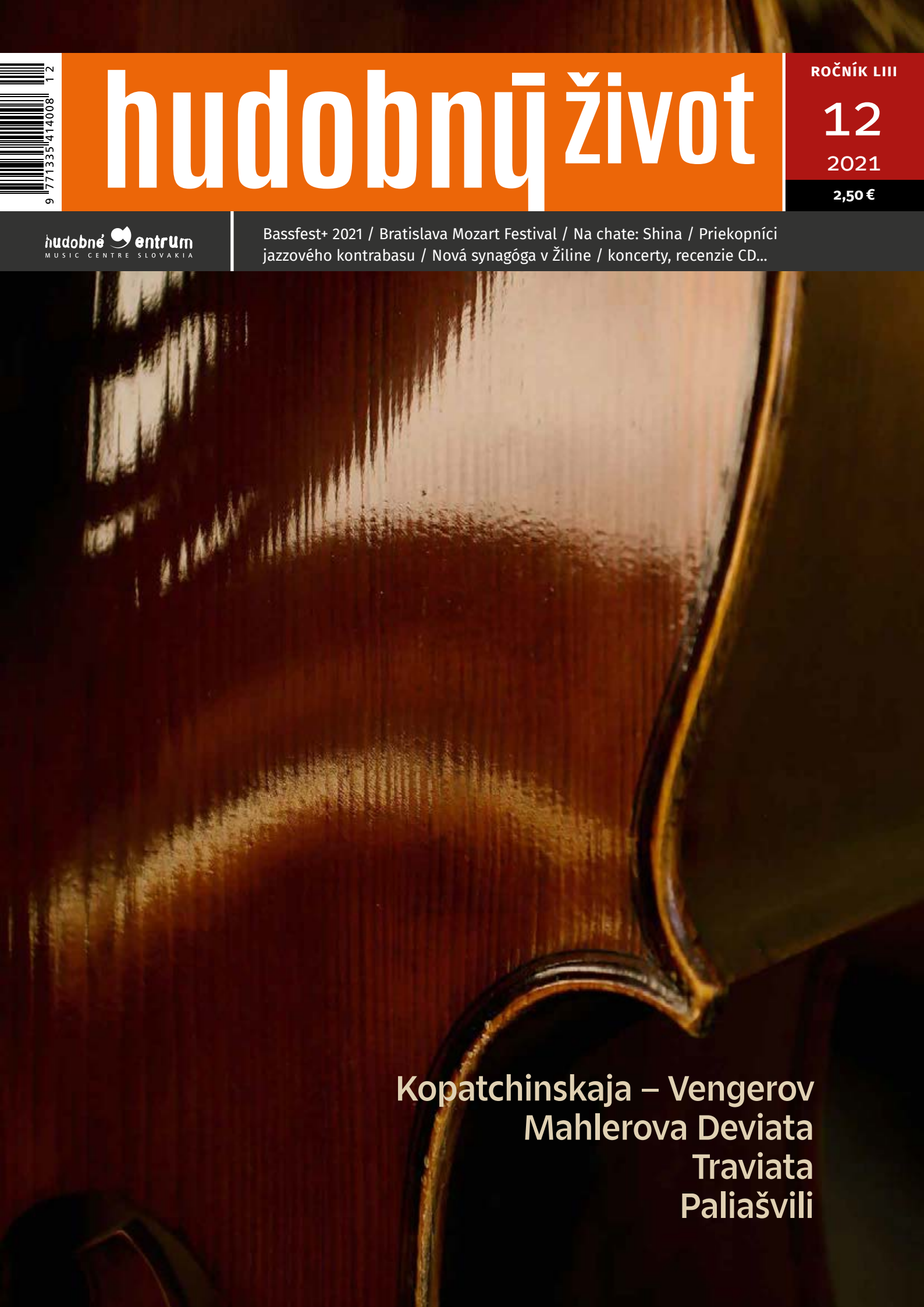
9 771335 414008 12

hudobný život

ROČNÍK LIII
12
2021
2,50 €

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Bassfest+ 2021 / Bratislava Mozart Festival / Na chate: Shina / Priekopníci jazzového kontrabasu / Nová synagóga v Žiline / koncerty, recenzie CD...



