „Keďže koncertná činnosť v našej kaviarni nie je ziskovou činnosťou, uvidíme, kedy sa k nej po skončení krízy vrátíme. V prvom rade musím zabezpečiť, aby môj podnik túto krízu vôbec prežil, čo nie je vôbec jednoduché. Momentálne čísla hovoria, že 60 percent podnikov mojej kategórie neprežije. Veľmi nerád by som však zahodil 16 rokov života, za ktoré som vybudoval stabilnú scénu pre rozvoj menších hudobných žánrov. Kafe Scherz má svojich pravidelných návštevníkov a stále publikum, ktoré by o „svoj klub“ určite nerado prišlo.“

**Jana DEKÁNKOVÁ**

### ■ Pomerne skoro, už ako dvá-násťročný, si sa začal venovať štúdiu jazzovej gitary...

K hudbe ma priviedol môj otec, keď ma ako desaťročného prihlásil na hodiny gitary. Asi prvá hudba, ktorá ma veľmi oslovila, boli nahrávky skupiny The Beatles, ktorých piesne mám dodnes veľmi rád. S jazzom som sa zoznámil vďaka súkromným hodinám u Róberta Ragana st., čo opäť navrhol môj otec, aby som si rozšíril hudobné obzory. Vďaka nemu som sa zoznámil s nahrávkami gitaristu Granta Greena, ktorý mal na mňa od začiatku veľký vplyv a považujem ho za jednu z kľúčových osobností jazzovej gitary. Keď som ho prvýkrát počul, vedel som, že aj ja chcem ísť touto cestou.

### ■ Tvoje gitarové vzory na začiatku a teraz?

Na začiatku to boli okrem Granta Greena napríklad Kenny Burrell, Tal Farlow, Barney Kessel, Wes Montgomery či Jim Hall. Momentálne je mojím najobľúbenejším gitaristom Peter Bernstein. Má silné melodické cítenie a jeho hra je veľmi osobitá. Každá jeho fráza znamená iný príbeh a to je niečo, čím sa môže pochváliť málokto. Vždy sa od neho veľa naučím, či už o frázovaní, alebo o výbere hudobného materiálu.

### ■ V štúdiu si sa v štrnástich rozhodol pokračovať u klaviristu Klaudia Kováča. Prečo si si vybral práve jeho?

Vybral som si ho, pretože Klaudius má nesmierne vedomosti a je úžasným pedagógom. Je jedným z tých, ktorí ma ovplyvnili nielen z hudobnej, ale aj z ľudskej stránky. Na hodinách sme spolu veľa hrali a počúvali nahrávky. Takto som ako hudobník dokázal rýchlo napredovať a zdokonaľovať sa. Navyše všetkým svojim žiakom vstúpil úctu k jazzovej tradícii, čo je pre jazzmanov podľa mňa veľmi dôležité.

### ■ Niektorí hudobníci sa inšpirujú iba legendami vlastného nástroja. Ako je to v tvojom prípade?



(foto: R. Ragan st.)

## Peter Palaj

\*1994

### jazzový gitarista

#### Štúdiá:

2006–2013 súkromné štúdium u Róberta Ragana st. a Klaudia Kováča

2013–2017 JAMU v Brne (D. Dorůžka)

od r. 2019 Hudobná a umelecká akadémia Jána Albrechta v Banskej Štiavnici (Viktor Hárs)

#### Zahraničný študijný pobyt a majstrovské kurzy:

International Jazz Workshop Leszno, Poľsko (Marek Napiórkowski), 2013

Kráľovská akadémia v Haagu (Wim Bronnenberg a Eef Albers), 2015

#### Súťaže:

2008: 2. miesto na medzinárodnej súťaži 1<sup>st</sup> Tarnow Jazz Contest v mladšej vekovej kategórii s kapelou Martin Uhrek Quartet

2008: Cena Objav festivalu na súťaži Nové tváre slovenského jazzu

2015: Tri ocenenia na súťaži Nové tváre slovenského jazzu: Cena za presvedčivý jazzový výkon s kapelou Peter Palaj Trio, Cena za sólový výkon, Cena SOZA za pôvodnú autorskú tvorbu

Diskografia: *News for Peter* (Hudobný fond 2019)

Myslím, že každý jazzový hudobník sa môže od iných inštrumentalistov naučiť veľmi veľa. Napríklad ja ako gitarista som sa naučil veľa o plynulosti a výstavbe improvizácie od saxofonistov či trubkárov. Od klaviristov sa dá zase veľa naučiť o akordickej hre, princípoch harmonizácie či o spôsobe sprevádzania.

### ■ Na JAMU v Brne bol твоjím hlavným pedagógom gitarista David Dorůžka. Ako sa ti s ním pracovalo?

Prostredníctvom Davidových hodín som sa viac ponoril do špecifických technických aj hudobných aspektov gitarovej hry, keďže moji predošlí jazzoví pedagógovia hrali na iných nástrojoch. Obdivujem ho za rozsiahle vedomosti z histórie jazzu, ktoré mi otvorili nové obzory.

### ■ Počas štúdia si strávil pol roka v Holandsku, mal si možnosť si tam aj zahrať?

Do Holandska som sa dostal cez Erasmus počas štúdia na JAMU.

V Haagu sa konajú jam session skoro každý deň, takže som mal možnosť hrať takmer nepretržite. Okrem koncertov so študentmi konzervatória, ktorí sú z Talianska, Dánska, Fínska či z Portugalska, som mal možnosť zahrať si napríklad s trubkárom Nielsonom Tauskom, ktorý vyučuje harmóniu na konzervatóriu v Haagu. Bol to naozaj zážitok.

### ■ Líšil sa v niečom systém výučby jazzu v Haagu oproti Brnu?

Systém výučby v Haagu bol postavený viac na jazzovej tradícii, ku ktorej mám vrelý vzťah, čiže som sa tam cítil ako doma. Z gitarových pedagógov môžem spomenúť Wima Bronnenberga a Eefa Albersa. Wim bol veľmi tradične založený, naproti tomu Eef bol moderný a extravagantný. Od každého som sa snažil zobrať si niečo, čo som mohol zakomponovať do svojho hrania.

### ■ Na svojom konte máš viaceré ocenenia na jazzových súťažiach. Kam ťa posunuli?

Súťaž v Poľsku a následne Nové tváre slovenského jazzu ma najmä motivovali do ďalšieho štúdia. Prvýkrát som sa na súťaži objavil ako štrnásťročný. Odvtedy som koncertoval vo viacerých krajinách Európy a spolupracoval som s poprednými jazzmanmi, akými sú napr. Radek Zapadlo, Vincent Kummer, Piotr Baron, Balázs Horváth, Niels Tausk, Juraj Bartoš či Marián Ševčík.

### ■ V minulom roku si v Hudobnom fonde vydal svoj debutový album *News for Peter*. S výnimkou jednej kompozície sú na ňom všetky skladby tvoje. Skladáš pravidelne alebo skôr príležitostne?

Pri komponovaní skladieb na CD mali na mňa vplyv skladatelia z obdobia bebopu, z terajších osobností sú to najmä David Hazeltine alebo Eric Alexander. Momentálne študujem jazzovú kompozíciu na Hudobnej a umeleckej akadémii Jána Albrechta v Banskej Štiavnici v triede prof. Viktora Hársa, takže komponujem takmer neustále.

Album som nahral s hudobníkmi, s ktorými sa pri hraní cítim dobre, a s ktorými sa poznám už dlhé roky – klavirista Ľudo Kotlár bol mojím spolužiakom na Katedre jazzovej interpretácie JAMU, a s bubenikom Kristiánom Kurucom a kontrabasistom Róbertom Raganom ml. sa poznáme od čias spoločných hodín u Klaudia Kováča. Špeciálnym hosťom na albume je takisto môj dlhoročný priateľ, saxofonista Martin Uhrek, ktorého štýl hry veľmi dobre zapadá do mojich kompozícií.

### ■ Aká je vízia tvojej ďalšej hudobnej cesty?

Mojou víziou je naďalej tvoriť, hrať a šíriť jazz medzi ľuďmi. Okrem tria mám aj vokálno-inštrumentálny projekt Tatranský expres, v ktorom sa s kolegami venujeme ranej slovenskej swingovej hudbe. Z najbližších osobných cieľov spomeniem zorganizovanie vlastného turné v súvislosti s vydaním môjho debutového albumu.

Pripravil **Róbert RAGAN st.**

# Hudobná dielňa Stanislava Palúcha

## Oh, Lady Be Good!

V druhej časti Hudobnej dielne budeme pokračovať podobným spôsobom a v tom istom žánri ako v časti prvej. Tentoraz som pripravil sólo do známeho jazzového štandardu Georgea Gershwina *Oh, Lady Be Good!*, ktorý je obľúbeným a hrávaným kusom huslistov rôznych jazzových smerov a štýlov. Tak ako všetky diely našej hudobnej dielne, aj tento dopĺňa videonávod na YouTube kanáli Hudobného centra.



(foto: R. Ragan)

arr. S. Palúch

♩=200

**A** G<sup>6</sup> C<sup>7</sup> G<sup>6</sup> E<sup>7</sup>

5 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

9 G<sup>6</sup> C<sup>7</sup> G<sup>6</sup> E<sup>7</sup>

13 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

**B** C C<sup>#</sup>o G<sup>6</sup> B<sup>7</sup>

17 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

**A1** G<sup>6</sup> C<sup>7</sup> G E<sup>7</sup>

25 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup> G<sup>6</sup>

29

Podobne ako v minulom diele je absolútne najdôležitejšie a zároveň asi aj najkomplikovanejšie rytmické zadelenie osminových hodnôt – takzvané swingovanie, z anglického slova swing – hojdačka, rozhoď sa. Tento „hojdavý“ pocit dosiahneme, ak vždy prvú osminovú notu trochu predĺžime a druhú skrátime. Vznikne niečo, čo vzdialene pripomína zadelenie do trioly – no dve osminy k jednej je už iný rytmus, ako chceme dosiahnuť. Preto je pomer dĺžky prvej noty k druhej oveľa „bližší“. Toto je úplný začiatok, a teraz nasleduje najnáročnejšia úloha – swingovanie udržať po celý čas plynutia skladby v jednom stabilnom rytme. Nemali by sme ani zrýchľovať, ani spomaľovať, ale pulzovať, akoby sme nasadli na rozbehnutý vlak a ten jedným tempom stále uháňa ďalej. Na to je užitočný metronóm, pomalé tempá a precízne zameranie sa hlavne na rytmus. Huslistom je zo začiatku swingovanie nepriradené – či už ho viažeme, alebo ho hráme oddelene. Je potrebné dopriať tomu trochu času, kým to začne fungovať. Mieru rozhodovania osmin mení aj tempo. V pomalších a stredných tempách môže byť rozdiel v pomere medzi prvou a druhou notou výraznejší ako v tempách rýchlych, kde sa tieto hodnoty často úplne vyrovnávajú.

Na rozdiel od klasickej, zväčša romantickej hudby, kde frázy tvoria oblúky, v ktorých je priestor pre menšie či väčšie agogické zmeny, v jazzovej hudbe sú frázy tvorené rytmickým členením malých hodnôt a tempo skladby ostáva nepohnuté od začiatku do konca, s absolútnym dôrazom na rytmus. Analógiu nájdeme v barokovej hudbe, kde majú rôzne tance podobný motorický charakter a ich štruktúra je tiež tvorená malými rytmickými hodnotami. Podobné „hojdanie“ sa tiež používa vo francúzskom baroku, kde ho poznáme pod názvom „inégal“.

