



hudobný život

ROČNÍK LIII

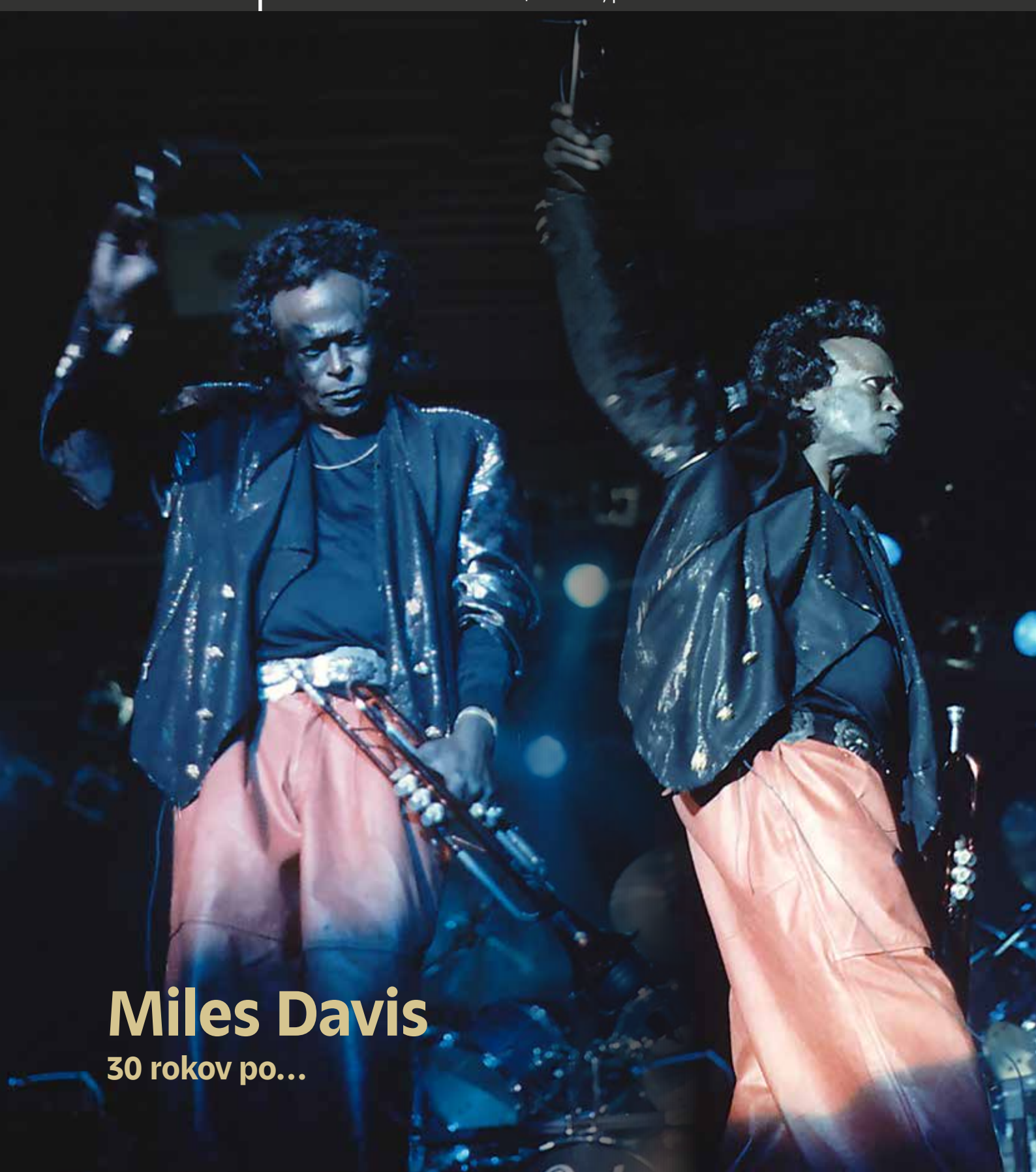
10

2021

2,50 €

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Juraj Hatrík / Na chate so Samuelom Alexandrom / 60 rokov SKO / Konverencie /
B. Martinů: Památník Lidicím / recenzie, poviedka...



Miles Davis

30 rokov po...



ENSEMBLE RICERCATA

V SLOVENSKOM ROZHLASE

16. 10. 2021 o 19:00

R. Šebesta (klarinet), **I. Šiller** (klavír)

PROGRAM: **K. Stockhausen, M. Kagel,**

H. Thórdarson

30. 10. 2021 o 19:00

I. Šiller (klavír)

PROGRAM: **J. Beneš**

27. 11. 2021 o 19:00

J. Souček (hoboj), **J. Hudeček** (fagot),

R. Šebesta (klarinet), **K. Javůrková** (lesný
roh), **I. Šiller** (klavír)

PROGRAM: **W. A. Mozart, T. Boroš,**

M. Lejava

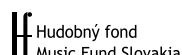
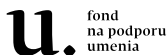
2 svetové premiéry!

Projekt Ensemble Ricercata v Slovenskom rozhlase podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner Fond na podporu umenia. S podporou Bratislavského samosprávneho kraja. S finančným príspevkom Hudobného fondu. S podporou SOZA.

organizátor

spoluorganizátori

s podporou



Editorial

Uprostred jesene to žije. Napriek kovidu. Teší nás to, a vidieť to aj na stránkach nášho časopisu. Nielen koncertmi sme však živí, a tak: Robert Kolář a Gabriel Bianchi hľadajú odpovede na otázku, ako uchopiť odkaz jazzovej legendy 30 rokov po jej odchode (**Fenomén Miles Davis**, str. 30). Eva Čunderlíková analyzuje hudobnú reč Juraja Hatríka a necháva nás nahliadnuť za dvere tvorivých východísk svojho dlhoročného blízkeho spolupracovníka (**Juraj Hatrík /1941–2021/**, str. 24). Po 60 rokoch od prvého koncertu Slovenského komorného orchestra sme položili rovnaké otázky koncertnému majstrovi súčasného orchestra a violončelistovi legendárnej warchalovskej zostavy (**Miesto pre dvoch: Juraj Alexander a Pavel Bogacz ml.**, str. 20). Vladimír Fulka pokračuje v približovaní svojho muzikologického bádania, tentoraz zaostruje na často hrávané, no už menej teoreticky reflektované dielo Bohuslava Martinu (**Pamätník Lidicím**, str. 27). Za jazdy v aute odpovedal na otázky Jána Klíma kontrabasista Prešburger Klezmer Band (**Na chate: Samuel Alexander**, str. 18). Nesmierne nás teší rozvíjajúca sa spolupráca so spisovateľkou **Vandou Rozenbergovou**, ktorá prijala výzvu Hudobného života tvoriť poviedky s hudobnými motívami. Po *Čarovnej flaute*, Prokofievovi *Na Siedmej avenue* prichádza *Bubeník...*

Tešíme sa na vás aj v novembri!

Andrea SEREČINOVÁ

Vážení predplatitelia!

Chybou Slovenskej pošty sa k niektorým z vás v septembri nedostali prílohy, určené predplatiteľom (CD a reprodukcia fotografie). Ak sa vás to týka, informujte priamo Slovenskú poštu alebo kontaktujte našu redakciu na poštovej adrese, resp. emailom. Prílohy vám budú dodatočne doručené.

Hudobný život v sieti kníhkupectiev Panta Rhei

Náš časopis si najnovšie môžete zakúpiť aj vo vybraných predajniach siete Panta Rhei v Bratislave, Košiciach, Nitre, Žiline, Banskej Bystrici a v Trenčíne. (red)

Obsah

Koncerty

- 2 **Konvergenzie: 22. verzia** M. Puškášová
- 4 **Allegretto Žilina 2021** L. Dohnalová
- 6 **Sleepover...** K. Gotthardt
- 7 **Vesmírne mapy pre dvoch klaviristov** R. Kolář
- 8 **Slovenská sakrálna tvorba u Jezuitov** J. Majerová
- 9 **Organové dni Jozefa Grešáka** S. Fecsková

Auris interna

- 5 **Vnútorňý monológ o ešte vnútornejšom konflikte** J. Filip

Hudobné divadlo

- 10 **Vojvodkyňa z Chicaga prvýkrát v Košiciach** K. Burgrová
- 11 **Maestroví k narodeninám** M. Mojžišová

Zahraničie

- 12 **Hudobne o divadelnom festivale** M. Mojžišová
- 14 **Fascinujúca introspektíva** R. Bayer
- 15 **Dvořákova Praha...** M. Jůzová
- 16 **Ostravské dni novej hudby 2021** O. Veselý

Z organového kokpitu

- 13 **Len pokojne...** M. Melcová

Na chate

- 18 **Ján Klíma a Samuel Alexander**

Miesto pre dvoch

- 20 **... členov Slovenského komorného orchestra (J. Alexander, P. Bogacz ml.)** A. Serečinová

V novej krajine

- 23 **Klára Přechtěllová** L. Fordinálová

Osobnosť

- 24 **Juraj Hatrík: „Ak máš dve cesty, vyber si tú ťažšiu“** E. Čunderlíková

Analýza

- 27 **Bohuslav Martinů: Pamätník Lidicím** V. Fulka

Fenomén

- 30 **Miles Davis: 30 rokov po...** R. Kolář
- 33 **Génius intuície (G. Bianchi)** R. Kolář

Jazz

- 35 **Hudobná dielňa, spravodajstvo**

Recenzie

Poviedka

- 40 **Bubeník** V. Rozenbergová

Mesačník **Hudobný život**/september 2021 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836

Zapísané v zozname periodické tlačie MK SR pod ev. číslom EV 3605/09

Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 220470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)

Jazykové redaktorky: Zuzana Studená, Eva Planková

Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Róbert Szegény, Peter Beňo • **Tlač:** ULTRA PRINT, s.r.o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2299-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Miles Davis na North Sea Jazz Festival 1990 (foto: © Patrick Španko) • **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Konvergenzie: 22. verzia

Posuň svoju hudbu ďalej

V jeseni je v Bratislave festivalová tlačnica. Do pozornosti sa chronologicky radia Konvergenzie, potom BHS a na prahu zimy je to buď Nová slovenská hudba, alebo Melos-Ētos. Každý z týchto festivalov má svoje hudobné špecifiká a svojím dramaturgickým portfóliom odchované publikum. Určite platí aj veta, že každý z nich je určitým spôsobom mienkotvorný, spoluvytvára mikroklimu v hudobnom diani na Slovensku, v užšom meradle Bratislavy. Je sympatické, že ak to financie dovoľia, festivaly majú tendenciu expandovať do blízkych miest, všade, kde je záujem a podpora miestnych umeleckých osobností. Presne tak to robia aj Konvergenzie. Navyše, aktuálny ročník prišiel s nápadom vychovať si svojich skladateľov, resp. dať príle-

maciálneho paláca či zaplniť Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu uvádzaním sláčikových kvartet (Beethoven, Šostakovič, Bartók), to je naozaj kumšt.

Prečo to píšem, keď festival nemá jubileum, ani sa nič podstatné nezmenilo? Ale áno, zmenilo. Na koncerty chodia tí, ktorí prežili covid. Vyskúšali sme si, ako chutí hudba cez „kopirák“ obrazovky. Nebolo to síce nič nové, lebo kanál YouTube fungoval aj pred covidom, ale situáciu menil fakt, že to bol jediný zdroj vizualizácie hudby. A vtedy muzikanti z okruhu Konvergenzií koncertovali zo svojich obývačiek a posielali cez siete svoje hudobné pozdravy do priestoru internetového vesmíru. Návrat na pódia je teda naozajstným víťazstvom. Tento blok uzavriem citátom z 22. bulletinu, autorom je anglický violončelista

Stavebný ruch v okolí Design Factory na Bottovej dotlačil festival do centra mesta. Nové akustické parametre vo veľkých sálach priniesli miernu stratu intimitu pre komorný žáner. Rozhlasové veľké koncertné štúdio automaticky zmaže pocit komornosti. A tak, smútim za srdečnou komunitnou atmosférou vypredanej „mini“ Design Factory; tie potlesky boli doslova elektrizujúce... Fascinujúce však je, že od prvých koncertov festivalu vo veľkých rozhlasových sálach sa počet poslucháčov zniekoľkonásobil.

V tomto duchu festival pokračoval aj v 22. ročníku. Bolo iste veľmi múdre pozvať do Bratislavy fínske sláčikové kvarteto, ktoré má za sebou vysokohorskú túru kompletnej komornej tvorby Jeana Sibelia. Súbor **Meta4 Quartet** uviedol **16. 9.** Sibeliovo ikonické autobiografické *Sláčikové kvarteto d mol op. 56 „Voces intimae“*, končiace v katarznom duchu. Päťčastoý príbeh duševných útrap skladateľa



Meta4 Quartet z Fínska a *Voces intimae* Jeana Sibelia (foto: K. Bubeníková)

P. Biely a J. Lupták muziciujú v dome Albrechtovcov (foto: J. Uhlíková)

žitosť naozaj najmladším, a to formou súťaže. Skladateľská súťaž Konvergenzií pozná svojich laureátov. Pod hlavičkou motta „Posuň svoju hudbu ďalej“ súťažilo 18 komorných skladieb. Najlepších päť uviedol festival na Koncerte laureátov **18. 9.** Boli to M. Blažek, R. Grimm, Ľ. Kubizna, B. Tomášková, S. Buch, viacerí z nich sú rozcestovaní po Európe, už to nie sú len skromné slovenské dietky. „Ideu súťaže považujem za veľmi dobrú, veľmi ma potešil záujem i úroveň prihlásených diel. Verím, že viaceré z nich, i tie, ktoré neboli aktuálne ocenené, si nájdu cestu na koncertné pódia,“ povedal predseda skladateľskej súťaže, profesor Jevgenij Iršai.

Už roky sledujem, ako si Konvergenzie vychovávali početné publikum, priam rodinné, aké sa nájde málokde. Napomohli tomu aj aktuálne technologické vymoženosti posledných desaťročí, lebo pozitívne reakcie poslucháčov na sociálnych sieťach a genius loci koncertných sál tohto festivalu naozaj pritiahli pozornosť mladých ľudí. Vypredať Zrkadlovú sieň Pri-

Robert Cohen: *Výnimočnosť Konvergenzií pre mňa spočíva v srdečnosti, úprimnosti a talente na zblížovanie ľudí, ktorý má Jozef Lupták. Počas mnohých rokov pozorujem s obrovskou pýchou a skutočným obdivom, ako Jozef buduje svoj festival. Z môjho pohľadu sú dnes Konvergenzie nezmazateľne vpísané do slovenskej kultúrnej mapy.*“

Dialógy a metafory

Robert Cohen bol jedným z účinkujúcich aj na 22. ročníku Konvergenzií. Spolu s bývalým žiakom, dnes priateľom, **Jozefom Luptákom** uviedli v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca skladby upravené pre dvojicu violončiel, ale aj pôvodné aranžmány a sólové diela: Händel, Bach, Godár, Zagar, Glier. Uprostred sály zrkadliacej samu seba (a nás v nej) vyznela duchovnosť barokovej hudby v konfrontácii so slovenským a ruským hudobným výrazom ako tá najlepšia kombinácia hudby troch storočí v medovom zvuku violončela.

skúšaného chorobou bol výzvov aj pre publikum v Rozhlase. Interpretčné majstrovstvo, kontrolovaný temperament aj farebná škála v lyrických pasážach zaujali aj v skladbe fínskej autorky Kaije Saariahovej; ako výlet do neznámej rovinatej krajiny pôsobila jej skladba *Terra Memoria*. Dielo zanechalo hlboký dojem, nesie v sebe kód spomienky na tých, ktorí nás opustili. Veľmi bolestivá inšpirácia, ale s dlhotrvajúcim účinkom na poslucháča. Saariaho vie s týmto elementom novátorsky narábať ako šamanka... Stred koncertu vyplnilo Haydnovo *Sláčikové kvarteto č. 25 C dur*, bravúrne interpretované v ľahkom elegantnom štýle. Súbor ukázal krajné polohy svojich zručností: nadanie pre interpretáciu fínskej avantgardy, pozdnoromantickej palety dramatizovaných výrazových polôh aj precíznu hru v klasicistickom duchu. Exemplárny výkon... Na koncerte Dialógy (**17. 9.**) sa zaskveli ďalší interpreti. V prvej časti klaviristka **Nora Skuta**, jej participácia na dvoch minimalis-

tických skladbách s obsadením klavíra a vibrafónu bola sekundovo precízna. Rovnako si počínal aj perkusionista **Rupert Struber**. Najprv radosť zo skladby C od Hannah Lashovej. Je to akoby tokáta, o ktorej nevieme, ako sa začala a kedy sa skončí... O tvorbu americkej skladateľky je veľký záujem. Niečo v tej repetitívnej skladbe pripomína nepretržitý harfový prúd zvukomalebných vodopádov... Osobne ma veľmi oslovila koncepcia a vyznenie skladby Mikiho Skutu *Photo*, dialóg pre vibrafón a klavír z r. 2021, verzia pôvodiny pre husle a klavír. Čo sa zmenilo? V predchojej verzii boli aj pasáže s improvizáciami (na festivale r. 2002). V aktuálnej verzii sa neimprovizuje. Jej priebeh prekvapí sledom súdržných melodických fragmentov, zvukových kolízií, zámlk a zádušnej atmosféry. Z bulletinu sa dozvieme aj „fotopribeh“: Starec v čiernej kapucni, dievča drží v ruke fiktívny fotoaparát. Čo spája postavy na fotografii z albumu *Book of Days* (1990) legendárnej vokalistky Meredith Monkovej? Klavír s vibrafónom nesúperia, interpreti splyvajú ako jedno telo a jedna duša. Skladba s tajomstvom, jemná ako sen, ktorý nás nadrána opustí...

Veľkú pastvu pre uši milovníkov hudby bez tonálneho centra znamenala skladba Philippa Hurela *Tombeau – In memoriam Gérard Grisey*. Ďalšie dielo s posolstvom, úctivým venovaním majstrovi francúzskej scény spektralistov. Autor pripúšťa, že skladba je naplnená Griseyho duchom a nemohla by bez neho vzniknúť. Vo výsledku sa Hurel dostal do pozície aktéra, ktorý s prehľadom dáva pozor na priebeh skladby, jej zvukové spektrum vyrobené na súprave perkusii, s klavírnym partom v službe vyššiemu cieľu vo vesmíre zvukov. Silným spomienkovým impulzom bolo uvedenie *Klavírneho tria a mol op. 114* Johanna Brahmsa vo verzii s violou namiesto klarinetu, ktoré interpreti venovali pamiatke violistu Vladimíra Mendelssohna. Vynikajúci svetoznámy sólista zomrel v auguste tohto roka. Bol častým hosťom na Konvergenciách, patril do užšieho kruhu výkonných umelcov bratislavskej society, bol aj podporovateľom a radcom. Trio v zložení **Martin Ruman**, Jozef Lupták a Nora Skuta si dalo mimosťadne záležať na perfektnom vyznení hudby skladateľa, ktorý má na festivale pevné miesto. Rozsiahle plochy boli naplnené vrúcny zaujatím, vyrovnaným pulzom rýchlych častí a delikátnou farebnosťou v pokojných úsekoch. Celkom nenápadne, ale dôstojne sa do registra bratislavských koncertných oáz začlenila umelecká záhrada v Dome Albrechtovcov (18. 9.). Konvergenzie expandovali aj sem, koncertom zostaveným z tvorby B. Bartóka, Z. Kodály a E. Dohnányiho, akoby aktéri zobúdzať ducha albrechtovskej kúrie, kde sa svojho času v minulom storočí stretávali významní hudobníci doby. Ešte v starom byte A. Albrechta bol častým hosťom aj jeho niekdajší spolužiak Béla Bartók, preto uvedenie výberu z jeho *44 duet pre dvoje huslí* bolo poctou tejto muzikantskej histórii. Skladby

spomínanej trojice interpretovali **Peter Biely** (husle), Martin Ruman a Jozef Lupták. *Husľové duety*, Kodályovo *Duo pre husle a violončelo* a záverečná Dohnányiho *Serenáda pre sláčikové trio* boli dôstojným posvätením koncertného priestoru Domu Albrechtovcov, ktoré do verejného života uviedlo občianske združenie Albrecht Forum.

Za Milanom Lasicom

Publikum v Klariskách veľmi zaujal multižánrový večer *Spoza dverí* striedajúci čítanie z listov Milana Lasica a vokálne vstupy **Doroty Nvotovej**, klaviristky a speváčky piesní, pri ktorých autorom textov bol M. Lasica, autorom hudby Jaro Filip. Všetko spolu ladilo, námet, spracovanie, intímna atmosféra smútku za veľkou postavou slovenského divadla a kultúry. Texty interpretoval **Boris Farkaš**. Celkom múdro sa nesnažil štylizovať do lasicovského herecko-literárneho kostýmu. Lasicu



R. Cohen a J. Lupták v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (foto: J. Uhlíkovič)

ako speváka orchestra Bratislava Hot Serenaders už Konvergenzie uviedli na 18. ročníku festivalu. V tejto časti textu pripomeniem výrok z bulletinu aktuálneho ročníka, ktorý odcitoval vo svojom texte M. Lasica. Zaujala ho myšlienka Gertrúdy Steinovej: „*Umelec nepotrebuje kritiku, ale uznanie. A ak ju potrebuje, nie je umelec.*“ Kto viac ako on si zaslúži to uznanie? Konštatujeme tu dole na zemi... Bratislavská noc komornej hudby v Klariskách sa uzavrela kombináciou ďalších skladieb bratislavských rodákov. Neďaleko Klariského kostola v Prešporke sa v júli 1877 narodil Ernő Dohnányi. Zaznelo jeho mimoriadne náročné *Klavírne kvinteto č. 2 es mol op. 26*. S podobne náročným, až koncertantne vystavaným klavírnym partom sa poslucháč stretol aj v *Klavírnom septete č. 1 d mol* J. N. Hummela. Ťažko určiť, ktoré bolo virtuóznejšie. V oboch si klaviristka poriadne užila. Tvorba oboch skladateľov je výsledkom pestrých životných osudov, ktoré im priniesli veľké životné

aj profesionálne skúsenosti, a ich tvorba, napriek rôznym dobovým hodnoteniam, je doposiaľ príťažlivá a prítomná na koncertných pódioch. Pravda, musia sa o to postarať festivalové komunity, ktoré dbajú o rodinné striebro našich skladateľov rodákov... Obe dieťa zapôsobili dobovým koloritom, kvalitným skladateľským výkonom, ale najmä zásluhou vynikajúceho naštudovania a perfektnej súhry konvergenčnej suity interpretov. Dohnányi: M. Skuta, **Daniel Rumler** (husle), M. Ruman, J. Lupták. Hummel: **Jordana Palovičová** (klavír), **Martina Kuštárová** (flauta), **Matúš Veľas** (hoboj), **Martin Novák** (lesný roh), M. Ruman, **Andrej Gál** (violončelo), **Tibor Nagy** (kontrabas). Pamätný výkon.

Finále s veľkými B

Zo zvyšnej ponuky festivalu som mohla ešte navštíviť koncert **Zuzany Mojžišovej (9. 9.)**. Zámer autorky, speváčky a aranžérky ľudových

piesní na jej zatiaľ poslednom albume *Puščaňa* je unikátnou ukážkou vysokej úrovne uvažovania o slovenskom folklóre – v kontexte multištýlových fúzií, mimo módných trendov. Mojžišová si pribrala do tvorivého tímu vynikajúcich spoluhráčov: M. Skuta (klávesy), **Stanislav Palúch** (husle a mandolína) a **Rasťo Andris** (pišťalky a fujara). Páni hrajú excelentne a tvoria nenapodobiteľný

inštrumentálny kolorit ku krásnym vokálom Zuzany. Je to inteligentná koláž osobitých sólistov, spojených konkrétnou piesňou. Festival uzatvárala dvojica pianistov: **19. 9.** vo Veľkom evanjelickom kostole to bolo Soli Deo Gloria (Rinck, Bach, Messiaen) s Jánom Vladimírom Michalkom, Jurajom Bartošom, Borisom Lenkom a Jozefom Luptákom; záver festivalu sa odohral 26. 9. v rozhlasovom Veľkom koncertnom štúdiu: Beethoven, Brahms, Bruch s početným aparátom konvergenčných interpretov: **Igor Karško**, **Marián Svetlík**, **Michaela Petriková**, **Peter Šaray** (husle), M. Ruman, D. Rumler (violy), J. Lupták, **Katarína Zajacová** (violončelo), **Robert Vizvári** (kontrabas). Finále v znamení veľkých B, ako sa patrí. Netypický výber komorných *Bagatel* od Beethovena do veľkej sály, ale aj Brahmsovo *Sláčikové sexteto č. 1 B dur* a Bruchovo *Sláčikové okteto B dur*. Takže všetko na B: Beethoven, Bagately, Brahms B dur, Bruch B dur... Bravó!

Melánia PUŠKÁŠOVÁ

Allegretto Žilina 2021

„... a stretneme sa o rok na jubilejnom 30. ročníku festivalu.“ Tak zneli posledné slová po záverečnom koncerte 29. ročníka medzinárodného festivalu koncertného umenia v žilinskom Dome umenia Fatra v apríli 2019. Nestalo sa tak. Až dnes môžeme skonštatovať, že 30. ročník je úspešne za nami.

Týždňové defilé mladého koncertného umenia v Žiline prebehlo v podobných dramaturgických intenciách, s podobnými požiadavkami na zúčastnených (vekový limit, absolutorium interpretačných súťaží...) ako v minulosti, počet podujatí aj účastníkov bol v porovnaní s minulými ročníkmi zredukovaný. Výhodou bolo, že jednotlivé výkony vyzneli akoby väčšími koncentrovane, neprišlo ani k duplicite v rámci

cia príznačne náročná s dôvtipne ustrojenou textúrou a vypätou amplitúdou expresie. Zdá sa, že dirigent ovládol partitúru s porozumením a verne tlmočil autorovo vyznanie. Možno ešte väčšmi imponoval v Honeggerovej 4. symfónii, ktorá interpretov nešetří a osobitne na dirigenta sa obracia s riadnou dávkou požiadaviek. Sympatickou črtou mladého dirigenta je jeho odolnosť, príklon k hľadačstvu,

brilantne formulované frázy a súvetia dokážu priblížiť aj zdanlivo neprístupné enigmy a umocniť ich v zmysluplných komplexoch. Obdivuhodný bol aj druhý sólistický výkon; v *Koncerte pre violončelo a orchester Presence* Pëterisa Vasksa sa predstavila **Kristína Chalmovská**. Imponovala nielen krásnou tónotvorbou, koncepčným nadhľadom, no najmä schopnosťou preniknúť pod povrch, vytvoriť k velebnému hudobnému textu vlastný, absolútne kompetentný komentár. Z komorných ansámblov potešil **21. 9.** český **Kukal Quartet (Eliška Kukalová, Klára Lešková, Šimon Truszka, Vilém Vlček)**, ktorý dôstojne obhajuje tradované kvality a renomé českých sláčikových súborov. Nevidela sa mi príliš šťastná voľba *Nokturna* J. L. Bellu



Dirigent otváracieho koncertu M. Vlasák (foto: R. Kučavík)



Českí hostia z Kukal Quartet zaujali v kvartetách Janáčka a Mendelssohna (foto: R. Kučavík)

interpretačných odborov. Účinkujúcich usilujúcich sa o hlavnú cenu festivalu bolo dvanaásť, okrem Slovenska boli zastúpené Česko, Chorvátsko, Moldavsko a vďaka internacionálnemu súboru aj Holandsko, Kanada a Brazília. Usporiadatelia – Hudobné centrum a ŠKO Žilina – vložili do príprav festivalu nemalý kus práce a snáh. Organizácia podujatia preukázala skvelú pripravenosť, festivalové dianie bolo bezchybne profesionálne zvládnuté.

V domácej réžii

Dva koncerty boli s orchestrom, otváracieho i záverečného sa ujal domáci **Štátny komorný orchester Žilina** a na jeho čele sa uviedli dvaja mladí dirigenti. Nemaľými ambíciami a umeleckou gurážou na seba upozornil na otváracom koncerte **20. 9.** slovenský dirigent, čerstvý víťaz prestížnej medzinárodnej súťaže Nina Rotu v talianskej Matere **Marco Vlasák**. Vo svojej koncepcii nešetril odvahou, okrem koncertantnej skladby siahol vskutku k vysokým metám. Najprv to bola premiéra skladby *Walking with Mahler* Jevgenija Iršaja, kompozí-

objavovaniu a k osvetľovaniu zdanlivo skrytých súvislostí. Sólistom večera bol žilinský rodák, klavirista **Pavol Pražnica**. Prekvapujúca bola jeho voľba z *klavírneho koncertu g mol op. 22* od C. Saint-Saënsa, ktorý patrí k tým najtrblietavejším repertoárovým kusom určeným (najmä) interpretačným extrovertom. K tým mladý klavirista, napriek skvelým manuálnym danostiam, charakterovo nepatrí. Pristanú mu partitúry, v ktorých môže kreatívne rozvinúť poetickú hĺbavú tvár svojej interpretácie. Napokon, bol to tiež objav, pretože tento efektívny koncertantný kúsok poodhalil ďalšiu z tvorivých potencií mladého pianistu. Rovnako aj záverečný koncert **25. 9.** bol v réžii ŠKO, tentoraz s českým dirigentom **Františkom Mackom** a dvoma slovenskými sólistami. Po nevšednej orchestrálnej kvázi selanke *Letný večer* od Zoltána Kodályho nasledovali koncertantné skladby so skvelými sólistami. Najskôr hudobne dosť vágny, no v inštrumentálnych nárokoch neúprosný *Klarinetový koncert* od Carla Nielsena. V podaní excelentného **Martina Adámka** však zapôsobil doslova objavne. Jeho bezchybná hra,

v susedstve s *1. sláčikovým kvartetom* L. Janáčka, ktoré súbor stvárnil s maximálnym emocionálnym nasadením a priam hraničnou expresivitou. Nevšednou, doslova progresívnou koncepciou zaujal ansámbl v *2. sláčikovom kvartete* F. Mendelssohna Bartholdyho.

Priestor pre starú hudbu

Stará hudba, resp. historicky poučená interpretácia sa v rámci tohtoročného Allegretta vyskytla hneď dvakrát. Najskôr **22. 9.** v podobe koncertu nášho zavedeného špecializovaného súboru **Musica aeterna**, sprevádzajúceho čembalistku **Ľubicu Paurovú** v dôvtipne „monochrómné“ ladenom bachovskom programe: J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Ch. F. Bach a J. Ch. Bach. K ďalším pozitívnym prekvapeniam Allegretta patrili aj rôznorodný súbor so špecializáciou na interpretáciu starej hudby **24. 9.** v projekte **Le petit concert d'Apollon** participovali **Radka Kubínová**, flauto traverso (Česko), **Elise Dupont**, husle (Holandsko), **Evan James Buttar**, viola da gamba (Kanada), **João Ri-**



Chorvatský kontratenorista F. Klisović nadchol v piesňovom repertoári (foto: R. Kučavík)



Medzinárodný súbor Le Petit Apollon pripravil ponuku z diel majstrov francúzskeho baroka (foto: R. Kučavík)



M. Adámek a dirigent F. Macek pri krevovaní Nielsenovho Klarinetového koncertu (foto: R. Kučavík)

val, čembalo (Brazília) a česká sopranistka **Markéta Klauďová**. Program, zostavený prevažne z francúzskej literatúry (M. Marais, M. Puignolet de Montclair, J. Morel, J. Ph. Rameau, J. M. Leclair a A. Vivaldi), podával svedectvo o dobe, o hudbe predchutej noblesou, hravosťou aj melanchóliou. Program súboru vyznel nielen ako svedectvo o dávnych epochách, mal svieži kontext, aktualizujúci náboj a výpovednú váhu. Mohutné ovácie spre-vádzali recitál chorvátskeho kontratenoristu **Franka Klisovića 23. 9.** Obdiv a pozornosť vzbudil už ako laureát z nedávnej speváckej súťaže M. Schneidra-Trnavského. V prejave talentovaného a mnohostranného mladého umelca (klavirista, organista, teoretik a diri-

gent...) sa spája obsiahly komplex múzických daností: presnosť, technická vypracovanosť, istota, cit pre štýl. Presvedčil nielen v originálnych kontratenorových partoch (Rossini), ale nadchol aj v pre tento vokálny odbor netušených piesňových opusoch (Rachmaninov, Tosti, skvostný Brahms...) a v bravúrne prednesených Schneidrových *Ružičkách*. Jeho prednes podporili klaviristka **Julia Gubajdullina** a violončelista **Roko Silić**.

Ceny

Ocenenia patria už zákonite ku komplexu tohto sviatku mladých interpretov. V (dávnejšej) minulosti ich udeľovala porota

odborných kritikov, v súčasnosti sú kritériá jednoznačné, priamočiare. Cenu pre najmladšieho účastníka festivalu si vyslúžil (reálne najmladší) klavirista Pavol Praženi-ca, prebral ju z rúk primátora mesta Žilina Petra Fiabáneho. Mladý interpret sa stal i držiteľom Geny publika, ktoré v solidnom (prípustnom) počte priamo sledujúc koncertné dianie prisúdilo hlasy svojmu klavírnemu favoritovi. Vystúpenie skvelého Martina Adámka bolo zároveň príležitosťou odovzdať mu Cenu Ľudovíta Rajtera, ktorú udeľuje Hudobné centrum, rovnako ako Hlavnú cenu festivalu Allegretto, ktorou bol dekorovaný dirigent František Macek.

Lýdia DOHNALOVÁ

AURIS INTERNA

Vnútorňý monológ o ešte vnútornejšom konflikte

Zabudol som si všimnúť, kedy sa mi to stalo. Je to rok či rok a pol? V kontexte všetkých tých štrnástich rokov, odkedy som hudobníkom hráčom, je však prinajmenšom na mieste pýtať sa, či to prišlo neskoro alebo priskoro. Unikalo mi niečo po väčšinu toho času, ako som drel a opakovane vstupoval do podivného stavu bdieľeho bezvedomia usilujúc sa prinútiť svoje telo robiť to, čo si predstavuje mozog? Bola to odvaha priznať si, že nutkavé nástojenie na perfektnom technickom zvládnutí hry prináša len krátkodobý pocit šťastia?

Už len preto, že sa tejto téme rozsiahlo venuje odborná literatúra, očakávam, že vyrovnať sa s konfliktom dualizmu hudobník–poslucháč nie je otázkou osamoteného boja bezvýznamného jednotlivca. Často, s potešením i pobavením, sa diskutuje o univerzálnosti hudby. Hovorí sa o hudbe ako o univerzálnom jazyku, ako o médiu regulujúcom nálady a pocity individuálneho či kolektívneho prežívania, na ktorého povahe sa máme údajne celkom prirodzene zhodnúť bez ohľadu na naše kultúrno-etnické zázemie. Taká má byť univerzálnosť hudby pre poslucháča. Skrýva hudba nejakú univerzálnosť aj z pohľadu hudobníkov v kontexte ich schopnosti ovládať a tvoriť ju?

Ako sa majú hudobníci vyrovnáť so zvláštnosťou situácie opakovaného prechodu medzi vedomým vnímaním svojich dvoch konfliktných rolí: poslucháča a hráča? Je pre hudobníka korisťou okamih hlbokého ponorenia sa do času, v ktorom je sám sebe a pre seba hráčom? A naopak: keď je sám sebe nezainteresovaným poslucháčom, oslobodeným od sústredeného vnímania motoriky vlastného tela a zameraným výhradne na „produkty“ jej pôsobenia? Ako v tomto celom probléme dokážeme určiť, čo je správanie a čo je prežívanie a zážitok? Ak je hráč poslucháčom vlastnej hudby, ktorá jeho pôsobením práve vzniká, je viac tým, kto počuje, alebo tým, kto načúva? A ak predovšetkým načúva, ako to vplýva na jeho kreativitu?

Nevylučujem, že všetky tieto otázky môžu byť celkom bezpečne nezodpovedateľné. No predstava človeka harmonizujúceho tieto konflikty je mi blízka. Je to možno človek, ktorý zosúladiť svoje virtuózne ja so svojím kreatívnym ja a definitívne dal bodku za sporom o to, či je technická zručnosť v príkrom kontraste k autenticky vznikajúcej kreativite. Takpovediac „hotový“ muzikant, ktorý prekonal dualizmus dvoch rolí a jeho kreativita pramení zo stavu, ktorý slávny maďarský psychológ Mihály Csikszentmihályi nazval flow. Je to stav prežívania, je to pocit priro-

dzeného ovládania a pocit sebavedomého pokorovania hraníc. Nie je to správanie sa v zmysle nasledovania určitých vzorcov a postupov; je to zážitok presahujúci čas.

Snažím sa zisťovať u hudobníkov vo svojom okolí, či sa im stalo to, čo mne: či sa v nich odrazu prebudila potreba cielene potlačiť jeden aspekt na úkor druhého, v snahe nájsť v sebe spontánneho kreatívneho ducha, ktorý úzkostlivo nedbá na metodický a technicky presné ovládanie hudobného nástroja. Ide o potlačenie niečoho, čo sa sice zdá byť flowom, ale akoby nikdy skutočne nenaplnilo jeho podstatu a neprineslo široko presahujúci a dlhodobý udržateľný pocit uspokojenia. Navrávam si, že je to snaha s vopred vytýčeným vyšším cieľom; je to túžba po dosiahnutí súladu, ktorej predchádza množstvo fyzického a mentálneho trápenia prameniaceho z nezdaru či nespokojnosti. Táto cesta je však povestným mostom medzi objaviteľom spontánnej hravosti a maestrom hudobného umenia tak, ako bol pre Zarathustru človek mostom medzi zvieraťom a nadčlovekom.