Kopatchinskaja – Vengerov
Mahlerova Deviata
Traviata
Paliašvili

hudobný život

Darujte svojim blízkym
ročné predplatné
časopisu v podobe
darčekovej poukážky
a doprajte im kvalitné
čítanie o klasickej hudbe
a jazze!

Vianoce
s láskou k hudbe!

Editorial

„Prečo hrať len hudbu, ktorú poznáme a ktorej rozumieme? Veď je také vzrušujúce, ak niečomu nerozumieme...“ Slová huslistky Patricie Kopatchinskej, ktorej koncert som navštívila v novembri vo Viedni, vo mne neustále rezonujú, tak ako dozvuky z jej výkonu v rámci turné s violončelistkou Sol Gabettovou. Uprostred dvíhajúcej sa ďalšej pandemickej vlny podnikli dve ženy ťaženie po európskych sálach – malých, stredných a veľkých. Hrali ako o život a s omračujúcou radosťou. Vlievali novú krv do žíl ako úderka na fronte. Medzi skladbami sa vrhali jedna druhej do náručia. Po vyše hodine hudby starej i novej, známej i neznámej, hranej naboso a v šialenej amplitúde výrazu, dynamiky i emócií, som si uvedomila, že ak by som nemala rúško, pohľad na mňa v tom elegantnom nablýskanom viedenskom Konzerthause by sa vymykal spoločenskej norme. Mala som neustále pootvorené ústa a kŕčovitý pohľad, pocity rútiace sa k tranzu... Šoférujúc nočnou Viedňou smer Bratislava mi hlavou bežalo jedno: toto treba zažiť čo najskôr, toto funguje, toto je záchrana... V mieri, vo vojne, v lockdowne, v uvoľnení.

Koniec roka káže niečo si priať. Želajme si teda, aby nám pandémia nevzala chuť, odvahu ani kritériá pre krásu. Prajme si hudbu, ktorá zachraňuje...

Verím, že sa v ďalšom roku stretneme pri listovaní Hudobným životom. Teší nás, že sme aj v decembrovom čísle mohli našim predplatiteľom dopriať čosi navyše – DVD *Príbeh hudby* a reprodukciu fotografie tohto roku zosnulého Chicka Coreu od Rudolfa Baranoviča.

Pokojné sviatky a šťastný nový rok!
Andrea SEREČINOVÁ

14. 11., vo veku 91 rokov **zomrel** profesor **Ladislav Holásek,** legenda zborového dirigovania, vokálnej zborovej interpretácie a zborového umenia na Slovensku. S jeho menom sa spája umelecká činnosť viacerých renomovaných zborových telies ako Slovenskí madrigalisti, Slovenský filharmonický zbor, zbor Opery SND či Spevácky zbor mesta Bratislavy. Takmer po celý čas dirigentskej činnosti sa venoval aj práci pedagóga. Vyučoval na viacerých školách, naposledy na Pedagogickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde zároveň viedol Akademický dievčenský spevácky zbor. (hc, red)

Vo veku 69 rokov **zomrel** 10. 11. hudobník, textár a spevák **Miroslav Žbirka**. Začínal v hudobnej skupine Modus, ktorej bol zakladateľom a členom. Od r. 1980 sa vydal na sólovú kariéru s hudobnou kapelou Limit. Miroslav Žbirka nahral 29 sólových albumov. Je držiteľom niekoľkých speváckych ocenení Zlatý slávik a Spevák roka. V r. 2014 získal Krištáľové krídlo za mimoriadny prínos v oblasti populárnej hudby a v r. 2019 získal významné ocenenie Pribinov kríž I. triedy za mimoriadne zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky v oblasti populárnej hudby. (hc, red)

Obsah

Rozhovor
2 **Bassfest+ 2021** *E. Mišković*

Koncerty
4 **Krása a sila zvuku klavíra – (Ne)úctivé rozhlasové rekviem** *K. Burgrová – K. Guničová*
5 **Filharmonici s novou slovenskou hudbou – Poučný exkurz s harfou** *K. Guničová – R. Kolář*
6 **Jeseň s ŠKO Žilina** *L. Dohnalová*
8 **Voce Magna 2021** *E. Mišković*
9 **Bratislava Mozart Festival** *A. Štefunko*