Ďalšie informácie vám rád sprostredkujem v mojom videu na YouTube: <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 Martonika 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.



## Wallace Roney (1960–2020)

(foto: S. Tanaka)

**V týchto ťažkých časoch odchádzajú do hudobného neba mnohí veľikáni. A mnohí predčasne. Medzi nimi aj americká legenda jazzovej trúbky Wallace Roney (25. 5. 1960 – 31. 3. 2020). Jeho najväčšou, no nie jedinou inšpiráciou bol Miles Davis. Roney mal ohromujúce vedomosti z jazzovej histórie, koncertoval a nahrával po celom svete s tými najväčšími osobnosťami jazzovej scény. Veľkorysý človek s láskavým srdcom, porozumením pre mladú generáciu, vždy otvorený novým myšlienkam, ovplyvnil všetky ďalšie generácie jazzových trubkárov. Slovenský trubkár Lukáš Oravec prijal výzvu Hudobného života zaspomínať si na veľikána jazzovej trúbky a zároveň pre náš časopis získal exkluzívne vyjadrenia hviezd svetového jazzu.**

**Lukáš Oravec:** Wallacea Roneyho som objavil ako 15-ročný študent klasickej trúbky na Konzervatóriu v Žiline. Bol to internetový záznam z Montreux Jazz Festivalu (1991), na ktorom účinkoval Big Band Quincyho Jonesa s hlavným sólistom Milesom Davisom. Pódium s ním zdieľali saxofonista Kenny Garrett a mladý trubkár Wallace Roney. Bolo to veľmi zvláštne, akoby vedľa seba hrali otec so synom. V hre Roneyho nielen počuť jasný odkaz Davisa, dokonca sa podľa mňa na seba aj fyzicky podobali. Jedinečný improvizovaný „language“, v ktorom sa Wallace nechal inšpirovať Davisom, rozvíjal po celý svoj život. Nie je veľa trubkárov, ktorí ho ovládajú, a už vôbec nie v takej dokonalosti. Bola to práve táto vzácna ingrediencia, ktorá robila Roneyho jedným z najoriginálnejších trubkárov jazzovej scény všetkých čias. V roku 2016 som ho oslovil, či by so mnou skonzultoval dielo Woodyho Shawa, o ktorom som písal diplomovú prácu. Bol naozaj veľmi ústretový a poskytol mi krásny pohľad na vec: „Miles bol vždy mojim najväčším vzorom, ale musel som sa tiež naučiť, čo robí Woody Shaw. Woodyho hra bola jedným zo vzorov, ktoré tvorili základný kameň ďalšieho rozvoja a naplňania cieľov. Videl som, ako rozvinul prácu Freddieho Hubbarda, ktorý ako prvý trubkár používal kvartové postupy a pentatoniky, čo je počuť napríklad v Maiden Voyage, All Seeing Eye, Thermo či Out to Lunch. Vzal Hubbardove postupy a ich rozvinutím vytvoril svoj vlastný štýl. Posunul to do takej miery, že aj sám Freddie by bol prekvapený. Povedal som si, že spravím to isté s prácou Milesa Davisa.“ (Wallace Roney, rozhovor s Lukášom Oravcom, 2016)

**Ron Carter,** kontrabas: „Hranie s Wallaceom pripomínalo pozorovanie vodopádu so všetkou jeho ohromujúcou silou, jasným smerovaním, omračujúcim zvukom, tak, ako by to mohlo a malo trvať navždy.“

**Ben Solomon,** saxofón: „Wallace bol naozaj veľkorysý človek, ktorý chcel vždy pomôcť mladým hudobníkom. Chcel kombinovať všetky prvky a techniky vyvinuté majstrami ako John Coltrane, Miles Davis, Wayne Shorter a Herbie Hancock, integrovať svoje nápady, rozvíjať ich a posunúť vpred do modernej hudby. Wallace bol najúžasnejším trubkárom s takým mimoriadnym zvukom, že ste ho mohli priam „vidieť“ v publiku, hneď ako začal hrať. Jeho zvuk intenzívne vplýval na ľudí, uchvátil a inšpiroval.“

**David Liebman,** saxofón: „Wallace bol bojovníkom, ktorý rozumel jazzovému kódu. Každá nota, ktorú zahrál, vychádzala z jeho srdca. Reflektoval všetku energiu a krásu tejto hudby.“

**Vincent Herring,** saxofón: „Wallace Roney bol možno trochu podceňovaným hudobníkom. Bol som jeho blízkym priateľom a udivovali ma jeho obrovské znalosti o jazzovej histórii. Poznal všetkých skvelých hráčov a vedel interpretovať ich štýl. Prvýkrát som sa s ním stretol, keď som v 80. rokoch prišiel do New Yorku. V tom čase som bol „nikto“ a o hudbe som toho veľa nevedel. Stal sa mojim priateľom, učiteľom a kapelníkom. Som nesmierne vďačný, že som mal možnosť spoznať Wallacea Roneyho!“

**Bill Evans,** saxofón: „Wallace bol jednou z najláskavejších ľudských bytostí, aké som kedy stretol. Považujem ho za jedného z najlepších jazzových

→ trubkárov na svete. Mal vášň pre hudbu a miloval život. Veľmi rád hovoril o Milesovi, o ktorom sme viedli časté rozhovory a pri spomienkach sme sa vždy nasmieli. Wallace mal svoj vlastný interpretačný štýl. Iste, bol ovplyvnený Milesom, ale jeho osobnosť prostredníctvom trubky vždy žiarila. Bude mi chýbať.“

**Wayne Escoffery**, saxofón: „Mal som možnosť s Wallaceom spolupracovať niekoľkokrát, či už ako tenorsaxofonista v jeho kapele alebo na turné v kvintete Ala Fostera. Z hrania s ním som



W. Roney (foto: S. Tanaka)

**Corcoran Holt**, kontrabas: „Keď som mal len 20 rokov, zaskakoval som v jeho kapele. Wallace sa náhle rozhodol, že zahrá baladu 'Round Midnight' vo verzii od Davisa. Bohužiaľ som nevedel správnu harmonickú formu a celú skladbu som pokazil. Wallace na mňa uprel vyčítavý pohľad. Hneď po koncerte som si s klaviristom formu pozrel a na druhý deň som to zahrál správne. Wallace sa po sóle otočil a povedal 'good job'. Bol som veľmi mladý a vnímal som to ako skúšku. Wallace mal obrovský prehľad v hudbe a vždy sa rád podelil o svoje znalosti. Posledný koncert s Wallaceom



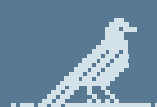
C. Holt, K. Garrett a W. Roney (foto: C. Holt)

si odniesol neoceniteľné skúsenosti. Stát vedľa neho na javisku bolo úžasným zážitkom. Mal silný zvuk a úžasne ovládal remeslo. Každá nota, ktorú zahrál, bola zmysluplná a mala jasné smerovanie. Nedá sa povedať, že by len kopíroval Milesa Davisa, spracoval Milesov harmonický prístup, stelesnil jeho ducha a koncepciu mnohými spôsobmi. Je mi ľúto, že Wallace už nie je medzi nami. Som rád, že som s ním mohol aspoň trochu spolupracovať.“

som odohral s kapelou Kennyho Garretta v roku 2019. Veľmi som sa z toho tešil, lebo Wallace Kennyho zbožňoval a koncert mal nádhernú atmosféru. Koncertovanie s Wallaceom bolo vždy poučné a inšpirujúce, zanechal po sebe neuveriteľnú hudbu a je určite zásadným predstaviteľom svojej generácie. Nech odpočíva v pokoji.“

**Wallace RONEY** sa narodil 25. 5. 1960 vo Filadelfii v rodine so silnou hudobnou tradíciou. V štyroch rokoch uňho objavili absolútny sluch. Hudobné vzdelanie získal na Howard University a Berklee College of Music v Bostone a na Duke Ellington School of the Arts vo Washingtone. Študoval u klasicky vzdelaných trubkárov ako Langston Fitzgerald z Baltimore Symphony Orchestra či Sigmund Hering z Philadelphia Orchestra. Svoje prvé CD nahral už ako 15-ročný a o rok neskôr koncertoval s Cedar Walton Quartetom, Billym Higginsom, Samom Jonesom či Phillym Joeom Jonesom. V rokoch 1979 a 1980 získal cenu Najlepší mladý jazzový hudobník roka, ktorú vyhlasuje časopis *Down Beat* a v rokoch 1989 a 1990 získal aj cenu kritikov Best Trumpeter to Watch. V roku 1983 sa stretol s Milesom Davisom, ktorý sa mu stal ako jedinému trubkárovi mentorom a s ktorým ho spájalo dlhoročné priateľstvo. V roku 1991 odohrali spolu koncert na Montreux Jazz Festivale. Krátko nato Miles Davis zomrel a Roney uskutočnil turné na Davisovu počesť s jeho žiakmi Waynom Shorterom, Herbiem Hancockom, Ronom Carterom a Tonym Williamsom. Program z turné zvečnili aj na albume *A Tribute to Miles*, za ktorý získali cenu Grammy. Spolupracoval s najväčšími jazzovými hviezdami ako Art Blakey, Dizzy Gillespie, Chick Corea, Ravi Coltrane, Mulgrew Miller či Terence Blanchard. Wallace Roney je považovaný za postbopového a hardbopového trubkára. Vydal vyše 20 sólových albumov a ako sideman účinkoval na viac než 250 jazzových nahrávkach. Podľa oficiálnych informácií podľahol vo veku 59 rokov ochoreniu COVID-19.

hudobné centrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Béla Bartók

## SLOVENSKÉ LUDOVÉ PIESNE 1, 2, 3

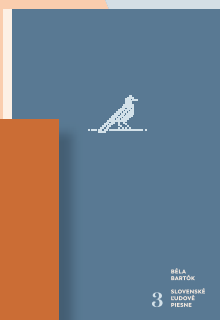
editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

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](http://www.hc.sk)





## Jazzové jam session

**Stretnutia hudobníkov schopných improvizovať nachádzame v každom žánri, od klasickej hudby až po experimentálnu. Tie jazzové majú viac-menej ustálenú podobu – hudobníci sa dohodnú na skladbe, tónine a tempe a všetko, čo sa potom na pódiu udeje,**

**je vecou vzájomnej hudobnej empatie a interakcie. V Bratislave existuje viacero jazzových jam session či workshopov. Rozprávali sme sa s JURAJOM KALÁSZOM, kontrabasistom a organizátorom prvých pravidelných jam session v Bratislave, ktoré sa každú nedeľu konajú v Kafe Scherz.**

### ■ Aký bol prvotný impulz pre vznik pravidelných jam session v Bratislave?

V roku 2001 som hral na Bratislavských jazzových dňoch a môj spoluhráč, americký klarinista a skladateľ Greg Burk, sa ma spýtal: „Kam pôjdeme po koncerte džemovať?“ Prišiel som sa, že v Bratislave nemáme miesto, kde by sa pravidelne konali jam session. „Tak prečo to nezorganizuješ?“ spýtal sa. A vtedy sa to celé začalo.