Od hudobníkov som zatiaľ nič moc nezistil a postupne začínam mať podozrenie, že sa zle pýtam. Cítim však, že mi pomáha už len možnosť o týchto sporoch nahlas hovoriť a nadšene písať. Pre tento okamih budem predstierať vieru v premenu tohto monológu na obohacujúci dialóg.

Jakub FILIP

Autor je muzikológ, sociológ a hráč na bicích nástrojoch

Sleepover – koncert, na ktorom bolo ľahnúť si a podriemkavať dovolené

Odvážne nápady na koncertné podujatia mali skladatelia od nepamäti. Na konci 19. storočia sa rozhodol Erik Satie trochu provokovať verejnosť a prišiel s konceptom viacnásobnej repetície v diele *Vexations*. Presnejšie, nedlhý hudobný úsek sa mal opakovať 840-krát. Zrealizovať tento hudobný maratón a dodržať skladateľov predpis sa podarilo ako prvému Johnovi Cageovi v spolupráci s ďalšími klaviristami. Kritik z New York Times zaspal okolo štvrtej ráno...

Treba vyzdvihnúť, že dirigent a skladateľ **Matej Sloboda** má dostatok odvahy aj bláznivých nápadov a vlastne i kamarátov, s ktorými usku-točil koncert, aký sa na Slovensku tak skoro opakovať nebude (ibaže by sa rozhodli spraviť z projektu Sleepover sezónnu tradíciu). Hrať

zvukových kvalít i uvedomovanie si plynutia času. Hráči sa oblúkovo presunuli o 180 stupňov a ranné zore vítali pri opačnom rade rozostretých a otvorených okien. Okrem toho si mohli návštevníci koncertu všímať projekciu, ale i svetelnú hru s lampičkami. Tie prechádzali z tónov bledomodrej cez tmavé odtiene modrej až do lososovo žltkastých farieb, čo ešte zvýšilo pôsobenie niektorých kompozícií na sluchový aparát poslucháča. Osobne som tieto podnety vnímala ako prínosné a pri budúcich podujatiach takéhoto typu by sa dalo so svetlom experimentovať ešte viac.

Vydržať koncentrovane počúvať hudbu celých 9 hodín by bolo iste náročné, ale bolo to

Najviac ma pohltili dve kompozície, ktoré som vnímala už polovične uspatá, čo možno ešte zvýšilo moje vnútorné hudobné prežívanie.

Martin Švec objavoval krajné zvukové možnosti tam-tamu v *Having Never written a note for percussion* od Jamesa Tenneyho. Postupné rozochvievanie plechu mäkkými plstennými paličkami vygradovalo „tak akurát“ ohlušujúcim zvukom, ktorý rozšumel sluchový aparát a rozvibroval celé telo. Treba vyzdvihnúť, že Martin Švec trafil pomer hlučnosti a jej trvania ideálne – v hraniciach znesiteľnej, no zároveň príjemnej intenzity.

Druhou kompozíciou, ktorá mnou prenikla a vstrebávala som ju ešte aj pár dní po koncerte, bola nádherne farebne zahraná *Femine* Juliusa Eastmana. Nepretržite pulzujúca roľníčka, postupné pripájanie sa nástrojov a vynášanie jednoduchých repetitívnych melódií voviedlo divákov do čarokrásneho zvukového sna, z ktorého sa hádam nikomu

nechcelo prebrať. Úprimne musím povedať, že by som vydržala, ak by skladba trvala ešte ďalších sedemdesiat minút. Len to by sa za roľníčkou museli vystriedať viacerí hráči a nielen **Andrej Gál** a **Matej Sloboda**, ktorých ruky dostali pri hrkaní iste poriadne zabrať. Celkovo na dojme z kompozície určite zavalil i prístup hráčov na dychových nástrojoch a klaviristky **Júlie Stahl Novosedlíkovej**.

Dlho držané tóny v skladbe *Disseminate* Philla Niblocka a jednoznačný D dur v *Symphonie – Monoton*. *Silence* Yvesa Kleina, po ktorej nasledovalo 20-minútové magické ticho, boli záverom hodným nočného hudobného maratónu. Poslucháč si pri neustálom držaní jedného akordu uvedomoval, ako alikvotné tóny nástrojov posúvajú do popredia tóny d, fis alebo a podľa toho, ktorý nástroj

ich práve hral. Hudobníci, ale i speváci pri koncentrovanej striedavom dýchaní upadali do akéhosi tranzu. Najčerstvejší a najkoncentrovanejší bol v úplnom závere Matej Sloboda, ktorý neúnavne podnecoval spevákov a hráčov k vychutnaniu si prolongovaného opakovania svojho tónu. Po skončení predpísaného ticha sa publiku ani nechcelo vstávať, myslím, že by vydržalo počúvať pokojne i ďalšie dve hodiny hudobného toku.

Ranná káva a čaj na terase Novej Cvernovky, zdravé raňajky, rozhovory poslucháčov s interpretmi a postupne vychádzajúce slnko spravili zo štátneho sviatku ešte sviatočnejší deň. Odvážny nápad dopadol na výbornú a všetci zúčastnení budú len očakávať, či sa podobný koncert ešte niekedy zopakuje. Takýto koncept by totiž mohol svojou nekonvenčnosťou priviesť k súčasnej hudbe širšie publikum a vytvoriť si tak možných nadšencov „abonentov“.

Kristína GOTTHARDT



In a Large Open Space Jamesa Tenneyho. Kontrabasista D. Šarkezi uprostred (foto: archív)

od deviatej večer takmer nepretržite do šiestej ráno a ešte predtým stihnúť generálku, to sú fyzicky náročné požiadavky, ktorých si však boli všetci hráči vedomí. Už pred koncertom mi bolo jasné, že sa mi ráno budú spomienky na niektoré kompozície zlievať (hlavne na tie, pri ktorých by som už nebola pri plnom vedomí).

„Prespávačka“ sa konala veľmi premyslene v utorok v noci **14. 9.**, teda deň pred štátnym sviatkom. Priestor Novej Cvernovky sa na takéto akcie ukazuje ako dosť výhodný. Sála, v ktorej sa konajú rôzne koncerty, besedy a filmové večery, nevyvoláva stereotypný pocit „pozor, tu ste v koncertnej sále – rovno sedieť a nerušiť“. Uvoľnenejší prístup a výzva na prinesenie spacákov, karimatiek a diek zabezpečili dokonalé ponorenie sa do ponúknutého hudobného programu.

EnsembleSpectrum sa počas noci presúval po sále a nikdy ste nevedeli, kedy sa so svojou dekou stanete „súčasťou“ pódia. Zmeny rozostavenia hráčov prinášali okrem rôznych

vlastne cieľom koncertu? Predpokladám, že nie. Myslím, že cieľom Mateja Slobodu bolo skôr vtiahnuť publikum do zvukových spektier a ponúknuť priestor na súznenie duší s predvedenými kompozíciami. Dramaturgia bola dobre premyslená, dovoľovala striedavý oddych interpretom a zároveň postupne menila poslucháčsku obťažnosť. Náročnejšia Feldmanova kompozícia *Why patterns?* a *A Known Unknown* Jordana Dykstru boli vložené medzi diela, ktoré ponúkli menej podnetov a na publikum mali upokojujúci účinok. Dva bloky podujatia predeľoval krst nového CD EnsembleSpectrum *New Dawn Vol. 2 – La femme armée*. Okrem spomenutých diel zazneli počas noci kompozície Juliusa Eastmana (*Joy Boy*, *Buddha*), Alvina Luciera (*A Tribute to James Tenney*, *Music for Piano with Slow Sweep Pure Wave Oscillators*, *Music for Piano with Magnetic Strings*), Jamesa Tenneyho (*In a large open space*, *Swell Piece No. 3*), La Monte Younga (*Composition 1960 #7*) a Ulricha Kriegera (*The Void*).

Vesmírne mapy pre dvoch klaviristov

Fyzikálny jav rezonancie klavírneho zvuku bol nepochybne dôležitým inšpiračným východiskom už pre skladateľov na sklonku 19. storočia. Pre Debussyho, Ravela, ale aj Skriabinu, Janáčka či Ivesa znamenal prevrat v kompozičnom myslení, čo sa týka sadzby, ale aj ponímania hudobného času. Rezonancia sa stala ešte zaujímavejšou, ak boli klavíry hneď dva. To bolo aj dramaturgické východisko večera, ktorý sa **24. 9.** uskutočnil v Malom koncertnom štúdiu v rozhlasovej pyramíde v réžii manželov **Diany a Ivana Buffovcov**. Termínovo sa prekrýval s otvorením BHS (toto je dlhodobý problém koncertného života v Bratislave...), no intímnejšia divácka kulisa mu napokon celkom prišla. Pri úplne stlmených stropných svetlách, ktoré nahradila sústava farebných reflektorov strategicky rozmiestnených okolo pódia, bolo obecenstvo nevtieravo pozvané meditovať pri príjemnom prúde rezonancií dvoch klavírov v dielach, zaznievajúcich prevažne v slovenskej premiére.

Prirodzene, v takto orientovanom výbere nesmela chýbať francúzska hudba. Henri Dutilleux sa vo svojich *Quatre figures de résonances* pustil do výskumu rezonančného fenoménu a zas a znova musím oceniť jeho umeleckú odvahu a schopnosť zachovať si pri tom vlastnú tvár a nesplynúť s mocnými prúdmi, ktoré ho, ako Francúza narodeného počas 1. svetovej vojny, obtekali zľava aj sprava. Inými slovami, *Quatre figures* neznejú ani ako Messiaenove *Visions de l'Amen*, ani ako Boulezove *Structures...* Akustika rozhlasového štúdia určite nie je ideálnym prostredím pre vychutnávanie drobných zvukových nuáns, ideu dramaturgie však publikum bez ťažkosti pochopilo a po

istom čase (po nádherne statickom, akoby pravidelnými pohybmi v prázdnote zavese-ného pomyselného kyvadla odmeriavanom



D. Fujikura (foto S. Okumiya)

Two Pianos mladého Mortona Feldmana a zvonivých *Naklonených rovinách* Jany Kmitovej) som dokonca zaregistroval aj fyzickú prítomnosť rezonujúceho zvuku, ktorý sa pozvoľna presúval od ľavého klavíra smerom ponad ten pravý, vznikajúc ako zvláštna akustická ilúzia v skladbe litovskej skladateľky Justė Janulytė *Silence of the Falling Snow*. Apropos,

Jana Kmitová. *Naklonené roviny* pre štvorročný klavír sprostredkujú zážitok autorky, ktorá počas prechádzky po niekoľko minút počula kostolné zvony zaznievajúce z dvoch strán súčasne – s narastaním a ubúdáním intenzity zvuku z jednej či druhej strany. Idea to

nie je nová; zvony vyzvávajú už v dvojklavírnej *Suite op. 5* Sergeja Rachmaninova; tu (samozrejme, pri použití omnoho aktuálnejšieho vyjadrovacieho jazyka) mi však do popredia vystúpila iná črta: dramatismus. Ťažko generalizovať, no trúfol by som si povedať, že slovenskí skladatelia – v porovnaní so zahraničnými kolegami – ho pre rozvinutie svojej kompozičnej fabulácie takmer nevyhnutne potrebujú. Ten istý pocit som mal aj pri skladbe *Two* Ivana Buffu, ktorá bola na záver akoby zhrnutím povedaného, vyslovením pointy, napokon aj hudobne celkom vtipnej, bodkou za dlhou vetou. V žiadnom prípade nejde o nejaký kvalitatívny hendikep – je to len konštatovanie, že toho Beethovena ako si máme v krvi... Samozrejme, nemožno opomenúť ešte dva

diely (označené lapidárne ako *element D* a *element F*) z *Cosmic Maps* pre dva klavíry, ktorých autorom je Dai Fujikura. Myslím, že som nebol jediný, kto na koncerte slastne pookrial v žiarivom svetle jeho talentu a muzikantskej inteligencie, a u koho rezonancie tohto večera doznievali aj dlho po stlmení reflektorov.

Robert KOLÁŘ

Students meet professionals

je edukačný projekt Cirkevného konzervatória v Bratislave, otvorený všetkým študentom hudobných odborov aj profesionálnym interpretom. V štyroch dňoch sa na pôde Cirkevného konzervatória bude konať jesenná edícia projektu s prednáškami, seminármi, interpretačnými kurzami a tvorivými dielňami. Projekt je výnimočný tým, že na večerných verejných koncertoch spoluúčinkujú študenti a profesioni na jednom pódii.

20. 10. *Hudba v slove – Slovo v hudbe:* podujatie venované 100. výročiu úmrtia P. O. Hviezdoslava. Seminár o slovenskej piesňovej tvorbe bude viesť sopránistka Eva Šušková, ktorá sa predstaví aj na večernom koncerte v Zichyho paláci spolu s klaviristkou Andreou Bálašovou. V premiérach zaznejú kompozície, ktorých predlohou boli diela P. O. Hviezdoslava od J. Iršaja, V. Gräffingera, L. Borzika, F. Báleša a tiež študentov kompozície: Sebastiána Bucha, Petra Drobného, Adama Baranca a Ivana Zadra-

baja. Pri tejto príležitosti bude uvedená aj koncertná verzia komornej opery *Zuzanka Hraškovie* od Jozefa Grešáka.

4. 11. *Cirkevná hudba v zrkadle času* priblíži významnú osobnosť slovenského hudobného života, ktoré sa vo veľkej miere pričínili o rozvoj cirkevnej hudby na Slovensku. Hostom seminára je jubilujúci prof. Ján Vladimír Michalko. Na večernom koncerte v Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa v Bratislave (Jezuitský kostol) zaznejú sólové organové skladby, komorné a zborové diela M. Schneidera-Trnavského, J. L. Bellu, Š. Németha-Šamorínskeho v podaní Mareka Vrábela, Mariety Puhovichovej a študentov CKBA.

24. 11. *M. Schneider-Trnavský v piesňach mladšej generácie* pripomenie 140. výročie narodenia našej veľkej osobnosti, ktorú priblíži muzikologička Edita Bugalová. Do projektu sú aktívne zapojené aj deti bratislavských ZUŠ, ktoré vystúpia na koncerte spolu so študentmi spevu a profesionálnymi speváčkami. Hostom koncertu v Pálffyho paláci na Zámockej ulici bude tenorista Pavol Bršík.

1. 12. *JazzOslava Hviezdoslava* uzavrie projekt slovenský jazzový klavirista, skladateľ, aranžér a pedagóg František Báleš seminárom o vzťahu slova a jazzovej hudby s dôrazom na prácu s textom poézie P. O. Hviezdoslava. Na koncerte v Divadelnom štúdiu 113 na Cirkevnom konzervatóriu odznie 10 zhudobnených Hviezdoslavových sonetov z pera F. Báleša a jeho ansámblu (M. Uhiarik – spev, V. Máčaj – kontrabas, J. Šušaník – bicie nástroje) v spojení s umeleckým prednesom Hviezdoslavových básní študentmi Hudobno-dramatického odboru CKBA.

Vstup na semináre/prednášky je pre študentov mimo CKBA voľný bez potreby registrácie, avšak len formou pasívnej účasti. V prípade záujmu o aktívnu účasť na koncerte 24. 11. kontaktujte koordinátora projektu na: klaudia.vasinova@ckba.sk. Vstup na večerné koncerty je pre verejnosť voľný. Viac informácií na: <https://www.facebook.com/studentsmeetprofessionals/> alebo <https://www.ckba.sk/projekty> (red.)

Slovenská sakrálna tvorba u Jezuitov

Záver leta ponúkol bratislavskému publiku výnimočnú príležitosť: **21. 8.** sa v Kostole Najsvätejšieho Spasiteľa (Jezuiti) uskutočnil koncert slovenskej sakrálny tvorby. Okrem špecializovaných festivalov býva možnosť vy-počúť si koncert zostavený čisto z diel domácej sakrálny tvorby pomerne zriedkavá, navyše väčšina skladieb zaznela v svetovej, resp. slovenskej premiére. Iniciátorkou podujatia, ako aj vzniku prvých štyroch skladieb večera, bola zbormajsterka **Mária Jašurdová**, ktorá sa sakrálny zborovej tvorbe venuje aj ako skladateľka. Od r. 2006 vedie Komorný zbor učiteľov pri ZUŠ v Púchove, z ktorého sa neskôr vyprofilovala ženská vokálna skupina Harmony, a tiež detský zbor Be Happy, ktoré získali viacero ocenení doma i v zahraničí. Dramaturgia koncertu bola zvolená veľmi vhodne čo do rozsahu, charakteru i rozmanitosti jednotlivých diel. V úvode koncertu zazneli štyri kratšie diela pre rôzne obsadenie. V podaní miešaného zboru **Chorus**

Ďalšie dve skladby zazneli v podaní komornej vokálnej skupiny **Harmony**, čo do dramaturgie koncertu vnieslo zvukové spestrenie. Mária Jašurdová uplatnila v skladbe *In principio erat verbum* na text z úvodu Jánovho evanjelia viacero prvkov typických pre jeden zo svojich hlavných inšpiračných zdrojov – renesancie: napríklad ideálny spôsob prednesu vokálnej polyfónie a cappella, ale aj spôsob koordinácie a reťazenia jednotlivých hlasov. Skladateľka „*nechcela, aby hlasy zneli súčasne, ale aby mal každý svoj vlastný život, ako keď sa malé potoky zlievajú do rieky*“. Chcela vyjadriť „symboliku zázraku, ktorý postupne mení tvár stvoreného, neprichádza ako blesk z jasného neba, prichádza nenápadne, avšak neodvratne“. Peter Špilák je známy svojou záľubou vo výraznej práci s rytmom. V jeho diele *Magnificat* sa často strieda metrum, čo môže byť interpretácie náročné, no v podaní Harmony a Jašurdovej presvedčivého dirigentského gesta malo uvedené dielo jasné kontúry.

vedením **Komorný orchester ZOE**, sopranistka **Ľubica Strapáčová**, barytonista **Dávid Harant** a recitátor **Marek Kolenko**. Osobitne treba vyzdvihnúť výkon sopranistky, ktorej príjemná farba hlasu, čistá intonácia a podmanivý, no neprehnaný výraz zohrávali dôležitú rolu v celkovej interpretácii diela. Pre zbormajstra je dirigovanie orchestra, zboru a sólistov iste náročnou výzvou, Jašurdová však svojím dôsledným prístupom k naštudovaniu diela, hlbokým vhladom do najmenších detailov skladby a zreteľným dirigentským gestom dokázala spolu so všetkými účinkujúcimi vytvoriť naozaj nezabudnuteľný zážitok. Interpretácia vystihla skladateľský zámer, čo sa týka jednotlivých hudobných štruktúr, melodických línií, harmonickej stránky i celkového posolstva diela. Spevácke zbory pôsobiace na Slovensku sú vo veľkej väčšine amatérske. V poslednom čase sa niektoré profesionálne telesá (napríklad Slovenský komorný orchester, Slovenský filharmonický zbor) snažia nadväzovať dlhodobú spoluprácu s amatérskymi zborovými telesami, a tak podporiť ich činnosť. Podnety pre vznik nových skladieb z domácej proveniencie, prístupné aj pre amatérske zborové telesá, sú však stále zriedkavé. Nech sa priane Mária Jašurdovej – aby sa diela uvedené na tomto koncerte ujali aj v umeleckom živote ďalších speváckych zborov – stane skutočnosťou.

Jana MAJEROVÁ



L. Strapáčová a M. Jašurdová v popredí po uvedení *Kantaty chrzcielnej* L. Bernátha (foto: T. Halás)

Salvatoris najprv odznelo zhudobnenie Žalmu 27 *Hospodin je mojim svetlom* (v koncertnom uvedení tiež ako premiéra) od Petra Duchnického, ktorý komponuje prevažne komornú hudbu. I keď sa zborovej tvorbe venuje zriedkavejšie, vytvoril umelecky hodnotné, no zároveň interpretačne i poslucháčsky prístupné dielo s hlbokým duchovným posolstvom (navyše ako jediné z koncertu na slovenský text), aké by sa mohlo veľmi dobre uplatniť aj v repertoári ďalších speváckych zborov. Druhou skladbou, ktorá zaznela v podaní rovnakého telesa, bolo moteto pre miešaný zbor a organ *In illa hora* na text z 18. kapitoly Matúšovho evanjelia od Petra Zagara. Organový part, ktorý tu neplní len úlohu sprievodného nástroja, ale je plnohodnotným partnerom zboru, presvedčivo interpretoval **Daniel Gabčo**.

Ťažiskom večera bola štvorčastová duchovná *Kantata chrzcielna* Ľuboša Bernátha pre soprán, barytón, miešaný zbor (pôvodne pre detský a mužský zbor), orchester a recitátora. Bernáth sa v súčasnosti intenzívne venuje sakrálny tvorbe, ktorá je ovplyvnená jeho záľubou v kontrapunkte a modálnom priestore. *Kantata chrzcielna* bola napísaná pre festival Fide et amore v poľských Źorach, kde zaznela aj jej premiéra v októbri 2016. Tematika kantáty sa obracia k významným momentom z dejín poľského národa, jeho vzťahu k Bohu a obsahuje univerzálne humanistické posolstvo. Bernáth skomponoval podmanivé dielo, pričom mimoriadne pôsobivo dokázal hudobne vystihnúť rozmanitý charakter a obsah jednotlivých kontrastných častí. Okrem zboru Chorus Salvatoris účinkovali pod Jašurdovej

Ceny Hudobného fondu

Hudobný fond v septembri udelil výročné ceny siedmim osobnostiam v rôznych odvetviach slovenskej hudobnej kultúry. **Cenu Jána Levoslava Bellu** za rok 2020 získal mladý skladateľ **Stanislav Pristáš** za kompozíciu 2033, ktorú premiérovou uviedla Slovenská filharmonia na festivale Nová slovenská hudba 2020. Skladateľ a muzikológ **Ladislav Burlas** získal **Cenu Jozefa Kresánka** za celoživotné muzikologické dielo a za prínos v oblasti hudobnej teórie a historiografie. **Cena Frca Kafendu** bola udelená harfistke **Kataríne Turnerovej** za nahrávku albumu *Canto amoroso* s komornou tvorbou Milana Nováka. Jazzový saxofonista, skladateľ a aranžér **Igor Čelko** získal **Cenu Ladislava Martoníka** za významnú umeleckú činnosť v oblasti tradičného jazzu doma a v zahraničí, najmä v období 60. rokov 20. storočia. **Cenu Pavla Tonkoviča** za prínos v oblasti hudobného folklóru získala redaktorka Slovenského rozhlasu **Miriám Kubandová**, **Vladimírovi Dianiškovi** udelila rada HF za významný prínos v rozvoji dychovej hudby na Slovensku a za tvorivú prácu s deťmi a mládežou **Cenu Karola Pádívého**. Od r. 2018 HF udeľuje aj **Cenu Geju Dusíka** za činnosť v oblasti populárnej hudby a za rok 2020 sa jej držiteľom stal **Pavel Zajáček**.

(red.)

Organové dni Jozefa Grešáka

Uvoľnenejšia pandemická situácia dovolila mestu Bardejov, oddeleniu kultúry MsÚ a rímskokatolíckej cirkvi, farnosti sv. Egídia vnieť do letných mesiacov pod klenby Baziliky minor sv. Egídia už 29. ročník bardejovského organového festivalu.

Dramaturgia šiestich koncertov bola prezentácia interpretačného umenia organistov z Poľska, Maďarska, Rakúska, zo Slovenska a z Česka.

Otvárací koncert (22. 6.) patril slovenskému organistovi, regenschorimu v nútenej výslužbe a organárovi **Martinovi Bakovi**. Pre svoj recitál zvolil zaujímavú dramaturgiu, z ktorej treba vyzdvihnúť interpretáciu Grešákovej najautentickejšej skladby pre organ – *Impulzy*, ktorú v bulletine nesprávne priradili do *Organovej knihy pre Ivana Sokola*. Kompozičné posolstvo autora Bako veľmi citlivo preniesol do dispozičných možností nástroja, ktorý od detstva priťahoval citlivú dušu skladateľa a bol ideálom pri komponovaní tohto diela už zrelým skladateľom. Z Lisztovej tvorby pre organ predstavil takmer polhodinovú *Fantáziu a fúgu na chorál „Ad nos ad*

a mäkké forte, čo svätogéridiovská akustika rozhodne dovoľuje.

Po piatich rokoch sa na chór baziliky vrátil maďarský organista **Robert Kovács**, ktorý už počas minulého hostovania zanechal dojem neobyčajného improvizátora. Ako tému recitálu 20. 7. si zvolil prvých osem taktov slovenskej štátnej hymny *Nad Tatrou sa blýska*, ktoré zaujímavým spôsobom improvizácie pretavil do pradiava s využitím romantickú dispozície nástroja. Z Mendelssohnovho organového diela vybral *Allegro B dur* a *Passacagliu c mol*. V programe zaujal výberom z diela Sigfrida Karga-Elerta či Franza Liszta: z tvorby druhého z nich zazneli *Nun danket alle Gott* a *Andante religioso* a svoj recitál zavŕšil *Prelúdiom a fúgou na meno B-A-C-H*. Z Grešákovej *Organovej knihy pre Ivana Sokola* uviedol *Larghetto*, ktoré spracúva tematicky

vygradoval výberom z *Les corps glorieux* (Oslávené telá – Sedem krátkych vízií života vzkriesených) Oliviera Messiaena. Nie je samozrejmosťou hrať na tomto festivale diela Messiaena, osobitého skladateľa, hudobného filozofa, organistu s darom pre farebné videnie a zvláštne harmonické vzťahy. Penták ponúkol poslucháčovi výstižný prístup k dielu s využitím romantických dispozícií nástroja, čím umocnil skladateľovo posolstvo o budúcom živote vzkriesených vychádzajúc z novozákonných textov.

Nasledujúci organový recitál (10. 8.) patril slovenskej organistke **Márii Magyarovej Plšekovej**, v ktorej programe sa objavilo aj nepochopiteľné predelenie Bachovho *Prelúdia a fúgy c mol BWV 546* chorálom *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross BWV 622*. Pri tomto koncerte sa znova vynorila naliehavosť problému – siahnuť po skladbe slovenských skladateľov sa nenosí okrem povinnosti vybrať si nejakú miniatúru z Grešákovej „Orgelbuchu“.

Na záverečnom koncerte (24. 8.) sa predstavil **Paweł Wróbel** z Poľska. Poslucháča oslovil najmä výberom z diel barokových autorov (Dietrich Buxtehude, Johann Caspar Ferdinand Fischer,



I. Schüttengruber (foto: S. Fecsková)



P. Wróbel (foto: S. Fecsková)

salutarem undam“ s bohatstvom chromatismov a klavírnej virtuozy prenesenej do polohy organovej techniky. Napriek technickým obmedzeniam nástroja v bazilike pripravil Bako poslucháčom hneď v úvode festivalu unikátny zážitok z interpretácie.

Druhý organový utorok (6. 7.) patril organistke **Ines Schüttengruberovej** z Rakúska, ktorá program svojho recitálu vystavala s dôrazom na nemeckú (Georg Muffat, Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy) a francúzsku (Léon Boëllmann, Maurice Duruflé) organovú literatúru. K ucteniu si kompozičného odkazu Jozefa Grešáka uviedla z *Organovej knihy pre Ivana Sokola* dve miniatúry: *Allegro* a *Baladu*. Interpretka zvolila pozoruhodnú registráciu. Uprednostnila jemnejší, farebnejší a subtilnejší zvuk v mezzoforte

materiál z *Concertina pre husle a orchester* a *Irmos* pripomínajúci tri zbory a cappella z *Panychidy*. Kompozičný svet Jozefa Grešáka sa len tak ľahko interpretovi neotvára. Robert Kovács zrejme našiel kľúč k interpretačnému prístupu k týmto Grešákovým miniatúram, pretože využitím farebných (a tým aj dynamických) možností nástroja odkryl tajomstvá kompozícií poslucháčovi v príťažlivej forme.

V predvečer výročia úmrtia J. S. Bacha (27. 7.) sa predstavil slovenský organista **Ján Penták**, rodák z Markušoviec pôsobiaci v nemeckom Lübecku. V jeho dramaturgii dominovali Bachove diela: *Fantázia s imitáciou BWV 563*, *Ricercar pre 3 hlasy z Hudobnej obete BWV 1079* a *Fantázia G dur BWV 572*. Grešákovou miniatúrou *Lento religioso* z *Organovej knihy pre Ivana Sokola* upozornil na skladateľovu *Komornú symfóniu*. Penták program

Johann Sebastian Bach). Z poľskej organovej literatúry uviedol *Improvizáciu na cirkevnú pieseň Svätý Bože op. 38* Mieczysława Surzyńskiego s citlivou dávkou meditativnosti. Wróbel svoju záľubu v transkripciách priblížil v posledných dvoch skladbách recitálu: *Tanec cukrovej vily* z Čajkovského baletu *Luskáčik* pôsobil v dramaturgii koncertu ako prskavka. Z Bachovej zbierky skladieb pre čembalo *Clavierübung* uviedol 1. časť, *Toccata*, v ktorej podčiarkol svoju dispozíciu k virtuoze i cit pre prácu s detailom.

Tohtoročné Organové dni Jozefa Grešáka okrem programového bulletinu priniesli ku každému koncertu aj kompletný program s údajmi o interpretovi, ako aj zodpovedajúce texty o skladateľoch a skladbách. Prajme si, aby tak bolo aj v nasledujúcich ročníkoch.

Silvia FECSKOVÁ

Vojvodkyňa z Chicaga po prvýkrát v Košiciach

Tolerancia, pochopenie a akceptácia procesu spájania, ale i snaha zachovať si vlastnú kultúrnu identitu, sú myšlienky, ktoré priniesla na scénu divadla Theater an der Wien Kálmánova Vojvodkyňa z Chicaga v r. 1928. Dramaturgia Opery ŠD Košice ju zaradila do programu v čase, keď naša spoločnosť zažíva množstvo konfliktov. Aktualizácia textov s narážkami na súčasnú politickú garnitúru a situovanie deja do Košíc hovoria jasnou rečou. Neobišli ani samotné prostredie divadla v postave teatrálného kritika Dr. Ungerházyho.

Žánrové zaradenie Kálmánovej operety prináša dilemu. Je to jazzová opereta či už muzikál? A tu sme pri koreni veci, o ktorú tvorcom išlo: spojenie dvoch kultúr, americkej a európskej, manifestujúce sa v mixe hudby viedenských valčíkov a salónnych čardášov s charlestonom a foxtrotom z amerických klubov.

Dej vychádza z tradície naivných príbehov o princeznách, ktoré nájdu svojho princa a popri nich sa vždy „zvezie“ aj niekto z ich služobníctva. Americká milionárka Mary prichádza do Európy so svojou podobne bohatou priateľkou Edith Soros a zastavia sa aj v jednom z miestnych košických lokálov. Dámy uzavru stávkou. Vyhrá tá, ktorej sa podarí kúpiť drahšiu vec. Mary sa stretáva s princom Borisom, neobľúbnym zástancom tradičných melódii a jeho skrotenie je pre ňu výzvou. Scéna je tradičná, ale účelná. Dominuje na nej centrálne umiestnené a počas celej inscenácie nemenné schodisko s postrannými balkónmi. Vpravo je umiestnený biliardový stôl, ktorý nachádza svoje uplatnenie v jednej z tanečných scén. Postranné steny tvoria zvislé otočné panely. V druhom obraze sú ovešané obrazmi a modelujú interiér paláca vojvodkyne Lizavety, panovníčky fiktívnej krajiny Sylvárie. Tretí obraz je ten istý salón, ale s novou majiteľkou Mary, ktorá kúpila celú Sylváriu aj s princom Borisom. Na postranných paneloch sú nové obrazy (Warholova Marilyn Monroe). Sylvária je na pokraji finančného krachu a zachrániť by ju mohlo manželstvo princa Borisa s prostoduchou dcérou veľkovovodu Lupařoviča, Rosemary Dragicu. Mary sprevádza jej tajomník John Bondy a podľa šablóny operetného deja sa práve on zamiluje do Rosemary. V záverečnej scéne prichádza za Mary aj jej otec a v osobe vojvodkyne Lizavety spozná svoju dávnu „lásku na jednu noc“, ktorú si hneď odvedie do spálne „dohnať stratený čas“. Všetko dopadne šťastne a nič nebráni veľkolepému finále.

Pôvodnú päťhodinovú verziu predlohy skrátili v Košiciach na viac ako dve a pol hodiny. Na scéne sa však stále čosi deje a divák sa nudiť nestihne. Réžisér s choreografom využili všetky možnosti na vytvorenie pestrej, zábavnej a technicky náročnej inscenácie. Jediným hluchým miestom zostali len záverečné dialógy Mary a Borisa. Na scéne boli odkázaní sami na seba i na nahotu textu.

Kostýmy neomylné charakterizujú postavy. Mary v šatách v štýle Marilyn Monroe je

vyzývavá, až eroticky dráždivá. Jej priateľka v klasickom kostýme vyzerá trochu obstarožne, no skrz jej sexuálne motivované správanie ju režisér postavil do polohy ženy, ktorá dokonca bez problémov orálne uspokojí i kráľovského strážnika pred Buckinghamským palácom. Niekoľko táto prvoplánová scénka možno pobavila, pre iného to bolo zase „too much“. Rosemary je oblečená v regionálne bližšie neurčenom kroji. Druhé dejstvo sa začína na maškarnom bále s maskami postáv z disneyoviek. Nechýba Snehulienka s trpaslíkmi, ani Mickey Mouse a Minnie. Vo všetkých farbami hýriacej scéne vystupuje Mary v podobe Sochy slobody.



E. Bodorová ako Vojvodkyňa (foto: J. Marčínský)

Pri hľadaní hodnotiacich kritérií som sa rozhodla postupovať porovnaním s operetnými a muzikálovými produkciami, ktoré som mala možnosť vidieť za posledných 10 rokov vo Viedni. A musím povedať, že svojou výpravou, výkonmi sólistov i tanečníkov, politickou ostrosťou, ale i avansovanou sexualitou ide o porovnateľnú úroveň. Obdivuhodne sa v role Mary zaskvela **Eva Bodorová**. Zaujala ma najmä jej schopnosť prechádzať z muzikálového spevu do operného, i keď jej bolo v opernej polohe horšie rozumieť. Bravúrne zvládla náročný text a problémom pre ňu neboli ani tanečné kreácie. Žiarila na scéne ako hviezda a možno aj preto zostal jej partner, **Titusz Tóbisz** (princ Boris), predovšetkým herecky, v jej tieni. Spevácky i výrazovo zostával vždy v jednej rovine. Pri speve by aj dušu dal, no boli miesta, kde sa žiadalo viac piana a jemnosti v hlase. Obdivuhodne však zvládol tanečné prvky. V čapásoch exceloval medzi tanečníkmi ako sólista. V období vzniku diela bolo obsadzovanie operných

spevákov v operetách výnimočné a prinášalo skôr negatívne ohlasy. Spev tu nie je natoľko náročný, zvládne ho aj neškolený spevák.

V porovnaní s Tóbiszom bol herecký výstup **Mareka Gurbala** (veľkovojseda Lupařovič) briskný a šťavnatý.

Adriana Ballová podala spoľahlivý štandardný výkon. Podarilo sa jej kreovať Edith s jasným charakterom. Jej hlas je vhodný práve pre komické postavy a istý dojem nemotornosti je pre túto rolu dokonca žiaduci. Ďalším svetlým zjavom medzi sólistami bol **Martin Stolar** (Mr. John Bondy). Opäť vo všetkých zložkách žánru vynikajúci. Adekvátnou partnerkou mu bola **Aneta Hollá** (Rosemary). Obaja boli obdivuhodní v druhom dejstve, kde museli hrať a spievať v maskách s veľkými hlavami Disneyho myšiakov. Prirodzene a ľahko vo svojich úlohách pôsobili **Viera Kállayová** (Lizaveta) a **Stanislav Pitoňák** (Perolin).

Ivan Krúpa (Mr. Benjamin Lloyd) hĺbkou a farbou svojho hlasu aj v speve harmonicky vyplnil záverečné scény s ostatnými aktérmi. **Tomáš Beličák** (Ungerházy) hneď v úvode zapôsobil ako katalyzátor smiechu.

Orchester mal nielen sprievodnú, ale i dramatickú funkciu, nehral totiž iba hudbu, ktorú

napísal Kálmán, ale aj rôzne vsuvky (úryvky z popu a filmovej hudby ako hudobné symboly). Všetko zvládli, aj vďaka dirigentovi **Petrovi Valentovičovi**, na výbornú. Valentovič mal na starosti aj prípravu zboru, ktorý mal dôležitú úlohu aj pri vytváraní živých kulís vo viacerých scénach. Z muzikantských výkonov, pochopiteľne, vynikol sólista na scéne, saxofonista **Ján Kopčák** alias Bobby.