Auris interna
7 **K novembru: Soundtrack pre naše oslobodenie?** *J. Filip*

Zahraničie
10 **Len škrtnúť sláčikom...** *A. Serečinová*
11 **Koncert pro svobodu a demokracii** *M. Jůzová*
12 **Úspěšný klavírní festival Rudolfa Firkušného** *M. Jůzová*

Muzikológia
14 **Nové cesty hudobnej semiotiky a estetiky** *V. Fulka*

Spomíname
16 **A. Lucier – I. Berger** *R. Kolář – L. Dohnalová*
17 **J. Krčméry-Vrteľová** *M. Mojžišová*

Hudobné divadlo
18 **Traviata plná otáznikov** *V. Blaho*
19 **Oslava hudby v perfektnej interpretácii** *K. Burgrová*
20 **Popoluška oživená mágiou Prokofievovej hudby** *L. Nagyová*

Hudobné lokality
21 **Nová synagóga Žilina** *Ľ. Fordinálová*

Na chate
22 **Ján Kíma a Jana „Shina“ Lokšenincová**

Náš tip
24 **Príbeh hudby** *A. Serečinová*

História
26 **Z. Paliašvili: Príbeh gruzínskej národnej opery** *A. Nikolozišvili*

Analýza
28 **G. Mahler: Symfónia č. 9** *T. Horkay*

Jazz
30 **Hudobná dielňa J. Kalásza: Dream a Little Dream of Me**
31 **Womex 2021: radosť byť opäť spolu** *V. Potančok*
32 **Priekopníci jazzového kontrabasu: J. Blanton a S. Stewart** *P. Kušík*

Recenzie
36

Poviedka
40 **1918** *V. Rozenbergová*

Mesačník **Hudobný život**/december 2021 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), 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 2 20470460, fax: +421 2 20470421, 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 distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Basová tieňohra (autor: R. Ragan st.) • 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.slac.sk

BASSFEST+ 2021

(foto: T. Koiš)

Po minuloročnej pauze sa uskutočnil 11. ročník BassFest+ 2021 a 10. ročník Medzinárodnej kontrabasovej súťaže Karla Ditters von Dittersdorfa. Banská Bystrica štyri dni žila sviatkom kontrabasového umenia a podľa vyjadrenia organizátorov sa zároveň s týmto festivalom aj lúčila. O tomto ročníku a ďalších plánoch sme sa rozprávali s organizátorom podujatia, kontrabasistom JÁNOM PRIEVOZNÍKOM.

Napriek tomu, že situácia pred rokom neumožnila zrealizovať festival a súťaž v akejkoľvek podobe, ani tento rok zrejme nebolo jednoduché pripraviť tak organizačne náročnú akciu...

S kovidovými opatreniami to nebolo jednoduché. Opatrnosť účastníkov nám dala zabrať, mnohí váhali a čakali s registráciou do poslednej chvíle. Samozrejme nás to ovplyvňovalo. Dva týždne pred termínom sme chceli celý projekt posunúť, úvahy dokonca boli aj o jeho zrušení. Nakoniec všetko vyšlo a tie stresy neľutujeme. Študenti prišli v hojnom počte, i keď súťažiacich bolo menej ako po iné roky. Aj tak si hovoríme, že to malo zmysel, lebo úroveň mladých interpretov bola veľmi dobrá a najmä ich chuť pracovať všetkých motivovala. Organizovať akciu v takomto rozsahu nie je popri našich umeleckých aktivitách vôbec jednoduché. Všetku manažérsku činnosť robíme v podstate len traja a to na úkor svojho voľného času, rodín a, samozrejme, pre dobrý pocit. Pri opätovnom rozhodovaní, či do projektu ísť, vždy rozhodne jeho preukázateľný význam, veľká obľuba u účastníkov a taktiež lektorov. Je to motor, ktorý nás poháňa stále dopredu.

Stálice medzi lektormi, ako aj v porote nesklamali, podľa ich slov berú festival ako súčasť svojich každoročných aktivít. Vždy sa však objaví niekto nový a nedá sa prehliadnuť, že sa vám darí získavať významných interpretov a pedagógov. Podarilo sa rozšíriť aj tohtoročný zoznam?