### ■ Aký malo založenie jam session vplyv na bratislavskú hudobnú scénu?

Myslím, že vďaka nim bratislavská jazzová scéna doslova ožila. Jazzmani sa dovtedy kvôli hudbe zišli, iba ak cvičili na koncert alebo kvôli nahrávaniu. Zrazu mali miesto a dôvod sa stretnúť a hudobne sa navzájom posúvať aj v neformálnej atmosfére klubu. Naše jam session sa stali miestom, kde sa začali stretávať nielen profesionálni hudobníci, ale aj začínajúci inštrumentalisti a speváci. Najmä začiatčníci dovtedy nemali inú možnosť, ako sa ofukať na verejnosti. Hranie s inými hudobníkmi vás učí pohotovo reagovať, hrať interaktívne. Sú to skúsenosti, ktoré sa nikde inde ako v praxi nedajú získať.

### ■ Ako vyzerá koncept takéhoto večera? Kto sa na ňom môže zúčastniť?

Prvá časť je vyhradená koncertu stabilného tria, tzv. housebandu (Gabo Jonáš – klavír, Juraj Kalász – kontrabas, Jakub Valíček – bicie). Do playlistu zaraďujeme nielen jazzové štandardy, ale aj naše vlastné kompozície. Skladby si pripravujeme individuálne, spolu však ne cvičíme – práve o tom jam session je – spontánne reagovať na to, čo zahrá môj spoluhráč. Fixné sú len forma a harmonická štruktúra. V druhom sete pozveme na pódium spevákov a v tretej časti prídu na rad inštrumentalisti, ktorí si častejšie vyberajú modernejšie štandardy bebopovej alebo postbopovej éry. Pre všetkých však platí, že by mali dobre poznať skladbu, ktorú si chcú na jam session zahráť/zaspievať, pretože ide o verejný koncert.

### ■ Takže vaša jam session je otvorený večer pre kohokoľvek vrátane publika?

Áno, na jam session je vstup voľný, ktokoľvek si nás môže prísť vypočuť a ktokoľvek si s nami môže zahráť. Treba sa však dohodnúť vopred, lebo záujem hudobníkov je väčší než naše časové možnosti.

### ■ Aké lokality projekt za svoju existenciu vystriedal?

Prvé jam session som zorganizoval v rokoch 2002–2003 v bratislavských kluboch Paráda a Hystéria. Reštart nastal v roku 2006 v hudobnom klube Hlava XXII. Odvtedy hráme každý týždeň bez väčšieho prerušenia. Hovorovo povedané „jamy“ sa po troch rokoch v Hlave XXII konali dva roky v New Spirit Clube, osem rokov v Pube u Zeleného stromu a od roku 2019 sme v Kafe Scherz.



D. Hodek, A. Herrera, J. Kalász, R. Tariška, E. Wyatt, B. Gonzalez, P. Uličný v Pube u Zeleného stromu 2014

### ■ Kam sa vaše jam session za 15 rokov posunuli?

V minulosti boli naše stretnutia oveľa spontánnejšie, chodilo viac profesionálov. Bolo to kvôli tomu, že išlo o prvé podujatie tohto druhu v Bratislave. Zohratosť housebandu však bola slabšia a repertoár sa veľmi nevyvíjal. Dnes majú jam session oveľa vyššiu úroveň. Cieľom je posunúť projekt na koncertnú úroveň, čo vyžaduje dôkladnejšiu prípravu. Skladby pre trio pravidelne konzultujem s Gabom Jonášom. Za tie roky som prepísal do notačného programu niečo vyše 400 skladieb, preto môžem začínajúcim spevákovi či inštrumentalistom pomôcť notami v správnych tóninách so správnymi akordmi v našich miniaranžmánoch. V tzv. fake-bookoch bývajú často chyby.

### ■ Na pódiu sa u vás vystriedalo množstvo domácich hudobníkov, často si prišli zahráť aj zahraniční umelci, ktorí práve boli v Bratislave na niektorom z festivalov. Na ktoré večery si spomínaš ako na najsilnejšie?

Za tie roky sme mali zopár skutočne prominentných hostí, spomeniem aspoň zopár mien: Bobby Broom, Pogie Bell, Anthony Wonsey, Eric Wyatt, John Mosca, Ari Roland, Benito

Gonzalez či Taru Alexander. Na jeden z večerov mám zvlášť príjemnú spomienku. V Bratislave koncertoval Richard Bona. Prišiel sa najesť do Hlavy XXII, nie však hrať, keďže mu to zmluva nedovoľovala. Hudobníci z jeho kapely však hrať mohli, takže sme dali jeden set spolu. Ten úžasný pocit zo súhry, vzájomného rešpektu, rytmickej jednoty a slobody mi zostane do konca života. Zážitok z džemovania s bubeníkom Franciscom Melom, ktorý má v portfóliu spoluhráčov ako Esperanza Spalding, McCoy Tyner či Joe Lovano, je nenahraditeľný.

### ■ Dá sa povedať, že v určitom slova zmysle vyplňate diery v slovenskom hudobnom školstve?

Myslím, že jam session dokážu zaplatať túto diery len čiastočne. Jazzové školstvo je rozsiahla oblasť, na ktorú v našom projekte nie je dostatok priestoru. „Jam“ slúži skôr ako workshop, kde sa skúsenosti profesionálov snažíme odovzdávať mladšej generácii priamo na pódiu. Ale aj cez prestávky jednotlivých setov často

rozoberáme harmonické postupy skladieb, rozprávame sa o rôznych nahrávkach, diskutujeme o tom, kam sa jazz dnes ubera. Skúsenosti z koncertov s profesionálmi sú veľmi osočné hlavne v kombinácii so štúdiom na škole. Určite by veľmi pomohlo, keby bratislavské Konzervatórium otvorilo kompletné jazzové oddelenie.

### ■ Čo tebe osobne dal tento projekt, čím ťa obohatil?

Projekt ma prinútil na seba tvrdsie pracovať, vidieť sám seba reálne, vážiť si kolegov, ktorí na ňom robia spolu so mnou, tešiť sa z každého vydareného koncertu a byť vďačný osudu, že sa môžem živiť tým, čo ma baví. Veľkú radosť mi robí, že sa na jam session aktívne zúčastňuje okolo 100 ľudí ročne.

### ■ Momentálne majú nedeľné večery nútenú pauzu, ako plánujete pokračovať, premýšľate nad dočasnou zmenou formátu?

Jeden z koncertov odohráme on-line cez Facebook. Inak nezvažujeme žiadnu zásadnú zmenu. Musíme byť trpezliví a počkať, kým sa situácia vráti do normálu.

Pripravila **Jana DEKÁNKOVÁ**  
Fotografie: **Andrej MANN**



## Jazzové orchestre východného bloku Bigbandy bývalej Juhoslávie

Big Band Radio Televizije Srbije a Samuel Blaser (foto: Z. Jevtic)

Juhosláviu tvorili tri dominantné národy a niekoľko ďalších národov a národnostných menšín žijúcich na celom území. Existovalo niekoľko regionálnych centier, ale kultúrny život sa sústreďoval najmä v hlavných mestách dnešného Srbska, Chorvátska a Slovinska. Dôležitým medzníkom vo vývoji orchestrálneho jazzu bolo obdobie po 2. svetovej vojne, keď vznikli tri najdôležitejšie bigbandy na pôde rozhlasových a televíznych inštitúcií. Juhoslávia (1943–1992) a jej nástupnícke štáty tvoria zaujímavú kapitolu európskej jazzovej histórie nielen z hľadiska geopolitického, ale najmä z hľadiska špecifického spojenia mnohonárodnostnej kultúry a ľudovej hudby s jazzom.

Erik ROTHENSTEIN

### Jazz orkestar Hrvatske radiotelevizije

V druhej polovici 30. rokov 20. storočia zaznamenal jazzový život na území dnešného Chorvátska bohatý rozvoj. V hlavnom meste pôsobilo koncom 30. rokov sedem jazzových orchestrov. S príchodom vojny a fašistického režimu bola „černošská“ hudba zakázaná. Nepodarilo sa ju však potlačiť úplne, keďže v Záhrebe naďalej pôsobilo niekoľko jazzových kapiel. V roku 1942 sa dokonca uskutočnil v kine Grič tajný koncert bigbandu Zlatka Černjula. Koncom vojny, v máji roku 1945, vzniká jazzový orchester 32. divízie pod vedením kontrabasistu Miljenka Prohaska, ktorý však po demobilizácii rozpustili. Vznikali ale nové ansámble, ktoré po vojne hasili smäd po zábave.

V roku 1946 sa na scéne objavil Tanečný orchester Rádia Záhreb, ktorý dnes pôsobí pod názvom Jazzový orchester Chorvátskej rádiotelevízie. Viedlo ho niekoľko dirigentov, medzi nimi celých tridsať rokov spomínaný Miljenko Prohaska. V súčasnosti je na čele orchestra trombonista Miron Hauser. Orchester vznikol spočiatku za účelom pokrytia nahrávacích potrieb pre Záhrskejší rozhlas. Neskôr začali verejne vystupovať aj mimo svojho domicilu a odohrali aj mnoho zahraničných koncertov po celej Európe. Zoznam svetovej jazzovej špičky, s ktorou orchester vo svojej viac než 70-ročnej histórii spolupracoval, je vskutku pozor-

hodný. Za posledné štyri roky s ním hostovali napr. Christian McBride, Dee Dee Bridgewater, Arturo Sandoval, Ernie Watts, ale aj domáci jazzoví a popoví interpreti. Významní regionálni hudobníci zo susedných krajín sú tiež častými spolupracovníkmi orchestra. Od roku 2000 má orchester vlastný koncertný cyklus, ktorý sa naživo vysiela na treťom programe Chorvátskeho rozhlasu. V prenosoch dostávajú priestor aj aranžmány a skladby samotných členov orchestra.

### Big Band RTV Slovenija

Kľúčovou osobnosťou slovinského jazzu bol Bojan Adamič, trubkár, skladateľ a dirigent, ktorý tento žáner hudby začal v krajine propagovať už v 30. rokoch 20. storočia. Vývoj prerušila vojna, ale podobne ako u Chorvátov, aj u Slovincov bol vznik rozhlasového bigbandu spojený s armádou. Tesne po 2. svetovej vojne ho založili bývalí partizáni komunistického odboja na čele s Adamičom a orchester mal svoj prvý koncert už v júni 1945. V Lublani, ale aj na celom území dnešného Slovinska, vznikli aj viaceré ďalšie kvalitné bigbandy. Ak by sme hodnotili ich počet v pomere na jedného obyvateľa, Slovinci by boli určite na popredných svetových priečkach. Big Band RTV Slovenija sa už krátko po svojom vzniku vypracoval na popredný orchester v celoeurópskom kontexte. Bázou ich práce je do dnešných čias

najmä jazz, ale interpretovali aj populárnu, tanečnú či klasickú hudbu. Už od začiatku v ňom pôsobili jazzoví hudobníci, z ktorých mnohí študovali na renomovaných jazzových školách po celom svete, čo malo určite veľký vplyv na kvalitu orchestra. Bigband spolupracoval s významnými svetovými dirigentmi, aranžérmi a skladateľmi (Peter Herbolzheimer, Maria Schneider, Jerry van Rooyen, Carla Bley, Herb Pomeroy, Mathias Rüegg, David Murray, Bill Holman, Michael Abene, Bob Mintzer, Ed Partyka), ako i s množstvom domácich, resp. juhoslovanských hudobníkov z oblasti jazzu a popu. V súčasnosti vedie orchester skladateľ a dirigent Lojze Krajncan.