Vysoko vyzdvihujem prácu zvukárov (použité boli

mikroporty). Pri takých rozdielnych hlasových intenzitách spevákov, hercov zboru a orchestra dosiahli maximálne jednotný celok. Nezvyknem sa zaoberať programovým bulletinom, no tentoraz musím pochváliť jeho obsah, ktorý tvorí veľmi obsažný a zaujímavý rozhovor s Kevinom Clarkom, publicistom a vedcom v oblasti operety, ktorý je aj zakladateľom Operetta Research Center v Amsterdame. Dobové fotografie a QR kódy, ktoré odkazujú na zvukové nahrávky, sú taktiež veľkým potešením. Škoda len, že sa zabudlo na informácie o tvorcoch inscenácie.

Katarína BURGROVÁ

Emmerich Kálmán: *Vojvodkyňa z Chicaga*
Dirigent a zbormajster: Peter Valentovič
Réžia: Attila Béres
Scéna: Balázs Horesnyi
Kostýmy: Rita Velich
Choreografia: Ondrej Šoth
Premiéra v Opere Košického štátneho divadla 22. 9.

Maestrov k narodeninám

Už dávno naše médiá nežili operou tak intenzívne ako začiatkom tohtoročnej jesene. Dôvod mal slávnostný rozmer: 25. 9. sa dožil významného jubilea najznámejší slovenský reprezentant tohto vznešeného umenia, tenorista Peter Dvorský. Slovenské národné divadlo, v ktorého opernom súbore nielen profesionálne začínal, ale sa sem i verne vracal v časoch najväčšej slávy (a neskôr mu dokonca nakrátko šéfoval), si maestra uctilo slávnostným galavečerom s jednoduchým názvom *Peter Dvorský 70*.

Sedemnást oficiálnych čísiel programu (dramaturgia: Jozef Červenka, Dalibor Jeniš, scenár: Matej Drlička, Jozef Červenka) kopírovalo strhujúcu kariéru Petra Dvorského, ktorej trajektórie sa vinuli po dvoch hlavných koľajach: slovanskej a románskej. Kyticu pre slávneho kolegu, vyskladanú dvanástimi domácimi i zahraničnými sólistami a sólistkami a **Orchestrom SND** pod suverénou taktovkou **Ondreja Lenárda**, uviedla príhovorom legenda činoherného súboru **Emília Vášáryová**. Ďalšie reflexie, vyznania i gratulácie zazneli v dokrútkach: na plátne sa vystriedali Dvorského žijúci i zosnulí kolegovia a kolegyně (v druhom prípade ich narozprávali členovia Činohry SND, **Táňa Pauhofová** a **Tomáš Maštálir**). Z výrokov Luciana Pavarottiho, Dominiqa Meyera, Mirelly Freniovej, Montserrat Caballéovej, Giuseppeho di Stefana, Gheny Dimitrovej či Plácida Dominga sa modeloval portrét Bohom obdareného umelca s fenomenálnym hlasom a dobrým srdcom, oddane milujúceho rodinu i rodnú krajinu.

Veľká škoda, že sa publikum nedočkalo hlasu samotného oslávenca, a to napriek bulletinom avizovaným ukázkam z predstavenia Suchoňovej *Krúžavy* (9. 12. 1999) a z filmu Petra Weigla *L'amore e destino* (1984). Najmä menej známym poslucháčom (aj z radov slovenských prominentov, ktorých bolo v ten večer v hľadisku neobvykle nahusto) to mohlo poskytnúť rukolapný dôkaz toho, čo Peter Dvorský v kontexte operného umenia poslednej štvrtiny 20. storočia znamenal. Na druhej strane, konfrontácia s jeho nádherným sfarbeným, slnečným, kovovo prierzadným a medzi stovkou iných rozpoznateľným hlasom by zrejme nevznikla pre každého z gratulantov najlichotivejšie.

Z okteta účinkujúcich tenoristov sa Dvorského métam približuje jeho o pätnásť rokov mladší poľský kolega **Piotr Beczała**. Svoj krásny mužný spinto tenor prezentoval hneď v troch číslach, ktoré kedysi patrili k oslávencovým glanznumerám. Slovansky autentickou, vrúcnu emóciou prežiatou áriou z Dvořákovskej *Rusalky* (*Viđino divná, přeslaďká*) dokladoval, prečo je najvyhľadávanejším Princom súčasných operných javísk. S vášňou, no bez rušivého operného pátosu zaspievaná ária *Pourquoi me réveiller*, v ktorej priam fyzicky zhmotnil duševné utrpenie Massenetovho Werthera, sa stala interpretačným vrcholom koncertu. Neafektovaným výrazom a vzácnym

timbrom obdaril i známu Cavaradossiho áriu *E lucevan le stelle*, uzatvárajúcu oficiálnu časť programu.

Druhý zo zahraničných hostí spievajúcich na veľkých medzinárodných scénach, rodák z Kanárskych ostrovov **Jorge de León**, za Beczaľom nijako nezaostával prieraznosťou hlasu či technickou koncentrovanosťou, no



Dojatý P. Dvorský v hľadisku SND (foto: C. Bachratý)

jeho materiál má menej atraktívnu a uchu lichotiacu farbu. Do programu prispel dvomi verdiovskými číslami: áriou *O figli, o figli miei!* Ah, la paterna mano z opery *Macbeth* a partiu Riccarda v dramatickom triu *Ahimé! S'apressa alcun!* z *Maškarného bálu* (spolu s **Jolanou Fogašovou** ako Ameliou a **Danielom Čapkovičom** ako Renatom).

V galérii slovenských tenoristov pôsobiacich na domácich, českých i vzdialenejších scénach patrí pomyselný víťazný vavrin **Pavlovi Bršlíkovi**, najmä za áriu Lenského *Kuda, kuda...*, ktorá v jeho podaní dostala dimenzie monodramy: vystaval ju v emocionálne strhujúcom oblúku, s vášnivým, no neafektovaným finále. V slovanskom bloku popri Lenskom, v ktorého postave Peter Dvorský debutoval na javisku SND, zazneli i ďalšie čísla nerozlučne späté s umelcovou kariérou: ária Jenika z *Predanej nevesty* (farebne kompaktný lyrický tenor **Tomáša Juhása**) a monológ Suchoňovho Ondreja *Vrav, dievča, kde si krásu*

vzalo (o čosi menej sviežo pôsobiaci **Michal Lehotský**). V talianskom bloku sa popri najúspešnejšom z oslávencových spievajúcich bratov **Miroslavovi Dvorskom** (stále farebne pritažlivý a pevný, iba vo vyššej polohe trochu forsírovaný Alfredo z Verdiho *La traviaty*) predstavili dvaja umelci pôsobiaci prevažne na českých javiskách: absolvent košického konzervatória **Peter Berger**, avizujúci v árii Pucciniho Pinkertona *Addio fiorito asil* únavu materiálu, a ani nie tridsaťročný **Petr Nekoranec**, ktorého útlý tenor so zapadajúcou vysokou polohou nekorešpondoval s interpretačnými nárokmi Rodolfa z Pucciniho *Bohémy* (*Che gelida manina*).

Prevažne mužský program ozdobili tri dámy, pútajúce pozornosť oslnivými zjavmi, už o trochu menej speváckymi výkonmi. Jolana Fogašová v monológu Katreny *Žiale bóľne, páľčive*

i v parte Verdiho Amelie z vyššie spomenutého tria naznačila úbytok farby v nižšej strednej polohe, **Adriana Kučerová** v „mesiačikovej“ árii z Dvořákovskej *Rusalky* vsadila väčšmi na opernú manieru než na prirodzenú krásu svojho hlasu a pre kultivovaný, stále viac lyrický než mladodramatický soprán **Evy Hornýákovskej** nebola ária Cileovej Adriany Lecouvreur typovo adekvátnou voľbou.

Buďme však úprimní. Tento koncert nemal ambíciu poskytnúť materiál nemilosrdným kritikom, ale vzdať hold kolegovi, ktorého kariéra si bezpochyby zaslúži rešpekt i obdiv. To sa divadlu aj interpretom podarilo naplniť vrchovitou mierou. Keď po poslednom z troch prídavkov, Dusíkovej *Piesni o rodnej zemi*, ktorá sa práve vďaka jeho nádhernému podaniu stala tieňovou slovenskou hymnou, oslávenec ďakoval gratulantom, jeho nefalšované dotiatie sa nákazlivo prenieslo i do aplaudujúceho publika.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

PLZEŇ

Hudobne o divadelnom festivale

V polovici septembra sa v Plzni bez výraznejších obmedzení a za veľkého diváckeho záujmu uskutočnil 29. ročník medzinárodného festivalu Divadlo. Mojou ambíciou bolo zachytiť toto dramaturgicky pestré, no prevažne činoherne koncipované podujatie z pozície hudobnej kritičky. Potenciál zvoleného uhla pohľadu ma príjemne prekvapil: vo väčšine mnou navštívených produkcií hrala hudba dôležitú rolu.

Scénická adaptácia románu Winfrieda Georga Sebalda *Austerlitz* (2001), ktorú v Divadle mladých v litovskom Vilniuse realizoval slávny poľský režisér **Krystian Lupa**, je päťhodi-

spomienku na zriedkavé príjemné chvíle (šansón Edith Piafovej), no predovšetkým je hrdinovým alter egom. „Sú neskoré Schumannove skladby plodom depresie alebo jej zne-

tému nekonečne sa ťahajúcej dostavby diaľnice medzi Bratislavou a Košicami bohatu využíva autentický folklór (trávnice v podaní Dariny Laščiakovej) i jeho metamorfózy v monumentálnych opusoch slovenských klasikov (Zeljenka, Suchoň), zvyrazňujúc tak mýtcko-rituálnu rovinu inscenácie.

K najsilnejším zážitkom festivalu patrila dramatizácia románu Honorého de Balzaca *Stratené ilúzie* v podaní súboru pražského Divadla Na zábradlí. Dramatizátor, režisér a zároveň autor výberu hudby **Jan Mikulášek** podfarbil bravúrny herecký koncert lepoprelom hudobných čísiel, ilustrujúcim vzostup a pád nadaného básnika Luciena Chardona.



C. Monteverdi, T. Hanzlík, V. Zouhar: *L'Arianna* (foto: MFD Plzeň)

novým panoramatickým opusom odohrávajúcim sa v rozpätí šesťdesiatich rokov medzi Antverpami, Walesom, Oxfordom, Londýnom, Parížom, Prahou, Terezínom a Mariánskymi Láznami. Pohnuté európske dejiny 20. storočia vníma divák boľavými očami titulného hrdinu: niekdajší pasažier detského transportu odvážajúceho židovské deti z Prahy k pestúnom do Veľkej Británie pátra po rodinných koreňoch i vlastnej identite. Hudba **Arturasa Bumšteinas**a funguje raz ako zvukovo znepokojujúci sprievodca zatemnenými zákutiami Austerlitzovej pamäti, inokedy privanie

užitím?“ Pýta sa Austerlitzova milienka, zatiaľ čo vlna clivých tónov zalieva scénu, z ktorej sa asociálne uzavretý muž odmieta vrátiť k normálnemu životu. Rovnako majstrovsky ako s hudbou pracujú inšcenátori s tichom, vyvolávajúcim stiesňujúci pocit existenciálnej prázdnoty.

Inú, no podobne dôležitú úlohu zohráva hudba (pod jej výberom je podpísaný režisér inscenácie **Lukáš Brutovský**) v inscenácii Slovenského komorného divadla Martin *DI (pracovný názov)*. Formálne originálna, ostro satirická a zároveň podmanivo poetická „meditácia“ na

Mladíkovu závrtnú cestu z malomestského Angoulême na výslnie parížskej smotánky a jeho rovnako prudký osobný i profesionálny krach vypolstroval Mikulášek divokým patchworkom, pozošivaným z disko a techno čísiel, lepkavého talianskeho popu i súčasnej komornej hudby.

Doposiaľ zmienené inscenácie pracovali s reprodukovateľným zvukom, no na festivale mali silné zastúpenie i divadelné tvary so živou hudbou. Popri čarovných bábkových predstaveniach divadiel Drak z Hradca Králové (*Šípková Ruženka*) a Alfa z Plzne (*Jenováfa*),

Don Šajn) sa muzikanti ocitli na javisku napríklad v krutej vzťahovej groteske Lucie Trníkovej *Manželská historie* (Divadlo JEDL, Praha, režia **Jan Nebeský**). Príbeh manželského trojuholníka Augusta Strindberga dostal i vďaka bohatej hudobnej zložke (**Emil Viklický**) divácky atraktívnu formu kabaretnej opery, ako ju vtipne vystihla kritička Marie Reslová.

Usporiadatelia zaradili do programu aj dva muzikály. Kým *Green Day's – American Idiot* využívajúci piesne z rovnomenného albumu známej americkej punkrockovej skupiny deväťdesiatych rokov narazil na nezargumentovanú dramaturgiu i vokálno-hudobné a herecké limity mladého súboru plzenského Divadla J. K. Tyla, tak *Špinarka* ostravského Divadla Petra Bezruče plnohodnotne naplnila druhové i žánrové kánony. Autor a režisér **Tomáš Dianiška** uchopil turbulentný život známej ostravskej speváčky Věry Špinarovej s nevyhnutnou mierou zjednodušenia, zato však v strhujúcom javiskovom tempe pretkávanom smutno-smiešnymi metaforami československej spoločnosti šesťdesiatych až deväťdesiatych rokov. Na rozdiel od *Green Day's*, *Špinarka* bola ušitá na telo súboru na čele so speváčkou vynikajúco disponovanou a herecky presvedčivou **Markétou Matulovou**.

Podobne ako na Divadelnej Nitre, ktorá je „sesternicou“ českého medzinárodného festivalu, opera sa v Plzni objavuje len sporadic-

ky. Vystúpenie olomouckého Ensemble Damian, špecializujúceho sa na interpretáciu barokovej a súčasnej hudby, však poskytlo presvedčivé argumenty v prospech takéhoto interdruhového prepájania. Voľná rekonštrukcia opery Claudia Monteverdiho *L'Arianna*, za ktorú si tvorcovia pred začiatkom predstavenia prebrali z rúk Lenky Šaldovej a Josefa Hermana Cenu diváka z Festivalu hudobného divadla Opera 2020 (tamojšie odovzdávanie sa pre pandémiu neodohralo), patrila k najpozitívnejšie prijatým číslam festivalu.

Partitúru jedného z najstarších opusov operných dejín, z ktorej sa zachovalo len libreto Ottavia Rinucciniho a časť štvrtého dejstva so slávnym lamentom Arianny *Lasciatemi morire*, rekonštruovali **Tomáš Hanzlík** a **Vít Zouhar** s vysokou muzikologickou erudiťou a znalosťou monteverdiovského štýlu, no zároveň so správnou dávkou muzikantskej drzosti. Modernou hudbou posvätený rukopis sa odhaľoval predovšetkým v hojne zastúpených, ostro rytmizovaných ansámblových číslach a v harmonicky odvážnych inštrumentálnych partoch. Komorné nástrojové zoskupenie (pozitív, teorba, violončelo) nebolo len sprievodcom spevákov, ale i dramatickým činiteľom podčiarkujúcim zmysel spievaného slova. Titulná hrdinka dostala skvelú predstaviteľku v **Kristýne Vylíčilovej** – speváčke disponujúcej ušľachtilo mäkkým, dievčensky čistým, nie

však infantilne sterilným sopránom, ktorá sa autenticky zžila s interpretačným štýlom starej hudby i navonok odtážitým, pohybovo štylizovaným, ale emocionálne zvnútorneným hereckým prejavom. Vo vokálnom kvintete zaujali i príjemne sfarbený, prirodzene vedený tenor **Filipa Dámca** a sonórny bas **Jiřího Poláčka**, kým kontratenor **Martina Ptáčka** chýbala vyrovnanosť registrov a prierazný soprán **Doroty Rubart-Pavlikovej** romantickým pátosom ašpiroval skôr na nasledujúce etapy opernej histórie.

Drobné chybičky krásy však nijako neznížili hodnotu vydarenej produkcie, ktorá u festivalového publika (na mnou navštívenom predstavení prevažne mladších ročníkov) silno zarezonovala, potvrdzujúc tak tézu o vysokej komunikatívности a atraktivite barokovej hudby, aj jej potenciáli prestupovať percepčné hranice divadelných druhov. Pozitívna energia prýščiaca z opernej produkcie zároveň aspoň sčasti vybalansovala prevažujúcu trpkosť festivalových produkcií. Väčšina z nich totiž sprostredkovála – neraz až nihilistický – obraz unaveného, vyhoreného sveta a hrdinov, ktorí zmysel svojich existencií častejšie strácali, než nachádzali.

Michaela MOJŽISOVÁ

Cestu autorky podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia v rámci projektu medzinárodných mobilít Slovenského centra AICT.



Len pokojne...

V predošlých príspevkoch som spomínala rôzne leitmotívy v rozhovoroch nás organizátorov. Závratné výšky, zážitky zo vstupov či zostupov po rebríkoch a lešeniach na chórus, komplikované cvičné hodiny, ale aj prístup niektorých inštitúcií k nám, ich ochota či otáľanie...

Jedným z najdôležitejších prvkov v našej brandži je však registrátor. Ak ho teda už potrebujeme, mal by byť nielen pozorný, ale aj pokojný, nemal by vlastnou choreografiou podporovať rytmické zložky kompozície, prostre najlepšie je, keď

máte pocit, akoby tam ani nebol. Je to veľká zodpovednosť.

Počas môjho pobytu v Japonsku chceli registrátori skúšať dokonca aj príchod na pódium. Len aby bolo všetko v poriadku... Pred niekoľkými rokmi istý japonský orchester nacvičoval nástup do vlaku Šinkansen, aby ani náhodou nemeškali japonské železnice kvôli nejakým „kontrabasom“. Vrátim sa však do Európy.



Autorka na 50. ročníku Medzinárodného organového festivalu I. Sokola v Seminárnom kostole A. Paduánskeho v Košiciach (foto: D. Hanko)

Pri mojom poslednom koncerte v Auditorio Nacional v Madride som musela upokojovať registrátora ja. Po malom omyle sa z neho lial studený pot, stúpala panika, strany lietali kade-tade, registre som v rýchlosti zapínala sama a zároveň som sa obávala, že ho budem musieť kriesiť. Aby sa upokojil, opakovala

som: „Nič sa nedeje, prosím, sústreďte sa, len pokojne ďalej.“ Aj keď nakoniec všetko (celkom) dobre dopadlo, v budúcnosti sa mu radšej vyhnem.

Ako študentku 2. ročníka košického Konzervatória ma poslala moja profesorka Emília Dzemjanová do Domu umenia registrovať Ivanovi Sokolovi. Veľmi ma to potešilo. Bolo mi povedané, aká je to

nielen pocta, ale aj už spomínaná zodpovednosť. Cestou zo školy mi búšilo srdce až v hrdle. Mala som 15 rokov a s vystrašeným pohľadom som pristúpila k organu, kde sedel jeden z najprívetivejších pánov, akých som kedy stretla. Skúška s orchestrom sa začala, Ivan Sokol sa ku mne otočil a povedal mi tichým, pokojným hlasom: „Nebojte sa, dievčatko, pokojne sledujte noty, spolu to zvládneme.“ Spomenula

som si na to práve nedávno, keď som sa vrátila z Košíc, kde prebiehal 50. ročník medzinárodného festivalu pod menom tohto výnimočného umelca, ktorý mi dodal sebadôveru a ukázal, že tí najväčší sú často aj najľudskejší.

Monika MELCOVÁ

KOLÍN NAD RÝNOM

Fascinujúca introspektíva

Psychologicky spleťtý príbeh Korngoldovho operného trháka *Mŕtve mesto* z r. 1920 akoby priamo reagoval na výskum a teoretický odkaz Sigmunda Freuda. V komplikovanom príbehu a v opulentnej partitúre, ktorá pre zvrátené estetické čistky nacistov takmer upadla do zabudnutia, je divák konfrontovaný s reflexiou podvedomia, so stieraním hraníc medzi snom a realitou či s otázkou rozporu medzi tradíciou a modernou. To sú témy, na ktorých si vie vždy zgustnúť aj režisérka Tatjana Gürbaca, odchovankyňa Petra Konwitschného.

Sté výročie svetovej premiéry opery brnianskeho rodáka Ericha Wolfganga Korngolda (konala sa 4. 12. 1920 v Kolíne a Hamburgu súčasne) neprekazila ani korona. Kolínska opera, ktorá je pre problémy s prestavbou divadla už vyše 10 rokov odkázaná na provizórne priestory bývalého výstaviska, si tak medzičasom značne obľúbenú operu uctila vlni hygienicky konformnou inscenáciou na vrchole druhej vlny pandémie. Keďže bol stream správaný vážnymi technickými problémami, pôsobilo zaradenie tejto napínavej inscenácie na začiatok novej divadelnej sezóny v septembri ako zadosťučinenie. **Tatjana Gürbaca** totiž spolu s **Orchestrom Gürzenich** pod vedením **Gabriela Feltza** ponúkla atraktívnu komornú inscenáciu na pozadí vynikajúco naštudovanej širokospektrálnej polychrómnej partitúry. Dej na motívy románu *Mŕtve Bruggy* Georgesa Rodenbacha extrahovala na otáčavý podest, ktorý pripomínal nielen mondénny okrúhly bar s barovými stoličkami a nemými postavami pri pohárikoch, ale aj cylindrovú kukátkovú panorámu z prelomu 19. a 20. storočia (tzv. Kaiserpanorama), v ktorej útrochách sa ukrývali stereoskopicky nasnímané scenérie. V takto koncipovanej scénografii sa za okrúhlu oponou neskrývala historická panoráma belgického prístavného mesta s kostolnými vežami, kláštorami a vodnými kanálmi, ale akýsi zatočený labyrint, ktorého priestor rozdeľovali tri franforcové opony. Znázorňovali nielen byt, v ktorom Paul stáby v „chráme bývalého“ uchovával spomienku na svoju mŕtvu manželku Marie v podobe šiat, obrazov či odstrihnutých pramienkov vlasov, ale aj komplikovanú zápletku sujetu, z ktorého až do konca nie je jasné, ako Marie umrela. Na chorobu? Spáchala samovraždu? Zavraždil ju Paul? A existovala vôbec? Marietta, ktorú Paul stretáva na jednom z pouličných predstavení, mu ju silne pripomína. Zamiluje sa do nej, no v priebehu večera vyjde najavo, že viac ako umelkyňa Mariettu miluje spomienku na zosnulú Marie sprítomnenú v Mariettinej podobe. Milostný príbeh Paula a Marietty sa zmieta medzi telesnou vášňou a obsesiou v adorovaní mŕtvej milienky, ktorú Paulova myseľ štylizovala do roly svätice. Z monumentálnej partitúry zaznejú zamatový lesk milostného duetu Tristana a Izoldy, ale aj záblesky Straussovej Salome. Trhák hodný Hollywoodu, nie div, že sa v ňom Korngold po úteku do Ameriky pred nacistami neskôr presadil a za

dôležité impulzy pre filmovú hudbu mu Akadémia filmových umení udelila v r. 1937 a 1939 prestížneho Oscara. Tak ako Korngoldova partitúra, aj Gürbacaovej inscenácia stiera hranice medzi realitou, snom a „raušom“. Príbeh neaktualizuje a jeho postavy vníma ako paradigmatické symboly. Ich kostýmy pripomínajú divadelne archetypálne postavy commedie dell'arte a v inscenácii fungujú ako vlastné alter egá. Marietta nie je jediným charakterovým zdvojením opery. Paulovho priateľa Franka, ktorý sa taktiež zamiluje do Marietty, vníma Gürbaca ako jeho dvojníka, Fritz je



Mŕtve mesto v Opere Kolín (foto: P. Leclaire)

zase zdvojením Franka a v kostýme Pierrota akoby Paulovým podvedomím. Paulova domáca Brigitta, ktorá v predlohe z protestu proti jeho sprenevere voči pietnej spomienke na Marie vstúpi do kláštora, hneď ako si domov privedie Mariettu, stojí nad príbehom nielen ako akási kostolníčka „chrámu bývalého“ so spomienkami na Marie, ale aj ako rozprávačka. Mlŕkvo, no s veľavýznamným pohľadom do obecnstva predeľuje jednotlivé obrazy otváraním a zatváraním opony. Raz nahnevane, inokedy lascívne či so škodoradostným úšľabkom. Vo finále opery zaškrtí Paul Mariettu Mariiným vrkočom. Bola Marietta sestrou Marie, po ktorej zmiznutí pátrala? Zamilovala sa do Paula ona alebo skôr Brigitta, ktorá dúfala, že živienim spomienky na mŕtvu Marie si Paula privlastní? Po hudobnom opojení, v ktorom okrem plného sláčikového obsadenia, trojitých drevených dychov, trúbok, pozáun, tympanov, bubnov, hárf zaznie i klavír, harmónium, organ, kostolné zvony, dva javiskové orchestre, stroj na vietor podporené

detským zborom, komorným zborom a ôsmimi sopránmi za scénou, opustí divák hľadisko bez rozuzlenia. No s inšpiráciou pre konfrontáciu s vlastnými snami i s realitou, ktorú mu vlastní démoni spomienok, spoločenské konvencie i okolie často zahatia falošnými očakávaniami či štylizáciou retrospektívy zažitého. Gürbaca odkrýva priepasť skrytých ľudských túžob a prianí. V jej inscenácii do nej spadne aj Paul, ktorý na rozdiel od predlohy nenájde cestu späť do života. V momente, keď Brigitta na scéne nemo triumfuje a zo zákulisia volá jej hlas, že sa vracia po zabudnutý dáždnik, videoprojekcia na opone ukazuje Paula, ako si podrezáva krk.

Dráma medzi Paulom a Mariettou kulminuje takmer tri hodiny. Spevácky i herecky nesmierne náročnú rolu Marietty kreovala **Kristiane Kaiser** s plným nasadením, ktoré ju dovedlo až na pokraj vysilenia. Postava, ktorá rozsahom pripomína Elektru, jej nedovolila poľaviť ani na chvíľu, aby sa nepretrhla niť dramatickej gradácie. Štylovo podala takmer operetnú áriu *Glück allein, das mir verblieb...*, v milostnom duete druhého obrazu

bola dramaticky húževnatou a vyrovnanou partnerkou vdovca Paula. **Stefan Vinke** ho kreoval svojím nezameniteľným objemným siegfriedovským hrdinským tenorom, ktorému v introspektívnych monológoch niekedy chýbal zmysel pre diferencovaniejšiu moduláciu. **Dalila Schaechter** ako Brigitta mu bola v jeho prízračnom posadení pre ženské svätice gesticky a mimicky fascinujúcou komplikou, jej zlomený soprán so silným vibratom bol podstatnou črtou jej charakteru. Pred Mariettinou vraždou prezieravo zrolovala koberec a pristavila vedro s mopom, aby mohla čo naj-

skôr zotrieť stopy po vražde. **Miljenko Turk** v postavách Franka a Fritza exceloval vláčnou a tvárnou barytonálnou polohou, v ktorej sa jeho intímna ária *Mein Sehnen, mein Wähnen...* takmer rozplynula.

Gabriel Feltz viedol monumentálnu orchestrálnu maľbu a hudobníkov Orchestra Gürzenich s porozumením pre jednotlivé akcenty a vrcholy Korngoldovej hudobnej drámy. Ovácie a potlesk pre orchester zazneli obzvlášť nadšene aj pre dirigentovu schopnosť neprekryvať spevákov a rozohrať farebnosť fascinujúcej partitúry v akusticky komplikovanej situácii bývalej výstavnej haly s orchestrom situovaným vedľa javiska.

Robert BAYER

Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*
Dirigent: Gabriel Feltz
Réžia: Tatjana Gürbaca
Scéna: Stefan Heyne
Kostýmy: Silke Willrett
Premiéra v Oper Köln 4. 12. 2020, navštívená repríza 17. 9.

PRAHA

Dvořákova Praha se skvělými interprety

Mezinárodní hudební festival Dvořákova Praha, který tradičně pořádá Akademie klasické hudby ve spolupráci s klavíristou Janem Simonem, se mohl po dlouhém období šíření koronaviru opět letos těšit z návratu světových umělců, výjimečných programů a plných sálů. Koncerty se konaly ve dnech 6.–24. 9. ve Dvořákově síni Rudolfiny, v Anežském klášteře a Katedrále sv. Víta. S renomovanými českými a zahraničními interprety a s velkým zájmem publika festival skvěle oslavil 180. výročí narození skladatele Antonína Dvořáka.

Světově známé zahraniční orchestry

Po úvodním výletu Po stopách Antonína Dvořáka na zámek Maleč festival slavnostně zahájila milánská **Filarmonica della Scala**, kterou řídil **Andrés Orozco-Estrada**. Hudební ředitel Vídeňského symfonického orchestru, šéfdirigent Frankfurtských rozhlasových symfoniků a hudební ředitel Houstonského symfonického orchestru dirigoval ve Dvořákově síni Rudolfiny program děl A. Dvořáka a tvorbu C. M. von Webera, W. A. Mozarta a J. Brahmsa. Renomovaný německý violoncellista **Daniel Müller-Schott**, který hrál na vzácný benátský nástroj z dílny Mattea Goffrillera z roku 1727, vtiskl interpretaci Dvořákova *Koncertu pro violoncello a orchestr h moll op. 104 B. 191* sametový tón, brilantnost, niterný projev s expresí a efektní rozvážnost. Rád, umírněnost, nepatetičnost, jas, vřelá a nepřiliš široké emoce dodal orchestru s temperamentním dirigentem nejen violoncellovému koncertu, ale i následující *Symfonii č. 9 e moll op. 95 B. 178 „Z Nového světa“*. Ovace ve stoje pro těleso, jehož členové hráli dle italských vládních nařízení s rouškami, odstupy a se stěnami z plexiskla rozestavěnými v orchestru, byly v Praze zasloužené velké.

Britský komorní orchestr **Academy of St. Martin in the Fields** měl na festivalu hrát se svým uměleckým vedoucím Joshuou Bellem. Zářný americký virtuos v září náhle oznámil, že z vážných rodinných důvodů nemůže ve Dvořákově síni vystoupit. Plánovaný Dvořákových *Koncert pro housle a orchestr a moll op. 53 B. 108* provedl na záskok **Josef Špaček**, bývalý koncertní mistr České filharmonie (2011 – 2020), kterého ČF jmenovala rezidentním umělcem. Po tiživěji pojaté předešlé *Sen noci svatojánské op. 21 F. Mendelssohna Bartholdyho*, vyzněla Dvořákova skladba ve svižných tempech s espretem. Virtuosi sólista dodal strhující interpretaci na housle zn. „LeBrun; Bouthillard“ Guarneri del Gesù (1732) dravost projevu a v pomalých pasážích líbeznost. Radost a obdiv vyzařoval ze vzájemné souhry. *Symfonii č. 1 C dur G. Bizeta* hrál orchestr bez dirigenta poněkud hutněji ve smyčcových sekcích, s menším spektrem barev a dynamiky, ale v přednesu honosně.

K očekávaným vrcholům festivalu patřily koncerty **Vídeňské filharmonie**, která přijela do Prahy, podobně jak Filarmonica della

Scala, v rámci exkluzivního turné. Světově známé těleso řídil ve Dvořákově síni legendární **Herbert Blomstedt** v 94 letech, bez taktočky. Standardní repertoárová romantická díla F. Schuberta a A. Brucknera nastudoval z paměti. Orchester hrál nádherně, stylově, s dramatickým a zvukovým leskem. Na návrh dirigenta zvolila Vídeňská filharmonie avantgardní *Symfonii č. 3 „Liturgickou“* A. Honeggera, která oslnila posluchače vnitřní hloubkou v širokém spektru barev, krásou sóla a úžasnou flexibilní zvukovou kompaktností v orchestrální souhře. Vrcholem se stala erbovní



H. Blomstedt, Vídeňská filharmonie (foto: P. Hajská)

romantická *Symfonie č. 4 e moll op. 98 J. Brahmsa*, kterou H. Blomstedt dirigoval z partitury s analytickou důsledností, úžasnou vrstevnatostí a vnitřní gradací jak hudební slavnost.

Výroční oslavy

V Katedrále sv. Víta na Pražském hradě se uskutečnil 16. 9. koncert k počtu sv. Ludmily u příležitosti 1100. výročí jejího úmrtí a k výročí 180. narození A. Dvořáka. V den svátku patronky českých zemí zaznělo na festivale stejnojmenné skladatelovo dílo *Svatá Ludmila op. 71 B. 144*, oratorium na slova Jaroslava Vrchlického.

Dirigent **Petr Altrichter** nastudoval monumentální skladbu s **Českou filharmonií**, rezidenčním orchestrem festivalu, ve spolupráci s vynikajícím **Pražským filharmonickým sborem** pod vedením sbormistra **Lukáše Vasilka**. Kompozice byla uvedena ve zkrácené, cca. 75 min. verzi. Velmi rozvláčné až vášnivé pojetí s častějším vibrátem podpořili

i velmi dobří sólisté, slovenská sopranistka **Eva Hornýáková**, mezzosopranistka **Jana Hrochová**, tenorista **Richard Samek** a slovenský basista **Gustáv Beláček**. Střídání dramatických, niterných a lyrických pasáží působilo impozantně, posluchači ocenili koncert ovacemi ve stoje.

Na Dvořákově Praze bylo také představeno nové album A. Dvořák – *Kompletní klavírní dílo* v interpretaci Ivo Kahánka (Supraphon), prezentované pianistou na loňském festivalu. Nahrávka čtyř CD zahrnuje i dosud nevydané skladby. ČF měla letos společnou rezidenci s **Bamberskými symfoniky** a jejich šéfdirigentem **Jakubem Hrušou**, zejména souborné provedení Dvořákových *Slovanských tanců* na festivale v podání ČF (I. řada) a BS (II. řada) bylo chvilhodné. **SOČR** a **FOK** hrály se ctí.

Vynikající interprety

Světově známý britský klavírista a dirigent maďarského původu **Sir András Schiff**, rezidenční umělec letošního festivalu, obdržel Cenu Antonína Dvořáka 2021. Po virtuosním

recitálu a vystoupení s Panochovým kvartetem vyvrcholila jeho rezidence 24. 9. závěrečným koncertem s Českou filharmonií v Rudolfinu. Mimořádný izraelský klavírista a kurátor Komorní řady **Boris Giltburg** nadchl posluchače nejen koncerty s **Pavel Haas Quartetem**, ale i v triu se skvělou houslistkou **Veronikou Jarůškovou** a vy-

nikajícím violoncellistou **Petrem Jarůškou**. **Camerata Salzburg** s francouzským hobojistou **Françoisem Leleuxem** se zasloužili o výjimečný večer.

V rámci festivalu se uskutečnil 55. ročník Mezinárodní rozhlasové soutěže mladých hudebníků Concertino Praga, vítězi se stali v sólové hře slovenský klavírista **Ryan Martin Bradshaw** a v komorní hře **Duo Mráček-Pěruška**. Inspirativní byl pro návštěvníky rodinný den Dvořákovy Prahy i koncert **Mladí filharmonici Dvořákovy Prahy**. Festivalový debut amerického klavíristy **Kita Armstronga** byl velmi úspěšný.

Prestižní přehlídka 14. ročníku byla zpestřena o mistrovské kurzy klavíristy Sira Andráse Schiffa, pianisty Borise Giltburga a houslisty **Dmitrije Sitkovského**, jejich lecke probíhaly na HAMU nebo v Sukově síni Rudolfiny. Vstup do koncertních sálů byl možný pouze po splnění podmínek stanovených ministerstvem zdravotnictví.

Markéta JÚZOVÁ

Ostravské dni nové hudby 2021

Jedinečné, rezistentné, zanovité a predovšetkým zásadné! Také boli a sú Ostravské dni nové hudby – festival, ktorý ako bienále usporadúva Ostravské centrum nové hudby pod kuratelou skladateľa Petra Kotíka a gesciou Renáty Spisarovej.

Festival je akýmsi tvorivým ostrovom, na ktorom sú uvádzané skladby významných skladateľských osobností (v rámci tohto ročníka napr. Alvin Curran, Petr Kotík, Bernhard Lang, Marc Sabat, Ana Sokolović, Christian Wolff a iní) po boku kompozícií mladých autorov z celého sveta. Táto dramaturgická koncepcia naberá ešte ojedinelejšie a zásadnejšie rozmery, keďže podstatná časť programu spočíva v orchestrálnej hudbe (!) Súčasťou festivalu je tiež viac než týždňový (kompozičný) inštitút, na ktorom mladí skladatelia konfrontujú svoje kompozičné východiská a hudobné skladby so staršími, skúsenejšími kolegami. Slovensko na inštitúte tento rok zastupoval výlučne Matej Sloboda, potvrdzujúc (zdá sa) už tradičnú a nepochopiteľne lakonickú účasť zo strany mladých slovenských skladateľov.

PAST v priestoroch starých kúpeľní banického dolu Hlubina v oblasti ostravských Vítkovic. Voľba tohto priestoru do istej miery pripomína galerijný prístup ku kuratelu hudobného koncertu – priestor ustupuje potrebám percepcie hudby, nepúta pozornosť na seba, lež necháva vyniknúť samotnú znejúcu hudbu. Úvodom tohtoročného festivalu doslova vzbĺkla hudba vo fluxovom happeningu *Traces for orchestra* od Roberta Wattsa – jednotliví hráči orchestra podpálili svoje notové party. Úvod tak patril viacvýznamovému gestu... Nasledovala svetová premiéra zvukovo sústredenej a výrazovo „skľučujúcej“ skladby *Theatre of the Mind* pre basklarinet, perkusie a elektroniku švajčiarskeho skladateľa Rolanda Dahindena. Išlo o perцепčne náročný kus, doslova žmýkajúci pozornosť poslucháčov.

skladba Frederica Rzewského *Les Moutons de Panurge*, hravým spôsobom udivujúca prítomné obecenstvo. Večer pokračoval koncertom programovo zameraným na hudbu rezidentov inštitútu Ostravských dní, na ktorom svojou energiou vynikla kompozícia Američana Maca Watersa *Justin Bieber – Baby (remix)*.