Áno, každoročne sa nám darí pozývať stálice, či už kontrabasového sveta, alebo iných nástrojových skupín. Sú to predovšetkým interpretačné a pedagogické osobnosti z celého sveta, ktoré vychovali vynikajúcich umelcov. Medzi takéto nepochybne patrí Thomas Martin, dlhoročný prvý kontrabasista London Symphony Orchestra, ktorý vo veku 81 rokov neustále cestuje po celom svete a robí majstrovské kurzy. K nám chodí pravidelne a je pre nás potešením počuť, že sa u nás cíti dobre. Snažíme sa lektorský tím a taktiež tím poroty pre medzinárodnú kontrabasovú súťaž obmieňať. Po rokoch sme mohli privítať prof. Klausa Trumpfa, taktiež k nám opäť prišiel dlhoročný člen Viedenských filharmonikov prof. Milan Šagát. Novým členom bol prof. Radomír Žalud z Akadémie umení v Prahe a po nejakom čase opäť prijal pozvanie náš skvelý kontrabasista Roman Patkoló. Kvôli kovidu nemohol pricestovať pedagóg zo Štátneho konzervatória Rimského-Korsakova v Petrohrade Alexander Shilo. Z Poľska prišiel kontrabasista Krzysztof Firlus, ktorý je vysokoškolským pedagógom v Krakove a zároveň učí violu da gamba v Katoviciach. Teší nás, že naše pozvanie prijali česká čembalistka Monika Knoblochová a jazzový klavirista Jan Knop alias „Najponk“, ktorý mal aj prednášku o histórii jazzu. Lektorskú premiéru mal Jozef Lupták a nechýbal ani náš priateľ a skvelý violista Milan Radič pôsobiaci v Salzburgu. Lektorkou a novou tvárou bola Jolanta Sosnowska, ktorá viedla kurzy hry na barokových a moderných husliach. Všetci spomenutí umelci boli okrem lektorskej činnosti súčasťou koncertov, ktoré sa počas festivalu uskutočnili. No a v neposlednom rade musím spomenúť Františka Szanta, ktorý je už dlhé roky tvárou festivalu. Jeho prínos je neoceniteľný, keďže sa stará o fyziohygienu nás hudobníkov.

Spomínal si Thomasa Martina a Romana Patkolóa, ktorí sa veľmi pozitívne sa vyjadrili k vašej práci a vyzdvihli dôležitosť BassFestu+. Aj vyznanie výbornej Jolanty Sosnowskej po poslednom koncerte, keď vysoko ocenila festival a vašu prácu, bolo pre všetkých zúčastnených nesmierne dojemné. To určite poteší. Súťaž je o rok

mladšia ako samotný festival a určite ani jej príprava nebola jednoduchá...
Medzinárodná kontrabasová súťaž K. D. von Dittersdorfa sa konala už desiaty raz. Za tento čas sme privítali neuveriteľných 190 súťažiacich z takmer 20 krajín. Aktuálne skončený ročník jej veľmi neprial, keďže mnohí záujemcovia práve pre globálnu situáciu nemohli pricestovať. Študenti z Turecka a Ruska mali dokonca problém získať víza. Účasť súťažiacich a aj ich pripravenosť bola výrazne ovplyvnená situáciou posledného roka, ale napriek tomu môžeme konštatovať, že úroveň hry z roka na rok rastie. Potešujúce je, že tento trend sa týka aj Slovenska a niektorí naši mladí interpreti sú rovnocennou konkurenciou svojim zahraničným kolegom. Vďaka za ich prípravu a motiváciu patrí predovšetkým pedagógom.