### Big Band Radio Televizije Srbije

Na Balkáne pravdepodobne nie je starší jazzman ako Vojislav Bubiša Simić (nar. 1924). Stál pri vzniku prvého jazzového orchestra na území dnešného Srbska, amatérskeho bigbandu Dinamo. V roku 1948 bol založený Zábavný orchester Rádia Belehrad, ktorý plnil funkciu festivalového orchestra. V roku 1953 nastúpil Bubiša Simić na post jeho dirigenta, a keď sa v roku 1954 od orchestra odčlenili sláčiky, začalo sa teleso formovať ako veľký jazzový bigband. Bubiša Simić stál na jeho čele až do roku 1985. Orchester účinkoval s veľkým úspechom po celej Európe a spolupracoval s mnohými svetovými osobnosťami jazzovej scény. Venoval sa, samozrejme, aj populárnej hudbe a jeho hosťami boli tiež osobnosti z oblasti šoubiznisu (Ray Charles, Danny Kaye, Josephine Baker, Mireille Mathieu, Enrico Macias, Anni-Frid Lyngstad zo skupiny ABBA). Momentálne vedie orchester trubkár Dragoslav „Freddie“ Stanislavljević.

Územie dnešného Srbska, najmä jeho južná časť, je známe svojimi brassbandami. Sú typické svojou expresívnou zvukovosťou ovplyvnenou osmanskou tradíciou. Nie je náhoda, že najväčšími jazzovými menami krajiny sú trubkári: Duško Gojković a Stjepko Gut. Uplatnili sa vo svete ako rešpektovaní sólisti a obaja stáli aj na čele RTS bigbandu. V poslednom čase bigband realizoval zaujímavé projekty so zahraničnými hosťami, napríklad so švajčiarskym skladateľom a trombonistom Samuelom Blaserom nahrali štýlisticky širšie poňatý a harmonicky farebný album, ako napovedá už samotný titul *Aquarelle* (PGP RTS, 2018). Blaserove voľne tečúce kompozície s otvoreným koncom sú vykreslené zaujímavým aranžérskym prístupom a orchestráciou Ivana Ilića, Vladimíra Nikolova, ako aj samotného autora. Otvárajú cestu k voľnejšiemu poňatiu a „farbeniu“ improvizovaných plôch, na ktoré citlivo reaguje rytmická sekcia.

### Juhoslávia a balkan jazz

Juhoslávia bola jedinou krajinou socialistického bloku, ktorá sčasti povoľovala súkromné

hospodárstvo a relatívna otvorenosť a miernejšia forma diktatúry oproti iným komunistickým krajinám dovoľovali väčšiu kultúrnu a intelektuálnu slobodu. Krajina bola otvorená povojnovým avantgardným vplyvom a rôznym výtvarným a literárnym prúdom. Bola socialistickou krajinou so západnou kultúrou, kde štát podporoval abstraktné umenie, literatúru, ale napríklad i rock and roll. Kľúčovým pre tento vývoj bolo obdobie po roku 1948 a čiastočné politické odvrátenie sa od Sovietskeho zväzu. Dá sa povedať, že na rozdiel od iných východoeurópskych krajín toleroval domáci režim aj americkú hudbu. Vojislav Bubiša Simić spomína, ako dirigoval koncert pri príležitosti narodenín juhoslovanského prezidenta Josipa Tita. Spýtal sa ho, či je pravda, že nemá rád jazz. Tito mu odpovedal: „Nie, nie je to pravda. Mám ho rád. Špeciálne jeho pôvodný typ. Bol som práve v Sudáne a mal som možnosť ho počuť. Američania

rozdeľenia, ako ju napr. opísal Samuel Huntington vo svojej knihe *Stret civilizácií*, kopíruje aj ľudová hudba. V katolíckej časti cítiť vplyv západnej Európy a v pravoslávnej a moslimskej časti vplyv Osmanskej ríše. Popri Srboch, Chorvatoch a Slovincoch to boli aj moslimovia, ktorí sa v Bosne a Hercegovine začali formovať ako národ počas občianskej vojny v 90. rokoch. Albánci, Macedónci, ale i menšiny ako Maďari, Slováci, Rómovia, Taliani, prípadne aj Valasi prispeli k rozmanitosti kultúry tohto štátu. Hudobná „farebnosť“ národnosti sa prejavila aj v jaze. Hudobná kritika používa pre označenie národných folklórnych prvkov tohto regiónu v jazzovej hudbe termín balkan jazz. Jeho pioniermi boli najmä hudobníci v Juhoslávii a v Bulharsku. Charakterizuje ho používanie nepravidelných rytmov, štvrtónov a typickej folklórnej melodiky. V Chorvátsku patrí medzi najznámejších jazzmanov Boško Petrović, ktorý

Big Band RTV Slovenija vydal špecifický album s modernou koncepciou *Brinje* (ZKP RTVSLO 2018) so saxofonistom, perkusionistom a hráčom na píšťalách Boštjanom Gombačom. Nahrávka presahuje národný folklór a smeruje ku kozmopolitnému prístupu k hudbe.

Spomínané projekty nie sú iba jednoduchou reharmonizáciou a zaranžovaním ľudových skladieb pre orchester. Nesú v sebe čaro ľudovej hudby, nadstavbu a posolstvo jednotlivých aranžérov, skladateľov, orchestrov a ich sólistov pretavené do moderného poňatia bigbandu.

## Jumbo Big Band

Titovmu režimu sa síce nepodarilo vytvoriť politicky jednotnú juhoslovanskú identitu, ale minimálne medzi umelcami pretrvávala

kultúrne puto. Hudobníci spomínaných orchestrov neprepadli vzájomnej nevraživosti a vytvorili projekt, v ktorom sa stretli všetky tri bigbandy naraz na jednom pódii. Prvýkrát sa koncert „trojorchestra“ Jumbo Big Bandu uskutočnil v roku 2018 na Jazzovom festivale v Novom Sade pod taktovkou Sigiho Feigla, profesora na jazzovom oddelení Vysokej školy múzických umení v Gazi. (Táto škola, ako prvá v Európe využívajúca osnovy americkej Berklee College, zohrala svoju úlohu aj pri výchove hudobníkov z krajín bývalej Juhoslávie a mnohí jej absolventi sú členmi miestnych orchestrov.) Bigbandy najprv prezentovali vlastný program a potom pod vedením Feigla zahrli spolu niekoľko skladieb. O projekte

bol natočený dokumentárny film a vzájomná spolupráca pokračovala aj v roku 2019. Tento rok sa pre „koronakrízu“ museli koncerty, žiaľ, zrušiť.

Všetky tri spomínané bigbandy spolupracovali so svetovými sólistami, ktorí navštívili bývalú Juhosláviu a jej nástupnícke štáty. Ich zoznam tvorí niekoľko desiatok hudobníkov a všetkých nemožno vymenovať. Patria medzi nich americkí hudobníci ako Clark Terry, Benny Golson, Johnny Griffin, Maynard Ferguson, Hank Mobley, Jon Hendricks, Roy Hargrove, Don Menza, Lee Konitz, ale i Európania ako Ackvan Rooyen, Peter Herbolzheimer, Heinz von Hermann, Aladár Pege či Karlheinz Miklin. Je obdivuhodné, že napriek občianskej vojne a desivým udalostiam po rozpade Juhoslávie, trojica bigbandov nezanikla a orchestre naďalej pôsobia pod hlavičkou národných verejnoprávných inštitúcií. Patria medzi najstaršie kontinuálne existujúce jazzové orchestre na svete. ✕



Jumbo Big Band na Jazzovom festivale Novi Sad 2018 (foto: archív)

ho skomercializovali.“ Sloboda pohybu umožnila občanom Juhoslávie cestovať a pracovať v zahraničí, čo prinášalo štátu nemalé príjmy, ktoré „gastarbeiteri“ posielali domov. Stabilizovaná hospodárska situácia mala pozitívny dosah aj na kultúru. Do krajiny chodili hosťovať špičkoví zahraniční hudobníci, ktorí spolupracovali s miestnymi orchestrami. Kultúrne žiživé obdobie nastalo od 2. polovice 50. rokov, keď začali domáce orchestre koncertovať aj v západnej Európe a budovali si tam dobré renomé. V 2. polovici 60. rokov prišla hospodárska stagnácia a celé 70. roky sa žilo v podstate na dlh. Keď si však porovnáme situáciu s bývalým normalizačným Československom, stále tu panovala slobodnejšia atmosféra a možnosti, ktoré u nás neboli. Situácia sa zhoršila po Titovej smrti a následné udalosti viedli k občianskej vojne a rozpadu štátu.

Pri svojom vzniku bola Juhoslávia kultúrne a nábožensky rozdelená zhruba na dva diely, severnú a južnú časť. Zaujímavé je, že líniu

dávno predtým, ako sa vo svete začal používať termín ethno jazz alebo world music, vsúval do svojej hry prvky folklóru. V Srbsku to bol najmä Duško Gojković, ktorý s miestnymi dychovkami nahral strhujúce ľudové skladby, využívajú ich ako podklad pre improvizácie. V tomto kontexte možno predstaviť aj niektoré nahrávky orchestrov čerpajúce z ľudovej hudby. Vykresľujú ich odlišný prístup k hudbe nielen v rámci svojho regiónu, ale svedčia o ich jedinečnosti aj v rámci svetového prístupu k bigbandovej tradícii. Big Band Radio Televizije Srbije vydal album *Stjepko Gut & RTS Big Band – Afro-Balkanske Skice* (PGP RTS 1998), na ktorom účinkujú aj Američania: Reggie Johnson, kontrabas a Alvin Queen, bicie nástroje. Na ďalšom albume korektujúcim s folklórom – *Balkan Soul* (PGP RTS 2015) sa predstavili aj vokalisti.

Jazz orkestar Hrvatske radiotelevizije vydal zaujímavý album *U sredina šegsela* (Aquarius Records 2011), ktorý je reflexiou ľudových skladieb.

**Flauta a husle** – moje najdôležitejšie hudobné spomienky z detstva. Vyrastal som v Bratislave na dvore, kde sa z niekoľkých bytov pravidelne ozývali zvuky cvičiacich hudobníkov – klaviristky, trombonistu, ale aj chlapcov flautistov zo slávnej rodiny Brunnerovcov, z ktorej vyrástli traja úspešní flautisti. Niekedy som mal pocit, že som v orchestrálnej jame. Trochu ma „potrápilo“ dievča odvedľa, ktoré rodičia nútili hrať na akordeóna a veľmi mu to nešlo, ale aj na to sme si nejako zvykli, držali sme jej palce, aby ten nástroj konečne zvládla. Z tejto „dvorovej“ zostavy ma najviac ovplyvnili flauty Brunnerovcov, ten nástroj som si veľmi obľúbil, a Vlado, Milan a Juraj mi hrali dokonca aj na svadbe a dodnes sme priatelia. No a husle boli zase nástrojom, ktorý milovala moja mama. Vždy keď v rádiu znel niektorý z huslových koncertov, zavolala ma a vysvetľovala, čo tento nástroj dokáže. Veľmi chcela, aby som hral na husliach, a tak sme do Ludovej školy umenia raz s otcom zašli k pánovi učiteľovi huslí. Keď sa však pozrel na moje ruky, odporučil mu, aby ma dal radšej na plávanie...