18-hodinový maratón

Festival na úvodný večer nadviazal už spomínaným 18-hodinovým maratónom hudby svedčiacom o ambíciách festivalu. Túto nevhodnú udalosť otvorila hudobná skladba pohybujúca sa na pomedzí hudobného divadla, skomponovaná takpovediac pre Masarykovo námestie v Ostrave – *Era Ora on Wheels* Alvina Currana. Dielo vzniklo na objednávku festivalu a ako sólisti sa v ňom predstavili samotný skladateľ a **Daan Vandewalle** (hrajúci na dvoch klavíroch postavených na pohyblivých platformách, ktoré sa otáčali v kruhu) správdzaní miestnou „dychovkou“ **Stonava** a bubenickou kapelou **BUMBUMBAND**. Maratón ďalej pokračoval, a to paralelne na



D. Vandewalle pripomína odkaz nedávno zosnulého F. Rzewského (foto: M. Popelář)



Era Ora on Wheels A. Currana na Masarykovom námestí v Ostrave (foto: M. Popelář)

O ambiciózności a zanovitosti (v pozitívnom zmysle) festivalovej rady svedčil opäť aj 18-hodinový maratón hudby prebiehajúci paralelne na viacerých pódioch či koncert venovaný skladbám pre šesťnotónové harmónium postavené na podnet Aloisa Hábu. Ďalším špecifikom Ostravských dní je prenesenie akcentu z individualizácie a glorifikácie interpretačného aktu na samotný moment uvádzania novej hudby – interpreti sa akoby „strácajú“ za ideálom, resp. programovým cieľom uvádzania nových kompozícií. Napriek tomu je nutné na tomto mieste vyzdvihnúť húževnaté a umelecky neohroziteľné interpretačné počiny (medzi inými) Hany Kotkovej (husle), Daana Vandewalleho (klavír), Miroslava Beinhauera (klavír), Chrisa Nappiho (bicie a perkusívne nástroje) či členov Ostravskej bandy a ONO – Ostrava New Orchestra.

Ohnivý úvod

Festival sa začal **19. 8.** tromi po sebe nasledujúcimi koncertmi *START*, *THE COMING* a *THE*

Toto úskalie z úvodu koncertu vystriedala kompozícia/komprovizácia **Alvina Currana** pomenovaná *Why is this night different from all other nights* (skladba je venovaná pamiatke Frederica Rzewského, s ktorým Currana spájali desaťročia umeleckej spolupráce v súbore Musica Elettronica Viva). Curran je mimoriadne schopný a predovšetkým uhrančivý improvizátor/skladateľ. Na Ostravských dňoch sa predstavil po prvýkrát pred dvomi rokmi (zhodou okolností v tom istom priestore), hrajúc paralelne na klavíri a jemskom šofare, rohu z antilopy kudu. Curran i tento rok potvrdil, že „tvorí hudbu s čímkoľvek, kýmkoľvek, kdekoľvek a kedykoľvek“, pričom tohtoročná skladba bola postavená na konsonantných akordoch (sláčikový orchester pod taktovkou **Petra Kotíka**), do ktorých Curran intervenoval improvizáciami na klavírnom krídle a syntetizátore. Po dvoch rokoch sme si tak opäť mohli zopakovať nevhodný posluchácky zážitok, umne a predovšetkým veľmi muzikálne zužitkovávajúci širšie audiatívne spektrum. Iniciujúci koncert uzavrela

viacerých miestach, až do nasledujúceho dňa a priniesol niekoľko hudobne hodnotných, nielen premiérových uvedení. Svojím výrazom, rýznosťou, ale i radikálnosťou zaujala „trojpremiéra“ skladby *Three-In-One* Petra Kotíka. Toto uvedenie odrážalo skladateľovu fascináciu nezávislými a simultánnymi prebiehajúcimi procesmi a spočívalo v súbežnom uvedení troch jeho kompozícií: *Tuba mirum* (pre tubu a perkusie, 2019), *No Agency* (pre altový flautu, 2021) a *Strings and Lines: Impartial Movement* (pre husle, 2021). Jedinečným momentom maratónu bola pre mňa i možnosť načúvať berlínskeho skladateľovi komponujúcemu v prirodzenom ladení – **Marcovi Sabatovi**, ktorý na husliach interpretoval svoje skladby *Les Dureses: Intonation after Morton Feldman* a *Plainsound Duet* (v duu s finským violončelistom **Juhom Laitinenom**). Z ostatných skladieb by som vyzdvihol *Gradients of Detail* Chiyoko Szlavnicovej, *Simple Space* Miroslava Srnku a *Compression* Jasona Eckhardta, a to v doslova dych vyrážajúcej interpretácii amerického trombonistu **Wil-**

liama Langa. Jedným z vrcholov maratónu bolo ranné uvedenie skladby *Monadologie XXXVI Chopin 12 Etudes* Bernharda Langa v podaní Daana Vandewalleho.

Orchestral opening

Značne očakávanou udalosťou bol prvý orchestrálny koncert festivalu (**22. 8.**, Trojhalí Karolina), ktorý in medias res otvorila svetová premiéra skladby *Environment* českej skladateľky, akordeonistky a improvizátorky **Lucie Vítkovej**. Po desiatich rokoch od svojho debutu na festivale zastávala Vítková analogickú úlohu – ako skladateľky, tak aj interpretky. V tohtoročnej premiére účinkovala podľa vlastných slov ako akýsi „kyborgovský“ hráč – simultánne hrala na akordeón rozšírenom o ústnu harmoniku, súčasne nohou ovládala spätnú väzbu a spievala vokálny part. Ďalším špecifikom Vítkovej skladby bolo rozdelenie orchestra na dve, chrbtom k sebe sediace sekcie pod taktovkou dvoch dirigentov. Obsadenie dopĺňal ešte ansámbl pozostávajúci z dvoch hráčov na perkusiách, dvoch klaviristov a sólistov na cimbele a čembale. Nevšedný auditív-

zvukovo aluzívnej skladby *Darwin Among The Machines* Františka Chaloupku, pohybujúcej sa čiastočne na hranici hudobného divadla, neraz siahajúc k poetike filmovej hudby.

Prorocstvo a hlasy v katedrále

Už tradične býva súčasťou Ostravských dní aj večer zameraný na súdobú vokálnu hudbu, spravidla situovaný do akusticky idiomatikého priestoru Katedrály Božského Spasiteľa. Tohtoročný vokálny koncert vzápätí vystriedal ďalší, monotematicky venovaný celovečernej inštrumentálnej skladbe *Prorocstvo Izaiášovo – unisono pre flautu, klarinet, husle, violu, violončelo, harfu a klavír* českého skladateľa a dlhoročného pedagóga brnianskeho konzervatória Pavla Zemka Nováka. Dielo zaznelo v interpretácii súboru **Brno Contemporary Orchestra** pod taktovkou **Pavla Šnajdra**. *Prorocstvo Izaiášovo* je skladateľovým prvým pokusom o využitie možnosti unisona na dlhšej časovej ploche. Koncepcia skladby vychádza z fragmentu biblickej básne o príchode mesiáša a obnove rajského pokoja a mieru. V hudobnej podobe sa táto báseň zrkadlí v skladateľovej snahe

svojrúznou skladateľskou a interpretačnou osobnosťou. Jeho rázovitý a mierne nasrdený esprit mi pred dvomi rokmi na Ostravských dňoch pripomínal Beethovena, jeho klavírna hudba zas akýsi pendant chopinovskej poetiky v súčasnom šate... V hlavnej úlohe sa na koncerte predstavil jeden z najpovolanejších, a to belgický klavirista Daan Vandewalle, ktorý v úvodnom rozhovore s Petrom Kotíkom prezradil nemálo o jeho vzťahu a spoločnej histórii s Rzewským. Koncert bol tak obohatený o vzácnu osobnú rovinu... Nasledovalo uvedenie Rzewského skladby *De profundis* z r. 1994, zhudobňujúcej texty Oscara Wilda spoza mreží väznice Reading Gaol. Vandewalleho interpretačné schopnosti spojené s deklamovaním textu a s istou dávkou (v notách predpísaného) hereckého vkladu takpovediac „vzuli publikum z topánok“. Dramaturgicky odvážne, prekvapujúce, ale zároveň hudobne vydarené bolo zasadenie Kotíkovej skladby *Solos and Incidental Harmonies* za Rzewského výrazovo obskúrnú skladbu z úvodu večera. Zdá sa, že skladba bola pozitívnym šokom a prekvapením nielen pre mňa. Po prestávke zaznel výber z Rzewského celovečerného cyklu *Songs of Insurrection*



Ch. Nappi hrá *Having Never Written a Note for Percussion* J. Tenneyho (foto: M. Popelář)



Ostrava New Orchestra pod vedením P. Kotíka (foto: M. Popelář)

ny zážitok z Vítkovej sónického environmentu vystriedala svetová premiéra skladby newyorského skladateľa a organistu Todda Tarantina s názvom *Then I Awoke Again* pre soprán a orchester zanechávajúca svojím do veľkej miery romantizujúcim a deskriptívnym charakterom skôr rozpačité ohlasy. Túto rozpačitosť však vzápätí vyvážila svetová premiéra skladby Christiana Wolffa *Invisible Terrain* pre husle a orchester. Zaujímavosťou skladby nebola len inštrumentácia pozostávajúca takmer výlučne z dychových nástrojov, ale aj spôsob, akým skladateľ pristúpil k partu sólových huslí, ktorý ku konci diela začlenil do tkaniva orchestra. Na úspechu Wolffovej skladby mala výrazný podiel aj sústredená a fundovaná interpretácia **Hany Kotkovej** (husle) hrájúcej pod taktovkou Petra Kotíka, ktorý vzápätí oddirigoval svoju vlastnú kompozíciu s názvom *Fragment* (1998). Išlo o zvukovo koncentrovanú kompozíciu vyžadujúcu od orchestrálnych hráčov nemalé úsilie a zároveň o skladbu, predstavujúcu azda menej známu tvár Kotíkovej hudby. Prvý orchestrálny večer ukončila svetová premiéra

o syntézu nespojiteľného, konkrétne v snahe o jednotu protikladov historických, štýlových i kompozično-technických. Táto idea však nevyšla v akomsi polyštýlovom kaleidoskope európskej hudby. Naopak, hľadanie spoločných znakov skladateľov, epoch a štýlov dospelo do jednoty, resp. do akéhosi hudobného monolitu inkarnujúceho cez jednohlas vývoj európskej hudby. Z kompozičného štýlu Zemka Nováka sálala pokora a reflexia, ale aj dôraz na farebnosť. Príťažlivo pôsobil aj skladateľov asketizmus vo výbere média unisona ako nositeľa hlavnej idey jeho celovečernej kompozície.

In memoriam Frederic Rzewski

Z osobných dôvodov bol mojím posledným, zato však umelecky výrazným zážitkom z Ostravských dní koncert *DE PROFUNDIS*, rozoznievajúci opäť priestory dolu Hlubina. Koncert bol venovaný pamiatke Frederica Rzewského, ktorého náhle úmrtie zasiahlo hudobný svet v júni tohto roku. Rzewski bol

na motívy protestných piesní z celého sveta. Skladba je akýmsi voľným pokračovaním Rzewského preslávenej skladby pre klavír *El pueblo unido jamás será vencido* a zastupuje rad skladateľových kompozícií prepájajúcich politickú a umeleckú rovinu. Korunou večera bola svetová premiéra kompozície *More music No. 3*, ktorú Rzewski dokončil tesne pred svojím odchodom z tohto sveta. Na dôvažok ešte zaznela Curranova kompozícia *The Aglio, Oglia and Peroncino Blues (Inner Cities No. 11)* s hosťujúcim Marcom Sabatom na husliach, improvizujúcim cez delikátnu Vandewalleho hru. V každom ohľade koncert nevšedných zážitkov! Na záver mi ostáva priznať, že ak som o festivale Ostravských dní po minulé roky písal v superlatívoch či ako o „svätostánku“ súčasnej hudby, nezostáva mi inak ani teraz. Je milým a povzbudivým prekvapením, že úsilie takého malého počtu ľudí (organizačný tím festivalu) stačí na to, aby sa Ostrava každým druhým rokom menila na epicentrum súčasnej hudby v takých rozmeroch a kvalite...

Ondrej VESELY



J. Klíma (foto: archív)



S. Alexander (foto: archív)

NA CHATE: Ján Klíma a Samuel Alexander

„Ľutujem, že sme sa na začiatku nepýtali starých ľudí“

Príbeh klezmeru na Slovensku by sa dal rozdeliť do dvoch kapitol: prvá sa skončila katastrofou druhej svetovej vojny, začiatku tej druhej predchádzala vyše polstoročná odmlka. A potom vznikol Prešburger Klezmer Band. Za 26 rokov existencie sa tento súbor zaradil medzi uznávané európske ansámble svojho druhu. Na chate – v aute – bol s nami Samuel Alexander, zakladajúci člen kapely, spievajúci kontrabasista a basgitarista, pôsobiaci aj ako interpret klasickej hudby v Symfonicnom orchestri Slovenského rozhlasu.

JK: Hneď na úvod by som si rád ujasnil: je to „klezmer“ alebo „klecmer“?

SA: Je to „klezmer“ a aj sa to tak vyslovuje. Vzniklo to spojením hebrejských slov „klej“ (nástroj) a „zemer“ (pieseň, spev), ale v prostredí ľudí hovoriacich jazykom jidiš.

JK: Ty pochádzaš z rodiny muzikantov, klezmer si objavil v 90. rokoch. Existovalo vtedy v Československu nejaké kontinuálne povedomie o tejto hudbe alebo si začal stavať na inšpiráciách z dovozu?

SA: Myslím, že sa tu o klezmeri veľmi nevedelo, aj keď, ako sme sa dozvedeli neskôr, na východnom Slovensku vtedy ešte žilo pár pamätníkov, starých pánov muzikantov, ktorí hrali klezmer pred vojnou, podarilo sa im vojnu prežiť a nevystaňovali sa. Viac sa vedelo o jidiš piesňach, aj keď len o tých najznámejších. V židovskej komunite sa spievali hlavne hebrejské piesne, ktoré sa presadili asi s mládežníckymi sionistickými hnutiami pred vojnou a novšie sa sem neskôr dostávali na platniach z Izraela. U nás sa však vedelo aj o klezmeri, vďaka jednej výbornej platni *The Klezmerim – Streets of Gold*. Tá hrala často... A potom jedna nemecká platňa skupiny *Zupfgeigenhansel Jiddische Lieder*, kde sme sa zoznámili s niekoľkými známymi jidiš piesňami. Obidve nám, samozrejme, poslali emigranti, známi mojich rodičov, lebo tu nebolo nič. Akurát v 60. rokoch pár židovských piesní vydal Supraphon.

JK: V 90. rokoch, keď ste začínali, bola na Slovensku mimoriadne zlá situácia, pokiaľ ide o nacionalistické prejavy. Vo verejnom diskurze, ale aj v každodennom živote. Hlásiť sa k istým skupinám ľudí alebo subkultúram bolo vyslovene nebezpečné. Mali ste aj vy v tomto smere nepríjemnosti?

SA: Nie, vôbec. Aj som sa vtedy nad tým zamýšľal, že prečo, lebo som hral aj v kapele Volvicpič, ktorá hrala alternatívny rock a na rôznych alternatívnych koncertoch sa stávalo, že tam prišli skinhedi robiť zle mladým ľuďom, ktorí prišli za hudbou a zábavou. Dospel som k tomu, že sme boli mimo ich záberu, intelektuálna záležitosť. Len raz sa nám stalo v Olomouci, že tesne pred našim koncertom neďaleko pochodovali, vykrikovali a hádzali kamene nejakí neonacisti, ale myslím, že to s nami nesúviselo. Keď tak s tým, že celá akcia bola na mieste nacistami zničenej, kedysi veľkej a krásnej synagógy...

JK: Usilovali ste sa od začiatku nejakým spôsobom o „historicky poučený“ prístup? Či prevládala spontánna kreativita?

SA: Na začiatku sme sa vedome o autentickú interpretáciu nesnažili, ale zhodou okolností jedna z našich prvých troch piesní bola prevzatá od výbornej kapely, ktorá takto hrala, takže sme s takýmto prístupom boli v kontakte od začiatku. V našich vlastných aranžmánoch nejaký čas prevládala spontánna kreativita, aj vedome

kombinácie žánrov. Ale asi okolo roku 2002 sme začali hrať niektoré tradičné frejlachy, bulgary a podobne už vedome tradičným spôsobom.

JK: Aký je ten „tradičný spôsob“?

SA: Týka sa to najmä úlohy melodických nástrojov. Používať správne melodické ozdoby – krechts, rôzne nátrily, obaly a podobne, ktoré sú však veľmi konkrétne a vedomé a robia sa na určitých miestach v melódii.

JK: Ako vnímaš vývin vo vašom prístupe, či už hráčskom, alebo aranžérskom...

SA: Hráčsky sme sa dúfam zlepšili. A aranžérsky sme myslím náročnejší, čo však neznamená, že by úprava piesne musela byť nejaká komplikovaná, niekedy práve naopak. Ale na posledných dvoch CD a najnovšom projekte máme aj aranžmány od nečlenov kapely, našich známych, ktorým v tomto dôverujeme. A ešte je dôležitý výber piesní. Jidiš piesni je neuveriteľne veľa, ľudových aj komponovaných, kabaretných, vojnových, o láske, o bežnom živote... Vlastných kompozícií máme len zopár.

JK: Ako sa za tie roky vášho pôsobenia vyvinula svetová scéna? Prekonala táto hudba nejaký autonómny vývoj, ak odhliadneme od žánrového kríženia?

SA: Myslím, že klezmer (a jidiš piesne) si už vyskúšal obrovské množstvo fúzií s inými žánrami od swingu cez jazz, funk, orientálne štýly, rôzne ľudové hudby, avantgardu až po hardrock a metal a dnes si môže každý poslucháč nájsť to, čo mu vyhovuje, a každý muzikant si môže vytvoriť svoj spôsob, ako ho bude hrať. Zároveň sú aj muzikanti, ktorí sa tradicionalistického prístupu nikdy nevzdali a sú v ňom majstri. Vznikajú aj nové skladby v tradičnom duchu, také máme aj my, najnovšie od nášho huslistu Andreja Wernera. Ale toto nie je nejaký dominantný trend, aj keď často sú výborné. Pravdupovediac, už nesledujem všetko, čo sa na klezmerovej scéne deje. Ale rád si vypočujem, čo nové majú The Klezmatiks, ich trubkár Frank London, Merlin Shepherd, Michael Winograd, Socalled a niektorí ďalší. Množstvo výborných CD s rôznymi židovskými vplyvmi vyšlo napr. vo vydavateľstve Tzadik.

JK: Práve so spomínaným Frankom Londonom súvisí jedna príhoda, ktorú si nedávno rozprával. Mohol by si napísať niečo o tradícii klezmerových workshopov, a ako to bolo vtedy pred dvadsiatimi rokmi na KlezKampe?

SA: Myslím, že sa to začalo v 80. rokoch, asi na vrchole záujmu o tzv. revival klezmeru – znovuoživenie takmer zabudnutej hudby – ktorý začali mladí nadšenci v USA už koncom 70. a začiatkom 80. rokov. Záujem bol naozaj veľký, títo páni a dámy okrem toho, že sa stali

slávnymi a dostali napr. Grammy, začali učiť na kurzoch na rôznych miestach. Najznámejší bol práve KlezKamp, väčšinou nie ďaleko od New Yorku, ten bol neskôr nahradený tiež niekoľkodňovým podujatím Yiddish New York. Stále sa organizujú kurzy (alebo pred pandémiou sa organizovali) Yiddish Summer vo Weimare, Klezmer Fest v Kyjeve, Klezfest v Petrohrade, KlezKanada v Montreale a iné. Sú to výborné akcie, kde sa dá veľa naučiť, spoznať výborných ľudí z rôznych krajín sveta, aj si v praxi preveriť svoje schopnosti pri večerných koncertoch, jammsession, tanečných zábavách.

Koncom roka 2002 som sa zúčastnil na KlezKampe, kde som mal možnosť hrať pod vedením fantastických klezmerových muzikantov, učiť sa od nich aj o teórii a histórii klezmeru. Potom som v New Yorku ešte riešil nocľah asi na dve noci pred odletom. S úplnou samozrejmosťou, až takmer urazený, že som sa naňho neobrátil hneď, ma vtedy prichýlil Frank London. Vďaka nemu som následne stihol aj dva klubové koncerty na Manhattane. Bol to veľmi inšpiratívny výlet, množstvo podnetov, zážitkov, skúseností a, samozrejme, aj nových CD a nôt.

JK: Ako sa takto rokmi mení záujem a priazeň verejnosti ku klezmeru? U nás, vo svete?

SA: Som zvedavý, aký bude ďalší vývoj. Na začiatku na nás chodili známi, ich známi a ľudia z okolia židovskej obce. Potom, keď sme si koncom 90. rokov asi začali robiť meno, sme nejako zapadli do vtedajšieho boomu world music a chodilo dosť mladých ľudí, na koncertoch sa často tancovalo, hvízdalo, kričalo. Vtedy nás prekvapovalo, že keď sme hrali v Nemecku, publikum bolo väčšinou aspoň o generáciu staršie než my, nie také spontánne, ale veľmi srdečné, a potlesk vždy veľký. Neskôr to išlo týmto smerom aj u nás. To bolo asi obdobie, keď si naši rovesníci zakladali rodiny a nebolo pre nich jednoduché chodiť na koncerty. A potom to prešlo do úplne zmiešaného publika od detí až po starších ľudí, čomu sa tešíme. Teda ľudia na nás chodia. S koncertmi to teraz nie je jednoduché, ale koncom augusta a v septembri sme ich stihli dvanásť a tešili sme sa, že môžeme hrať.

JK: Už si naznačil, že repertoár piesní v jidiš je veľmi rozmanitý. Kam ste sa zatiaľ dopátrali po stopách tradičného klezmeru na slovenskom území?

SA: Hovorím to už dlhšie – ľutujem, že sme si neuvedomili hneď na začiatku, že sa treba pýtať starých ľudí, ktorí zažili predvojnový život v živých a početných židovských komunitách. Našťastie sme niekoľkých stihli a pár piesní, ktoré si pamätali z detstva, sme aj spracovali. V dvoch prípadoch sme nechali v týchto piesňach na CD zaznieť aj hlasy pamätníkov: Karcsibácsiho – pána Karola Groszmanna a pani Dalmy Špitzerovej.

Etnomuzikologickým prístupom by sme sa ešte v 90. rokoch možno dozvedeli viac, dnes už ani nie. Ale vďaka iným, ktorí v minulosti takýto výskum robili, sa dostávame buď k židovským piesňam napr. z Vyšných Raslavíc, alebo dokonca k inštrumentálnym klezmerovým melódiám zo Zemplína, aj k melódiám na náboženské texty z Topoľčian alebo Nitry. Určite sa dá konštatovať, že tu židovská hudba bola prítomná, aj keď nevieme, nakoľko ju registrovali mimo komunity. Ale tie východoslovenské klezmerové kapely boli zrejme „klezmerové“ vďaka svojmu židovskému primášovi, mali bežne členov rôznych národností a hrali nielen židovské, ale aj slovenské, nemecké, rusínske, rómske a iné svadby. Tak sa aj zachovali niektoré melódie – kapely sa po holokauste neobnovili, ale napr. bývalí rómski členovia si pamätali ich melódie a tie zahrli zberateľom, etnomuzikológom. Ale už, samozrejme, bez prípadného pôvodného jidiš textu...

JK: Badať na týchto melódiách z územia dnešného Slovenska nejaký vplyv slovenskej kultúry? Či mohli by to rovnako dobre byť piesne z Lotyšska či zo Srbska?

SA: Rozmýšľam. Asi by na to bolo treba mať väčší prehľad a možno aj nejaké muzikologické štúdium. Ale mne sa zdá, že istým spôsobom zapadajú do tohto pestrého – kedysi uhorského – priestoru. Napríklad tie z Raslavíc by medzi melódie z tamojšieho okolia aj zapadli, ale vyrušuje tam tá melódia v inej



Na koncerte s Preßburger Klezmer Band (foto: P. Petruška)

stupnici. To sú tie klezmerové stupnice, ktoré sú spoločné so synagogálnym spevom. My sa tu napr. od detstva na ZUŠ učíme aj molovú harmonickú stupnicu, ale slovenskú pieseň by som ti v nej nevedel menovať. Tu sa ten hiatus, teda jedenapoltónová vzdialenosť, objavuje. Asi vždy...

JK: Dostali ste sa aj k nejakým starým notovaným zdrojom?

SA: Zo Slovenska nie. V Poľsku vychádzali zbierky jidiš piesní pred vojnou a k tým sa dá dostať. Tiež v USA už začiatkom 20. storočia vychádzali napr. „real books“ pre klezme-

rových muzikantov, veľké zbierky melódií a piesní, aj s piesňami pre pôvodom maďarské, poľské a iné publikum (alebo skôr svadobčanov...). V Bratislave bolo vydaných množstvo kníh v jidiš, vieme aj o zbierke piesní, ale bez nôt.

JK: Zmienil si sa už o rôznych fúziách klezmeru s inými žánrami. Zaznamenal si nejaké tendencie či experimenty, pri ktorých by sa podľa teba žiadalo vyhlásiť to cimrmanovské „tudy ne, přátelé“?

SA: Som veľmi otvorený rôznym pokusom alebo hraniu sa s hudbou. Myslím, že fúzie môžu byť raz vydarené, inokedy aj nie. Keď napr. jidiš pieseň s indickými zvukmi spoja Frank London a Lorin Sklamberg, je to, samozrejme, výborná hudba. My sme mali zopár takých pokusov, ktoré už radšej nehrávame... Ale k niektorým spojeniam sa vraciame, stále sa u nás občas objaví nejaký názvuk reggae, slovenskej ľudovej hudby alebo niečo ako „orient-jazz“...

JK: A ako vnímaš rôzne druhy vokálneho prejavu, aké možno počuť na moderných nahrávkach? Napríklad ten „muzikálový“. Skadiaľ to prišlo?

SA: Asi sa to vyvíjalo vždy. Klezmer je síce pôvodne inštrumentálna hudba, ale na jej melódiu a ornamentiku mal veľký vplyv spev kantorov – predspevákov v synagóge. Tento rešpekt

ku kantorom sa na klezmerovej scéne zachoval dodnes. A v prvých desaťročiach 20. storočia bol u kantorov trend spievať operné a operetné árie. O tom hovorila aj moja stará mama, mala ich v rodine viac.

V USA sa už pred vojnou spájal klezmer so swingom, a s kabaretom tak isto, ešte aj skôr. Jidiš divadiel bolo v Poľsku, Bielorusku alebo Rumunsku pred vojnou dosť, tak tam sa to určite tiež pospájalo. Prepojenie s jazzom a muzikálom nie je nič nové, o tom je už film *The Jazz Singer*

z roku 1927 aj jeho neskoršie remaky. Asi sa to dialo oddávna – ľudia vyšli z klezmerových alebo kantorských dynastií a ostali síce pri hudbe, dokonca boli medzi najlepšími, ale už nie pri synagogálnom speve alebo klezmeri.

JK: Teraz spolu sedíte v aute smerom na Spiš a čaká vás ďalší koncert. To sú dvakrát štyri hodiny pre kapelové debaty. Stále je o čom?

SA: Tak určite. :-). Občas sa niekto odpojí a dá si slúchadlá alebo si číta, potom sa zas pripojí. Ten čas sa dá napokon využiť aj inak, niečo študovať, písať noty alebo prebrať veľa vecí, ktoré treba dohodnúť... X

Miesto pre dvoch... členov Slovenského komorného orchestra

1. Tohto roku uplynulo 60 rokov od prvého koncertu Slovenského komorného orchestra. Akú symboliku má pre vás toto výročie?
2. Keď sa povie Bohdan Warchal...
3. Hranie v komornom orchestri je napíňajúce, pretože...
4. Ktoré momenty v SKO sa vám najčastejšie vynárajú v spomienkach?
5. V akom repertoári znel/znie SKO najideálnejšie?
6. Ku ktorým nahrávkam sa rád vraciate?
7. Zábavné momenty zo skúšania, koncertov...
8. Aká je podľa vás perspektíva komorných orchestrov, vzhľadom na narastajúci záber telies, špecializujúcich sa na dobový repertoár v historicky poučenej interpretácii?



(foto: archív)

Juraj Alexander
člen skupiny violončiel SKO
v r. 1968–1995

1. Denne myslím na dve nezabudnuteľné postavy môjho života, a síce na moju drahú matku a na úžasného, nekompromisného a jedinečného Bohdana Warchala, s ktorým som na pódia prakticky celého sveta strávil 28 koncertných sezón. Spomínam na jeho húževnatosť, jeho absolútny cit pre tempo skladiieb, na dlhé hodiny nácviku stupníc, na nekonečné hranie jednotlivých častí skladiieb, rozmenených na tzv. „drobné“ – ako to Warchal volal –, ktorými hľadal naplnenie svojej predstavy o zvukovej jednote orchestra. Bolo to veľmi zdravé, a orchestra tým veľmi rástol do rytmickej a zvukovej jednoliatosti. Na túto metódu sme si museli dlho zvykať a až po cca hodinovej stupnicovej „tortúre“ sme sa začali venovať „hudbe“. Je neuveriteľné, že ubehlo už 60 rokov od chvíle, čo Bohdan Warchal ako koncertný majster Slovenskej filharmónie

s hŕstkou nadšených filharmonikov začal túto neistú cestu, ktorá napokon viedla až k tým najvyšším métam – účinkovaniu na Salzburger Festspiele, vo Wigmore Hall v Londýne, festivale Vevey-Montreux a mnohých ďalších významných scénach...

2. Stretával som ho už ako študent na Konzervatóriu, kde učil. Už vtedy som bol očarený zvukom jeho raného orchestra, akoby „pobosorovaný“ jeho štýlom hry. Najviac som to prežíval pri interpretácii Corelliho, Händla a, samozrejme, Vivaldiho. Bohdan Warchal sedával ako pedagóg aj na našich záverečných skúškach a dodnes ma mrazí pri spomienke, keď mi vybral odpornú stupnicu Fis dur. Dobré vedel, čo robí... Myslím, že neustále vyhľadával vhodných adeptov, svojich budúcich orchestrálnych spoluhráčov. Moja úžasná prax v opernej sezóne 1965/1966, kde som sa ako 22-ročný po šiestich mesiacoch stal koncertným majstrom, bola rozhodujúcim prínosom do ďalšej etapy môjho umeleckého života. V júli 1968 som sa stal členom Slovenského komorného orchestra...

3. ... pretože hráč je v centre diania, uprostred nádhornej hudby a kolektívu, čo mňa osobne robilo dokonale šťastným. Nemožno opomenúť budovanie repertoáru – Dvořák, Čajkovskij, Martinů, Suk, Mozart, Mendelssohn... (a tie party bolo treba vedieť „vyspať z rukáva“ aj o polnoci!), disciplínu, dochvilnosť, zapálenie sa pre vec, a súčasne vytváranie zdravej rivality, čo sa týka sólového hrania. To všetko sú dôležité atribúty, ktoré môže každý mladý hráč vo svojom živote bohato zúročiť.

4. Na to neviem jednoznačne odpovedať. Spomínam na desiatky sólistov, ktorí s nami spolupracovali: napr. J. Suk, Z. Růžičková, U. Holliger a jej manžel H. Holliger, svetoznámy F. Brüggen, sólový hoboista Karajanovej Berlínskej filharmónie, L. Koch, hviezdna A.-S. Mutter, legendárny klavirista N. Magaloff, V. Spivakov, M. Petri, čelisti H. Schiff, A. Noras, M. Perényi, J. P. Rampaľ, mladý hornista R. Baborák či slovenskí umelci M. Lapšanský, M. Jurkovič, V. Brunner, D. Karvaj...

5. SKO znel absolútne neopakovateľne v *Concerti grossi op. 6 č. 1–12* Arcangela Corelliho. Mal som šťastie, že som tento božský opus s SKO dvakrát nahral.

6. Moje obľúbené nahrávky sú Händlove *Concerti grossi op. 6*, Corelliho *Concerti*

grossi op. 6, Vivaldiho diela pre sláčky, dychové nástroje, ako aj jeho vokálna tvorba, *Serenáda* J. Suka, A. Dvořáka, dielo J. S. Bacha, najmä jeho *6 Brandenburských koncertov*, Brittenove či Janáčkovy skladby...

7. Boli sme dobrý kolektív, priateľstvá trvali aj dodnes, ale pri vysokom umení nebolo veľa času na humor.

8. Na konzervatóriách chýbajú violončelisti a bez nich je komorná hudba úplne absurdum, a to už nehovorím o violistoch... Kým sa táto situácia nezlepší, nemožno, bez urážky, očakávať obrodu v tejto oblasti. Čo sa týka tzv. poučenej interpretácie, je nevyhnutné umožniť adeptom, ktorí sa chcú venovať tejto



J. Alexander vo „warchalovskej“ zostave SKO (foto: archív)

oblasti, finančne náročné štúdium v hudobných centrách v Holandsku, vo Švajčiarsku, vo Francúzsku... Uvedomujem si, že doba sa zmenila pre ansámble typu SKO. Vo svete existuje niekoľko špičkových telies, napr. Europa Galante s F. Biondim alebo Sonatori della Gioiosa Marca s G. Carmignolom či Gli Incogniti a A. Beyer... Nezabudnime aj na slovenských Solamente naturalí a ďalšie telesá. Je na študentoch, aby si našli svoju cestu napriek nepriaznivým akademickým podmienkam.

Juraj ALEXANDER nastúpil na umeleckú dráhu ešte počas štúdií, keď v sezóne 1965–1968 zastával post koncertného majstra v orchestri Opery SND. Najplodnejším obdobím jeho profesionálnej kariéry však bolo pôsobenie v Slovenskom komornom orchestri pod vedením B. Warchala, s ktorým v r. 1968–1995 odohral viac než dve tisíce koncertov na všetkých kontinentoch, pričom na viac než 300 koncertoch sa predstavil ako sólista. Realizoval množstvo rozhlasových a gramofónových nahrávok. V r. 1993–2001 pôsobil opäť v orchestri Opery SND a v r. 1997–2011 zastával post koncertného majstra v Slovenskej filharmónii.



Pavel Bogacz
koncertný majster a vedúci
skupiny 1. huslí SKO

1. Uvedomujem si, že skutočne ide o mimoriadne výročie. 60 rokov je veľmi dlhé obdobie, za ten čas sa v SKO vystriedalo viacero generácií vynikajúcich hudobníkov, ktorých spájala jedná spoločná vec – blízky vzťah a láska ku komornej hudbe. Slovenský komorný orchester sa za toto obdobie výrazným spôsobom zapísal do histórie interpretačného umenia nielen na Slovensku, ale dovoľm si tvrdiť, že aj na celom svete. Som veľmi rád, že som už desiatu sezónu súčasťou tohto komorného telesa a uvedomujem si, aké je dôležité pokračovať v tejto úžasnej tradícii aj v budúcnosti.

2. ... tak každý hudobník spozornie (*smiech*). Pán Bohdan Warchal bol bez pochyb jednou z najvýraznejších a najcharizmatickejších osobností našej kultúry. Slovo, ktoré však pána Warchala charakterizuje v rámci jeho pôsobenia v SKO azda najlepšie, je líder. Vyžarovala z neho neobyčajná energia, ktorou dokázal jedným inšpirovať a motivovať svojich spoluhráčov na pódii, ale aj fascinovať publikum v koncertných sálach po celom svete. S odstupom času si čoraz viac a viac uvedomujem, akú veľkú príležitosť som dostal v detstve, keď som mohol zažiť Bohdana Warchala osobne na jednom pódii. Účinkoval som na koncerte v Moyzesovej sieni, kde sa s SKO predstavili nadané deti.

3. ... ide o menšiu skupinku hudobníkov, ktorá poskytuje oveľa väčší priestor na spoločné muzikovanie v porovnaní so symfonickým orchestrom. Človek, samozrejme, musí mať veľmi blízky vzťah ku komornej hudbe. Umelecké kvality jednotlivých členov súboru nie sú však jediným kritériom. Veľmi dôležité sú vzťahy v ľudskej rovine medzi jednotlivými členmi. Dovoľm si tvrdiť, že SKO má v tomto smere obrovské šťastie, keďže členovia súboru majú k sebe blízko nielen na pódii, ale sú priateľmi aj v bežnom živote.