Kontrabas posledné desaťročia prestávame vnímať len ako sprievodný nástroj, dostáva sa do povedomia širokej verejnosti ako významný sólový nástroj. Popularizujú ho mnohé projekty, nahrávky a, samozrejme, najmä skvelí interpreti. V programe koncertov BassFestu+ je stálym a významným účinkujúcim v rámci viacerých žánrov. Tohto roku svedčala koncertom zmena priestoru. Rozhodnutie bolo spontánne?
Zmena priestorov na koncerty bola skôr náhodná, ale maximálne splnila svoj účel. Na samotné koncerty sme nedostali žiadnu podporu, organizačný tím napriek tomu dokázal vybaviť a pripraviť aj koncerty, ktoré sa vyhli stereotypu, priblížili sa viac k verejnosti a vytvorili výbornú atmosféru. Priestory, kde sa koncerty odohrali, nám boli poskytnuté bezplatne. Tým, že išlo o banskobystrickú katedrálu a bežné prevádzky ako kaviareň a reštauráciu, stali sa spontánne ich návštevníci súčasťou týchto produkcií. Naše aktivity vždy pripravujeme tak, aby boli lákavé, kvalitné, niečím výnimočné, s domácou a zahraničnou špičkou kontrabasového interpretačného umenia v klasickej hudbe, v jazze a v iných žánroch, aj v kombinácii s inými nástrojmi. To „bass“ v našom názve ilustruje pôvodný zámer projektu zameraného na kontrabasové interpretačné umenie, „fest“ od začiatku definuje širší význam a dodatočne pripojené znamienko + predstavuje istú pridanú hodnotu festivalu. To všetko vyzdvihujú naši lektori, ktorí majú skúsenosti s podobnými kurzami po celom svete.

Môžem potvrdiť, že koncert Detského kontrabasového orchestra a koncert „spievajúcej“ píly s BassBandom v otvorenom podbrání kaviarne Leroy, koncerty lektorov a jazzový koncert Najponka s Monikou Knoblochovou v štýlovej reštaurácii Národného domu, ako aj koncert barokovej hudby v Katedrále sv. Františka Xaverského dokonale vytrhli zo stereotypu. V predchádzajúcich ročníkoch sa všetko odohrávalo predovšetkým v Cikkerovej sieni Radnice, prípadne sále Štátnej vedeckej knižnice. Zmena priestoru skutočne umocnila jedinečnú atmosféru koncertov celého podujatia. Na záver každého projektu prichádza bilancia. Aké sú výsledky tej vašej a čo môžeme očakávať od ďalšieho ročníka?
50 aktívnych a pasívnych účastníkov, 14-členný tím lektorov, 4 koncertné večery, tri odborné semináre so špičkami vo svojich odboroch. Mňa osobne, ale aj celý organizačný tím popri určitom vypätí a strese napĺňa radosťou, že táto práca má zmysel. Ten, kto atmosféru kurzov a súťaže zažil na vlastnej koži, môže potvrdiť, že všade je prítomná úprimná, rodinná a priateľská atmosféra. Toto posolstvo sa snažíme odovzdávať aj my ďalej.
Už v nasledujúcom roku nás čaká zmena, keď sa chceme s celým projektom presunúť do Košíc. Vážime si podporu Akadémie umení v Banskej Bystrici, ktorá nám každoročne pre túto obrovskú akciu poskytovala kompletné zázemie, bez ktorého by sme sa inak nezaobišli. Taktiež musím vyzdvihnúť mimoriadnu pohostinnosť samotného mesta. Veríme, že rovnaké prijatie nás čaká v ďalšom kultúre mimoriadne prajnom meste. Za touto zmenou však netreba hľadať postranné úmysly. Naše rozhodnutie vychádza z toho, že máme záujem priniesť koncerty, prednášky, masterclassy a všetko ostatné, čo s festivalom súvisí, aj do ostatných kútov Slovenska a takto ďalej propagovať kontrabasové umenie. Budeme sa tešiť na pozitívny ohlas a stretnutia na BassFest+ 2022 a International Double Bass Competition of C. D. von Dittersdorf CASSOVIA. ×