**Na hudbu som však nezanevrel,** stala sa aj súčasťou mojej hlavnej profesie. Už počas štúdia herectva na Vysokej škole múzických umení nás náš pedagóg, pán profesor Chudík, nabádal k všestrannosti, a týkalo sa to aj schopnosti hrať na nejakom hudobnom nástroji. Na konci druhého ročníka sme museli niečo zahrať na hudobnom nástroji a zaspievať. Ako-tak som zvládol gitaru, úlohu som splnil, ale tým sa moje ambície ovládnuť nejaký hudobný nástroj skončili. No hudba ma v práci sprevádzala naďalej. Fascinuje ma spojenie hudby so slovom, hereckou akciou, s dianím na pódii. Uvedomujem si silu scénickej hudby, ktorá dokáže byť dramaturgickým prvkom, často vie nás hercov dostať do tej správnej polohy, a to aj vtedy, keď na skúškach tápeme – v tejto súvislosti si spomínam na hudby Michala Ničika alebo Petra Mankoveckého, ktorý ako skladateľ ťažil z toho, že bol sám pôvodne hercom.

**Viackrát som v divadle spieval.** V divadle Astorka sme



(foto: M. Črep)

## čo počúva... František Kovár herec

v 90. rokoch našťudovali slávne predstavenie *Kabaret*, kde nás Anton Popovič s Jurajom Bartošom pol roka tvrdo trénovali, aby sme s kolegami zvládli náročné spevácke party. Mojou partnerkou bola Zora Kolínska, ktorá bola vynikajúcou a známou speváčkou, na scéne s nami hralo 14 profesionálnych hudobníkov – zažíval som zimomriavky... Vďaka tejto skúsenosti ma skladateľ a režisér Peter Mankovecký odporučil aj do Slovenského národného divadla, do *Žobráckej opery*, kde som stvárnil Peachuma. Keď za mnou prvýkrát prišiel dirigent do šatne a pochválil ma, že to bolo v ten večer vynikajúce, bol som v siedmom nebi. Vysvetlil mi, že v opere je to bežné – zagratulovať sólistovi po predstavení. To boli chvíle, ktoré my činoherci nemáme šancu zažiť, po predstavení zostávame sami s kolegami a so svojimi výkonmi. Navyše, naše pocity z predstavenia sú ovplyvnené relatívne subtilnou reakciou publika – na rozdiel od opery, kde môže byť spevák odmenený potleskom po každej vydarenej árii. Na druhej strane, spontánnosť operného publika prináša aj riziko „vybučania“, toho sme my v činohre našťastie ušetrení.

K hudbe v divadle patria aj moje spomienky na Mariána Geišberga, s ktorým som sa dlho delil o šatňu. Marián bol známy aj ako skladateľ a folkový spevák. Častokrát som bol prvým poslu-

chácom niektorých jeho piesní, ktoré bol schopný dokončiť aj za pár hodín...

**Veľmi rád sa ocitám na koncertnom pódii.** Je to možné vďaka produkciami, kde sa hudba spája s hovoreným slovom. Viackrát som účinkoval na Košickej hudobnej jari, kde dramaturgická Štátnej filharmónie Košice Mária Kornucíková vždy vymyslela nejaký zaujímavý koncept spojenia slova a hudby. Veľmi som si tieto košické spolupráce obľúbil, zoznámil som sa pri tej príležitosti s vynikajúcimi hudobníkmi – s huslistom Jurajom Čižmarovičom, violončelistom Jozefom Luptákom, klaviristom Petrom Pažickým... Nesmierne ma to naplňuje a vždy sa tam rád vraciam napriek tomu, že niekedy je to pre mňa časovo náročné, cestujem po divadelnej skúške do Košíc a po koncerte sa zase nočným vlakom vraciam naspäť do Bratislavy. Ale vždy mi to stojí za to. Nesmiem zabudnúť na projekt, v ktorom som prvýkrát účinkoval minulý rok – s organizmom Jánom Vladimírom Michalkom a akordeonistom Borisom Lenkom, ktorí improvizovali na duchovne ladenú poéziu slovenských autorov. S profesorom Michalkom sa roky pravidelne stretávam v Evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave, kde často čítam z Biblie počas bohoslužieb a on ich nádherne naplňuje hrou – najmä Bachovej

hudby – na organe. Počas spomínaných improvizovaných koncertov stál Boris Lenko blízko mňa a bezprostredný kontakt s jeho improvizáciami a hrou na akordeóna ma fascinoval. Bol to veľmi symbolický návrat k nástroju, ktorý som v detstve nemal veľmi v láske a teraz som ho spoznal v mimoriadne inšpiratívnom zvuku a polohe.

### Čo počúvam vo voľnom čase?

Vtedy som veľmi jednoduchým „konzumným“ poslucháčom, nejdem veľmi do hĺbky. Často je to hudba z rádia, ale občas prídu na rad aj naše domáce CD – mám rád jazz, swing ale aj Mozarta či Beethovena. Na koncerty v podstate nemám čas, pretože večery trávim v práci, v divadle. Ale radi s manželkou chodíme pravidelne na vianočné koncerty a veľmi milými a obľúbenými aktivitami sú koncerty našich troch vnučiek klaviristiek na Základnej umeleckej škole.

**Hlboko sa skláňam nad profesiou hudobníkov a spevákov.** Herecké povolanie je samozrejme náročné, často sa boríme so zapamätaním si veľkého množstva textu. Ale predstava presného napasovania interpretačného výkonu do vopred určeného času, takpovediac na desatiny sekúnd, ako to vidíme napríklad u sólistov, hrajúcich s orchestrom a pod vedením dirigenta, je pre mňa jednoducho nedostižná. Považujem to za vrcholnú umeleckú disciplínu. A ten moment, keď som ako poslucháč „pri tom“, ma dokáže naplniť šťastím a pocitom, že žijem pre daný okamih...

**František KOVÁR** (1946) je členom Činohry Slovenského národného divadla. Pôsobí v divadle, filme a dabingu, venuje sa umeleckému prednesu a práci pre rozhlas. Po štúdiách na Vysokej škole múzických umení získal angažmán v nitrianskom Divadle Andreja Bagara. Neskôr pôsobil v bratislavských divadlách Nová scéna a Astorka Korzo 90. Stvárnil desiatky postáv vo filmových, televíznych a divadelných produkciách. V posledných rokoch je obsadzovaný aj do úspešných televíznych seriálov. Pôsobil tiež ako pedagóg hereckej tvorby na Vysokej škole múzických umení.

Pripravila AS



## Leoš Janáček The Diary of One Who Disappeared

P. Breslik,  
R. Pechanec  
Orfeo 2020

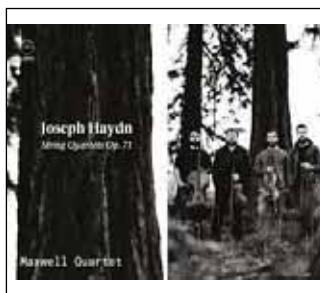
*Zápisník zmizelého*, cyklus 22 piesní pre tenor, alt, tri ženské hlasy a klavír (1916), napísal Leoš Janáček v čase, keď jeho emocionálny svet zahltila búrlivá platonická láska k mnohému mladšej vydatej žene, Kamile Stösslovej. Zbožňovaná múza sa stala predobrazom cigánky Zefky, ktorá prebúdi v dobrom roľníckom synkovi Janíčkovu takú vášeň, že pre ňu a ich nenarodené dieťa opustí rodný dom. Duševné poryvy rozorvaného mladíka zhmotnil 65-ročný skladateľ v približne tridsaťpäťminútovom hudobnom útvaru, v ktorom s ním až do špičky kostí prežil jeho okúzlenie, erotickú túžbu, pochybnosti, výčitky svedomia, strach z neznámeho aj zadostučenie z finálneho rozhodnutia. Dielo skomponoval pre speváka, ktorý disponuje nielen farebným hlasom veľkého rozsahu (v záverečnom čísle sa od neho žiada vysoké cé), ale tiež citom pre dramaturgickú mikro- aj makroštruktúru. Interpreta schopného vypracovať jednotlivé piesne a zároveň vystať cyklus ako dramaticky klenutý celok. Presne takého, akým je Pavol Bršlík – slovenský tenorista, ktorý vo svojej štyridsiatke zapredáva predstavu medzi najžiadanejších reprezentantov svojej generácie. Na najnovšom CD, ktoré vyšlo začiatkom roka v prestížnom nemeckom vydavateľstve Orfeo, obrátil po piesňovej tvorbe Mikuláša Schneidera-Trnavského (2014), Franza Schuberta (2015) a Antonína Dvořáka (2017) pozornosť práve na tvorbu Leoša Janáčka. Umelec hneď v prvom čísle *Potkal sem mladou cigánku* jasne deklaruje, že aj na miniatúrnej ploche (piesne trvajú od 35 sekúnd do dva a pol minúty) dokáže vystať plnokrvnú drámu, a tento prísľub konzekventne naplní až do konca cyklu. Raz hladká poslucháčovo ucho mätko nasadzovanými vysokými tónmi a medovo vládnou frázou (lyrické *Svatojánské*

*mušky*, clivé *Nehledte, volečci*), inokedy frapuje intenzitou výrazu (nervné *Těžko se mi oře*, zúfalé *Co sem to udělal?*). V kľúčovej chvíli podľahnutia („V jedné sukénce / na zemi ležela / a moja poctivosť / pláčem usadla“) je jeho prednes skôr nostalgicky epický než vzrušene dramatický, bližší starnúcemu autorovi Janáčkovu než mladému Janíčkovu z jeho diela. Bršlíkov interpretačný výklad evokuje krížovú cestu zalúbeného chlapca, ktorá je dláždená smútkom, sebaspytovaním i vzdorom – a na jej konci stojí mužné rozhodnutie. Počnúc 21. piesňou, *Můj drahý tatíčku*, akoby sa tenoristov hlas obalil mäkkým tmavým zamatom. Rozvážny, citom premenený Janíček sa v záverečnom *Sbohem, rodný kraji* lúči: jeho slová sú smutné, no znie v nich rázny tón. V obávanom finále umelec zároveň deklaroval technické zvládnutie chúlостivej vysokej polohy. Neveľké, v dejovej dramaturgii však podstatné altové sólo spieva česká mezzosopranistka Ester Pavlů kultivovaným, ale pre zmyselný part Zofky výrazovo i farebne trochu sterilným hlasom. Naopak, tenoristovým kongeniálnym partnerom je klavirista Róbert Pechanec, ktorého brilantná a výrazovo nesmierne pestrá hra nielenže vypovedá o hrdinovom duševnom rozpoložení, ale ho neraz aj anticipuje, čím sa prirodzené napätie partitúry ešte násobí.

*Zápisník zmizelého* dopĺňajú dva opusy, ktoré sú významnými plodmi Janáčkovy etnomuzikologickej činnosti: *Šest národních písní, jež zpívala Gabel Eva* (1909) a *Písně detvanské, zbojnické balady* (1916). Pavol Bršlík v oboch dokazuje, že kvalitná operná technika sa dá pri interpretácii piesní s ľudovým zriedlom využiť bez toho, aby ich zbavila autenticity ako prirodzenosti. A tiež potvrdzuje účtyhodný rozsah svojho materiálu: po tenorovom *Zápisníku zmizelého* sa preladať do výrazne nižšej tessitúry s barytónovými hĺbkami, no jeho hlas nestráca nič z krásneho, rozpoznateľného timbru a voľnosti vedenia.

V poradí šiesta sólová nahrávka Pavla Bršlíka je delikátnym šperkom, ktorý obohatí klenotnicu každého diskofila. Ak mu niečo uberá zlomok z karátov, tak je to nezvládnutá jazyková redakcia českej (či presnejšie moravskej) časti nemecko-anglického bookletu, ktorá sa len tak hemží chybami. Našťastie, spevákova dikcia je natoľko perfektná, že tlačené texty piesní sa stávajú zbytočnými.