4. V Slovenskom komornom orchestri pôsobím už 10 rokov a za ten čas sme odohrali stovky koncertov, či už doma na Slovensku, alebo v zahraničí. Pravidelne spolupracujeme s vynikajúcimi sólistami a ťažko sa mi vyberajú

konkrétne mená. Ak už mám niekoho spomenúť, tak určite francúzsku huslistku Alexandru Soummovú, ktorá s nami na jednom koncerte odohrala všetkých 5 husľových koncertov J. S. Bacha, čo bol nezabudnuteľný večer. Taktiež veľmi rád spomínam na španielskeho klarinetistu Pabla Barragána, s ktorým sme vystúpili na koncerte v Bratislave, ale taktiež sme s ním odohrali koncertné turné v Španielsku. Každý koncert bol iný a a vystúpiť s ním bol vždy veľký zážitok. Zo slovenských umelcov to boli najmä huslista Dalibor Karvay a kontrabasista Roman Patkoló. Zo zájazdov najradšej spomínam na koncerty, ktoré sa konali v mimoriadnych koncertných sálach, ako napríklad v Rusku (v Petrohradskej filharmónii), v Azerbajdžane (Štátna filharmónia v Baku), koncerty v Španielsku, Taliansku, Poľsku, Švajčiarsku, v Kórei. Osobne vo mne najviac rezonujú spomienky na Japonsko, kde sa nachádzajú jedny z najlepších koncertných sál, ale aj preto, že som v tejto krajine prežil časť svojho detstva.

5. Myslím si, že každý komorný súbor znie najideálnejšie v repertoári, v ktorom sa cítí najlepšie a ktorý hrá najradšej. To sa vyvíja a nie je to nijakým spôsobom dlhodobé dané. Každý z členov súboru má určite svoje obľúbené skladby, celkové smerovanie súboru však udáva umelecký vedúci súboru. Ewald Danel sa nebojí zaraďovať do dramaturgií aj skladby, ktoré na



P. Bogacz počas skúšky súčasného SKO (foto: archív)

Slovensku ešte nezazneli, má veľký prehľad o dianí vo svete, nebojí sa experimentovať, komunikuje a spolupracuje prakticky so všetkými hudobnými skladateľmi na Slovensku, čím SKO často prináša aj rôzne premiéry a prvé uvedenia skladieb. Čo sa týka repertoáru, mne osobne sú najbližšie veľké diela z obdobia romantizmu, v ktorých si človek veľa a dobre zahrá.

6. Vďaka tomu, že sa nahrávajú takmer všetky koncerty v Slovenskej filharmónii, je určite zaujímavé sa po čase vrátiť ku konkrétnym koncertom. Situácia vo svete ohľadom pandémie COVID19 túto činnosť ešte posilnila a väčšinu minulej sezóny sme strávili online vysielaním živých koncertov. Nebola to vôbec jednoduchá úloha, skonzentrovat sa na určitý moment a bez publika v koncertnej sieni odohrať koncert v plnom nasadení. Prvou odmenou pre každého umelca je potlesk a reakcie publika, ktoré prichádzajú po každej skladbe – a zrazu sme si museli zvyknúť na úplne inú situáciu – ticho v koncertnej sieni. Z týchto

koncertov najradšej spomínam na úplne prvý, ktorý sme takto „online“ odohrali v minulej sezóne, kde zneli Dorákové a Bellove sláčikové kvintety, ktoré sa stretli už v roku 1876, keď pražská Jednota pre komornú hudbu vyhlásila súťaž o najlepšie komorné dielo. Vtedy skončilo Kvinteto A. Dvořáka na 1. mieste a Kvinteto J. L. Bellu na 2. mieste. Som rád, že Ewald Danel mal tento nápad...

7. Je samozrejme, že vďaka tomu, že spolu ako súbor trávim veľmi veľa času, zažijeme aj veľa veselých momentov, či už na skúškach, ale aj na koncertoch. Jeden z takýchto momentov ma postretol hneď v úvode môjho pôsobenia v SKO v roku 2012. Po pár mesiacoch účinkovania v súbore ma oslovil Ewald Danel, či by som si s SKO nechcel zahráť ako sólista. Bol som nadšený. O pár dní som zistil, že ide o koncert na festivale Nová slovenská hudba, konkrétne o skladbu *Ad Parnassum* Iris Szeghyovej. Keď sa mi dostala do rúk partitúra, pri pohľade na part sólových huslí mi doslova zamrzol úsmev na tvári. Je to vynikajúce dielo, no mimoriadne ťažké hranie, nielen technicky, ale aj výrazovo. Neostávalo mi však nič iné, ako sa skladbou doslova prelúskat a postupne sa ju naučiť. Nasledoval skúšobný proces, stretnutia so samotnou skladateľkou... Koncert sa jej páčil a som veľmi rád, že naše umelecké stretnutie prerástlo do priateľstva, ktoré trvá dodnes. Ale pri spomienke na tú prvú ponuku hrať sólo s SKO sa vždy pousmejem a držím palce kolegovi, ktorí budú v budúcnosti toto dielo hrať.

8. Myslím si, že perspektíva komorných orchestrov je vynikajúca, čo môžeme sledovať aj v tendencii nárastu komorných telies nielen vo svete, ale dokonca aj u nás na Slovensku. V dnešnej dobe je už každá dobrá interpretácia „historický poučená“, keďže existujú určité pravidlá a zásady, ktoré sa už v podstate automaticky dodržia. Cesta k skvelej interpretácii diela, samozrejme, nie je len jedna. Dôležité je mať správne informácie, poznať správny smer a dôverovať vlastnému prednesu a interpretácii.

Pavel BOGACZ ml. je členom Slovenského komorného orchestra (pod vedením Ewalda Danela) od r. 2012. R. 2016 sa stal koncertným majstrom a vedúcim skupiny 1. huslí. S orchestrom sa predstavil na viacerých koncertoch ako sólista – vo Vivaldiho koncertoch, v *Concerti grossi* A. Corelliho, v Mozartovej *Koncertantnej symfonii Es dur pre husle a violu*, v *Koncerte E dur* a *Koncerte d mol* (dvoje huslí) od J. S. Bacha, v *Koncerte d mol* od F. Mendelssohna Bartholdyho, dielach I. Zeljenku, I. Szeghyovej a d. Aktívne účinkuje ako sólista aj s inými telesami, venuje sa komornej hre a organizuje Majstrovské kurzy svetových virtuózov.

MARTIN ADÁMEK UNITY

Martin Adámek – klarinet,
basový klarinet
Josiéphine Olech – flauta
Andrej Gál – violončelo



Podmanivá virtuoza, prirodzenosť, ale predovšetkým zrelý umelecký nadhľad a prístup k náročným kompozíciám 20. a 21. storočia (Alsina, Carter, Saariaho, Scelsi, Sciarrino, Steinecker, Villa-Lobos, Xenakis) sú atribútmi albumu UNITY slovenského klarinetistu Martina Adámeka, sólistu popredného súboru súčasnej hudby Ensemble Intercontemporain v Paríži. CD vzniklo v nadväznosti na udelenie Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2019.

Bratislava 2020, HC 10054

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

BRATISLAVA MOZART FESTIVAL 2021

29. 10. 2021 • 19:00 • Katedrála sv. Martina

MOZART: REQUIEM

Orchester 1756 • Cantus XVII^(AT)

4. 11. 2021 • 17:00 • HUDOBNÁ VYCHÁDZKA

Príbeh hudby v Prešporku 18. storočia

Zuzana Godárová ODBORNÝ SPRIEVOD

4. 11. 2021 • 19:00 • Klarisky

FUSS: Notturmo en Quatuor

Martina Bernášková • Martin Krajčo • Róbert Šebesta
Musica aeterna

12. 11. 2021 • 19:00 • Dvorana VŠMU

MOZART Dr. Lichtenthala

Aurelia Višovan^(RO) KLADIVKOVÝ KLAVÍR • Pandolfis Consort^(AT)

16. 11. 2021 • 19:00 • Moyzesova sieň

MOZART: Flautové kvartetá

Karel Valter & Friends

21. 11. 2021 • 19:00 • Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

GRAND HARMONIE MUSIQUE

Hommage à Anton Zimmermann

Schöllnast Consort

ORGANIZUJE

SPOLOČNOSŤ
THEODORA
LOTZA, o.z.

PARTNERI

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

Nadácia SPF

BRATISLAVA - STARÉ MESTO

NADÁCIA

u.

Koncerty 4. a 21. 11. z verejných zdrojov
podporil Fond na podporu umenia.

MEDIÁLNI PARTNERI

rtv:

RADIO
DEVIN

hudobný život

.týždeň

CITYLIFE.SK

OPERA

HUDBASK

VSTUPENKY

ticketportal

bratislavamozartfestival.sk

f Ba Bratislava Mozart Festival

@ ba_mozart_festival

Zmena programu vyhradená



(foto: archív)

Klára Přecechtělová

Prvá flautistka ŠKO Žilina

■ Čo vás priviedlo k rozhodnutiu pôsobiť na Slovensku?

Rozhodla som sa ísť študovať na VŠMU k pani profesorke Zsapkovej, a keďže som mala v pláne na Slovensku chvíľu ostať, začala som chodiť na rôzne konkurzy. Jeden z nich nakoniec vyšiel. (smiech.)

■ Aké je byť prvou flautistkou v ŠKO Žilina?

Je to veľmi kreatívna, ale aj zodpovedná práca, často plná výziev. Prvý flautista musí byť flexibilný, pohotový a hlavne si musí vždy zachovať chladnú hlavu. Zapadnúť do zabehnutého orchestra, ktorý má určité očakávania, mi spočiatku dalo zabráť. Je to pre mňa veľká škola a každým týždňom sa učím nové veci, na aké človeka škola ani prax v iných telesách formou výpomocí nepripraví. Musím však povedať, že v ŠKO máme skvelý kolektív a s podporou kolegov ide všetko ľahšie.

■ Aké diela by ste radi pridali do repertoáru ŠKO?

V našom repertoári by som určite prijala viac diel, ktoré by pre nás boli výzvou a ktoré v ŠKO nie sú také známe, no napriek tomu sú krásne. Podľa programu tohtoročnej koncertnej sezóny nás však pár výziev čaká, z čoho sa úprimne teším. Čo sa týka súčasnej hudby, stretávam sa s ňou

v orchestri pomerne často, silné zastúpenie tu má hlavne tvorba slovenských autorov. Naštudovanie týchto diel je komplikovanejšie a často si vyžaduje osvojenie rôznych moderných techník, čo však vnímam ako obohacujúcu skúsenosť. Osobne by som si rada zahrála napríklad Ibortov flautový koncert, z orchestrálnej tvorby *Dafnis a Chloé* od Mauricea Ravela a tiež symfonické diela od Čajkovského, Brahmsa alebo Šostakoviča. Veľmi sa teším aj na novembrový koncert v ŠKO, na ktorom si konečne budem môcť zahráť *Prelúdium k Faunovmu popoludniu*.

■ Ako sólistka ste sa predstavili aj s väčšími telesami, napríklad so Slovenskou filharmóniou či Štátnou filharmóniou Košice...

Koncerty s oboma menovanými orchestrami boli pre mňa krásnym zážitkom. S láskou spomínam hlavne na koncert so Slovenskou filharmóniou, na ktorom všetko vyšlo podľa mojich predstáv a aj podľa reakcií publika a orchestra sa mi podarilo odovzdať lásku k hudbe a interpretovať odkaz danej skladby. Doma sa však asi viac cítim v orchestri. Ako prvá flauta si sólového hrania užijem stále dosť, ale necítim sa tak „naho“. Obe verzie hrania majú svoje čaro, no orchestrálna hudba ma

od malička fascinovala a tvoriť hudbu v takom veľkom kolektíve sa asi ničomu nevyrovná.

■ Pôsobíte aj v iných ansámblloch?

Momentálne sa snažím dokončiť magisterské štúdium na VŠMU, čo mi spolu s orchestrom zaberá dosť času, ale verím, že v budúcnosti bude veľa príležitostí pôsobiť i mimo ŠKO. So spolužiakmi máme veľké plány, dúfam, že sa budú dať realizovať.

■ Vnímate rozdiel medzi českou a slovenskou hudobnou scénou?

Človek by si myslel, že medzi Čechmi a Slovákmi budú rozdiely len minimálne, ale začnete ich pociťovať, až keď v danej krajine začnete žiť. Myslím, že v Česku je hudobná scéna trochu inak nastavená a že kultúra je celkovo lepšie financovaná a podporovaná. Pre mladých hudobníkov existuje viac príležitostí na získanie skúseností, aj na celkové uplatnenie. Mám pocit, že aj ľudia sú viac zvyknutí chodiť na kultúrne akcie vrátane mladšieho publika. Sú to však len moje subjektívne názory. Čo sa týka orchestrov v jednotlivých krajinách, asi nemá celkom zmysel ich porovnávať, pretože každý z nich je veľmi špecifický svojím fungovaním, kolektívom aj štartovnou pozíciou. No v Česku napríklad absentuje profesionálny komorný orchester, ak nerátame komornú filharmóniu. V tom sme v Žiline jedineční.

■ Venujete sa aktívne aj iným hudobným žánrom?

Aktívne sa venujem swingu, hoci nie ako flautistka, ale ako tanečnica a lektorka. Bol to môj koníček už počas štúdia na konzervatóriu a postupne mi tak prirástol k srdcu, až sa z neho stalo moje druhé povolanie. Doma okrem swingu rada počúvam jazz či populárnu hudbu všetkých žánrov.

■ Máte obľúbeného hudobného skladateľa alebo interpreta?

Snažím sa hudbu chápať komplexne a v kontexte. Z flautovej tvorby mám asi najradšej hudbu 20. storočia. Počas pandémie som mala čas nabráť veľa nových hudobných inšpirácií, najviac asi od flautistky Emily Beynonovej. Páči

sa mi aj nová generácia hudobníkov, ktorá sa okrem výborného hrania snaží aj zvýšiť povedomie o duševnom zdraví a ukázať svetu nielen svoje úspechy, ale aj tienisté stránky nášho remesla, akými môžu byť napríklad sexizmus, depresia, problém nájsť si stále pracovné miesto, nízke platy a podobne...

■ Život na Slovensku je pre vás...

Pestrý. Každý deň sa učím niečo nové o našej histórii, mentalite, spoločnosti a hodnotách. Snažím sa hovoriť čo najviac po slovensky a asi už robím pokroky, lebo ma čoraz viac ľudí tipuje na Záhoráčku. (smiech.)

■ A budúcnosť?

Rada by som aj naďalej pôsobila ako orchestrálna hráčka, no ak by sa to podarilo, možno aj ako sólistka alebo komorná hráčka. Momentálne však nechávam všetko otvorené a zameriavam sa na štúdium, ktoré mi dáva možnosť vyskúšať si ešte rôzne cesty a spolupráce. Uvidím, kam ma život ďalej zavedie. Určite by som sa chcela vrátiť aj k pedagogickej činnosti, ktorá ma vždy naplňovala. Výučba tanca a flauty majú toho prekvapivo veľa spoločného. Bavi ma aj svet marketingu a sociálnych sietí a celkovo sa rada učím nové veci a hľadám nové výzvy. ✕

Pripravila **Lubica FORDINÁLOVÁ**

Klára PŘECECHTĚLOVÁ sa narodila v českom Přerove. Od r. 2011 študovala na Konzervatóriu v Brne pod vedením Mgr. Boženy Růžickovej a už počas štúdia sa stala vyhľadávanou sólovou aj orchestrálnou hráčkou. Zúčastnila sa na viacerých domácich súťažiach s úspešným umiestnením (Mládí a Bohuslav Martinů – Zlaté pásmo, Cena za interpretáciu diela Bohuslava Martinů, Ocenenie poroty za mimoriadny hudobný výkon, Pardubické dechy – 2. cena). V súčasnosti pokračuje v štúdiu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave u prof. Dagmar Zsapkovej. Na Slovensku sa ako sólistka predstavila so Štátnou filharmóniou Košice, Slovenskou filharmóniou a ŠKO Žilina. Od r. 2020 pôsobí ako prvá flautistka Štátneho komorného orchestra Žilina.

Juraj Hatrík (1. 5. 1941–21. 5. 2021)

„Ak máš dve cesty, vyber si tú ťažšiu“



J. Hatrík (foto: archív)

Juraja Hatríka som od začiatku vnímala ako mimoriadne múdreho človeka, rozhladeného nielen v hudbe, ale i v iných oblastiach umenia či vedy, vládnuceho briskným úsudkom, pohotového v reakciách na čokoľvek a kohokoľvek (čo sa, samozrejme, nemuselo všetkým páčiť). Som presvedčená, že jeho postrehy a názory, aj keď nie vždy lichotivé, ale presné a vyslovené priamo do očí dotknutej osoby, mali spravidla pozitívny účinok. Samozrejme, iba vtedy, ak dotýčny bol schopný sebareflexie, dokázal sa zamyslieť sám nad sebou a svoje chyby či nedokonalosti postupne korigovať. Ak však dotýčny ne-súhlasil a stál si za svojím názorom, rešpektoval ho (neraz korigoval aj on sám vlastné názory a postoje). Ten, kto to dokázal, stal sa mu blízkym priateľom, ktorého si vážil a ktorého názorom pozorne načúval.

Eva ČUNDERLÍKOVÁ

Po ukončení štúdia hudobnej vedy na FFUK sa mi prihodilo, že sa mojím prvým pracoviskom stal Slovenský hudobný fond (teraz Hudobný fond). Bolo to v r. 1975. Aj keď odvtedy uplynulo mnoho rokov a ja som medzitým vystriedala viacerých zamestnávateľov (vrátane seba samej), všetky boli vzájomne prepojené osobnosťou skladateľa, analytika hudby a pedagóga Juraja Hatríka. Spočiatku to bola redakcia vydavateľstva Hudobného fondu, kde ma usmerňoval v redaktorskej práci, postupne rôzne iné pracovné zaradenia – najmä Hudobné informačné stredisko a stredisko Hudba a mládež v Petržalke, ktoré pre Juraja Hatríka predstavovalo akési laboratórium práce s deťmi a mládežou.

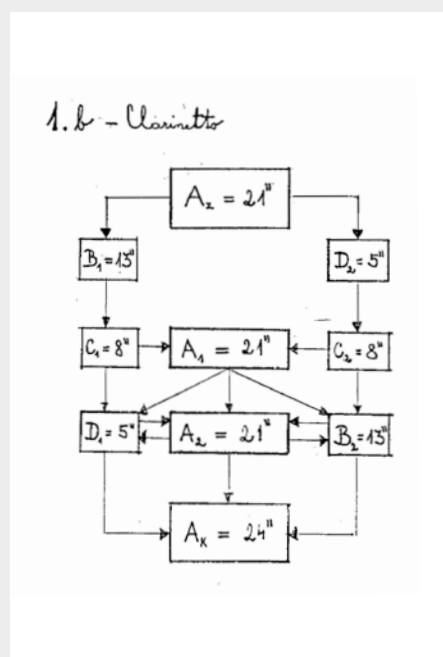
Keď ma začiatkom r. 1990 prizval k spolupráci do Slovenskej hudobnej spoločnosti, kde založil pedagogickú sekciu a z ktorej sa osamostatnením v r. 1993 stala Asociácia učiteľov hudby Slovenska, neváhala som ani chvíľu. Rozumeli sme si, pracovne sme sa dopĺňali. On tvoril, vymýšľal, ja som sa starala o praktickú realizáciu jeho ideí. Neskôr som sa podujala vydávať jeho diela, na ktoré nestačila kapacita Hudobného fondu, vo vlastnom vydavateľstve H plus a nakoniec som sa rozhodla vstúpiť priamo do školského prostredia, kde som sa snažila aplikovať jeho metódy pedagogickej interpretácie hudby v praxi v základnej umeleckej škole.

Bol mimoriadne cieľavedomý a náročný – k sebe aj ostatným. Ak sa mu vytýčený cieľ nepodarilo dosiahnuť priamo, neúnavne hľadal iné cesty a možnosti. Nemal rád povrchnosť a „lacné“ riešenia. V jednom z rozhovorov do knihy *Hlas pamäti* sa mi zdôveril: „V našej rodine platila zásada: ak máš dve cesty, dve možnosti, vždy si vyber tú ťažšiu, lebo je pravdivjšia a poskytuje ti väčšiu perspektívu. Hovorí sa tiež, že cesta do neba je ťažká a cesta do pekla hladká, bez prekážok. To je kresťanský princíp – princíp strasti, prekonávania prekážok je zabudovaný v našej kultúre ako základ...“¹

Hľadanie vlastnej hudobnej reči

Do slovenského hudobného života vstúpil začiatkom 60. rokov 20. storočia – štúdium kompozície u Alexandra Moyzesa ukončil v r. 1963. Jeho priateľmi však boli umelci o niekoľko rokov starší (I. Zeljenka, R. Berger, D. Martinček, I. Parík, M. Mudroch, D. Fischer, D. Hanák a ďalší). Ako skladateľ prirodzene reflektoval a spočiatku sa aj vo svojej skladateľskej práci vyrovnával s aktuálnymi kompozičnými trendmi (atonalita, práca so sériami, riadená aleatorika) a vytvoril viacero diel, ktoré sa stali trvalou súčasťou portfólia slovenskej hudobnej tvorby. Patria k nim napríklad rané klavírne skladby, komponované však na pôdoryse klasických foriem, ako *Sonáta cis mol*, *Toccata* či *Kontrasty pre husle a klavír*; vyhranenejšie sa to prejavilo v skladbách *Čakanie*, *Canto responsoriale* či *Introspekcia*: „Impulz k jeho napísaniu vyplynul z uvedomenia si rizika hľadania individuálnych štýlotvorných konštánt v záplave ponúkaného

dispozičného hudobného materiálu i aktuálne presadzovaných kompozičných techník. Pozitívne východisko nevidel v ich mechanickom napodobovaní, akokoľvek by sa zdali dobovo opodstatnené a príťažlivé. Konkrétne Hatríkova vnútorná dilema, predchádzajúca vznik *Introspekcie*, vyplynula zo sebakritického zhodnotenia vlastných miniatúr, ktoré počas kompozičného kurzu v zahraničí napísal v zmysle rešpektovania prísnych postupov serializmu...“² (Pr. 1)



PRIKLAD Č. 1: Introspekcia (schéma klarinetového partu)

Hudba ako posolstvo

Postupne sa obrátil k technikám, ktoré boli bližšie jeho mentalite. Sám sa osobnostne hodnotil ako večný romantik, v hudbe mu boli blízke diela veľkých majstrov romantizmu či novoromantizmu (napr. Brahms, Mahler, Wagner), ale i Leoša Janáčka; z kompozičných princípov rozšírená tonalita a modalita. U všetkých veľkých majstrov nachádzal posolstvo; napríklad aj u Bacha v *Umení fúgy*: „... ktoré – zdalo by sa – je čistou konštrukciou a čistou špekuláciou, nakoniec vyjadruje určitý postoj, vyjadruje určitý typ myslenia, určitý typ intelektu a tým aj určitý typ človeka. Vyjadruje osobnostný priestor...“³ Základným kameňom hudby je podľa Hatrikovho názoru melódia, melodicko-rytmické tvary a gestá. Nikdy sa nedokázal „hrať s tónmi“ len tak, opájali sa samotnou zvukovosťou, farebnosťou či hľadaním zvláštnych harmonických postupov. Jeho hudba musela byť vždy o niečom, musela vypovedať myšlienku, pocit, náladu... Zaužívané tvrdenie, že Hatrik „potreboval mimohudobné inšpirácie“, však nie je celkom presné. Dielo vzniklo vtedy, ak našiel k svojim myšlienkam či pocitom adekvátny námet – literárnu predlohu, udalosť, báseň, poetický obraz, rozprávku či filozofickú otázku; často využil aj vlastný text alebo náhodne objavené autentické výroky. To však neznamená, že text vždy aj priamo zhudobnil; odkaz na mimohudobný obsah sa často objavuje len v názve skladby, v poznámkach, citátoch či alúziách na diela iných autorov.

Jednou zo základných charakteristík Hatrikovej tvorby sa stalo prepájanie protikladov – nielen v mimohudobnej rovine (zjednodušene vyjadrené boj dobra a zla, smerujúci k víťazstvu dobra), ale aj prepájaním kompozičných techník. Dvanásťtónová technika? Prečo nie, ale tých 12 tónov musí byť usporiadaných tak, aby bolo cítiť smerovanie, príslušnosť k centru. Znalý harmonických postupností a latentnej prítomnosti harmonických vzťahov aj v samostatnej melodickej línii sa rád „hral“ so štruktúrou, ktorú ozrejmaval aj malým deťom. (Pr. 2)

A



B



C



D



PRÍKLAD č. 2

A, B: *Krajinou Šťastného princa I* pre klavír sólo: *Pieseň o múdrom vtáčkovi I*
C, D: *Krajinou Šťastného princa I* pre klavír sólo: *Pieseň o múdrom vtáčkovi II*

Tvorba pre deti – fikcia či skladateľská výzva?

Početne je Hatrikova tvorba pre deti azda najrozsiahlejšia, akú v histórii skladateľ kedy skomponoval. Nemožno ju však považovať za niečo okrajové či menej hodnotné. Práve na príklade cyklov *Krajinou Šťastného princa I a II* (1977, 1979) vidíme, ako postupne vedie malých klaviristov nielen k rozvíjaniu hráčskej techniky, ale aj k poznaniu, „ako je hudba urobená“ a pritom vysvetľuje aj „prečo“. Súčasne mladému človeku rozširuje diapazón vnímania a prijímania hudby, ktorá sa vymyká z prevládajúcej estetiky základného umeleckého školstva (orientácie na klasickú harmóniu, prípadne impresionizmus či v ostatných rokoch ešte aj jazzové inšpirácie). Viaceré zo skladbičiek z raných klavírných cyklov pre deti, *Posledný deň prázdnin* či *Šesť variácií na synovu tému*, sa dodnes objavujú na koncertoch ZUŠ či detských interpretačných súťažiach. Sám však s odstupom rokov skonštatoval, že spočiatku sa mu nie vždy podarilo udrieť na tú „správnu“ strunu detskej psychiky, čo sa týka primeranosti kompozičnej (a interpretačnej) techniky, obsahu a výslednej zvukovosti, ale v priebehu rokov sa mu v tom podarilo dosiahnuť priam dokonalosť vo viacerých zbierkach ako napr. *Spievaj, klavír!*, *Sedem brán k tajomstvu*, *Klíčenie semienok*, *Zlatý tucet pesničiek pre deti* či *Deti píš Bohu*.

Čo viedlo skladateľa k tvorbe pre deti a v čom vidí význam detského elementu pre umeleckú tvorbu, neraz sám ozrejmil. Príčin bolo niekoľko: „... Uvedomujem si, že skladateľ si musí vychovávať poslucháča. Osobný dôvod je ten, že mám deti rád a mám veľký zážitok v kontakte s detskou psychikou... Vracam sa k dieťaťu znamená vystavovať sa skúške, či som s ním schopný o niečom hovoriť...“^{4 5} Okrem toho to považuje za skúšku vlastnej prirodzenosti a spontánnosti, ktorá je základným predpokladom tvorivosti. Kolega skladateľ Juraj Beneš mu vyčítal, že venuje toľko času a energie tvorbe pre deti: „... podľa neho by sa mi to malo zakázať, pretože keby som nebol komponoval pre deti, mohol som sa stať oveľa zaujímavejším a kvalitnejším skladateľom.“⁶ V tejto štúdii argumentuje veľmi jasne: uchovanie dieťaťa v nás je dôležité nielen pre tvorbu, ale pre život každého jednotlivca, pre medzilidskú komunikáciu, fungovanie človeka v spoločnosti.

V samotnej skladateľskej tvorbe sa detský element v rôznych podobách objavuje často aj v dielach pre dospelého poslucháča. *Denník Tane Savičevovej* pre soprán a dychové kvinteto, už spomínaná hudobno-scénická kompozícia *Šťastný princ*, hudba pre sláčikové kvarteto a bas *The Lost Children* (*Stratené deti*), symfonická poéma *Litanie okamihu*, koncertantná fantázia pre klavír a orchester *Ecce quod Natura*, *Klziško 1951* a iné, v ktorých sa objavujú motívy, odkazy na vlastnú tvorbu pre deti či hlbšie spomienky na zážitky z detstva. Motivické prepojenia Hatrikových diel, či už vzájomné v rámci vlastnej autorskej tvorby, alebo v podobe citátov ako významových odkazov na diela iných autorov, ako aj spracovanie slovenských ľudových motívov sú materiálom na hlbšie štúdium v budúcnosti.

K ťažiskovým oblastiam skladateľskej tvorby Juraja Hatrika patrí tvorba pre klavír, tvorba pre akordeón a hudobno-scénické kompozície pre deti a mládež. Z nich dve oblasti považujem za smeriadne prínosné, dovoľm si povedať, že priekopnícke.

Akordeón – koncertný nástroj

Krátko po ukončení štúdia kompozície na VŠMU odišiel získať prvé pedagogické skúsenosti na konzervatórium do Košíc. Tam sa stretol s mladým talentovaným akordeonistom Vladimírom Čuchranom, ktorý inicioval vznik prvých skladieb pre akordeón. Skladateľ to prijal ako veľkú výzvu: aj keď sa sám s týmto nástrojom ako interpret nestretol, dôkladne si našťudoval jeho technické a výrazové možnosti a postupne skomponoval celý rad diel. Prvým bola trojdielna *Introdukcia, fuga a finále* (1965) a o dva roky neskôr *4 monológy* (*Koncertný, Melancholický, Kontrapunktický a Variáčny*). Tie odštartovali celú sériu pôvodných slovenských skladieb pre tento nástroj, ktorý nebol dovtedy v našej kultúre považovaný za koncertný. V tom čase sa štúdium hry na akordeón etablovalo – popri konzervatóriách – aj na HTF VŠMU, kde bol prvým študentom Rajmund Kákoni. Vďaka týmto dvom interpretom vznikol rad diel, z ktorých viaceré presiahli hranice Slovenska; o. i. často uvá-

→ dzané *Sentencie* či *Nonetto di studi facili (in ordinario alfabetico)*, za ktoré získal 1. cenu v medzinárodnej súťaži v talianskom Castelfidardo v r. 1993. Kompozičný princíp, ktorý v rôznych podobách uplatňuje aj v iných dielach, autor vysvetľuje nasledovne:

„Syntax i sémantika tejto hudby sú naprojektované tak, aby technologické riešenie a jeho vedomé zvládnutie študentom bolo vlastne kľúčom k výrazu, k obsahu. Štruktúra sa riadi pojmom pulzácia; začal som sa ním zaoberať už skôr, v akordeónových Monológoch a v dvoch cykloch Pulzácie I a Pulzácie II (Sonáta). Tento zámer vychádza z konštrukčnej podstaty nástroja – ako som ju sám videl a zakúsil od svojich skladateľských počiatkov až po pozdnejšie diela. Hendikep akordeónu mnohí videli i vidia v štandardných basoch, v rezervoári štandardných trojzvukov – dominantných septakordov vo fragmentárnej podobe bez kvinty – zmenšených kvintakordov – durových a molových kvintakordov; to všetko usporiadané na tastatúre v kvarto-kvintových postupnostiach, ktoré do istej miery determinujú aj nástrojovú obťažnosť. Tastatúra barytónových basov akoby zmazala tento problém, ale ho v podstate iba vytesnila. Snažil som sa z anomálie urobiť princíp a výhodu. Výhodné postavenie susediacich akordov som využil na ich kombinácie: vznikol proces, ktorý som nazval pulzácie – pulzovala vlastne akordická faktúra medzi konsonanciou a disonanciou: akordické zložení mohli rešpektovať oveľa jemnejšie a zložitejšie tónové priestory, než akým bol tradičný chromatický priestor tónálnej harmónie. Na jednej strane klasické súzvučky – na druhej strane diatonické, modálne a chromatické klastre. Ukázalo sa však, že samostatne použitý princíp – len v oblasti akordiky – generuje čosi podobné aj v iných parametroch hudby: v tektonike, melose, metrike a pod.“⁷

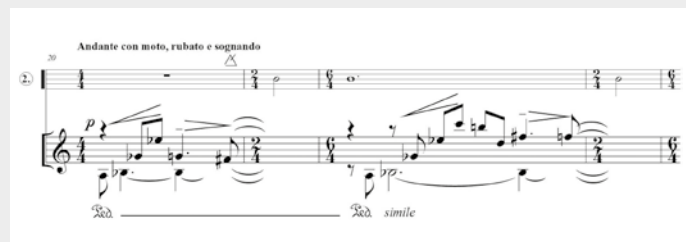
Hudobno-scénické kompozície

Juraj Hatrík si od mladosti pestoval vzťah k literatúre a dráme. Raz mi povedal, že ak by sa nerozhodol pre hudbu, asi by sa bol stal režisérom. Zaujímali ho vnútorné procesy ľudskej mysle, skúmal charaktery a povahy ľudí, ich správanie. Aj procesy v hudbe vnímal ako správanie, v mnohom korešpondujúce so správaním ľudí v komunite, v určitom prostredí. Nachádzal mnohé paralely medzi hudbou a životom a tieto paralely využíval na vysvetľovanie hudobného obsahu. Kým analýzu u študentov a dospelých viedol od prvotných asociácií k poznaniu jednotlivých štruktúrnych prvkov a výrazových prostriedkov (me-

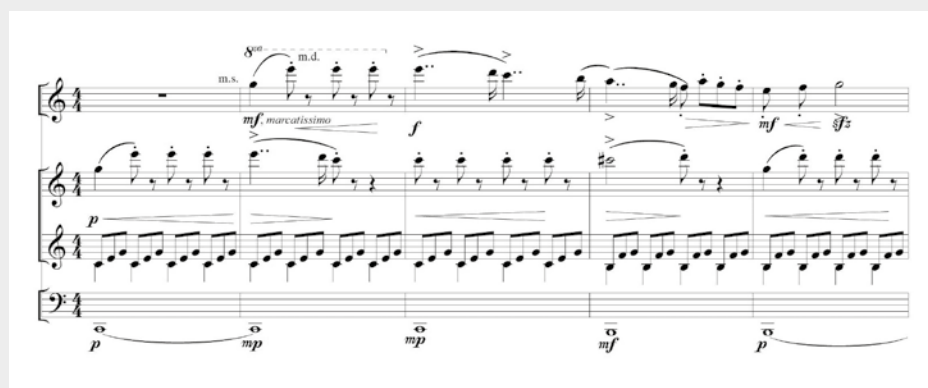
osobne, ďalšie pripravili iní: *Statočný cínový vojačik*, *Balady o dreve* v Prešove, *Báiky o Levovi* v Prešove, *Detskom mestečku* v Trenčíne-Zlatovciach a v českom Jičine, *Spievaj, klavír!* a *Janko z drievka* v Ružomberku, *Western Story – O neposlušnej Cindy* v Sabinove a v októbri 2021 je na programe v Prešove premiéra *Legendy o Breze* (viac o realizácii projektov v Prešove In: Pírníková, T.: *Sny, projekty, dozrievanie* ⁹).

Malý a veľký – ruka v ruke

V úvodných odsekoch tohto textu som sa dotkla vzťahu dieťa-dospelý s poukázaním na dôležitosť uchovania detského elementu v dospelom človeku. Treba však poukázať aj na význam dospelého človeka pre dieťa v jeho vývoji. Aj tento problém Hatrík pretavil do tvorby. Vzniklo niekoľko kompozícií, ktoré stoja na spolup tvorbe v interpretácii. Ako prvé vznikli klavírne cykly *Pod do môjho náručia*, *Päťoro pesničiek – hračiek* a *Štvoro pesničiek – herečiek*, neskôr pribudli zbierky *Malý a veľký – ruka v ruke* pre malého a veľkého violistu (aj vo verzii pre husle), *Hniezdenie v strunách* pre klavír a prázdne gitarové struny, *Fogli d'album – Listky do pamätníka* pre dospelého cimbalistu, 10 detských hráčov na ľahko ovládateľných nástrojoch a detský zbor (Pr. 3) a nakoniec *Graffiti in misura di Carl Czerny op. 849* pre klavír šesťručne (pre dospelého klaviristu a dvoch žiakov). Spoločným menovateľom týchto kompozícií je rešpektovanie aktuálnych interpretačných schopností dieťaťa na rôznych úrovniach jeho vývoja tak, aby už počas prvých dotykov s nástrojom bolo súčasťou „veľkej“ hudby. Od hry jedným prstom na klavíri, ťahania sláčika po prázdnych strunách violy (huslí) či hry na ľahko ovládateľných nástrojoch až k vedeniu samostatnej, kontrastnej línie v *Graffitoch* (Pr. 4)



PRÍKLAD č. 3: *Fogli d'album – Listky do pamätníka*, úryvok z 1. časti (Skrinky): *Dotyky*



PRÍKLAD č. 4: *Graffiti in misura di Carl Czerny op. 849, č. 1 (úryvok)*

taforu nazval „mostom medzi hudobným zážitkom a hudobným pojmoslovím“), u detí postavil koncepciu poznávania hudby opačne – od hry s prvkami a gestami postupuje k budovaniu zmysluplného celku. Zárodok tohto princípu môžeme sledovať už v rozhlasových cykloch z 80. rokov 20. storočia (*Hudobné dielne*, *Medzi Trpaslíkmi*, *Záhľadné pesničky*) či vo výchovných koncertoch pre školy, ktoré pretransformoval do podoby hudobno-výchovného divadla. Pre Hudobné centrum (predtým Slovkoncert) ich vytvoril 17.⁸ Ďalšie vznikli po Hatríkovom návrate na VŠMU v r. 1990, a to najmä vďaka ním zavedenému predmetu Hudobná dielňa ako príprava študentov na ich pedagogickú dráhu. Tieto scenáre už počítajú s aktívnou spoluprácou detí. Určené sú pre základné umelecké školy, predpokladajú spoluprácu jednotlivých odborov ZUŠ a tiež spoluúčinkovanie dospelých (učiteľov, študentov umeleckých škôl či umeleckých odborov učiteľských fakúlt). Niektoré realizoval autor

Ľubomír Chalupka, ktorý sa dlhé roky venoval slovenskej hudbe (najmä jej vývoju v 60. a 70. rokoch 20. storočia), nazval Juraja Hatríka pri príležitosti jeho sedemdesiatin veľmi výstižne „polypersonálnou osobnosťou“. Vyhodnotiť Hatríkovo obsiahle dielo a jeho prínos pre slovenskú kultúru v celej šírke bude vyžadovať veľa času a úsilia. V niektorých oblastiach už nasledovníkov má, predovšetkým pedagogicky orientovaných, skladateľský odkaz je však zatiaľ pomerne málo reflektovaný. Do svojej „kompozičnej kuchyne“ dal nazrieť málokomu... X

Pozn. a literatúra:

- 1 ČUNDERLÍKOVÁ, E.: *Hlas pamäti – portrét skladateľa Juraja Hatríka*, H plus 2003, ISBN 80-88794-34-X, s. 27
- 2 CHALUPKA, Ľ.: *Slovenská hudobná avantgarda*, Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy 2011, ISBN 978-80-223-3115-9, s. 360
- 3 ČUNDERLÍKOVÁ, E.: *op. cit.*, s. 62
- 4 HRČKOVÁ, N.: *O večných pochybnostiach. Rozhovor s Jurajom Hatríkom*, Slovenská hudba č. 9-10/1969, s. 356–360.
- 5 HATRÍK, J.: *Cesty za hudbou a k hudbe*, H plus 2016, ISBN 978-80-88794-61-5, s. 179
- 6 HATRÍK, J.: *Tvorba pre deti – fikcia, či skladateľská výzva?* Hudobný život č. 3/2003.
- 7 HATRÍK, J.: *Bermudský trojuholník hudobnej pedagogiky alebo Kam sa v pedagogickom procese stráca hudba?* H plus 2018, ISBN 978-80-88794-63-9, s. 95
- 8 HATRÍK, J.: *op. cit.*, s. 157
- 9 ČUNDERLÍKOVÁ, E.: *Klíčenie semienok – tvorba Juraja Hatríka a jej hudobno-pedagogické kontexty*, H plus 2013, ISBN 978-80-88794-59-2, s. 68–74
- 9 PÍRNÍKOVÁ, T.: *Sny, projekty, dozrievanie*, Súzvuk Prešov 2005, ISBN 80-89188-07-9

Bohuslav Martinů

Památník Lidicím (1943)



B. Martinů v r. 1943

Památník Lidicím (uvádzaný aj ako *Lidice*, niekedy pod pôvodným anglickým názvom *Memorial to Lidice*) je jednočasťová symfonická skladba Bohuslava Martinů na počesť obetí tragédie Lidíc. Jej druhové označenie je symfonická báseň, tryzna, smútočná óda, žalospev alebo chorálna meditácia. Skladba je malého rozsahu a trvá približne 8 minút. Napriek významu a popularite diela je jeho reflexia v odbornej literatúre pomerne stručná. V nasledujúcom texte prinášame poznatky, ku ktorým dospel slovenský muzikológ Vladimír Fulka.

Vladimír FULKA

Okolnosti vzniku

Skladba vznikla na podnet americkej skladateľskej stavovskej organizácie The American League of Composers, ktorá v čase 2. svetovej vojny oslovila niekoľkých skladateľov s ponukou, aby skomponovali hudbu na počesť obetí vojny. Oslovila aj Martinů, ktorý na impulz ihneď zareagoval. Vznik skladby *Památník Lidicím* bol však pomerne komplikovaný. Už rok pred tým (1942), krátko po masakre v Lidiciach, dostal Martinů podobný podnet od exilovej československej vlády. Martinů sa o kompozíciu pokúsil, ale neúspešne; zrejme nemal ujasnenú predstavu o skladbe a bol možno indisponovaný pod bezprostredným emocionálnym tlakom. Jeho francúzska manželka Charlotte neskôr spomínala, že osud a tragika Lidíc sa Martinů hlboko osobne dotkli a traumatizovali ho. Až o rok neskôr, s určitým odstupom od tragickej udalosti, sa mu napokon podarilo v priebehu niekoľkých dní skladbu skomponovať. Premiéra *Památníku* sa s veľkým úspechom uskutočnila vzápätí v New Yorku v Carnegie Hall v podaní Newyorskej filharmónie 28. 10. 1943 pod vedením dirigenta Arthura Rodzinského. Európska premiéra bola v Prahe v r. 1946 pod taktovkou Rafaela Kubelíka. Skladby sa okamžite ujali aj iné svetové orchestre a prominentní dirigenti.

Podľa prvého životopisca B. Martinů, Miloša Šafránka, pôvodný, hoci nere realizovaný kompozičný zámer Martinů bol symfonický triptych, kde mal *Památník* tvoriť strednú časť. Výsledný tvar je tak akýmsi symfonickým fragmentom, ktorého formu tvoria navzájom splývajúce tri časti s tempovými označeniami *Adagio – Andante moderato – Tempo I*. Od samotného skladateľa máme o *Památníku* len zopár zmienok a komentárov v korešpondencii, denníkoch a biografických náčrtoch.¹ V americkom periodiku *The New York Letters* je v článku po premiére skladby vyslovené morálne posolstvo: „*Je jedna věc, na kterou nesmíme zapomenout: že za to, že my zůstali svobodni a měli možnost práce, platí ti, kteří zůstali; a že budou mít právo se zeptat, co jsme dělali a jak sme tuto svobodu i možnost využili, a jakými jsme byli v době, kdy oni trpěli.*“ V liste dirigentovi S. Kusevickému Martinů napísal: „*Je to skladba velmi stručná... v těch několika málo minutách se mi podařilo vyjádřit cosi, co vzdává čest těm ubohým mučedníkům z malé utlačované české obce.*“

Hudobné a muzikologické kontexty

Památník Lidicím by sme mohli zaradiť medzi „vojnové skladby“, akými sú napríklad *A Survivor from Warsaw* od A. Schönberga, *War Requiem* od B. Brittena či zborová kompozícia L. Nona *La victoire de Guernica*. Širším kontextom hudby B. Martinů môžu byť skladby na počesť jednotlivca, akou je Stravinského smútočná skladba pre dychový súbor *In memoriam Dylan Thomas* alebo Ravelova suita pre klavír *Le Tombeau de Couperin*.

Skladbe *Památník Lidicím* bola v muzikológii venovaná pozornosť väčšinou len v podobe stručných základných charakteristík, no nie komplexnejších analýz. Podobnú charakteristiku nájdeme v českých martinůvských monografiách J. Mihuleho a M. Šafránka a v nemeckej martinůvskej encyklopédii H. Halbreicha. Určitú výnimku z tohto pravidla možno predstavuje štúdia Klausu Dögeho *Vyjadrenie desivej hrůzy. Poznámky k „Památníku Lidicím“ Bohuslava Martinů* (pozri zoznam literatúry). Podrobnejšiu charakteristiku skladby podal americký muzikológ Michael Crunch v monografii o symfóniách B. Martinů. Autorom komplexnejšej analýzy je autor tohto textu vo svojej štúdii *Bohuslav Martinů: Memorial to Lidice as Psalm, Chorale and Lamento* (2019).

Okrem diela *Památník Lidicím* vytvoril Martinů lamentóznou hudbu v *Largu*, v 3. časti 1. symfónie (1942), ktorá je v muzikologickej literatúre uvádzaná tiež ako inšpirovaná lidickou tragédiou, ako prvá spontán-



→ na reakcia na tragickú udalosť. Lamentózný charakter má tiež *Largo*, 2. časť 3. symfónie (1944). V muzikologickej literatúre (J. Mihule) sa tiež poukazuje na nápadnú podobnosť *Pamätníku* s lamentóznou hudbou Lenta poslednej časti 6. symfónie. Na barokové zdroje lamenta u Martinů poukazuje opera *Ariane* (1943). V nej Martinů stvárnil lamentózný výjav-áriu s asociáciami Monteverdiho *Lamento d'Arianna*. Pozoruhodným, emocionálne pôsobivým lamentom-chorálom je jeho klavírna skladba *Adagio. Vzpomínka* (1957). Martinů ju skomponoval na pamiatku svojej predčasne zomrelej priateľky, nadanej českej skladateľky Víťezslavy Kaprálovej.

Charakter lamentózne hudby v analýzach diela

Doterajšie predbežné hudobné analýzy poukazujú na *Pamätník* ako na problém tradičnej formálnej a harmonickej tonálno-modálnej analýzy, ale aj na možnosti jej rozšírenia smerom k esteticko-filozofickej analýze. V charakteristikách H. Halbreicha, M. Crumpa a G. Erismana nachádzame významné podnety k esteticko-filozofickým reflexiám o lamentózne hudbe, ktoré sa prelínajú s formálnou motivicko-tonálnou hudobnou analýzou. Poznámky spomenutých autorov môžu byť východiskom a podnetom k „filozofickému príbehu“ skladby B. Martinů.

Medzi muzikológmi vznikla polemika o tom, nakoľko je *Pamätník* smútočnou hudbou. Podľa popredného francúzskeho martinůvského bádateľa G. Erismana je pre hudbu tohto diela charakteristická skôr zdržanlivá obradnosť a vyrovnanosť, nie lamentoso a smútočná hudba v obvyklom zmysle. Michael Crump s ním vo svojej monografii súhlasí, no zároveň polemizuje: „Je pravda, že tu nie je ostentatívne prejavovaná lamentóznosť, nie je to okázalé bitie sa do hrude a, úprimne povedané, kompozícia je práve preto lepšia... Skladba sa môže najprv javiť ako vlažná... Umiernenosť (však) nevzniká z pokusu udržať formálnu zdržanlivosť a dôstojnosť. Naopak, ilustruje tendenciu podvedomia uzamknúť najbolestnejšie emócie, urobiť ich mučivo neprístupnými.“ Vedomie túži vyjadriť svoj smútok naplno, pokračuje Crump v psychoanalytickej freudovskej charakteristike, ale zostáva frustrované, cíti vinu, lebo nedokáže naplno vyjadriť žiaľ; preto sa niekedy ľahšie plače nad menej významnou nehodou než nad veľmi bolestnou stratou.² Crump svoju psychoanalytickú reflexiu dáva do súvisu s harmonicko-tonálnou analýzou *Pamätníka*.

Možno súhlasiť, že hoci je skladba lamentom, nie je typickou „prvoplánovou“ smútočnou hudbou. Nie je to naturalistické líčenie lidickej tragédie. V tom zmysle sa nám môže pomenovanie v názve štúdie K. Döggeho ako „vyjadrenie desivej hrôzy“ javiť ako nie úplne adekvátne charakteru skladby. *Pamätník* je skôr komorný hudobný prejav, akoby so stlmenými emóciami. Poslucháč zažíva okrem hudobnej nostalgie aj útechu. Skladateľ je už akoby „nad vecou“ a chce, aby aj poslucháč, hoci strhnutý tragédiou, vnímal jeho hudbu v tomto zmysle.

Pamätník a modalita

Pamätník príznačne nemá predznamenanie hlavnej tóniny, hoci v ňom zaznievajú aj tonálno-harmonické postupy (resp. funkcie). Je výrazne harmonicko-tonálny, molovo-durový, no s charakteristickými javmi, ktoré sa vymykajú tonalite. Typickým prejavom tonality u Martinů v *Pamätníku* je durová plagálna kadencia S-T, jeho obľúbený harmonický prostriedok. Martinů však zasadil harmonickú (molovú) tonalitu do širšieho rámca flexibilnej modálnej diatoniky, t. j. modalitu, ktorá nemá stabilné, ale chromaticky kolísajúce diatonické stupne. Tá je typická pre moravský a niekedy aj slovenský folklór a Martinů ju mal hlboko vžitú ako hudobnú skúsenosť s ľudovou piesňou.³ Pre jeho hudobný jazyk je príznačná osobitá fúzia dur-molovej harmonickej tonality a modalitu, badateľná napríklad v zborovom cykle *České madrigaly*.

České chorály a liturgia

Základným významovým prvkom v *Pamätníku*, na ktorý sa poukazuje vo všetkých spomenutých analýzach, je citát svätováclavského chorálu. Klaus Dögge upozornil aj na citát sekvencie *Dies irae* v úvode. Fúzia oboch citátov sa objavuje vo vstupnom dvojhlase klarinetov a fagotov,

akoby vystupujúca na povrch z temných hĺbín podsvetia; hudobný obraz je evokovaný hlbokými registrami dychových nástrojov, klavíra a harfy za účasti tremola tympanov. (Pr. 1)



PRIKLAD Č. 1

Text ľudového chorálu a gregoriánskej latinskej sekvencie zostáva v inštrumentálnej hudbe nevyslovený a skrytý, ale aj ako taký je základnou českou religióznou významovou vrstvou. Svätováclavský chorál je bazálny český kultúrny fenomén, modlitba-invokácia k národnému svätci a kniežaťu Václavovi: je to volanie o pomoc v čase existenčného ohrozenia českého etnika. Zámerom autora *Pamätníka* je vytvoriť hudbu, ktorá je česká a vychádza z českej spirituality. Martinů použil mladšiu z dvoch verzií chorálu z r. 1475. Chorál má však univerzálny rozmer v nadväznosti na katolícku liturgiu (invokácia *Kyrie eleison* na konci chorálových strof) a na rekviem.⁴

Chorál v špecifickej českej svätováclavskej verzii, ale aj v univerzálnejšej, „nádárodnej“ podobe je základom skladby. *Pamätník* je poňatý ako sled viacerých, rôzne štylizovaných chorálov. Martinů vo svojich programových poznámkach k americkej premiére *Pamätníka* nazval skladbu náboženským chorálom na responzoriálnom princípe. V *Pamätníku* sa tematicko-motivický materiál chorálu objavuje príznačne v rytmickej simultánnosti (syrtytmickosti) nástrojových partov, s limitovaným spektrom rytmických hodnôt a s recitatívne premenlivou metrikou. Sadzba skladby má nápadný sklon k homofónnemu unisonu („nota proti note“), k paralelizmom v oktávach, terciách, sextách a decimách alebo aj v plných kvintakordoch (resp. ich obratoch). To sa vzťahuje aj na svätováclavský úvod.

Po svätováclavskom úvode nasleduje iná česká „chorálová epizóda“, v ktorej poslucháč môže počuť ozveny liturgického spevu zo starých českých protestantských kancionálov. Epizóda na zadržanom tóne B v klavíri a v drevených dychových nástrojoch, vybočujúca do dominantnej tóniny F dur, evokuje zvuk harmónia, ktoré predtým Martinů naozaj použil v podobných významových súvislostiach v kantáte *Polní mše*. Krátka „liturgická epizóda“ v B dur však nenesie smútočné posolstvo. Evokuje skôr ľudovú zbožnosť, idylu nedeľných bohoslužieb v dedinskom kostole. Práve do tohto pokojného výjavu náhle drasticky vpadne iný chorál s temnými a dramatickými konotáciami.

Pravoslávny chorál a princíp koncerta grossa

Z hľadiska chorálovej štylizácie je pozoruhodná časť nasledujúca po „českej chorálovej epizóde“. Jej sadzba pozostáva z ostinátnych, paralelných durových, molových a zmenšených kvintakordov v basovom registri. Silne evokuje mužský zbor a súčasne pravoslávny smútočný obrad, panychídu. Pravoslávny chorál mohol v diele evokovať dramatické udalosti v pražskom pravoslávnom chráme na Resslovej ulici. Ukrývali sa v ňom a napokon zahynuli parašutisti, ktorí uskutočnili atentát na Heydricha. Podobný pravoslávny chorál nachádzame u Martinů v jeho vlasteneckej kantáte *Polní mše*, symbolicky mobilizujúcej v čase vypuknutia 2. svetovej vojny českých mladých mužov do západných armád bojujúcich proti Hitlerovi.

Pravoslávna epizóda je charakteristická fragmentárnosťou, diskontinuitou a dramatickými pauzami. V cezúrach medzi fragmentmi vstupuje do chorálu ako kontrast voči *tutti* melodická odpoveď fagotu a dvoch trúbok. H. Halbreich na tomto mieste hovorí o vznešenom pátose veľkolepej smútočnej ódy v štýle koncerta grossa⁵, čím mal zrejme na mysli responzoriálne striedanie multiplikovaného „pravoslávneho zboru“ a rôznych sólových žalmových skupín. Silný lamentóznový-žalmový účinok tejto „concertovej“ epizódy Martinů dosiahol napri-

klad tam, kde voči „zboru“ vystupuje melódia v paralelných terciách, niekoľkonásobne zdvojená vo vysokom registri drevených dychových nástrojov a dvoch trúbok.

Intervalovo-zvuková gradácia žalmového kontinua (pomocou chromatických alterácií tercií a sext) je dramaticky prerušovaná vpádom mohutných molových kvintakordov naprieč celým nástrojovým obsadením na konci žalmových fráz. Multiplikované molové kvintakordy v orchestrálnom tutti sa potom naplno akoby „zmocňujú“ pôvodne dvojhlasného žalmového recitativu.

K typickému hudobnému obrazu lamentózneho žalmovosti však patria nasledujúce prelomy tutti sadzby do komorných triových epizód (anglický roh a fagoty) – podľa princípu typického pre concerto grosso. Charakteristickým harmonicko-melodickým lamentóznym prvkom v týchto triových epizódach je paralelizmus molového kvintakordu

aj symfonických skladbách; v *Památniku* pôsobí ako jasavé, vznešené jubilo, ako skôr víťazný než lamentózný chorál. Svojím melodickým obrysom nápadne pripomína poslednú časť *Allegro* v Beethovenovej 5. symfonii, o ktorej jej autor poznamenal: „Po smútku nasleduje radosť, po daždi dúha.“ (Pr. 2)

Kóda

Záverečný segment diela s označením *Tempo I* je v analýzach interpretovaný ako jeho tretia časť. Podľa mojej mienky je to však problematický výklad. V skutočnosti tu ide o krátky finálny úsek so znakmi kódy.

V hudobných analýzach tejto časti je hlavná pozornosť venovaná beethovenovskému „osudovému motívu“ z 5. symfonii. Ten je však vykladaný aj ako víťazný citát – zvučka vojnového rozhlasového vysielania britskej

BBC. Možností výkladu je viac. Pri pozornom počúvaní však poslucháč zistí, že motív môže evokovať aj začiatok druhej témy v 1. časti Beethovenovej symfonie. „Beethovenovský segment“, ktorým sa končí predchádzajúce jubilo, je prechodom ku kóde, prípadne je jej súčasťou. Zámerom skladateľa bolo, aby sa *Památník* skončil komorným stíšením, akoby zapálením sviece, tichým pripomenutím pamiatky obetí. Z hudobnej stránky je to návrat k začiatku skladby, s jej prelínajúcimi sa kvintakordami v chromatických vzťahoch, s chorálovým sólom. V prípade sólovej epizódy v kóde sú to „žalmové súzvyky“ už uvedených paralelných zmenšených a molových kvintakordov v kvartete lesných rohov. Finálnym významovým prvkom kódy je tu tiež oscilácia medzi molovým a durovým kvintakordom

PRÍKLAD č. 2

a dvoch zmenšených kvintakordov, kvintakordov na I., VII., I. a II. stupni tóniny g mol, následne dvakrát opakovaný v tóninách a mol a b mol.

U Martinů sú to typické prostriedky molovej diatoniky, evokujúce hudbu jeho učiteľa Josefa Suka. Martinů použil neskôr podobnú postupnosť s lamentóznymi asociáciami v poslednej časti 6. symfonie.

Variant chorálu v druhej časti

Druhá časť kompozície s názvom *Andante moderato* má svoju do istej miery odlišnú hudobnú identitu. Martinů akoby sledoval zámer dať chorálu v závere trýzny za Lidice väčšiu zvukovú symfonickú grandióznosť a v tomto zmysle vytvorí kontrast k predchádzajúcej časti. Zároveň chcel obmedziť predchádzajúci barokový kontrast *tutti* verzus *concertino*. Chorál má diferencovanejšiu zvukovosť a rytmizáciu: Martinů v ňom použil polyrytmiku, trioly, arpeggiá, pizzicato, rozsiahle tremolá.

Chorálová téma je v dvojhlasie v paralelných sextách ústiacich do tercií, a napokon do niekoľkonásobných opakovaných plagálnych kadencií S-T v tónine B dur. Chorál v rytmickom štýle nota proti note je ešte zvukovo znásobený v porovnaní s predchádzajúcou časťou. Paralelizmy tvoria často neúplné kvintakordy bez základného tónu alebo bez kvinty. Melodika tohto typu je u Martinů mimoriadne typická a nájdeme ju v mnohých jeho komorných, klavírnych, vokálnych

c mol – C dur, ktorou sa *Památník* začal. Kompozícia, celkovo ovládaná molovou tonalitou, sa končí na zjasnenom kvintakorde C dur. ✕

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18.–20. storočia na Slovensku (2020–2023)“, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Poznámky

- 1 Martinů zanechal opisné charakteristiky viacerých svojich skladieb, *Památník* však medzi nimi nie je.
- 2 Crump, s. 355.
- 3 S pojmom flexibilnej diatoniky prišla v 80. rokoch 20. storočia česká muzikológia (Jaroslav Volek).
- 4 Symboliku Svätováclavského chorálu uplatnil Martinů aj v kantáte *Česká rapsodie* (1918) a v symfonickom *Dvojkoncerte* (1938).
- 5 Halbreich, s. 260.

Literatúra

- CRUMP, M.: *Martinů and the Symphony*, London, Toccata Press, 2010.
- DÖGGE, K.: *Das entsetzliche Grauen zum Ausdruck gebracht. Anmerkungen zu Martinůs, Memorial Lidice*, in *Musik-Konzepte Sonderband 11*, ed. Ulrich Tadday München, 2009.
- FULKA, V.: *Bohuslav Martinů: Memorial to Lidice as Psalm, Chorale and Lamento*. In *Musicologica Olomucensia*, Palackého Univerzita, Olomouc, 2019.
- HALBREICH, H.: *Werkverzeichnis und Biographie*. Schott Music, Mainz, 2007.
- MIHULE, J.: *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Editio Supraphon, Praha, 1977.



Fenomén Miles Davis 30 rokov po...

R. 1958 (foto: foto F. Wolff)

Miles Davis bol hudobníkom, ktorý rád hľadel do budúcnosti. Neobzeral sa späť, nezaujímal ho vlastné staršie nahrávky, len zriedkavo a veľmi neochotne sa vracal k tomu, čo už raz urobil. Tento étos (či skôr obsesia) stál za niekoľkými pozoruhodnými „reinkarnáciami“ v jeho kariére a napokon aj v osobnom živote. Tie vždy znamenali pomerne radikálny štýlový obrat, vykročenie novým smerom, na ktoré okamžite zareagovalo jeho okolie. V tomto zmysle Davis skôr než typického jazzmana pripomína štýlotvorné umelecké osobnosti 20. storočia, akými boli Pablo Picasso či Igor Stravinskij. 28. septembra uplynulo 30 rokov od smrti trubkára, ktorý bol oveľa viac než legendou jazzu.

Robert KOLÁŘ

Potreba neustáleho pohybu

Davisovým najsilnejšie zakoreneným postojom bola neustála zmena, pohyb vpred. V slávnej autobiografii o tom hovorí sebe vlastným spôsobom: „*Ludia, ktorí sa nemenia, budú nakoniec ako ľudoví muzikanti hrajúci v múzeách ako nejakí odkundesi lokálneho významu. Lebo hudba a zvuk sa stali internacionálnymi a nemá zmysel vracat sa do lona, v ktorom si už raz bol. Človek sa nemôže vrátiť do lona svojej matky.*“¹ Mimochoďom, je zaujímavé sledovať Davisa, ako (zrejme podvedome) parafrázuje stať z Jánovho evanjelia, aby dodal váhu svojmu argumentu; keď mu raz Quincy Troupe, v spolupráci s ktorým autobiografia vznikla, mimovoľne a priateľsky navrhol, či by sa nechcel vrátiť k hudbe, ktorú hral koncom 50. rokov, rozhnevaný trubkár s ním vyrazil dvere tak, že takmer vypadli z pántov. No a neskôr, krátko pred smrťou,

to nakoniec predsa len urobil – vo veľkom štýle, s akustickým jazzovým ansámblom pod vedením Quincyho Jonesa... Presne taký bol Miles Davis.

Prirodzene, náhle zmeny kurzu neboli prijímané jednoznačne a bez kontroverzií. Známa je polemika, ktorú rozvinul v černošskej komunite uznávaný kritik Stanley Crouch, keď Davisove albumy, počnúc *In a Silent Way*, ohlasujúce prechod od akustického jazzu k elektronickému a gitarovému zvuku, nazval „najväčším výpredajom“. Podobne známa je aj kontroverzia z vtedy mladým černošským trubkárskym fenoménom Wyntonom Marsalisom, ktorá znamenala zrážku dvoch nezmieriiteľných koncepcií jazzu – progresívnej verzus tradicionalistickej (hoci takto priamočiaro vymedzená definícia bude nevyhnutne pokrivkávať). Nástup silnej generácie jazzových tradicionalistov dodnes ovplyvňuje hodnotenie

nie Davisovho odkazu. Kým začiatkové dekády jeho kariéry – od centra bebopu v kvintete Charlieho Parkera cez krátku epizódu projektu *Birth of the Cool* po obe „veľké“ kvintetá s Johnom Coltranom, resp. Waynom Shorterom na pozícii tenorsaxofonistu – sú všeobecne prijímané kladne a sú pokladané za zásadné pre vývoj moderného jazzu, éra „elektrickej“ jazzrockovej fúzie z prvej polovice 70. rokov už pôsobí rozporuplnejšie, minimálne pre ortodoxných vyznávačov jazzu. Ešte menej jednoznačné sú postoje k poslednej dekáde jeho pôsobenia, keď Davisova hudba koketuje s pop-music a celkom v závere, na posmrtné vydanom albume *Doo-Bop*, vpláva do náručia hip hopu. Albumy z r. 1981–1991 bývajú soľou v očiach tých, ktorí Davisa do konca 60. rokov pokladali za pioniera jazzu a svojho hrdinu, a zavše mu potom aj vyčítali zradu „starých“ ideálov. Je diskutabilné, či ich možno z umeleckého hľadiska postaviť na rovnakú úroveň s *Kind of Blue*, *Someday My Prince Will Come* alebo nahrávkami Davisovho „klasického“ kvinteta zo 60. rokov. No práve to je na Milesovi Davisovi svojím spôsobom sympatické; jeho osobnosť kontroverzie vždy priam priťahovala – v hudbe, v obliekaní, v spôsobe reči a nie práve vyberanom slovníku (hoci provokujúco mnohotvárnom a prezrádzajúcom inteligenciu a duchaplnosť) či v správaní sa k okoliu, obzvlášť k ženám...

Virtuóz?

Rozšíreným davisovským mýtom je, že ako trubkár nebol virtuózom, nehral v záratných výškach a zbesilo rýchlo, ako si to žiadala estetika bebopu a ako hral jeho veľký idol Dizzy Gillespie. Tento pomerne častý pohľad na Davisa vynikajúco formuluje Igor Wasserberger: „... namiesto technickej bravúrnosti a oslňujúcej melodicko-harmonickej invencie v rôznorodých etapách pôsobenia, predával sugestívny feeling. Práve toto čítanie a včítanie sa ho evidentne doviedli k statusu superhviezdy.“² Šťastí sa dá súhlasiť, Davis mal naozaj sugestívny tónový prejav a vynikal najmä v hre balád, napokon, preto ho aj angažoval Charlie Parker do svojho kvinteta po Gillespieho odchode. Neznamená to však, že by Davis nemal ako trubkár dostatočnú technickú výbavu; vedel hrať rýchlo, vysoko aj harmonicky komplexne, ako to zachytávajú live nahrávky s Parkerovým kvintetom (napr. v bebopových hitoch *Salt Peanuts* alebo *Ornithology*). O jeho skvelej technike vypovedá aj album *Dig* (nahraný r. 1951), kde tvorí frontline s Jackieom McLeanom a Sonnym Rollinsom a jeho hra je doslova brilantná, chórusy trúbkového sóla v eponymnej skladbe (nad akordmi prevzatými zo *Sweet Georgia Brown*) odsýpajú v rýchlom tempe jeden za druhým a nemožno im vytknúť nedostatok invencie ani muzikantského sebavedomia. Je zaujímavé, že práve tieto nahrávky sám Davis označil za prvé, na ktorých sa „našiel“ ako hráč a dosiahol to, po čom z hľadiska

znenia svojho nástroja túžil. S iným typom technickej výzvy sa vyrovnal aj pár rokov predtým, pri albume *Birth of the Cool*, kde bola značná časť materiálu vopred skomponovaná a vyžadovala si okrem iného pohotovú hru z listu a rutínersku technickú zbehllosť. Miles Davis ani v tejto oblasti, ani v nápaditosti improvizácie nezaostáva za druhým sólistom formácie, vynikajúcim altsaxofonistom Leem Konitzom.

Tu sa žiada dodať, že *Birth of the Cool* (nahraný v r. 1949/1950) by ostal iba krásnou ideou v hlavách aranžéra Gila Evansa a hŕstky nadšených návštevníkov hudobných posedení v jeho byte na 55. ulici v New Yorku, keby sa ho organizačne nechytli práve Davis a nedoviedol ho do podoby dnes legendárnych nahrávok. Prvýkrát sa ocitol v úlohe kapelníka, čo znamenalo okrem hudobných výziev aj vážne problémy iného druhu. Išlo totiž o raso-vo zmiešané zoskupenie a tlaky neprichádzali

oktávy so svojím neopakovateľným hebkým tónom, budí úžas. Málokto by trubkár swingovej alebo bebopovej éry by vedome smeroval k takejto ľadnej elegancii zvuku v tomto registri. A príklady technicky bravúrnej hry by sme našli aj v neskorších obdobiach – v časoch, keď si do kvinteta vyberal saxofonistov, ktorí stimulovali jeho imagináciu a techniku (John Coltrane, George Coleman, Wayne Shorter), ale nepochybne aj neskôr.

Reinkarnácie

Pozoruhodným zjavom v kariére Milesa Davisa sú jeho ľudské a umelecké „reinkarnácie“. Prvá prišla, keď sa v r. 1955 po prekonaní závislosti od heroínu (mnohí ho už celkom odpísali či pokladali za mŕtveho) znova vrátil na pódium. Na zašumených live nahrávkach kvinteta s Johnom Coltranom a Redom Garlandom či s Billom Evansom za klaví-

soul a rock, hrdinom oných dní bol Jimi Hendrix a ošial spojený s Beatles naplno zasiahol aj Ameriku. Jazz sa nezvratne posúval na vedľajšiu koľaj. Davis cítil akútnu potrebu ďalšej radikálnej zmeny, ďalšej roztržky s publikom aj kritikou, čo ho viedlo k úplnému opusteniu konceptu jazzu. Albumy *In a Silent Way* a ešte väčšmi *Bitches Brew* (oba nahrané v r. 1969) miatli kritiku aj fanúšikov, no zároveň otvárali dvere k segmentom obecnosti, u ktorých jazz dovtedy veľmi nerezonoval. Životný úspech Davisa dosiahol účasťou na mamutí festivale na ostrove Wight na juhu Anglicka, kde v auguste 1970 predstavil hudbu svojej aktuálnej formácie niekoľkotisícovému davu hippies, ktorí si prišli vypočuť pod vplyvom legálnych aj nelegálnych substancií dobové rockové hviezdy. Bolo to najpočetnejšie publikum v celej jeho kariére vôbec a úspech bol mimoriadny, hoci hudba zostavila – s extatickým Keithom Jarrettom a Chiccom Coreom za elektrickými klávesmi, Davom



Davis a Konitz počas nahrávania *Birth of the Cool* (foto: W. Randolph)



Na ostrove Wight r. 1970 (foto: D. Redfern)

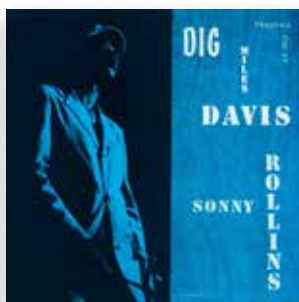


Jazzrockové obdobie. Davis v Lincolnovom centre v New Yorku r. 1975 (foto: D. Redfern)

len zo strany bielych – viacerým prekážala najmä účasť bieleho saxofonistu v pozícii druhého sólistu. V tomto svetle môžu vyvstať pochybnosti, či neskoršie kontroverzie a kritika boli výhradne estetického rázu, alebo mali dôvody tiež v tom, že sa Davis odmietal

rom počuť, ako Davis rozvíja nový prístup k improvizácii – v oblasti harmónie aj práce s časom. Z toho o niekoľko rokov vykličil modálny jazz, ktorý síce nebol Davisovým vynálezom, no dva štúdiové albumy z produkcie Columbia Records – *Milestones* (1958) a *Kind of*

Hollandom na basgitare, Jackom DeJohnnetom a Airtom Moreiom tvoriacimi energickú batériu bicích a perkusii a nádhorne abstraktnými arabeskami saxofónu Garyho Barta – mohla chvíľami pôsobiť neorganizovane až chaoticky. Predsa však zasiahla priamo do čierneho a líder formácie sa predviedol vo vynikajúcej hráčskej forme. Ako britva ostré repetované tóny šľahali z jeho trúbky ako blesky, ako drsný, expresívny černošský shoutov; prenesený do hústiny elektronických zvukov; na konci 38 minút slávy, ešte počas doznievania hudby, si Davis cez plece prehodil tašku a s trúbkou v ruke sebavedomo odkračal do zákulisia. Bolo to akoby posledné z bohom svetom „starého“ akustického jazzu, pomyselné prekročenie Rubikonu, po ktorom nebolo cesty späť. Zbohom, my funny Valentine...



správať tak, ako by sa očakávalo od slávneho a verejne viditeľného zástupcu černošskej komunity.

Späť však k jeho hre. S Gilom Evansom takmer o dekádu neskôr vytvorili dva albumy, ktoré dodnes vychádzajú v reprintoch: *Porgy and Bess* (1959) a *Sketches of Spain* (1959/1960). A zďaleka na nich Davis „nepredáva“ len sugestívny feeling: ľahkosť, s akou sa pohybuje v záverečnej stope *Porgy and Bess* na hranici trojčiarkovanej

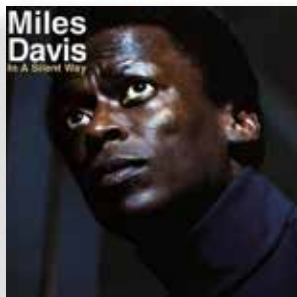
Blue (1959) – boli doslova kodifikáciou nového konceptu a mali nesmierny vplyv, nielen v oblasti jazzu.

Na vrchole slávy „klasického“ kvinteta Davis–Shorter–Hancock–Carter–Williams, teda koncom 60. rokov, už Miles Davis ako hráč nemusel nikomu nič dokazovať. Naliehavo však pociťoval krízu iného charakteru. Súvisela s presunom hlavnej pozornosti mladého publika k iným žánrom. Na výslnie sa dostali funk,

Nové publikum

Nasledovala rozporuplná, no zároveň fascinujúco energická a novátorská päťročná perióda, v ktorej prešiel procesom „elektrifikácie“ dokonca aj jeho obdivovaný trúbkový tón – napojením na gitarový efekt ovládaný pomocou pedálu. „Kvákajúce“ elektrické gitary, amplifikovaná trúbka či elektrický organ, ktorý Davis príležitostne obsluhoval, zname-

→ nali značný nárast hladiny hlasitosti, čo bolo priveľa aj pre tých, ktorí ešte dokázali stráviť experimenty z *Bitches Brew*. Esteticky najsilnejšie pôsobia nahrávky živých vystúpení, ktoré spoločnosť Columbia vydala pod názvami *Dark Magus* (1974), *Agharta a Pangaea* (1975), plus rad neoficiálne vydaných záznamov z turné po Japonsku zo začiatku r. 1975. Fascinujúce – okrem extatického prúdu energie – je na nich najmä to, akým spôsobom sa tu mieša priamočiarosť



rockového idiómu (nie však rockovej pesničkovej formy) s abstrakciou dovedenou na hranice okrajových žánrov experimentálnej, voľne improvizovanej či ambientnej hudby. Žánrové prepojenia a zvukové kontrasty si vyžadovali poslucháča so široko otvorenou myslou a odliv priaznivcov zo strany jazzovej komunity bol kompenzovaný záujmom z iných kruhov. K Davisovi obrátil pozornosť napríklad doyen americkej rockovej kritiky Robert Christgau, ktorý po vypočutí *Sketches of Spain* na Davisa na dlhší čas úplne zanevrel, no albumom z prvej polovice 70. rokov venoval zanietenu analýzu. Možno súhlasiť s jeho hodnotením, že toto obdobie je „najneúplnejšie pochopené v nahrávacej kariére ktoréhokoľvek z veľkých jazzových hudobníkov. Je to preto, lebo pochopenie jazzových hudobníkov spadá do pôsobnosti jazzových kritikov, ktorí až celkom donedávna nemali ani chuť, ani výbavu na to, aby sa s plným odhodlaním venovali týmto ťažko preniknuteľným albumom. Lebo ak je táto hudba vôbec dobrá, nie je dobrá tým spôsobom, ako by sa očakávalo od dobrého jazzu“.³

Udivujúce je, že túto energiou nabitú hudbu tvoril hudobník s vážne zlyhávajúcim zdravím. V čase japonského turné ho trápil zápal pľúc, žalúdočný vred a neprijemnosti s bedrovým kĺbom. Na problémy odpovedal „medicínou“ seba vlastnou – dávkami kodeínu, morfia a litrami piva. Nie div, že po návrate bol totálne vyčerpaný a netušil, že sa plánovaná pauza natiahne na celých päť rokov, naplnených väčšinou nečinnosťou, alkoholovými a kokaí-

novými excesmi a návalmi paranoje, ktorých následky občas musela riešiť polícia. Niekoľko rokov na trúbku ani nesiahol, a keď sa konečne nechal presvedčiť k návratu na scénu, postihla ho mŕtvica, po ktorej istý čas nedokázal hýbať prstami pravej ruky. Comeback sa mu však napokon podaril – a druhá osobná reinkarnácia vzbudzuje ešte väčšie rozpory než predchádzajúce obdobie.