Michaela MOJŽIŠOVÁ



## Joseph Haydn String Quartets Op. 71 Maxwell Quartet Linn Records 2019

Maxwell Quartet sa sformoval v roku 2010 na Škótskej kráľovskej hudobnej akadémii. Cesta úspešného komorného telesa – ktoré sa zdokonaľovalo u členov Alban Berg Quartet, Belcea Quartet, Quatuor Mosaiques či Quatuor Ysaÿe – k debutovej nahrávke trvala takmer dekádu, výsledok však stojí za to. Haydnove *op. 71* a *74*, známe aj ako „*Apponyiovské kvartety*“, pochádzajú z roku 1793, spadajú teda do obdobia skladateľových ciest do Londýna. Je známe, že minimálne dve z triptychu kvartet *op. 71* zazneli počas druhej návštevy Haydna v Anglicku. So známejšími *Londýnskymi symfóniami* spája tieto diela kompozičný štýl. Skladby neboli určené úzkemu okruhu znalcov, ale návštevníkom verejných koncertov. Počuť to v robustnejšom „symfonicom“ zvuku, virtuozite, ktorú akcentuje virtuózne koncipovaný part prvých huslí a v zdanlivej priamočiarosti pôsobenia týchto diel. Vynikajúcim príkladom je hneď úvodné *Allegro* z *Kvarteta B dur op. 71/1*. Haydn sa však nezrieka ani delikátnosti a dôvtipu, ktoré sú súčasťou jeho kompozičnej poetiky. Nemám teraz na mysli len často zmieňovanú „hru s očakávaniami“, ale tiež sonátoťnosť, prítomnú nielen v záverečných rondách, ale tiež v menuetoch, evolučnosť, ktorá sa nenachádza len v rozvedeniach, ale napríklad aj v kódach. Tieto charakteristiky prispievajú k myšlienkovému koncentrovaniu diel, ktorú ešte umocňuje prevažujúca monotematickosť, motívicko-tematická práca a efektívne využívanie kontrastu. Výsledok je súčasne závažný i zábavný. Naštudovanie Maxwell Quartet túto dichotómiu vynikajúco vystihuje. Vo víre príťažlivej haydnovskej „joie de vivre“ sa v krajných častiach kvartet nestrácajú artikulačné ani dynamické nuansy, premyslená interpretačná výstavba pomalých častí neuberá dielam nič z ich senzuálnosti. Naopak, upriamuje pozornosť na skladateľove

harmonické dobrodružstvá smerujúce k tóninám terciových príbuzností (*F dur-Des dur* v „*Siciliane*“ z *Kvarteta č. 1* a *A dur-C dur* v „*mozartovskom*“ *Adagiu* z *Kvarteta D dur op. 71/2*). Predmetom diskusie môže byť vynechanie niektorých repetícií, k jednoznačným pozitívam nahrávky patrí sporé a vkusné zdobenie, ktoré vhodne oživuje opakovania kratších dielov v menuetoch. Haydnove kvartety na nahrávke striedajú tradičné škótske melódie (vrátane skladby jedného z členov telesa), medzi ktorými vyniká záverečný *Gregor's Lament*. Vďaka skúsenostiam kvarteta s týmto repertoárom skladby pôsobia autenticky, a keďže Haydnova hudba má ľudovú hudbu vo svojej DNA, predstavujú organický dramaturgický kontrast. Hipsteri v kiltoch hrajúci Haydna? Žážitok. Mimochodom, objednávateľ Haydnovho *op. 71*, gróf Anton Georg Apponyi (1751–1817), amatérsky huslista, veľkorysý mecén umenia a zakladateľ vzácnej historickej knižnice, ktorú možno v súčasnosti obdivovať v Oponiciach, požiadal v roku 1795 Beethovena o sláčikové kvarteto. K naplneniu objednávky nedošlo, no „*Eroica*“ sa začína akordmi, ktoré sú akoby ozvenou úvodu Haydnovho *Kvarteta Es dur op. 71/3*.

Andrej ŠUBA



## Mieczysław Weinberg Live in Brno at the Moravian Autumn 2019 M. Paľa, L. Fanzowitz Pavlík Records 2020

Pripomienky stého výročia narodenia Mieczysława Weinberga (alias Mojseja Vajnberga), poľsko-ruského skladateľa so židovskými koreňmi, v minulom roku Slovensko akosi obišli. Nie div, že väčšiu pozornosť mu pri tejto príležitosti venovali anglofónne krajiny a tiež naši západní susedia, osobitne moravská metropola, ktorá sa mohla v roku 1983 pochváliť svetovou premiérou Weinbergovej opery *Portrét*. Na historické väzby Brno nezabudlo, a tak na minuloročnom vydaní festivalu Moravský podzim mohol

→ na dvoch koncertoch zaznieť komplet šiestich Weinbergových sonát pre husle a klavír v podaní dvojice Milan Pala–Ladislav Fančovič, ktorá si na poli tohto žánru právom získa renomé prekračujúce hranice našej vlasti. Živý záznam z oboch vystúpení, doplnený vynikajúcim, informačne hutným sprievodným textom Vítězslava Mikeša, aktuálne priniesol na dvoch CD label Pavlík Records.

Musím priznať, že mi nie je celkom jasné, prečo sa toľko pozornosti venuje práve Weinbergovi. Osobne ho skôr pokladám za „sovietskeho Telemana“, veľmi plodného, remeselné zdatného autora, pohotovo reagujúceho na objednávky komponovať pre akéhokoľvek obsadenie a v rámci akéhokoľvek žánru, ktorý však vždy znie ako niekto iný, najčastejšie ako Šostakovič. Prečo nie niektorý z jeho ďalších, podobne remeselné zdatných a pohotových kolegov a súčasníkov – Nikolaj Rakov, Nikolaj Pejko či o generáciu starší a vo svojej dobe oveľa váženejší Nikolaj Mjaskovskij? Nazdávam sa, že tu istú rolu zohráva práve Weinbergov židovský pôvod, pre ktorý musela časť jeho rodiny zahynúť v táboroch smrti a on sám nemal ustlané na ružiach ani po presune na existenčne o niečo bezpečnejšie sovietske teritórium a ktorý (možno aj pre dobrodružné životné peripetie) mu dnes zaručil záchranu pred druhou, autorskou smrťou – na rozdiel od jeho už spomenutých kolegov. Ktovie...

V každom prípade, hneď po prvom vypočutí kompletu je zjavné, prečo po dielach z rozmedzia rokov 1943–1982 s chuťou a absolútnou odovzdanosťou siahli obaja interpreti. Šostakovičovsky ladený hudobný naratív, rozprestretý prevažne na pôde tradičnej trojčastovej sonátvej schémy, poskytuje nepreberné množstvo príležitostí k detailnému modelovaniu každej frázy, budovaniu napätia, k nehatenej expresivite, priamočiarej, tragickej, otriasajúcej do špiku kostí. Weinberg nie je veľmi invenčný melodik, no jeho široko klenuté kantilény, zverené predovšetkým husliam, môžu interpreti nasýtiť emocionálnym nábojom až do prasknutia – a netreba pripomínať, že Milan Pala v tomto ohľade neostáva poslednému textu nič dlžný, obzvlášť v poslednej sonáte, ktorá pozostáva už len z troch pomalých častí a jej expozícia je doslova drásavá. Pravdaže, sú tu aj virtuózne iskrivé satirické úškľabky (scherzo *Sonáty* č. 5) aj bravúrne exponované finálne časti, kto-

ré pri živom predvedení nenechajú vnímavého poslucháča ľahostajným. Predovšetkým v *Sonátach* č. 2 a č. 3 (zvysné tri sa končia v pomalých tempách), kde hra oboch umelcov pôsobí priam démonicky a brnianske publikum dvíha zo stoličiek. Tento komplet rozhodne treba vlastniť – v prvom rade preto, že sa na pódiu stretli dvaja perfekcionisti, ktorí zo seba dávajú maximum (nehovoriac o obrovskom kompendiu práce, ktoré vynaložili na skutočne dôkladné naštudovanie a za ktoré im patrí veľká poklona); drobné intonačné či tempové vychýlenia a ruchy okolia navyše dodávajú záznamu nezameniteľné čaro živej nahrávky.

Robert KOLÁŘ



### Gombrowicz A. Gadł, M. Olak Hevhetia 2020

Vo vydavateľstve Hevhetia vychádza už tretí album Anny Gadłovej. Komorný zvuk albumu, spoločného projektu s gitaristom Marcinom Olakom, je postavený na vybraných textoch Witolda Gombrowitza (1904–1969), spisovateľa a dramatika, ktorého diela sú presiaknuté zveličením, groteskným a absurdným humorom, čo sa prejavuje v odviazanej a experimentálnej interpretácii. Anna Gadł sa opäť posúva v tvorbe a interpretácii. Zatiaľ čo album *Renaissance* (Hevhetia 2017) bol venovaný poľskej renesančnej hudbe, v albume *Mysterium lunae* (Hevhetia 2018) sa speváčkina interpretácia ďalej odpútala od uzavretých foriem hudby a komfortnej práce s textom, najnovší album nadväzuje na speváčkinu experimentálnu dráhu s hlbokým intelektuálnym obsahom. Zúžením zostavy na duo vzniká z hudobnej aj textovej zložky koncentrát motívických a ideových myšlienok. Pojem koncentrácia vystihuje kompozičný aj improvizáčný plán slov a hudby. A stojí za tým veľmi konkrétna predstava diela. Virtuozita interpretov nespočíva iba v brilantnej hre a prekračovaní

vlastných technických limitov, odráža sa hlavne v zmysle pre detail každého tónu a slova.

Hudba je plná improvizácie a neustáleho experimentu s hlasom, so zvukom a s hudobnými nápadmi. Anna Gadł pracuje s motívmi textov a hudby a hlasom vytvára syntézu zvukov, ktoré prechádzajú od spevu, reči cez ruchy až po imaginárne hudobné nástroje. Nejde však o cielené napodobňovanie trúbky či šumov. Je to stále Anna Gadł a jej farba hlasu s osobitým výrazom. Cit pre rytmus a čistá výslovnosť dodávajú speváčke nesmiernu presvedčivosť a poslucháča vtiahnu do príbehu, aj keď nepozná jazyk, ktorým spieva. V rámci súčasného scatu patrí Anna Gadł medzi svetové unikáty. Cítiť v ňom tradíciu starých jazzových prvkov, ale aj vplyv súčasnej a experimentálnej hudby. Jej prejav mi vždy pripomenie americkú improvizátorku Meredith Monkovú.

Gitarista Marcin Olak patrí medzi najvýznamnejších poľských jazzových hudobníkov s klasickým aj jazzovým vzdelaním a má za sebou štyri autorské albumy. Okrem silného vplyvu freejazzovej hudby a experimentu počuť uňho kvalitu interpretácie klasickej hudby. Konkrétne v cite pre tón a nuansy pri vybraných technikách špecifických pre hru na gitare. Artikulácia, farebnosť či improvizáčna flexibilita stavajú Olaka na partnerskú pozíciu voči speváčke. Od prvej skladby tvoria vyrovnaný hudobný pár, ktorý spolu kreuje jedno dielo. Kostrou dvanástich skladieb sú vybrané texty, hudba funguje ako voľná improvizácia. Vnímam prácu s mikromotívami, s repetitívnymi frázami (slučkami) v gitare či vzájomnú improvizáciu interakciu oboch hudobníkov. Práve spontánnejšie miesta vytvárajú najväčší kontrast a posúvajú celý album na najvyššiu svetovú úroveň. Pri komornom obsadení s intímnyim zvukom je dôležité neunaviť poslucháča a udržať jeho maximálnu koncentráciu, ktorá by mala byť adekvátna sústredeniu samotných interpretov. Práca s pomyselnými aranžmánmi v tomto prípade prináša neustále zmeny nálad a zvukov. Album, ktorého dramaturgia je postavená na príbehoch s textami, odporúčam počúvať v tichu ako jeden celok. Zažijete svet hudby a slova v najkoncentrovanejšej podobe a naskočia aj zimomriavky...