Sidemanom vo vlastnej kapele?

Miles Davis túžil nielen znieť ako Michael Jackson alebo Prince, chcel byť aj podobne relevantný, najmä pre mladé černošské publikum. „Syntetizátorový“ zvuk albumov poslednej dekády a smerovanie k poslucháčsky prístupnejšiemu jazyku vzbudili pochybnosti aj v radoch bývalých spojencov. Saxofonista Dave Liebman: „*Cítim som, že to preňho z hudobného hľadiska znamenalo krok späť (...)* No, samozrejme, bol to Miles Davis a išli ste sa naňho pozrieť bez ohľadu na to, čo hral – boli

ste radi, že ho vidíte živého.“⁴ Zaznievali aj názory, že poslednou revolúciou v jeho kariére bolo *Bitches Brew* a potom už nasledoval iba kreatívny úpadok, dokonca že sa stal sidemanom vo vlastnej kapele. To je však veľmi otázne. Davisova prítomnosť na trojici albumov s hráčskou, kompozičnou aj producentskou účasťou fenomenálneho Marcusa Millera – *Tutu* (1986), *Siesta* (1987) a *Amandla* (1989) – je absolútne kľúčová. Podobne aj na živých nahrávkach z festivalu v Montreux či z Paríža. Sólóvé línie s neopakovateľným, opäť ako britva ostrým a vypointovaným tónom sordinovanej trúbky sú „kódom“, poznávacím znamením prepozičiacim tejto hudbe neopakovateľnú identitu. Davisovský zvuk sa stal fenoménom, napodobňujú ho dodnes všetky syntetizátory či notačné softvéry, ak ponúkajú voľbu „muted trumpet“. Miles Davis váhou svojej osobnosti a celosvetovej recepcie posúva trúbku do žánrových a zvukových kontextov, v ktorých si ju pred ním málokto vedel vôbec predstaviť. Možno práve v tomto aspekte spočíva ťažisko jeho odkazu pre nasledujúce generácie. X

Poznámky:

- ¹ Troupe: *Miles. The Autobiography*, s. 386.
- ² Wasserberger, s. 21, 22.
- ³ Christgau, R.: Miles Davis's '70s: The Excitement! The Terror! In: *Village Voice*, 14. 10. 1997. Dostupné na: <https://www.robertchristgau.com/xg/rock/davis-97.php>.
- ⁴ Cole, s. 438.

Literatúra:

Cole, G.: *The Last Miles. Music of Miles Davis 1981-1991*. London: Equinox Publishing 2005.
Dregni, M. (ed.): *Miles. The Complete Illustrated History*. Minneapolis: Voyageur Press 2012.
Gluck, B.: *The Miles Davis Lost Quintet and Other Revolutionary Ensembles*. Chicago: The University of Chicago Press 2016.
Troupe, Q.: *Miles. The Autobiography*. London: Macmillan 1990.
Troupe, Q.: *Miles And Me*. Audiokniha. Dreamscape Media Audio 2019.
Wasserberger, I.: *Fenomény súčasného jazzu*. Bratislava: Hudobné centrum a Vydavateľstvo SLOVART 2003.

ANKETA

1. Čo pre vás osobne znamená Miles Davis?
2. Ako vnímate Davisov odkaz dnes, 30 rokov po jeho smrti?

Lukáš Oravec (trúbka):

1. Miles Davis po 30 rokoch znamená to isté, čo pred 30 rokmi: je to génus a ikona jazzu a ďalších nadväzujúcich žánrov. Neskutočný timing a melodika, dobrý nos na talenty, najväčší trúbkový priekopník, aký kedy žil.
2. Pre moje uši je v jeho hre neskonalý „space“, hra s pauzami. Niečo ako Ahmad Jamal na trúbku. Niektorí ho považovali za hráča bez rozsahu a techniky, no to je

len nevedomosť – mal všetko. Okrem iného mal aj vlastný „language“, ktorý nie je vôbec jednoduché si osvojiť a len pár trubkárov si ho v nejakej miere aj osvojilo. Najmä Wallace Roney, ale aj iní, napríklad Piotr Wojtasik.

Jakub Valíček (bicie nástroje):

1. Hudba Milesa Davisa pre mňa predstavuje nekonečné množstvo hudobných nápadov. Tým, že sa stále obklopoval tými najlepšimi hudobníkmi danej doby, bol po celý čas na vrchole hudobnej kreativity. V jeho hre počujem snahu prekvapiť aj samého seba, hrať na hranici a často aj mimo svojho komfortu. Určite mi jeho hudba dala aj cit pre priestor pre druhých.
2. Dnes azda neexistuje žáner, kde by som hudbu Milesa Davisa alebo jeho nasledovní-

kov nepočul. Či už priamo cez jazz, alebo iné moderné žánre, ktoré Davis pomáhal formovať. Ak ide o jazz alebo obdobie fusion, jeho nahrávky sú stále moderné a smerodajné a z toho vyplýva nadčasovosť jeho tvorby. Takže Miles Davis je pre mňa aj po 30 rokoch od smrti stále prítomný a udáva smer novej hudbe.

Nikolaj Nikitin (saxofón):

1. Rešpekt k hudbe. Inšpiroval ma svojim nekompromisným postojom k tvorbe, názorovú vyhranenosťou a vnútornou silou. Neustále nasávam atmosféru z jeho albumov.
2. Je ikonou a najväčšou osobnosťou dejín moderného jazzu. Šťastlivosť génus, ktorý tu zanechal obrovský odkaz. Štafetu nesú ďalej jeho bývalí spoluhráči.



(foto: L. Goldsmith)

Génius intuície

O Milesovi Davisovi so psychológom, publicistom a redaktorom Jazzového klubu Rádia Devín GABRIELOM BIANCHIM.

■ Je Miles Davis najväčším eklektikom jazzu?

Áno, aj. Ale slovo eklektik nestačí. Eklektik iba pozliepa niekoľko vecí dokopy. On však mal enormnú hudobnú či skôr zvukovú predstavivosť, vďaka ktorej cítil „svrbenie“ zájsť ešte ďalej ako ktokoľvek pred ním. Možno nevedel presne kam, no intuitívne chcel, aby vzniklo niečo, čo tu ešte nebolo. Pojem intuície je tu veľmi dôležitý, súvisí s kognitívnymi procesmi. Nové objavy či logické nápady vznikajú v hlavách vedcov intuitívne a existuje aj umelecká intuícia. Myslím si, že slovo intuícia najlepšie vystihuje Milesa Davisa. Využil, že ho všetci milovali, svoju autoritu, ktorú si vybudoval už na konci 40. rokov – keď hral s Charliem Parkerom a ľudia pochopili, že je výborný muzikant – a začal si pozývať zaujímavých hráčov. A každý, koho pozval, s ním chcel hneď spolupracovať. Dôverovali mu, hoci nevedeli, čo sa bude diať, keď prídu do jeho kapely. Keď s ním po prvýkrát išiel do štúdia napríklad John McLaughlin, počas nahrávania albumu *Tribute to Jack Johnson*, a mal pritom o sebe určité pochybnosti, Davis mu povedal: „*Len pokoj; hraj, čo ti napadne, videl som ťa, keď si hral s Tonym Williamsom v New Yorku, a to mi stačí, nepotrebujem ťa skúšať...*“ Využíval kreativitu druhých ľudí, obrazne ju miešal v jednej nádobe a prisypal do nej trocha vlastného korenia. Pridanou hodnotou bolo, že sa stretli ľudia, ktorí by sa možno inak nikdy nestretli a Davis tušil, že sa v nich skrýva ešte niečo viac a že tieto kombinácie môžu priniesť novú kvalitu, hoci na začiatku možno sám presne netušil akú. Preto mi pripomína Ostapa Bendera – veľkého

kombinátora z pera Ilfa a Petrova – bol vždy krok pred ostatnými, vždy sa vynášiel, všetci ho obdivovali aj mu závideli.

■ Nie je intuícia základom všetkého jazzového hrania?

Áno, ale kto ju dnes má? Väčšina súčasných jazzmanov má úžasnú technickú prípravu, lebo vyšli z elitných škôl a mali učiteľov, z ktorých niektorí boli aktívni aj počas 60. rokov, a to je všetko. Gary Bartz, saxofonista, ktorý s Davisom hrával v 70. rokoch, už dávnejšie povedal, že všetci študovali u hrstky tých istých ľudí. Získali vynikajúcu techniku, dokonale sa naučili harmóniu a aj komponujú, lebo aj to je súčasť programu. Možno aj občas použijú neobvyklú harmonickú progresiu, no nikto nemá túžbu zaspievať si ich melódiu, u nikoho nevyvolajú úsmev, nesmerujú k humoru, nie je v nich žiadny atribút onej esenciálnej ľudskosti, prípadne emocionality. To sú atribúty génia; teraz sa rozprávame o géniovi a nemám ambíciu porovnávať ho so súčasnosťou.

■ V čom teda podľa teba spočívala Davisova genialita?

Popri intuícii treba hovoriť o odvahe. Pre Davisa je charakteristická určitá spoločenská chladnosť; je známe, že sa pomerne kruto správal k ženám, že vedel byť drsný a ironický v komunikácii. Priamočiara a hrubými slovami dokázal poslať preč kohokoľvek, kto sa mu nepáčil. Alebo ho vyhodil z kapely. Neorientoval sa na podporu okolia, spoliehal sa hlavne na svoju imaginatívnosť. V textoch o Milesovi Davisovi sa často opakuje, že uskutočnil niekoľko revolúcií v dejinách jazzu – od bebopu cez cool jazz po modálny koncept a fusion. V skutočnosti však nevmyslel žiadnu z nich, nebol to on, kto vytvoril podklady pre tieto revolúcie. Bol iba ich „vlajkonosičom“, mal veľký vplyv v šoubiznise, vždy bol v stajni nejakého veľkého vydavateľstva. Vďaka svojej

mu vplyvu dokázal presadiť aj tieto štýlové zmeny a pomôcť mladým hudobníkom, ktorí išli za ním. Cool jazz existoval aj predtým a čo sa týka modálneho jazzu, George Russell svoju revolučnú knihu (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, pozn. red.) vydal už v r. 1953, Duane Tatro, neskôr známy ako skladateľ filmovej hudby, vydal v r. 1954 album *Jazz for Moderns*, ktorý už obsahuje prvky modálneho jazzu. Russell svoj prelomový album *The Jazz Workshop* nahral v r. 1956.

A potom je ešte jeden estetický „detail“, ktorý vniesol do jazzu. Podobne ako Anton Webern pochopil, že ticho, pauza medzi frázami, je to pravé korenie. Ako keď dáš vanilku na grilovanú rybu, aby vynikla jej chuť. Ostatní jazzoví muzikanti hrajú od čias trúbkových pretekov v New Orleans, ako keby chceli „pretrubiť“ všetkých ostatných a odobrať Joeovi „Kingoovi“ Oliverovi titul kráľa hráčov.

■ Ale recepciu dvoch albumov, ktoré si spomenul, nemožno porovnávať s Davisovými *Milestones* a *Kind of Blue*...

Práve preto hovorím o Davisovi ako o vlajkonosičovi. Veľmi túžil po obdive obecnosti, čo sa prejavilo najmä koncom 60. rokov, keď mal dosť hrania v intelektuálnych kluboch a chcel hrať pre masy svojich rodákov, Afroameričanov, vypredávať štadióny. Aj za cenu, že tam vystupoval ako predskokan, napríklad pred funkovými Sly and the Family Stone, ale aj rockovým Steve Miller Band, Carlosom Santanom a dokonca aj intelektuálskou bielou pesničkárkou Laurou Nyrovou. Keď niečo robil, chcel, aby to bolo viditeľné.

Ďalšou vecou, ktorá ho výrazne odlišuje, je jeho spôsob hry na nástroji. Už zo samotného tónu cítiť úžasnú silu, ktorú musel v sebe mať. Hral vždy naplno. Exhibicionizmus a narcizmus, ktorý sa uňho od polovice 60. rokov prejavoval aj extravagantným štýlom obliekania, bol prítomný aj v tejto oblasti – Davis chcel mať od počiatku svoj osobný a neopakovateľný tón na trúbke. Vložil sa do toho úplne celý – ako boxer, keďže sám aj boxoval, podobne ako Astor Piazzolla. Boxovať musel naplno, nezavahať ani na sekundu. Davisov tón poznajú všetci, v jeho „trúbení“ je sústredená enormná mentálna energia, akoby v tom okamihu nemyslel na nič iné, iba na hudbu.

■ Individuálny tón a odvaha by však samy osebe nestačili. Ktorú z Davisových vlastností by si ešte vyzdvihol?

Disciplínu. Napríklad v tom, ako sa v polovici 50. rokov zbavil návyku na heroín. Z New Yorku sa vrátil domov do East St. Louis a nechal sa putami priviazať k radiátoru, aby prekonal najhorší nápor abstinénnych príznakov. Disciplína a odvaha sa uňho miešajú s povestnou aroganciou. Znamená to, že sa neorientoval na budovanie sociálneho sveta okolo seba, ale na hudbu. Bolo mu jedno, či sa s niekým poháda, či ho ľudia budú mať radi alebo nie.



→ ■ **Odkiaľ sa brala jeho potreba neustáleho pohybu vpred? Môže to súvisieť s neochotou „zostarnúť“ pred zrakmi verejnosti?**

Jeho výstrelky v obliekaní či záľuba v luxusných autách sa datujú od konca 60. rokov, okolo obdobia vzniku *Bitches Brew* z r. 1969. Mal vtedy 43 rokov a určite nebol vo veku, v ktorom by sa veľmi zaoberal starnutím; pochybujem, že by sme uňho mohli hovoriť o kríze stredného veku. Presne v tom období sa naplnili jeho túžby hrať pred masovým publikom, napríklad na veľkom festivale na ostrove Wight r. 1970, kde hrali Jimi Hendrix, The Doors alebo Emerson, Lake & Palmer. Chcel vidieť davy, ktoré z neho šalejú...

Ak však chceme hovoriť o odkaze Milesa Davisa, tak to, čo sme spomenuli doteraz, nemožno považovať za odkaz. Je to skôr norma – a tou normou je, že už žiadne normy neplatia. Normu možno porušiť, a môže sa tak ukázať nejaký nový, vzrušujúci smer vývoja. Je paradoxom, že Davis síce nikdy nehral programový free jazz – to je jediný prúd, ktorý vynechal –, ale pritom hral vlastne celý život úplne free – klišé free! No návod, ako to spraviť, nám nezanechal. V jaze existujú „betónové stavby“, ktoré postavili len niekoľkí. Miles Davis stvoril princíp, no hmotu – obsah – tvorili iní, napríklad Duke Ellington, ktorého harmonické progresie sa hrajú dodnes a budú sa hrať aj ďalších sto rokov. Sú kompaktné, majú dizajn, majú všetky atribúty kompletného umeleckého diela. Aj zvuk orchestra Duka Ellingtona spoznáš okamžite a jeho

sme nenašli ani stopy po blues či po tradičnom swingovom cítení. Ďalšou z betónových stavieb jazzu je Coltrane so svojou intenzitou a uvoľňovaním harmónie, ktoré majú neuveriteľnú estetickú silu. Alebo Ornette Coleman, Thelonious Monk či Chick Corea z obdobia *Return to Forever*, keď napísal okolo dvadsiatky skladieb, ktoré nadobudli štatút štandardov – odrazu sa zjavil s úplne novým



R. 1989 (foto: E. Roberts)

sa sa mu občas vynorili témy z minulosti. **Pointa však je, že ak sa napríklad na živom albume *We Want Miles* z neskorého obdobia zjaví *My Man is Gone Now* z *Porgy and Bess*, má podobu, v ktorej skoro nič nepripomína verziu z r. 1958.**

Presne o tom som hovoril. Davis mal v hlave prebytok hudobných obsahov, doslova pretlak materiálu, ktorý mohol vďaka intuícii pretaviť do nových tvarov. Intuícia môže fungovať len u tých, čo sú pripravení a urobili si svoje domáce úlohy – veľa sa učili, veľa premýšľali, veľakrát sa im veci nepodarili a dokázali sa z toho poučiť, skúšali urobiť to inak. Riziko je, ak si niekto vezme príklad len z onej „dizajnerskej“ časti tvorivosti a chýbajú mu obsahy. Chýba mu betónová stavba a môže sa len čudovať, prečo nikto nechce počúvať jeho hudbu, prečo si jeho/jej skladby nechce nikto zaspievať. Táto prázdnota postihla aj veľikána, akým je Wynton Marsalis – je nad ľudské sily jeho album dopočúvať, nieto pustiť si ho druhý raz. Ellingtonove alebo Monkove skladby ti zostanú v uchu a vieš si ich zaspievať, sú chytľavé, sú vtipné...

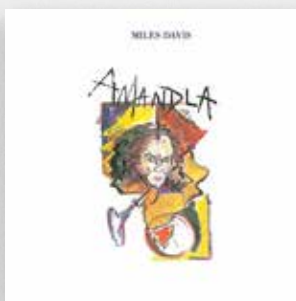
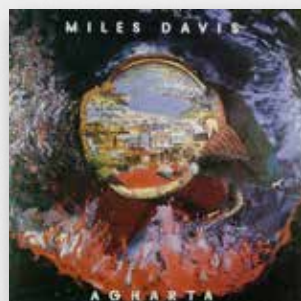
Okrem toho, Davis chápal svoje vystúpenia ako frontálny útok, ako divadelné predstavenia, v ktorých herci nemajú pauzu po každom dialógu. Všetko plynie ako jedno šesťdesiatminútové „dejstvo“, hoci môže pozostávať povedzme z piatich skladieb. Nie je to ako popový koncert, kde ide pesnička za pesničkou a medzi nimi sa niečo porozpráva publiku. Davis hral vkuse, nenechal poslucháčov vydychnúť.

■ **To sa dá povedať hlavne o jeho projektoch z prvej polovice 70. rokov: *Agharta*, *Pangaea*, *Dark Magus*...**

To boli vyslovene „nárezy“ elektrickej hudby, úplne presilovky voči publiku. Podobne však postupoval už skôr. No začal s tým už Duke Ellington; on bol prvý, kto v jaze tvoril veľké opusy. Davis nepísal veľké opusy, *Agharty* boli improvizáciami, bol to len dizajn: otvoril kóduťky a nechal kapelu, aby hrala...

■ **Myslíš si, že má ešte dnes niekto šancu byť postavou s podobným dosahom ako Miles Davis? Alebo je to už vecou minulosti?**

Myslím si, že rozpad jazzu do „etno hudby“ či world music a prenikanie prvkov folklóru zo všetkých strán do jazzu ho natoľko oslabili, že to dnes už nie je možné. Ako šafran sa občas vynorí nejaký náznak takého smerovania – v našom priestore napríklad Kornél Fekete-Kovács, prípadne Sisa Michalidesová (ktorej hlavná hudobná identita však spočíva v programovej dramatickosti divadla a jazz je pre ňu skôr prostriedkom ako cieľom). Popoví umelci, ktorých melódie si budú ľudia spievať, majú takúto šancu. No v súčasnom postmodernom jaze to už zrejme možné nie je. X



hudba je virtuózna, má vtip, spirituálny aj morálny rozmer. Ellington bol takisto škandalózný, vedel byť veľmi nepríjemným šéfom a zároveň bol elegán aj zvodca. Komponoval krásne a sofistikované melódie, ktorých esenciou je blues. Bol prvý, kto sa v jaze úspešne zhostil výzvy komponovať veľké formy. Blues je však kľúčové aj pre Davisa; nikdy ho neopustil, hral ho po celý život, čo stále zdôrazňoval. Platí to dokonca aj pre jeho posledný, hipopový album. Milesa Davisa preto nemožno chápať ako obsahový odkaz pre budúcnosť, lebo súčasná generácia jazzových hudobníkov zanevrela na blues. Ani ich poslucháčom, ktorí si pri ich hudbe spokojne dupkajú do rytmu, blues nechýba...

■ **Verím, že by sme určite našli výnimky...**

Možno, ale mohli by sme napísať stovky mien dnešných jazzových hudobníkov, u ktorých by

typom harmónie a melodiky v jaze. Sú to vyslovene pesničky, vychádzajúce z blues a s prvkami latina.

■ **Tieto betónové stavby však stoja na základoch, ktoré pripravili iní: Ellington za veľa vďačí Strayhornovi, Coltrane zasa Davisovi, bebop stojí na harmonických schémach prevzatých zo swingových štandardov... Nerobil Miles Davis v zásade to isté?**

Robil, no na inej úrovni – ako dizajnér. Svoju prvú „domácu úlohu“ si splnil, našiel vlastný zvuk, a potom už len nechal svojich spoluhráčov hrať a tešil sa z ich kombinácií a z toho, že stále príde niekto iný. Nikdy sa neobzeral späť, nepočúval svoje staré nahrávky.

■ **Akokoľvek odmietal hrať skladby z čias, keď si vybudoval masovú popularitu, pred-**

Prípravil **Robert KOLÁŘ**

HUDOBNÁ DIELŇA

Gabo Jonáš Trio, Daniel Čačija, Milo Suchomel, Alan Bartuš Práca v jazzovom triu so sólistami

Na jazzových jamsession v Bratislave, ktorých organizátorom je Juraj Kalász, prebieha často živá diskusia o problematike jazzovej interpretácie v rámci jazzového ansámblu



Náhľad na 2. diel Jazz Workshopu uverejnený na YouTube (foto: archív)

alebo o práci so sólistami – vokalistami aj inštrumentalistami. Preto sa J. Kalász v tomto roku rozhodol vytvoriť s členmi jamsessionového house-bandu inštruktážny videoprojekt *Jazz Workshop*, v ktorom pre študentov, ale aj jazzových nadšencov, sprístupnil základné princípy práce jazzového tria so sólistami zrozumiteľným spôsobom. V štyroch približne

40-minútových videách účinkujú členovia tria Gabriela Jonáša (G. Jonáš – klavír, J. Kalász – kontrabas, J. Valíček – bicie nástroje) a ich hostia. Projekt finančne podporil Fond na podporu umenia.

V prvom diele členovia tria prostredníctvom praktických ukážok rozoberajú rôzne prístupy k interpretácii jazzových tém, napr. rôzne spôsoby začiatku či ukončenia skladby, princíp predrážania nôt či

zahusťovania harmónie, a to na príklade metricky odlišných jazzových štandardov – *Love Letters* a *Just Friends* ako medium swing a *Lover Man* ako baladu.

Druhý diel je venovaný práci s vokalistami. Hostom tria je chorvátsky spevák žijúci v Nemecku Daniel Čačija, ktorý vysvetľuje inter-

pretáciu rôznych štýlov skladieb (swing, bossa nova, valčík, balada), ako aj rôzne možnosti interakcie so sprievodným triom.

Tretí a štvrtý diel workshopu vznikali za pomerne dramatických okolností. Tesne pred ich nahrávaním si Gabriel Jonáš zranil ruku a narychlo ho nahradil mladý talentovaný klavirista Alan Bartuš. Hostom tretej časti je saxofonista Milo Suchomel a diel je venovaný detailnej analýze práce rytmickej skupiny so sólistom-inštrumentalistom na príklade piatich štandardov.

Vo štvrtom diele sa so svojimi skúsenosťami delí najmä bubeník Jakub Valíček, ktorý je zároveň spoluautorom scenára tejto videodieleny. Veľmi zaujímavé sú ukážky metrických modulácií na príklade skladby *Someday My Prince Will Come*, ako aj rôznych sprievodných groovov a tipov pre členov rytmickej skupiny.

Veľkou výhodou všetkých dielov je veľmi dobrá zrozumiteľnosť aj pre začínajúcich jazzmanov a taktiež záber na klávesy zhora, kde dobre vidno, čo klaviristi hrajú. Vo videách odznievajú aj zaujímavé názory hostí o všeobecne platných zásadách hudobnej interakcie medzi hudobníkmi a workshop je zaujímavým pohľadom na remeselnú časť jazzovej interpretácie.

(red)

Všetky 4 diely nájdete na youtubovom kanáli *Jam-Session Bratislava* alebo na tomto linku: www.youtube.com/channel/UCcH-k_7ww5AOf7APXGnZiIMg

46. ročník Bratislavských jazzových dní Slovenská sporiteľňa

Festival sa bude konať v dňoch **22.–24. 10.** v bratislavskej **Refinery Gallery** a zahájí ho trio izraelského kontrabasistu **Avishaia Cohena** (E. Shirinov – klavír, R. Kaspi – bicie nástroje). Predstavia hudbu z albumu *Arvoles* (Razdaz Recordz 2019), ale aj skladby, ktoré ešte na CD nevydali. Sobota bude patriť 10-člennej britskej kapele **Nubiyan Twist**, ktorá vo svojej tvorbe mieša jazz, afrobeat, hip hop, soul aj tanečnú hudbu. Koncert Nubiyan Twist bol pôvodne plánovaný na Jarné Jazzáky 2020, ale kvôli pandémie bol zrušený. Zakúpené vstupenky na minuloročný koncert môžete využiť teraz – budú platné ako jednodňové vstupenky na sobotný festivalový deň. Záver festivalu bude patriť gitaristovi **Mikovi Sternovi** s triom saxofonistu Billa Evansa (Tom Kennedy – basgitar a Nicolas Viccaro – bicie nástroje). Na festivale sa predstavia aj americká speváčka, skladateľka a hudobníčka Judith Hill, britský spevák a skladateľ Samm Henshaw, francúzska speváčka Camille Bertault a zo slovenskej

scény Kristína Mihaľová & Jakub Šedivý, Samuel Hošek Band feat. Jures Fallgrapp a Zuzana Mikulcová. Detailné informácie nájdete na www.bjd.sk.

35. ročník súťažnej prehliadky Nové tváre slovenského jazzu

Mladé jazzové talenty majú každoročne priestor na prezentáciu a rozvoj, ale aj spätnú väzbu od odbornej poroty zloženej z renomovaných slovenských hudobníkov. Prihláška a podmienky súťaže, ktorú vyhlasuje Slovenská jazzová spoločnosť, sa dajú získať na adrese sjs@gti.sk. **Uzávierka do súťaže je 7. 11. 2021.** Záverečná prehliadka zoskupení, ktoré postúpia do druhého kola, sa uskutoční 28. 11. 2021 v Bratislave živým vystúpením pred odbornou porotou. Výhercovia získajú finančné odmeny a diplom.

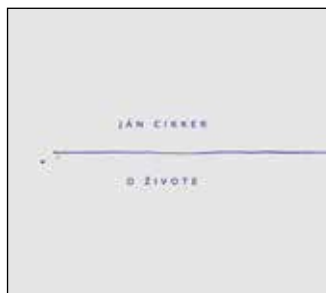
Ceny ESPRIT za rok 2020

Slávnostné odovzdávanie cien s tradičným trojkoncertom nominovaných umelcov sa konalo **14. 9.** v Divadle P. O. Hviezdoslava v Bratislave. Cenu medzinárodnej odbornej poroty za najlepší jazzový album získal gitarista a skladateľ **David Kollar** za album s nórsym trubkárom Arvem

Henriksenom *Unexpected Isolation* (Hevhetia). Cenu verejnosti získal gitarista **Samuel Marinčák** za svoj debutový album *Reflection of my soul* (Hudobný fond).

Zo 16 nominovaných albumov sa koncertne predstavili tri projekty – trojica klaviristov mladšej generácie z kompilačného albumu *Young Slovak Jazz Generation* (Real Music House) – Andrej Farkaš, Alan Bartuš a Ján Rigó v sprievode kontrabasistu Mateja Štubniaka a bubeníka Jakuba Valíčka. Ďalší z nominovaných sa predstavil Pavol Bodnár zo svojím albumom vychádzajúcim zo slovenskej ľudovej hudby – *Jazz a hory* (Hudobný fond) spolu s P. Adamovom, P. Berezom, J. Griglákom a J. Valíčkom. Záver koncertu patril medzinárodnému bigbandu Lukáš Oravec Orchestra s ukážkami z albumu *Light of Blue* (Lukáš Oravec Records). Podujatie je súčasťou International Jazz Day (UNESCO) a záštitu nad anketou a čestné členstvo v porote prevzal tento rok americký bubeník, perkusionista a pedagóg Rudy Royston. Záznam koncertu je dostupný na stránke www.jazz.sk.

(red)



Ján Cikker O živote Štátna filharmónia Košice, Z. Müller, P. Himič Pavlík Records 2021

Po úspešnej nahrávke z dielne Pavlík Records z r. 2015 *Ján Cikker – Komorné a koncertantné diela*, sa diskografia nášho veľikána opäť rozširuje o unikátnu nahrávku kompletného Cikkerovho symfonického triptychu *O živote* s časťami *Leto op. 19* (1941), *Vojak a matka* s podtitulom *Boj op. 21* (1943) a *Ráno op. 24* (1945–1946). Je to vôbec prvýkrát, čo dielo zaznieva na jednom nosiči ako celok. Doposiaľ boli nahrané v r. 1962 *Leto* a *Ráno* na LP (Supraphon) – Slovenskú filharmóniu dirigoval Ľudovít Rajter, a samostatne časť *Ráno* v r. 1966 (Supraphon) – Slovenskú filharmóniu dirigoval Ladislav Slovák, a *Leto* v r. 1979 (Opus) – Symfonický orchester Československého rozhlasu dirigoval rovnako L. Slovák. Druhá časť triptychu *Vojak a matka* obsahuje sólovú recitáciu na text básne Andreja Žarnova, ktorý sa stal po skončení vojny nežiaducou osobou nadchádzajúceho režimu, preto bolo uvádzanie tejto symfonickej básne povolené jedine bez recitácie. To je pravdepodobne aj dôvod, prečo vtedy nedošlo k jej nahratiu.

CD je vydané pri príležitosti 75. výročia ukončenia 2. svetovej vojny a zároveň prichádza v roku 110. výročia narodenia skladateľa. Je gestom veľkého a zaslúženého uznania i obdivu tomuto výnimočnému slovenskému umelcovi. Tri symfonické básne sú epiforicky previazané – koniec predchádzajúcej je začiatkom nasledujúcej. Napriek tejto väzbe každá rozpráva vlastný príbeh. Len tridsaťročný Ján Cikker deklaruje už v 1. časti triptychu a, samozrejme, aj neskôr zrelý symfonický úsudok a jeho expresívna inštrumentácia, citlivo doplnená výrazným farebným prvkom dokresľuje emotívno-výrazovú škálu diela. S jasným zámerom a predstavou tvorí vlastný expresívny obraz živelné hudby ne-

ustále sa rozvíjajúcej akoby samej zo seba. Spoza klenutých melodických línií sa vynášajú stále nové a nové vrstvy motívčekov či kontrapunťov, ktoré pulzujú a tepú ako srdce. Jeho hudba je priamočiara, energická – pripomína cválajúceho koňa, silne akcentujúca emócie, dokáže strhnúť a v správnom momente znežniť a prekvapiť svojou krehkosťou. Táto výrazová rozmanitosť je pre Cikkera veľmi príznačná, rovnako ako jeho výnimočné harmonické myslenie, ktoré akoby nepoznalo hranice a stále nachádzalo tie najnepravdepodobnejšie, no úžasne znejúce harmonické výslednice. V druhej časti sa výrazová diverzita ešte prehlbuje, atmosféra boja – burácajúceho besnenia – sa mení v momente, keď nastupuje recitátor s veršami A. Žarnova: „Tak náhle to prišlo, moja mať, že ani neviem, jak to povedať...“ Vybúchajúce granáty metamorfujú na padajúce hviezdy..., hudobný proces sa náhle upokojí a prináša atmosféru lásky, ľútosti, prekvapenia, úľavy v podobe smrti, sprítomňuje matku a jej teplo. (Tento prekrásny moment vyvoláva až zimomriavky.)

Štátna filharmónia Košice pod taktovkou Zbyňka Müllera ukázala svoje majstrovstvo. Nahrávka je zvukovo plná, dynamická a plastická, podporuje vášnivosť Cikkerovej hudby. Vnímový poslucháč určite ocení krásne znejúce sólové vstupy flauty, nádherne farebný klarinet, plnokrvné lesné rohy, plačúci anglický roh, vynikajúce bicie nástroje či farebne pestré, no v náročných pasážach kompaktné znejúce sláčiky aj plechové dychové nástroje ukazujúce sa v rôznych polohách a odtieňoch. Cikkerov triptych *O živote* ožil v plnej nádhere!

Katarína KOREŇOVÁ



Son of the Homeland Béla Kéler Czechoslovak Chamber Duo Hevhetia 2021

Huslista Pavel Burdych a klaviristka Zuzana Berešová nahrali už druhý album z tvorby uhorského skladateľa,

rodáka z Bardejova, Bélu Kélera. Prvý vyšiel v r. 2016 a bol zameraný výlučne na valčíky. Aktuálny disk z medzinárodne etablovaného hudobného vydavateľstva Hevhetia je z tohto hľadiska oveľa rozmanitejší.

Album *Son of the Homeland* (*Syn rodnej zeme*) poukazuje na možnú spojitost tvorby Kélera s inšpiráciou šarišskej domoviny. Dosvedčujú to názvy jednotlivých častí cyklu *Tri uhorské idyly op. 134*, ktorým je uzatvorený playlist CD – *I. Rozlúčka s Dolnou zemou, II. Syn rodnej zeme, III. Túžba po domove* a predovšetkým skladba *Spomienka na Bardejov op. 31*, ktorou sa celý album otvára. Tento čardáš obsahuje najhranejší tematický celok Kélerovej tvorby. Ide o 32 taktov, ktoré do svojho *Uhorského tanca č. 5* v pôvodnom autorovom zápise použil Johannes Brahms a v booklete sa nachádza Kélerov citát, ktorým túto skutočnosť objaňuje pre hamburskú tlač. V r. 2012 bola *Spomienka na Bardejov* nahraná Štátnou filharmóniou Košice a v r. 2017 ju zaradilo na svoje CD klavírne duo Lucia Berešová a Adam Brutovský.

Na albume Berešovej a Burdycha nájdeme aj dva v notovom zápise nevydané Kélerove koncertné kusy *Búrka a pokoj* (*Tempête et calme*) a *Umeleckí bratia* (*Die beiden Kunstbrüder*). Kým dielo *Umeleckí bratia* nijako nevybočuje z typického charakteru Kélerovej tvorby, jednočasťové concertino *Búrka a pokoj* sa od jeho väčšinovej tvorby odlišuje. O tejto skladbe sa v čase jej vzniku uznanlivo vyjadrili husloví virtuózi na čele s Henrykom Wieniawským. Burdych s Berešovou sa interpretácie tohto diela zhostili s výnimočným zmyslom pre detail nielen zo zvukovej, ale i rytmickej a technickej stránky. *Búrka a pokoj* so svojim skladateľským dôrazom na huslovú virtuozitu striedajúcu sa s kantabilnými témami vrcholí v strhujúcom záverečnom rondo, ktoré sa blíži koncertantnej tvorbe Niccola Paganiniho. V prípade, že by vyšlo tlačou, malo by potenciál zaradiť sa medzi vyhľadávané kusy huslovej literatúry, pretože poskytuje dostatočný priestor pre predvedenie virtuózných prvkov, najmä dvojhmatov a dvojhlasných ťažoleto, ktoré Burdych zvládol s bravúrou.

Na albume Československého komorného dua sú z diel Kélera zastúpené aj preňho typické skladby, ako je neopusovaný tanečný quodlibet *Z každého niečo* (*Von jedem etwas*) a valčík *Ružové sny op. 72*, z ktorých vyžaruje pozitívna nálada, čím bol zrejmý naplnený zámer skladateľa

aj oboch interpretov. CD prináša i jednu z dvanástich Kélerových opusovných ouvertúr – *Rákociho predohru op. 76*. V jej úvode autor predostiera až priveľa rôznorodých melódií, ktoré v ďalšom priebehu diela nijako nerozpracováva.

Berešová s Burdychom nie sú na poli komornej hudby žiadnymi nováčikmi. Ich vyše 15-ročná exkluzívna spolupráca pod názvom Československé komorné duo sa prejavuje v dokonalej súhre a v jednotnom ponímaní melodickéj stavby. Komplikované husľové party sú Burdychom hrané s ľahkosťou a Berešovej klenuté melodické línie dotvárajú jedinečný posluchácky zážitok z Kélerovej hudby.