Nikolaj NIKITIN



Free improvisation neboli svobodná improvizace může mít řadu podob a vycházet z pozic (free) jazzu či moderní vážné hudby, ale vlastně i čehokoliv dalšího. Svým způsobem ji lze považovat i za jistou formu návratu ke kořenům hudby vůbec, i když na druhou stranu jeden z čelních představitelů tohoto „žánru“ Derek Bailey ji označil jako „hraní bez paměti“. Pojdme si přiblížit tři různé přístupy, i když personální obsazení hráčů se zde do jisté míry prolíná (ostatně právě v této sféře je úžasná svoboda právě v tom, že mohou vznikat i seskupení hráčů, kteří se sejdou poprvé až přímo na pódiu).

### Stellari String Quartet Vulcan Emanem 2019

Stellari String Quartet má skutečně hvězdné obsazení. Každý z muzikantů vyrůstal v jiné zemi, ale nakonec se propojili v různých konstelacích a při různých příležitostech, až se v roce 2006 sešli v kvartetu s tímto názvem. V Ugandě narozený houslista s německými kořeny Philipp Wachsmann studoval v USA, Francii

nebo Švýcarsku, kde navštěvoval kurzy světového dirigenta a skladatele Pierra Bouleze a zpočátku hrával coby interpret autory jako jsou Cage či Feldman. Svobodně improvizaci (i na poli elektronické hudby s vlastnoručně postavenými nástroji) se pak začal věnovat po přesídlení do Londýna na sklonku šedesátých let minulého století, kdy bylo toto město přímo líhni tohoto stylu. Švýcarská violistka Charlotte Hug proslula mimo jiné svým hraním v leduvých jeskyních, v podzemí bývalých věznic či polorozpadlých bunkrech a na dalších neobvyklých místech a začasté spojuje svou hudbu s výtvarným uměním. Violoncellista (a druhdy i kontrabasista) Marcio Mattos je původem Brazilec a k improvizaci se dostal přes jazz. Krom mnoha jiných hrál i ve společnosti zmiňovaného Dereka Baileyho. A kontrabasista John Edwards je doslova ikonou svobodné improvizace a výčet těch, s nimiž hrál nebo nahrával, by byl skutečně dlouhý. Ostatně to potvrdí i tato stať. První počín SSQ nazvaný *Gocce Stellari* s nahrávkami z let 2006 a 2007 spatřil světlo světa v roce 2009 a sequel o deset let později. CD *Vulcan* bylo však nahráno již v roce 2016 částečně v kostele Panny Marie ve Stoke Newington, částečně v laboratoři londýnského klubu Iklectik. Jde vlastně o akustický kvartet o jedenácti částech využívající proces improvizace s odkazem na klasický smyčcový kvartet. Dle Wachsmannových slov je to „zejména flexibilní, lidské a osobní médium“. Ačkoliv je název alba i jednotlivých částí odvozen od sopek či jiných vulkanických útvarů, nečekejte od něj nějaké chrlení sonické lávy či hřmění výbuchů. Neřkuli, že by soubor nějak otrocky reagoval na sílu a nebezpečnost či současnou vulkanickou aktivitu konkrétních lokalit. Je to svěbytné pojetí specifických přírodních útvarů a jejich krás. Hned úvodní *Mauna Kea* věnovaná havajské sopce, která svou výškou přes deset tisíc metrů od podmořské základny převyšuje i Everest, nabízí esenciální rozměr současné vážné hudby se vši její rozvětlostí a tajemným laděním, ale i tak má danou poetickou strukturu. Vodní plochu sopečného původu Pulvermaar zase kvarteto ztvárnilo s vrzavou vehemencí, aby se druhdy uchýlilo k vysloveně mírnému pojetí jako třeba v reflexi na sopku Erebus

na Rossově ostrově v Antarktidě či dokonce lyrice při hymnu na islandský vulkán Bardarbunga. Nejvíce eruptivní je předposlední a zároveň nejdelší (více než devět minutová) skladba *Dallol* odkazující na skupinu explozivních kráterů na solné planině v Etiopii – nejníže umístěného sopečného útvaru na Zemi. Tady jsme svědky vskutku rozmanitého divého lávového bujení. Jak výstižně píše ve svém textu na obalu Caroline Kraabel: „*Fyzika tření, útoku a uvolnění, stejně nekonečná jako vesmír. Fyzika času, její jednosměrná ulice k vzdálené entropii zázračně vyjádřená improvizací...*“

### Caroline Kraabel Last 1 / Last 2 Emanem 2019

A propos, původem americká, v Londýně domestikovaná skladatelka a saxofonistka Caroline Kraabel má s improvizovanou hudbou bohaté zkušenosti a praktikuje ji v menších uskupeních i s velkými orchestry, čítajícími až padesát lidí. To vše skvěle zúročila na svém novém profilovém albu *Last 1 Last 2*. Na začátku byla jednoduchá písnička, kterou Caroline napsala speciálně pro hlas Roberta Wyatta (někdejšího zpěváka a bubeníka prvotních sestav kapely Soft Machine a kultovní postavy avantgardní hudby vůbec). Tu využila pro různá provedení v legendárním londýnském klubu Cafe Oto. *Last 1* je koncipována jako řízená improvizace pro patnáctičlenné těleso dirigované samotnou autorkou. Jednotliví muzikanti v tomto případě nahrávku písně před vlastním představením v březnu 2016 nikdy neslyšeli a první pět minut je jen zahřívacím chaosem, byť pod Kraabelinou taktovkou. Poté se ozve na minutu hlas z pásku a hudebníci se posléze sólově představují přehráním ústředního motivu v tomto pořadí: Vryan Weston na piano, Philipp Wachsmann na violu, Hannah Marshall na violoncello, Neil Metcalfe na flétnu, Alex Ward na klarinet, Tom Ward na basklarinet, Jackie Walduck na vibrafon, Roland Ramanan na trubku, Caroline Hall a David Jago na trombony, Sue Lynch na tenorsaxofon (ta zde má i úlohu druhé dirigentky), Cath Roberts na barytonsaxofon, Seth Bennett a Guillaume Vitard na kontrabasy a Mark Sanders na perkuse. Poté se rozehrají v jednot-

livých frakcích a piano se mísí se štěbetavými dechy a táhlými basy. V desáté minutě je opět připomenut ústřední motiv zpěvu a ten pak parafrázuje zprvu flétna s perkusemi a pak se motiv různě modifikuje v až pompézních atacích. Ještě jednou zazní čistý zpěv a nadále se rozvíjí téma tentokrát spíš v intencích něžné lyriky. Po dvacáté minutě je již Wyattův hlas podmalován nástroji, které se pozvolna vytrácejí, aby těsně před koncem daly prostor zpěvu podtaženém tentokrát pouze jedním doznívajícím tónem. V případě *Last 2* nahaném na stejném místě v prosinci 2017 byli naopak tři přízvaní muzikanti – bubeník Richard E. Harrison, basista John Edwards a zpěvačka Maggie Nicols – s prvotní nahrávkou předem obeznámeni a měli ji pilně nastudovanou. Celé představení tady začíná ještě za hovoru v publiku, kdy se jednotliví hráči scházejí na pódium z různých koutů klubu a konverzace pozvolna utichá. Poté zazní zpěv, do něhož se v závěru přidají důrazné bicí a na několik minut se rozjede sólo, které z dynamické pasáže přejde až k filigránským cinkotům a jednotlivým úderům, aby se pak ještě jednou rozjelo v plné vervě. Do závěrečného drouzdání se velice poryv smyčcem na basu, která následovně drhne, skřípe i klouže a podmalovává i předebraný hlas. K tomu se přidá zpěv Maggie Nicols, která na něj navazuje, aby posléze uplatnila celý rejstřík svých vokálních dovedností od křiku, přes úpění, vzdychání, hluboké i vysoké polohy, chrčení, ba i jódlování. Maggie zprvu parafrázuje text a potom k němu přidává vlastní slova a to vše se mísí v dokonale symbióze s táhle dunivou i hrubě brnkavou basou. Teprve po sedmnácté minutě nastupuje protagonistka se svým saxofonem a přechází od abstraktní polohy k reálnějšímu zvuku, aby závěrečnou repetici výchozí písně podtáhla v konci monotónem. Coby autoři jsou zde tedy uvedeni všichni čtyři zúčastnění, neb se jedná o jejich autorskou interpretaci na dané téma.

### S. Lynch, D. Frydryk, D. Fowler, J. Edwards Dial FMR Records 2019

Saxofonistka, ale též klarinetistka a flétnistka Sue Lynch je dlouholetou spolupracovnicí Caroline

Kraabel – obě působily například také v kultovní kapele The Remote Viewers vedené saxofonistou Davidem Pettsem. Společně s dalším členem této formace, saxofonistou Adrianem Northoverem a výtvarníkem a hráčem na různé objekty Adamem Bohmanem je kurátorkou koncertní série The Horse Improvised Music Club a hraje s nimi v souboru The Custodians of the Realm. V současnosti koketuje i s world music v psychedelické súdánské kapele The Scorpions. V té působí i v Londýně usazený polský trumpetista a hráč na křídlovku Dawid Frydryk, dříve též umělecký šéf projektu Art of Improvisation in Poland. Bubeník Dave Fowler vystupoval v různých konstelacích například s Maggie Nicols, Neilem Metcalfeem či kultovní kapelou Gruntle, jejímiž členy byli i Caroline Kraabel, Adrian Northover a nám již dobře známý John Edwards. Čtveřice Lynch–Frydryk–Fowler–Edwards vydala na samém sklonku roku 2019 album *Dial*, na němž jsou dvě instantní kompozice nahané v květnu 2018 a červnu 2017 v klubu Iklectik – domovské scéně The Horse Improvised Music Club. Obě představují neidiomatickou improvizaci vycházející ovšem do jisté míry z tradic free jazzu. Muzikanti zde předvádějí schopnost řádit osotošest, ale pak se najednou zklidnit a položit se do moody nálady a leckdy až zavítat na hranici blues. Někdy se jakoby překřikují, jindy spolu vedou niterné dialogy či nádherně souzní. V téměř deseti-minutové *Dial Tone I* si Edwards vystříhl opravdu dunivé sólo. Osmatřicetiminutová *Dial Tone II* má až filigránský nástup s atmosférou úsvitu, kterou naruší až škvířivá trubka a po odvázaném nášupu následuje minimalistické rozjímání se štětečkami, pointilistickou basou a štěbetáním a chrochtáním dechů, aby se vše záhy zase rozjelo naplno a po stoptimu rozvolnilo a zněznělo zejména díky jemné flétně. Občas se vše žene vpřed, jindy se rozvíjí jakoby ve vírech. A čiší z toho čistá radost z hraní a neutuchající invence muzikantů. Není to tedy rozhodně exhibice na odiv nebo nějaká hraná akademická intelektuálština, ale spontánní projev s mnohdy až rockovou kadencí, který posluchače neustále překvapuje.

Petr SLABÝ





## Altar Double Quintet We Salute the Night N. Nikitin. L. Šrámek, feat. T. Harrell, K. Fekete-Kovács, J. Bartoš Real Music House 2020

Po minuloročnom surrealistickom úlete v podobe albumu *Cirkus Metropol* sa dvojica Ľuboš Šrámek (klávesy) a Nikolaj Nikitin (soprán-a tenorsaxofón), ktorá už pomerne dlho tvorivo existuje v personálne aj štýlovo premenlivom projekte Altar, vrátila na dobre prebádané teritórium moderného jazzového mainstreamu. Pričom treba hneď dodať, že slovo mainstream tu netreba chápať nijako negatívne, ale skôr ako komunikačný kanál a tiež ako prostriedok zjednotenia – v rovine štýlu aj celkovej nálady. Na svete je totiž nový album z „kuchyne“ tejto zohratej dvojice a ono zjednotenie mu padne ako uliate. *We Salute the Night* je odkazom na legendu jazzovej trúbky minulého veku Kennyho Wheelera (jeho skladba s týmto názvom je na albume treťou v poradí) a tento odkaz vzhľadom na obsah albumu vôbec nie je náhodný. Podtitul v názve zoskupenia („double quintet“) je tak trochu zavádzajúci. Áno, vystupujú tu dve rytmické skupiny, „americká“ v zložení Drew Gress (kontrabas) a Johnathan Blake (bicie) a „stredoeurópska“ s Nenadom Vasiličom na kontrabase a Klemensom Marktlom za bicími. Situácia je tu podobná ako v roku 1963 pri albume *Seven Steps to Heaven* Milesa Davisa, ktorý nahrali, s výnimkou lídra a kontrabasistu, dve rôzne zostavy na opačných koncoch Spojených štátov, no výsledku to nijako neuškodilo, práve naopak. Aj na *We Salute the Night* panuje štýlová kompaktnosť, rôznosť obsadenia rytmiky nijako nevyrušuje; v oboch prípadoch sú za nástrojmi profesionáli, ktorí v každom okamihu presne vedia, čo robia. (Navyše, toto prepojenie oboch brehov Atlantiku symbolicky poukazuje na osudy Kennyho Wheelera, Kanaďana, ktorý svoje pôsobisko našiel

v Británii.) Napriek tomu cítiť vnútorné rozčlenenie albumu až na tri segmenty, čo je dané trojicou prizvaných hostí. Tu by mali spozornieť všetci priaznivci jazzovej trúbky a krídlovky, pretože všetci traja sa tešia vynikajúcej povesti v tomto odbore.

Toma Harrella predstavovať netreba; niekoľko desaťročí patrí k svetovej špičke a okrem toho, že najmä na krídlovke sa mu v technickej pohotovosti a tónovej kultúre vyrovná len málokto, je zároveň skladateľom s bohatou melodickou invenciou. S dvoma slovenskými aktérmi a americkou rytmikou krásne rozohráva úvodnú Šrámekovu tému *Kunzo* aj lyrickejšiu Nikitinovu *Rain*, ktorými je akoby definovaná výrazová a náladová línia celého albumu. V rovine feelingu tu panuje absolútna symbióza, Tom Harrell ostáva aj vo virtuózne vedených líniiach bytostne lyrikom, melancholické zafarbenie nálady mu je práve také blízke ako jeho slovenským spoluhráčom. Cudzíe mu však nie je ani priamočiarejšie čítanie v bluesovo-hardbopovej *Gipsy Moustache*.

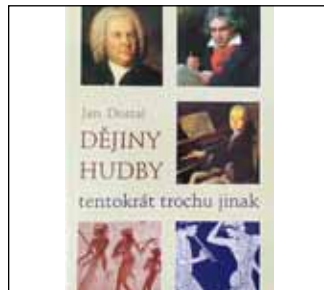
V spomenutej titulnej skladbe Kennyho Wheelera na scénu vstúpi druhý z hostí, Juraj Bartoš. Harrellovský spôsob hrania mu je evidentne blízky, podobne aj melancholická výrazová poloha. Bartoš je technicky neochvejný a štýlové čítanie, ktoré (nielen tu) preukazuje, oprávňuje k ľútosti, že ho v modernom repertoári nepočuť častejšie. Jeho línie sa kľžu hladko ako tá najkrémovejšia smotana, hebký zamat jeho trúbkového tónu aj v najvyššom registri doslova pohľadza uši...

Do tretice je tu pomerne častý spolupracovník Ľuboša Šrámeka, mnohostranný maďarský trubkár a krídlovkár Kornél Fekete-Kovács, ktorý prispieva na album nielen kompozične (*Stayin' Alone* s originálnou introdukciovou sólovou trúbkou), ale najmä svojším prístupom k tvorbe tónu. Je to flexibilita a chameleónska premenlivosť timbru, akou vynikajú na európskej scéne Arve Henriksen alebo Erik Truffaz. Aj Fekete-Kovács sa predstavuje v dvoch v zásade odlišných polohách (druhou je Nikitinova *Smells Like MILF Spirit* s priamočiarym rytmickým dravom a davisovskou sordinovanou trúbkou) a popri hráčskej bravúre udivuje (zas a znova) svojou muzikalitou a koncepčným novátorstvom.

Samozrejme, obísť nemožno ani sólistické výkony kmeňových členov dvojice Altar. Napadajú mi hlavne dva výrazy – vyzretosť a suverenita,

vďaka ktorým sú rovnocennými partnermi exkluzívnym hosťom. Pravdaže, ani tu nemôže chýbať potvrdenie vlastnej identity v podobe adaptácie Bachovho chorálu *Jesu, meine Freude*, na ktorý slobodne preludujú spoločne s Jurajom Bartošom. V období tohtoročných „netradičných“ veľkonočných sviatkov s priam dojímavou symbolikou...

Robert KOLÁŘ



## Jan Dostal DĚJINY HUDBY tentokrát trochu jinak Franea 2019

Ak vás už prestali baviť knihy o dejinách hudby, v ktorých sa dozvedáte len suché fakty o jednotlivých skladateľoch bez bližších súvislostí, siahnite po tejto novinke. V roku 2009 bola v Bazileji v nemčine vydaná kniha českého pedagóga a hudobníka, žiaka Aloisa Hábu, Jana Dostala (1920–2015), ktorú o desať rokov neskôr do češtiny preložil Radomil Hradil.

Keďže dejiny hudby sú zrkadlením dejín ľudského vedomia i premien vnútorného života človeka, autor si v úvode knihy kladie otázku, čo vlastne ľudia prežívali, keď sa v rôznych epochách dejín venovali hudobnému umeniu. Nielen interpretácia, ale aj štúdium hudby nám dáva príležitosť vymaniť sa z pút súčasnosti. Ponúka zistenie, že človek v sebe nesie stopy minulosti a objavuje aj to, čo je skryté a našim „moderným“ očiam neviditeľné.

V úvode knihy nás autor pozýva na malý výlet do psychológie hudby. Ponúka hlbší pohľad na melódiu, harmóniu, rytmus a tempo. Každú melódiu chápe ako zázrak, ktorý vytvárajú nielen samotné tóny, ich pohyb a smerovanie, ale aj priestor medzi tónmi. Vzhľadom na impulzy vychádzajúce z gregoriánskeho chorálu sa Dostal pýta, prečo boli samotný notový zápis a rytmická stránka spevu zavedené až o toľko storočí neskôr? Poukazuje na skutočnosť, ako bol pôvodný prirodzene plynúci rytmus v priebehu storočí postupne (ne)dobrovoľne

vložený do „železnej klietky“ takto-ých zadení. V knihe čitateľ taktiež nachádza súvislosť medzi uctievaním mariánskeho kultu a vznikom milostných piesní v ľudových jazykoch v 12. storočí. V kapitole o Bachovi, s podnázvom Nový obraz Boha, autor reflektuje stvárňovanie pravidelnosti a pohybu v umení a demonštruje ich na Bachových klávesových skladbách. Pripomína, že baroková hudba ako odraz vesmírneho poriadku zrkadlí božskú vznešenosť a zároveň pripomína malosť a hriešnosť človeka. Zaujímavosťou je, že Dostal zaradil kapitolu o Beethovenovi pred Mozarta, keďže je presvedčený, že preniknutím do osobitosti Beethovenovej hudby sa dá lepšie porozumieť Mozartovmu postaveniu v dejinách hudby. Dostal pomenúva detinskosť, úprimnosť, tvorivosť a radosť zo života a hudby označením *Mozart v človeku*. Nielen samotná hudba, ale aj životná cesta od služieb v salzburskom chráme až po „dobrovoľnú nezamestnanosť“ stavajú Mozarta medzi oddaného a od zamestnávateľa závislého kantora Bacha a Beethovena – umelca „na voľnej nohe“.

Technický pokrok a vymoženosti 19. storočia sa premietli aj do prístupu k hudbe romantizmu, do chápania foriem a harmónií. Autor poukazuje na prepojenosť človeka s dvanásťčlennosťou v hudbe (12 tónov chromatickej stupnice), v súvislosti s časom (dvakrát 12 hodín jedného dňa, 12 mesiacov v roku) a ďalšími aspektmi v živote. V úvahe nad budúcnosťou koncertnej hudby Dostal nabáda čitateľa sledovať „pút hudby“, ktorá sa stáročia musela podriaďovať požiadavkám života. Umenie tu bolo a azda vždy bude preto, aby slúžilo životu a zdraviu druhých ľudí. Budúcnosť hudobnej kultúry podľa autora závisí od spôsobu, ako sú dnešné deti uvádzané do kráľovstva hudby a či vnímajú hudbu ako neoddeliteľnú súčasť svojej existencie. Stane sa hudba pre dieťa priateľom, ktorý ho bude sprevádzať po celý život? Dostalov prierez dejinami hudby umožňuje komplexný pohľad na vnímanie a čítanie našich predkov. Viac než samotné fakty prináša podnety k zamysleniu, čím je pre nás hudba dnes a aké (ak vôbec nejaké) účinky má na poslucháča. Možno nastal čas vrátiť sa k jednoduchosti, naučiť sa opäť počúvať jeden tón, jeden interval, jeden akord a preniknúť hlbšie do podstaty hudby, ktorá sa nám tak môže odhaliť v celej svojej kráse.

Jana ZELENKOVÁ

# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

## ONLINE KONCERTY

### MÁJ 2020

**KONCERTY BEZ PUBLIKA**  
vždy v utorok o 19.00

**5. 5.** Jarolím Emmanuel Ružička *husle*  
Iveta Sabová *klavír*  
Gabriel Fauré, Peter Martinček van Grob,  
Eugen Suchoň

**12. 5.** Ivica Gabrišová *flauta*  
Marek Vrábel *organ*  
Louis Vierne, Claude Debussy,  
Johann Sebastian Bach, Ivan Parík,  
Sigfrid Karg-Elert, Petr Eben, John Weaver,  
John Rutter

**19. 5.** Martin Ruman *viola*  
Alena Hučková *klavír*  
Johann Nepomuk Hummel, Ilja Zeljenka  
  
Daniel Rumler *husle*  
Alena Hučková *klavír*  
Bedřich Smetana, Edvard Hagerup Grieg

**26. 5.** Miki Skuta *klavír*  
Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven,  
Claude Debussy



# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

71. koncertná sezóna  
2019/2020

# Máj

Koncerty bez publika,  
každý utorok o 19.00 h.

[www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk) [stream.filharmonia.sk](https://stream.filharmonia.sk) #SlovakPhil

foto T. Huik