Lucia LAŠKODY



Matej Arendárik hrá ruskú hudbu Art AIR Center 2021

Matej Arendárik hrá... a on skutočne hrá osobitým podmanivým spôsobom s espiritom a citom bez potreby nadbytočného efektu. Jeho hra prináša maximálny pôžitok vo všetkých ohľadoch, lahodiaci uchu aj duši, a je vždy mimoriadnym zážitkom. M. Arendárik nesporne patrí k slovenskej klavírnej špičke, je výborným improvizátorom, pôsobí aj ako komorný hráč a výrazne prispieva ku kvalitným produkciám na koncertných pódiumoch doma i v zahraničí. Jeho interpretačná invencia nepozná žiadne technické či iné obmedzenia. Je presvedčivá, no zároveň skromná v tom najlepšom slova zmysle. Ako už názov napovedá, album prináša klavírne diela ruských skladateľov – *Sonátu č. 4 c mol op. 29* Sergeja Prokofieva a Musorgského *Obrázky z výstav*. Nahrané boli počas pandemického zastavenia verejného kultúrneho života. Obe diela sú posluchácky veľmi príťažlivé. Arendárik však túto príťažlivosť vo svojej interpretácii nezdoorňuje, zaoberá sa skôr poetikou, hľadá a nachádza podstatu hudobnej výpovede a snaží sa komunikovať so skladateľom s pokorou a byť mu rovnocenným partnerom pri tlmočení jeho diela. Pôvod Prokofievovej 4. klavírnej

sonáty c mol op. 29 nachádzame ešte v časoch jeho štúdia na petrohradskom Konzervatóriu (pôvodne 5. sonáta), neskôr ju preto pomenoval „Zo starých zošitov“. Konečnú podobu dielu vdychol v r. 1917 počas pobytu na Kaukaze v Kislovodsku, kde bol navštíviť svoju matku. Trojčastová sonáta je hlbokou intímnu výpoveďou skladateľa s inklináciou k vnútornému ponoru. V prvých dvoch častiach výrazne využíva nízke tóny a tmavý register klavíra podporujúce náladu kontemplácie. Tretia časť opúšťa túto introspektívnu farebnosť a prináša prvky scherzovosti, no nedospeje až do typickej prokofievovskej grotesknosti. Arendárikov klavír farebne a pútavo rozpráva lyrický príbeh so šťastným koncom, ktorého sme pri počúvaní súčasťou.

Keď sa povie *Obrázky z výstavy* Modesta Petroviča Musorgského, väčšina z nás si pravdepodobne predstaví dielo vo farebnej inštrumentácii Mauricea Ravela. V originálnej verzii pre klavír sa na pódiiach uvádza zriedkavejšie, má subtilnejší charakter, a necháva tak väčší priestor obrazotvornosti interpreta i poslucháča. Arendárik znovu objavuje veľkoleposť Musorgského cyklu, ukrytú v širokej škále výrazov ruskej poetiky, intimitnosti i okázalosti. Svojou hrou koluruje a diverzifikuje, poctivo necháva vyznieť aj ten najjemnejší detail, výrazový, dynamický či farebný odtieň, a vo vypätých momentoch je v dynamike (orchestrálne) veľkorysý. Všetko v prospech celkovej výstavby diela. Je skutočným klavírnym mágom, ktorý umne odhaľuje výrazové intencie a vo svojej interpretácii ich zúročuje. Nové CD s hudbou Prokofieva a Musorgského podaní M. Arendárika je ozajstnou hudobnou lahôdkou.

Katarína KOREŇOVÁ



Dino Saluzzi Albores ECM 2020

Sólový album *Albores* predstavuje intímnu zvukovú výpoveď renomovaného argentínskeho bandoneonistu Dina Saluzziho (1935). Umelecká cesta

tejto kľúčovej osobnosti juhoamerickej hudby vo vydavateľstve ECM sa začala už v r. 1982 albumom *Kultrum* a Saluzzi odvtedy predváža na nahrávkach neuveriteľnú variabilitu obsadení v rozsahu od sóla a dua (s Jonom Christensenom, Anjou Lechnerovou či Enricom Ravom), kvinteta (s členmi Rosamunde Quartet) až po albumy s veľkým ansámblom Dino Saluzzi Group, v ktorom účinkujú aj viacerí členovia jeho rodiny. Saluzziho albumy sú imaginárne hudobné príbehy sprostredkujúce emócie umelca spätého s históriou svojej krajiny. Prinášajú pestré zvukové obrazy a ozveny chudobných štvrtí Buenos Aires prvej polovice dvadsiateho storočia, silné literárne inšpirácie dielom rodáka Jorgeho Luisa Borges, s ktorým Saluzzi zdieľa pri tvorbe spomienky, meditácie a priam obrazovú predstavivosť. Aj pre album *Albores* sú kľúčovým prvkom spomienky. Úvodnú skladbu *Adiós Maestro Kancheli* venuje pamiatke výnimočného gruzínskeho skladateľa, na ktorého albumu *Themes from the Songbook* v r. 2010 účinkoval. Skladbu *Don Caye – Variaciones sobre obra de Cayetano Saluzzi* zasvätil Dino spomienke na svojho otca, ktorý ho „dokázal hudobne vzdelávať bez kníh, škôl či rozhlasu“. Skladbu tvorí sled variácií s výraznou spevnou líniou s prvkami argentínskej ľudovej hudby. Výraznou skladbou albumu je *Ausencias* evokujúca smutnú modlitbu vo forme prelúdia so zadržanými spodnými tónmi. Prvky tanga sa objavujú v *Según me cuenta la vida – Milonga*, v bravúrnej smršti harmonických premien, ráznych energických fráz a emocionálnej dravosti. Premenné sentimentálne motívy plné nostalgického hľadania v skladbe *La Cruz del Sur* (2^{da} cadencia) svedčia o uvedomovaní si vlastných koreňov. Poéziu „ulice i vidieka“ zobrazuje i vo vášnivých vzletoch nežnej skladby s typickým názvom *Íntimo*. Najrozsiahlejším dielom albumu je záverečná *Ofrenda – Tocata*, výrazne čerpajúca z barokového idiómu s vracajúcou sa témou, ponúkajúca jemné, prelínajúce sa akordy nad stúpajúcim basom. Obsahuje polyfonické textúry a naznačuje imitačné techniky a fugato v nekonečnom prúde hutej hudobnej masy a zároveň vystavuje poslucháča záplave silných emocionálnych vln.

Dino Saluzzi využíva bandoneón unikátnym spôsobom. Typické nástrojové prvky ľudovej hudby a tanga uňho

tvoria iba okrajový rámec expresívneho prejavu a primárnym poznávacím znakom jeho hudby je nepretržitý prúd hladko sa prelínajúcich previazaných štruktúr, drobných lyrických motívov, zdanlivo náhodných ciest a vybočení, harmonických posunov a jemných gest, a predovšetkým pomalého vývoja hudobného procesu skladieb, hlboké emocionality, melanchólie, nostalgie a citlivých, meditatívnych reflexii. Nástroj v jeho rukách dýcha, zreteľne počuť perkusívny klepot gombíkov a jemné ruchy, ktoré dodávajú zvuku nahrávky autenticitu a pôvab. Hudba tohto pôsobivého albumu staručkého, osemdesiatšesťročného majstra predstavuje svet dokonalého súznenia umenia, filozofie, histórie a Saluzziho silnej rodinnej tradície.

Peter KATINA



Fantastico S. Klima, D. Wania Hevhetia 2020

Klarinetista Szymon Klima a pianista Dominik Wania spolu pracovali již v rámci uskupení Improvision Quartet, které vydalo album se signifikantním názvem *Free-Folk-Jazz*, na němž vycházejí ze známých, méně známých či dokonce téměř zapomenutých lidových písní a přetvářejí je do zcela volných parafrází. Ještě hlouběji se pak folklóru věnuje Klima se svým kvintetem na albu *Folwark*. Wania, jenž má ostruhy za spolupráce s mnohými hvězdnými světovými muzikanty včetně Marcuse Millera či Eddieho Hendersona i s ikonami polského jazzu, jako jsou Tomasz Stańko nebo Zbigniew Namysłowski, dokázal svou niternou procítěnou hrou přesvědčit i šéfa labelu ECM, aby mu vydal sólové album na této prestižní značce a ocenění získal i za interpretaci děl Maurice Ravela. To vše se zúročuje a promítá do jejich tvorby v duu, kde je patrná vzájemná až jakási telepatická komunikace.

Jejich společné CD *Fantastico* obsahuje jedenáct čistě improvizovaných kousků a zadumanou, až bolestnou

baladu *Litania* od legendy polského jazzu Krzysztofa Komedy. Souhra a sounáležitost obou muzikantů je tu až přízračná a přestože se jedná převážně o instantní nápady, mnohdy se zde vyloupnou nosné melodie. Nálady i dynamika se střídají. Ve *Forklode* dominují superrychlé běhy na piano, v monstrózním *Insect* jsou to zase rázné údery, které jakoby evokují atak oblundného hmyzu. *Forsotul* je hravá až skočná a hned následující *Melt* je minimalisticky rozjímavá. *Are You for Real (Pig Milk)* má v sobě až jakousi potouchlou rozvernost, *Don't Hesitate* nespoutanou rozevlátost a závěrečná pozvolná *Nothing* se propadá do nicoty a smutku, snad z toho, že tenhle fantastický výlet již končí. Folkloristické prvky jsou nejpatričnější zejména v *Traditional* a titulní skladbě. To vše činí celý opus nesmírně barevným a vzletně vzdušným. Stále vás tu něco překvapuje a jakoby vtahuje dovnitř atmosféry té či oné konkrétní seance.

Petr SLABÝ



GoGo Penguin Blue Note Records 2020

GoGo Penguin je jazzové trio z Britských ostrovov. Pre klaviristu Chrisa Illingwortha, bubeníka Roba Turnera a kontrabasistu Nicka Blacku je to už štvrtý spoločný album od r. 2012 a šiesty v poradí pod taktovkou legendárneho vydavateľstva Blue Note. Programový riaditeľ tohto vydavateľstva, Don Was, má dobrý cit pre nové mená v portfóliu, koniec koncov jemu vďačí Blue Note aj za zmluvu s Gregorym Porterom. Tento extravagantný producent a manažér nie je prudérnym konzervatívcem a pod jeho krídlami sa globálna bašta jazzu definitívne otvorila aj cudzoroďejším hudobným vplyvom. Vydávanie „power“ tria z Manchesteru je stávkou na istotu. GoGo Penguin má za sebou početnú fanúšikovskú základňu s niekoľkými charakteristickými vkusovými črtami. Ide predovšetkým o tých, ktorí s nostalgiou spomínajú na Esbjörna Svenssona, medzi ich

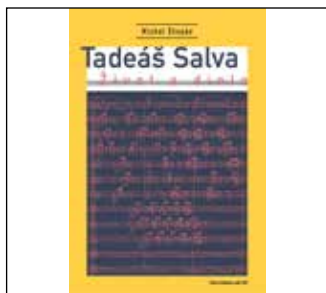
→ hudobnými preferenciami je na poprednom mieste trip hop a Brian Eno je pre nich výrazná autorita.

Na obale ich posledného štúdiového počinu nenájdete okrem loga, ktorého programové využívanie svedčí o premyslenom marketingu, žiaden iný názov. Skutočne sa na koncepte reprezentujúcom samotnú kapelu, bez akýchkoľvek prídavných názvov, naakumulovalo to esenciálne z ich hudobnej identity. Myšlienky tria reprezentujú zásadný prúd súčasného jazzu. Jeho heslom je atmosférickosť, čo je zároveň aj kľúčom k pochopeniu výrazu GoGo Penguin. Opakujúce sa rytmicko-basové štruktúry, na ktorých základe je umne gradovaná melodická vrstva, nemajú za cieľ prekvapovať či burcovať zmysly neočakávanými zlomami kompozície, nerovnomernými pauzami ani expresívnou dynamikou. V ustálenej forme všetkých deviatich skladieb je práve moment predvídateľnosti zárukou ambientnosti, ktorá okrem jazzu najlepšie definuje celkový obraz hudby tohto tria. Recept, ktorý Massive Attack, Morcheebee, Zero 7, Bonobo a mnohým iným variantom breakbeatovej hudby priniesol úspech, funguje aj tu. GoGo Penguin v podstate kaptapultovali elektronický drum & bass substrát do akustického zvukového spektra. Namiesto groovových samplov hausová rytmika Roba Turnera, namiesto inžinierskych modulácií zvuku experimentovanie Nicka Blacku s hallom kontrabasu a namiesto syntezátora pár efektových krabičiek a snímáčov na korpuse klavírneho krídla Chrisa Illingwortha. Takmer lineárne stupňovanie, proporcne situované vyvrcholenie a sumarizujúci záver ich kompozícií sú mantrou ústiacou do meditatívnych odpútaní sa od sveta ohrozeného praktickým rozumom.

Počnúc druhou skladbou s názvom *Atomised*, keďže prvý track je minimalistickým klavírnym introm, sa skutočne atomizuje nosný modálny motív a jeho reakčné žiarenie preniká ďalšími ôsmimi kapitolami CD. Dramatické pasáže, ako napríklad v skladbe *Signal In The Noise* či v elegickej kompozícii *Embers* alebo v optimistickej *F Maj Pixie*, sú

napriek rozdielnym náladám vždy výsledkom pôvodného atomizovania a variovaní prvotnej inšpiračnej látky. Dozvuky strún Illingworthovho klavíra nás neustále presvedčajú o vnútorných väzbách v organizme albumu. Kritická poznámka na túto adresu, paradoxne, súvisí práve s operáciami s echom, hallom a modulovanými dozvkami alebo, lepšie povedané, s ich zvukovým záznamom. Vzhľadom na technické možnosti, ktoré zaiste boli k dispozícii pri nahrávaní tohto materiálu a predovšetkým pri očividnom dôraze na jemné odtienky zvukových delikates na hrane medzi akustickým nástrojom a jeho elektrifikovanou transformáciou, som od zvukového výsledku očakával viac. Aj pri charakterovo neutrálnej, analytickej a dynamicky vyváženej reprodukcii (referenčná zostava: Audiolab 8300A/8300CDQ; Wharfedale Linton 85An.; Audioquest Red River...) zostávali mnohé pasáže „nerozuzlené“. V situáciách nakopených zvukových plôch sa masteringu nepodarilo docieľiť takú mieru diferenciácie, akú by si táto nahrávka zaslúžila. Pretože práve hudba vnútorne previazaná, bytostne mieriaca na emocionálnu stránku poslucháčov, musí byť dobre čitateľná, inak zostanú niektoré závery nenaplnené.

Miroslav HALÁK



Michal Ščepán Tadeáš Salva Život a dielo Ústav hudobnej vedy SAV 2020

Autora, ktorý sa rozhodne napísať monografické dielo, venované životu a tvorbe skladateľa, postretnú v čase výskumu viaceré okolnosti, s ktorými

by pri iných hudobno-analytických témach nebol tak intenzívne konfrontovaný. Ide predovšetkým o prítomnosť esencie ľudského osudu, ktorý tvarovala spoločenská klíma, medziľudské vzťahy i povahové črty skladateľa. Sú tu zároveň ďalšie špecifiká ovplyvňujúce naplnenie témy. Iné je písať knihu o skladateľovi, ktorý žil a tvoril vo vzdialenej minulosti a v čase výskumu už neexistuje žiaden žijúci pamätník. Vtedy sa predmetom pozornosti stávajú len zachované zdroje a pramene. Iné je písať biografii o žijúcom skladateľovi, ktorý má šancu vstúpiť do tvorivého dialógu. A odlišné je, ak kompozičná tvorba je už viac ako dvadsať rokov trvale uzatvorená, pričom existuje ešte rad žijúcich pamätníkov, ktorí boli s tvorcom v umeleckom, pracovnom či osobnom kontakte. Autor s nimi môže vstúpiť do diskurzu a využiť ako výskumný materiál aj ich autentické spomínanie a individuálnu skúsenosť. Tento kombinovaný spôsob výskumu ponúka viaceré kanály pre verifikáciu údajov a uchopenie sledu a vývoja udalostí v živote umelca. Prináša autorovi dokonca špecifický druh výskumného vzrušenia – osobné stretnutia a rozhovory generujú ďalšie motívy pre uvažovanie a skúmanie a čo je dôležité, udržiavajú v bdelosti rešpekt a úctu k individuálnemu ľudskému osudu, ktorý je v princípe vždy tepaný z radostí a úspechov, ale aj zo zlyhaní a sklamaní.

Tadeáš Salva patrí k najoriginálnejším predstaviteľom generácie slovenskej hudobnej moderny. Postupne dospel ku konštantám individuálnej hudobnej reči, ktoré predstavujú inklinácia k univerzálnym koreňom hudby, konfrontácia s tradíciou a snaha o zvukový experiment. Dominantnými črtami v jeho hudbe sa postupne stali balada a baladickosť. Silné zvykloslovné zázemie rodného kraja (pochádzal z rázovitej liptovskej obce Lúčky) a zároveň živý záujem o avantgardné trendy mu spôsobovali problémy v rámci štandardného štúdia kompozície na VŠMU v Bratislave. Porozumenie však našiel v kruhu poľských skladateľov. Vypracoval sa na rešpektovaného tvorca, ktorého hudba znela na domácich i zahraničných fórach.

Zároveň kreoval činnosť viacerých hudobných inštitúcií a prispel aj do oblasti hudobnej pedagogiky. Monografia Michala Ščepána má prehľadnú a logicky usporiadanú štruktúru. Pozostáva z troch obsahových kapitol venovaných biografii, periodizácii tvorby a konštantám hudobného myslenia. Ponúka čitateľovi aj sumárny prehľad pracovných pôsobísk Salvu, ktoré boli viazané na Žilinu, Bratislavu, Košice, Nitru. Ako oporný kľúč k vyhodnoteniu samotnej skladateľskej tvorby Ščepán vhodne použil koncepciu poľského muzikológa Mieczysława Tomaszewského založenú na vyhodnocovaní uzlových bodov, ktorými sú kľúčové udalosti v živote tvorca, determinujúce vývoj jeho hudby. Niekoľko ročné detailné poznanie a analýza tvorby skladateľa umožnili autorovi sústredený analytický ponor do konštant hudobnej reči, ktoré vyhodnotil cez prizmu tradičných parametrov hudobnej kompozície, pričom sa pridržiaval aj konceptu konštant, definovaného českým hudobným skladateľom a teoretikom Janom Kaprom. Sústredil sa na definovanie charakteristických znakov skladateľa v melodike, harmónii, tempových a metrytmických postupoch, zvukovosti a tektonike. Pridal k nim aj špecifickú oblasť – „borrowing“ (vypožičiavanie), ktorá súvisí so skladateľovým autocitačným prístupom majúcom podobu začleňovania blokov obsahujúcich transkripcie alebo aranžmány vybraných tektonických blokov do väčších celkov. Ščepánova analýza potvrdzuje, že Salvova plnokrvná hudba so známkami originality má bohaté inšpiračné zázemie – od slovenskej ľudovej piesne cez duchovnú a cirkevnú hudbu až po inšpirácie inými žánrami, predovšetkým jazzom. Súčasťou publikácie je komplexný zoznam skladieb, ktorý je výsledkom dopĺňania, porovnávaní a vyhodnocovania viacerých archívnych a súkromných zdrojov, čím vytvára priestor pre korekciu doterajších chybných alebo nepresných údajov. Monografia Michala Ščepána predstavuje zásluhný a kvalitný titul, ktorý je korektným príspevkom do mozaiky slovenskej historiografie.

Tatiana PIRNÍKOVÁ

6. koncertná sezóna

DIVADLO

13.10.2021 o 18:00

POCTA KRZYSTOFOVI
KOMEDOVI
Martin Pado / spev
Anton Kónya / klavír
Peter Katina / prednáška
Poľská hudba 2021

15.10.2021 o 18:00

POCTA MÁRII
SZYMANOWSKEJ
Jordana Palovičová / klavír
Poľská hudba 2021

16.10.2021 o 18:00

POCTA ROMANOVI
BERGEROVI
Milan Paľa / husle
Katarína Palová / klavír

17.10.2021 o 18:00

LEGENDA O BREZE
spevohra pre deti
Juraja Hatrika
PREMIÉRA

21.10.2021 o 18:00

PUŠČAŇA
Zuzana Mojžišová & band
Poetika v ženskom šate

24.10.2021 o 18:00

HUDBA A POÉZIA
literárno-hudobný večer
Štefan Bučko / umelecké slovo
Eva Šušková / spev
Ivan Koska / klavír

5.11.2021

BLACK ANGELS SONGS
Presahy temnej minulosti
do súčasnosti
Miro Tóth
Dystopic Requiem Quartet
koncert
skladateľský večer
Sólo-duo-trio
Cesty k hudbe 2021

Tkáčska 2, Prešov

Vanda Rozenbergová Bubeník

Mal šesť rokov, keď otec doma zhrnul omrvinky zo stola a povedal: „Zlatka, vezmem chlapca na dva týždne so sebou, mne nebude smutno a na neho sa niečo nalepí.“

Ani chlapec, ani otec nevedeli, čo presne by sa malo nalepiť, a predsa sa nalepilo. V teplej augustovej noci pristáli na letisku v Kutaisi, čakalo na nich auto a nejaký zarastený vedúci nejakej stavebnej skupiny oboch privítal titanským stiskom, malému až zaprašalo v lopatkách.

Bývali v hoteli a každé ráno vyrážali do budúcej elektrárne. Na stavbe mali obaja prilby, pričom chlapcovi tá jeho padala cez oči a ženy si ho pritiskali a dávali mu kúsky teplého chleba. Titan bol sústavne pripitý a každý večer otca a chlapca pozýval do reštaurácie. Ukázalo sa, že ľudia do tej reštaurácie chodili jednak kvôli chinkali a jednak kvôli predstaveniam. Gruzínski tanečníci vyzerali ako kusy dosák a ich stehná boli už na pohľad tvrdé ako betón. Chlapec sa však najviac díval na toho, kto hral. Mohutná hudba vychádzala len z jednej malej otáčacej stoličky. Časníci nosili jedlo, ženy za pultom tleskali do rytmu a ten, čo bubnoval, aby desať tanečníkov mohlo skákať v krkolomných polohách, ten bol len jeden. Jeden bubeník a jeden bubienok.

„Takto to robia už celé stáročia, vidíš, potrebujú len jeden bubon,“ pošepekľal mu otec.

„Chcem hrať na bicích,“ pošepekľal mu chlapec.

O dvadsaťštyri rokov. Koncert je v druhej polovici, publikum sa mení na chór a spieva s kapelou. Ľudia už neseďia na svojich miestach, svetelný technik a Bubeník vedia natlačiť emóciu do každej medzery, spevák s basou na krku má žily ako tučné dážďovky prilepené na krku, zo všetkých piatich mužov na pódiu sa leje pot a je to očistné. Len hudba ňu spasí, táto očistná kúra sa ako štvrtá vlna valí cez ľudí, derie sa na ulicu a mohla by zaplaviť mesto. Lebo aj tí pod pódium sú spotení a zbavení všetkých ťažkých myšlienok, pretože zajtrajšok neexistuje. Keď Bubeník do detských rúk chytil prvé paličky, okamžite vedel, že sú to ony. Ako nevesta, ktorej padnú hneď prvé šaty. Prvé bubenické paličky má odložené v detskej izbe – vlastne nie, už sa presťahoval, sú zabalené v niektorej krabici. Vybaľovanie vecí mu ide pomaly, ale niet sa kam ponáhľať. Bubeník si posledný raz utrie čelo handrou, čo má vedľa kopáka, posledný raz udrie do basového bubna a je koniec.

„Pohár je prázdny, poďme domov!“ zakričí spevák do mikrofónu. Po treťom prídavku je výrok pravdivý, Bubeník tretí raz vybie-

ha spoza bicích, aby sa poklonil a naozaj a definitívne odišiel spolu s ostatnými do zákulisia.

Tento november je až lepkavo teplý, teploty dosahujú okolo dvadsať stupňov a slnko páli bez prestávky. Na jarabinách visia jarabiny, ich oranžové bobuľky už mohli byť pod snehom, ale nie sú. Hnijú na strohoch. Nielen jarabinám novembrové teplo neprospieva. Ľudia sú ako dolámaní, školáci s ruksakmi na ramenách sa ťahajú ulicami priamo oproti páliacemu slnku. Večer je chladnejšie, a dvadsiateho novembra o dvadsiatej, keď začali hrať, elektronický ukazovateľ teploty, na ktorý sa dalo vidieť rovno z pódia cez sklo obrovskej sály ukazoval 18 stupňov. Ale komu prospievajú také novembrové páľavy? Nikomu. Možno len Bubeníkovmu novému obydliu. Bytovka so šiestimi bytmi je v rekonštrukcii a cez deň je obsypaná robotníkmi, ktorí ako mravce prikladajú na pôvodnú fasádu kocky z ružovej peny. Veru tak, Bubeník má šikovný bytík s dvorom a záhradou a každému bytu prislúcha časť zelene okolo domu. Bicie študoval v Amerike, ale teraz sú tam bubeníci premnožení. „Dobre, že si sa vrátil,“ objímala Bubeníka spokojná mama.

Po koncerte nepije nič, len vodu. V nepotených veciach sa cíti nesvoj, preto so sebou nosí niekoľko čistých košiel, ponožiek aj trenírok. V šatni na seba natiahne tmavomodrú košeľu, hudobníci zvyčajne nemávajú k dispozícii sprchu, ale Bubeník má na sebe rád suché a čisté veci. Niektorí si myslia, že hrá v tom istom, ale on je prefikáný a kúpil si hneď štyri rovnaké tričká obľúbenej značky, lebo telo bubeníka potrebuje rozmach a pružnosť a mal by sa cítiť ako nahý.

„Už sa aj práce? Nikto ňu nečaká, tu budú s nami,“ spevák chytí Bubeníka za šiju.

„Snažím sa zachrániť,“ smeje sa Bubeník. „Ak neodídeme teraz, ráno sa nájdeme tu pod týmto stolom. Ešte si pamätám, ako to chodí. Zajtra zostanem, teraz nie.“

Sadá do auta, sotva udrží ruky na volante, to sa tak povie, že paličky sú jeho predĺžené ruky, ale sú. Ťažko povedať, či sa viac citu skrýva v jeho vlastných zápästiach alebo na koncoch tých drievok. Cestou domov volá matke. „Toto bol najkrajší deň v mojom živote, mami! Vytrhnutý zub nie je dôvod nebyť tam, kde hrá tvoj syn, mali ste prísť! Vypredali sme najväčšiu sálu v hlavnom meste! Vieš si to predstaviť? Tá energia, ten adrenalin... mami, mám úplne, ale že úplne mokré tričko aj nohavice, musel som sa prezliecť! Áno, idem domov, hráme aj zajtra, dobre, prídte. Idem, chcem sa ešte porozprávať vieš s kým.“

„Viem,“ povedala so smiechom.

Bubeník rád trávil čas na balkóne a rozprával sa s hviezdami a to aj keď bolo zamračené. Tento dom, hoci na periférii, si vybral preto, že tam býva málo ľudí a balkón je tak akurát, ani vysoko, ani nízko a tiež tam nie je takmer žiaden svetelný smog.

„Hneď teraz, keď prídem, pohľadám svoje prvé paličky,“ zaumienil si. Beží po schodoch, už vytáha kľúče. „Ostatní z kapely veselo pijú svoje giny a toniky, ale oni bývajú v centre, spevák dokonca v hoteli, môžu si to dovoliť, ja som sa domov odviezol pekne svojím autom. Aj zajtra je deň. A aký!“ hovorí si Bubeník nahlas. Rozpráva sa sám so sebou a výska a smeje sa. Vtedy v tom Gruzínsku, ako len vedel ten chlapec pozdržať úder a pritom nestratiť rytmus, vôbec sa nepomýliť.

Bubeník si dávnu gruzínsku kompozíciu pamätá do bodky, nie raz sa mu prísnil ten hutný zamatový rytmus. Presúval svoje oči z tanečníkov na bubeníka ako zhypnotizovaný, vlastne chcel taký bubon *okamžite*. Bubeníkov otec si odvtedy nárokuje svoj podiel na chlapcovom šťastí: „Neúspech ti je ťažký. Fiasko vie trafiť aj srdce, aj mozog, ale treba to zvládnuť,“ radí mu. „No úspech – ten ňu môže totálne rozdrviť. Úspech vie byť doslova krvavý, uvidíš. Keď zažiješ potlesk, odletíš. Budeš skákať ponad strechy a nevpraceš sa do kože. Ľudia to vedia odjakživa, a preto je toľko poučení o tom, kto vysoko lieta, nízko padá a tak ďalej. Ale to je všetko tvoje. Lietaj si, koľko chceš!“

Ani otec tam dnes nebol, Bubeník je trochu smutný, že otec zostal s mamou. Nič to. Možno práve preto hral tak dobre, lebo na sebe necítil žiadne blízke oči. Bubeník pootváral všetky okná aj balkón. Teraz potrebuje vzduch. Púšťa sa do hľadania paličiek, ale nevie sa sústrediť. Žije tu už mesiac a väčšina vecí je stále nevybalených, predovšetkým nejaké knihy, všetky učebnice, letné oblečenie, topánky a riad. Všetko má čas, veď mu stačí jedna miska a leták s ponukou pizze. Nemá zmontovaný nábytok, hotová je len posteľ. Kuchyňa bola kompletná, už keď sa nasťahoval, je tam stôl aj dve stoličky, tam mu to stačí a na ten zvyšok má do Vianoc čas.

Ešte to v ňom brní. Podíde ku gramofónu, ktorý, na rozdiel od ostatného, rozbalil a teraz stojí na kuchynskej doske. S nečakanou ľahkosťou a bez premýšľania vytiahne platňu Leonarda Cohena a hneď nastaví štvrtú skladbu, *Dance me to the end of love*. Točí sa a tancuje, na paličky zabudol. Vybehne na balkón, vie, že je jasno a môže sa porozprávať vieš s kým. V jedinom rýchlom pohybe sa oprie o zábradlie, ale nie je tam. Na balkónových dverách je zvonku prilepený papier: *Nevstupujte na lodžiu, je v rekonštrukcii*. Nemohol ho vidieť. Nie dnes.

(Prvé paličky sa potom našli, samozrejme. Zhoreli v ohni.)

NOVÁ SLOVENSKÁ HUDBA 2021 • 31. ROČNÍK

2. - 8. NOVEMBER 2021

USPORIADATEĽ
Spolok slovenských skladateľov

SPOLUUSPORIADATEĽ
Rozhlas a televízia Slovenska
Slovenská filharmónia

FESTIVAL PODPORILI
Fond na podporu umenia
SOZA
Hudobný fond

2. november / utorok 19.00
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Otvárací koncert festivalu

Spectrum quartet

Ján Kružliak ml. I. husle

Miroslav Vilhan II. husle

Peter Dvorský viola

Branislav Bielik violončelo

Duchnický Štyri kusy pre sláčikové kvarteto

Paľko Sláčikové kvarteto č. 5, „BOX“ quartet

Chutková Loose in blues, sláčikové kvarteto č. 1

Šarišský Sláčikové kvarteto č. 6

3. november / streda 19.00
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Rezidenční umelci Rádia Devín

Albín Blaho klarinet

Juraj Tomka husle

Andrej Gál violončelo

Zuzana Manera Biščáková klavír

Marco Vlasák dirigent

Duchnický Piano Trio

Bizoň Kvarteto bez jedného hráča (12m11s)
pre klavír, husle a violončelo

Figueiredo Soffiando

Lučenič Una semplicità

4. november / štvrtok 19.00
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Mucha Quartet

Juraj Tomka I. husle

Jozef Ostrolucký II. husle

Veronika Kubešová viola

Pavol Mucha violončelo

Janáčeková Tangoeskapaden

Machajdík Passing Through Nothing

Steinecker Sláčikové kvarteto č. 4

Bodnár Sláčikové kvarteto č. 3 Parížske

Iršai Sláčikové kvarteto č. 5 „A Clean, Well-Lighted“

5. november / piatok 19.00
Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu

Marián Lejava dirigent

Ondrej Veselý gitara

Ladislav Fančovič klavír

Kolkovič Excerpts from the Book of Mysteries
pre gitaru a orchester

Kolář Fragilità, rekviem pre orchester

Kroupová Concerto(s)fortunato

6. november / sobota 19.00
Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

Szymon Bywalec dirigent

Jozef Chabroň zbormajster

Ivan Buffa klavír

Diana Buffa klavír

Marek Štrbák organ

Milan Paľo husle

Eva Šušková soprán

Tomáš Šelc barytón

Kmiťová Nepřítomnost / Abwesenheit,
koncert pre dva klavíry a orchester

Borzík Chiaroscuro

Lejava Vertigo, koncert pre husle
a orchester, op. 23b

Bokes Te Deum pre soprán, barytón,
miešaný zbor a orchester, op. 93

7. november / nedeľa 16.00

Malá sála Slovenskej filharmónie

Slovenský komorný orchester

Ewald Danel umelecký vedúci / husle

Kupkovič Intráda pre sláčikový orchester

Podprocký Suita domestica, op. 14 č. 7

Valach Fantasia-Suita sopra Melodiarium
Annae Szirmai

Berger Nostalgia

Hatrik Zátišia s husľami

Novák Jesenné rondino

7. november / nedeľa 19.00
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Spevácky zbor Technik

Petra Torkošová zbormajsterka

Hatrik Vlha, vlha

Gabčo Psalmi per voci misti

Zavarský Quaoar

Bernáth Parle laudi

Krajčí Diptych

8. november / pondelok 16.00
Vysoká škola múzických umení
koncertná sieň Dvorana

Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

Buffa O tri štart!

Husľové trio (ZUŠ L. Árvaya Žilina)

Javorka Tajomná noc. Ranná prechádzka

Denis Ďuriček - klavír (ZUŠ Martin)

Pastirik Pastorela a tanec

Ľuba Blunárová - trombón, *Marek Milo* - klavír (ZUŠ Rajec)

Zavarský Pictures of our Days

Vanesa Bortníková - violončelo (SZUŠ Kapušany)

Piaček More snov

Júlia Benderová - flauta, *Veronika Buranovská* - klavír

(ZUŠ Bernolákova Košice)

Kachlová Jeden

Kamil Kulich - klavír (ZUŠ Bojnica)

Piaček Cabaret Nuevo

Drahomíra Držíková - flauta, *Marek Dietrich* - klavír

(ZUŠ Nitrianske Pravno)

Kmiťová Spomienka (In memoriam Jozef Podprocký)

Tobiáš Židek - akordeón (ZUŠ Rajec)

Gräffinger Melódia

Michal Kocifaj - violončelo, *Katarína Záborská* - klavír

(ZUŠ L. Árvaya Žilina)

Kubizna Tanec kostlivcov

Husľové kvarteto (ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín)

Machajdík Medzi levanduľovými poliami

Branislav Dubravka - xylofón, *Marek Milo* - klavír

(ZUŠ Rajec)

8. november / pondelok 19.00
Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Ensemble Spectrum

Matej Sloboda dirigent

Kachlová Mantra

Vajó Pamiatke Viery Lipatovej

Sloboda Nr. 5

Ilievsky Kaleidoskopie

Balgavá Hmlisťo

Vstupenky sú v predaji hodinu pred koncertom v mieste jeho konania,
na koncerty v Slovenskej filharmónii v pokladnici Slovenskej filharmónie

ZMENA PROGRAMU A ÚČINKUJÚCICH VYHRADENÁ

Všetky podujatia sa realizujú v súlade s aktuálnymi pandemickými opatreniami
Úradu verejného zdravotníctva

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

pozyva na oktobrové koncerty

21. / 22. / štvrtok / piatok / A1 / B1

Koncertná sieň SF 19.00

OTVÁRACIE KONCERTY 73. SEZÓNY

SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

D. RAISKIN *dirigent* / **V. GLUZMAN** *husle*

L. Rajter *Petite ouverture solennelle*

L. van Beethoven *Koncert pre husle a orchester D dur, op. 61*

P. I. Čajkovskij *Symfónia h mol Manfred, op. 58*

24. / nedeľa / SKO1

Malá sála SF 16.00

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER

E. DANEL *um. vedúci, husle*

A. Dvořák *Serenáda pre sláčikový orchester E dur, op. 22*

A. Schönberg *Zjasnená noc / Verklärte Nacht, op. 4*

26. / utorok / K1

Malá sála SF 19.00

KLAVÍRNY RECITÁL

M. KOZÁK *klavír*

F. Liszt *Sonáta h mol, S. 178*

B. Smetana *Spomienky na Čechy vo forme poliek op. 12*

Koncertná etuda gis mol Na brehu morského, op. 17

A. Dvořák *Impromptu d mol, B. 129 Mazurky, op. 56 (výber)*

Ekloga g mol, op. 52 č. 4

A. Skoumal *Žonglér*

28. / štvrtok / C1

Koncertná sieň SF 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

O. OLOS *dirigent*

J. Cikker *Dramatická fantázia pre veľký orchester*

V. Novák *V Tatrách, symfonická báseň, op. 26*

A. Dvořák *Symfónia č. 7 d mol, op. 70*

Pokladnica Slovenskej filharmónie

Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava
otvorená v pracovných dňoch

po 09.00 – 14.00, ut – pia 13.00 – 19.00

Zmena programu a interpretov vyhradená.

foto: Anton Sládek

#SlovakPhil

stream.filharmonia.sk

www.filharmonia.sk