Pripravila **Eva MIŠKOVIČOVÁ**

V žiari monitorov

Ako pripomenul na sociálnej sieti môj bývalý spolužiak a kamoš, nemenovaný basgitarista: Opäť so zimou a tmou prišiel Veľký zlý LOGDAN. O Logdanovi je známe, že neznáša verejné koncerty a my si teda opäť musíme vystačiť s online koncertmi bez divákov. U nás v Košiciach sa realizovali počas druhej vlny, ale – na rozdiel od Bratislavy – len v „covidovom okienku“, potom, keď sa zdanlivo mohlo opäť všetko, sme si koncerty mohli užívať opäť „len“ prezenčne. Streamy Slovenskej filharmónie sú zato dostupné už niekoľko rokov, a Logdan-Nelogdan, môžu sa na ne všetci milovníci a znalci hudby tešiť aj naďalej. Najmä tí mimobratislavskí.
*Mám za sebou niekoľkoročné obdobie, keď som na písanie hudobných kritík a recenzií (po vyše dvadsiatich rokoch) rezignoval. Dôvody som mal viaceré, možno sa o ne niekedy podelím. Keď som však videl, ako sa v poslednom čase rozmohla hudobná publicistika na svetovej sieti, k tomu nie vždy úplne zasvätená a kompetentná, trochu som začal svoj postoj korigovať. Ponúkol som teda voľné reflexie online koncertov pred počítačom, z pohodlia svojej obývačky. V období jedného mesiaca od 22. októbra do 21. novembra som zhliadol pred monitorom tri orchestrálne a jeden organový koncert **z bratislavskej Reduty** (zámerne vynechávam koncert v rámci festivalu Nová slovenská hudba, keďže nie som špecialistom na tento okruh vysokého umenia, a ako by sa povedalo za socíku, mám preto zákaz vyjadrovať sa od ústredných orgánov strany...).*
*Nuž nedá sa povedať, že by ma niektorý z „predlogdanových“ večerov ohúril. I keď treba priznať, že Čajkovského symfónia Manfred je tvrdým orieškom pre orchester i dirigenta, a preto treba pochváliť výkon orchestra na čele so šéfdirigentom **Danielom Raiskinom** (otvárací koncert **Slovenskej filharmónie** 22. 10.), ktorý podčiarkol filozofickú závažnosť, melancholiu i sebatrýznivé ladenie diela. Na tom istom koncerte bol na programe aj Beethovenov Husľový koncert. Veľmi som počas neho trpel a lamentoval, prečo musia huslisti obohrávať vždy tých istých päť koncertov (Beethoven, Brahms, Sibelius, Čajkovskij, Bruch). Platí to, bohužiaľ, pre všetky koncertné pódiá sveta... Pri všetkej úcte k Beethovenovi, nie je možné si naplno vychutnať toto dielo aj po tisícikrát, jedno v akej kvalitnej interpretácii. Náš sólista **Vadim Gluzman** navyše veľa pridanej hodnoty nepriniesol, s výnimkou Schnittkeho kadencií. Podotýkam, že som nijako nebol ovplyvnený klasickou recenziou tohto koncertu v novembrovom HŽ.*
*28. októbra dirigoval Slovenskú filharmóniu **Rastislav Štúr** ako záskok, a preto by som možno nemal byť príliš náročný. Koncert bez sólistu (čo by neprekážalo) však skutočne priniesol nemastné-neslané až povrchné interpretačné výkony v orchestri, bez markantného vykreslenia hudobných charakterov a dôslednej výstavby, hoci o kvalite dramaturgie som tentoraz nemal pochybnosti ani v najmenšom (Cikker: Dramatická fantázia, Novák: V Tatrách, Dvořák: Siedma symfónia). No a na záver ešte krátko k organovému recitálu **Zuzany Ferjenčíkovej** 21. novembra: stálo by za to hlbšie sa zamyslieť nad zmysluplnosťou organových transkripcií, či skutočne dokážu vyjadriť ducha originálu. Napríklad pre mňa posvätná Čajkovského Patetická – konkrétne motoricky fascinujúce scherzo – znela príliš atomizovane a rozkúskovane, možno trochu aj neisto. (Vlastne neviem, či chybou transkripcie. Ozaj, kto je jej autorom? Z bulletinu som sa to nedozvedel.) Trvalo v cudzine žijúca organistka je inak virtuózkou par excellance (ten pedál!) a zaujala ma fenomenálnou improvizáciou, v ktorej pomocou pomerne jednoduchých prostriedkov dospela k extatickým výšinám.*
Teším sa na ďalší mesiac sledovania streamov či priamych prenosov. Veď ktovie, kedy sa opäť rozbehnú „skutočné“ koncerty, kedy sa navždy stratí Veľký zlý Logdan...

Tamás HORKAY

Krása a sila zvuku klavíra

Košická filharmónia na prelome mesiacov október a november nechala priestor Domu umenia voľný pre cyklus komorných koncertov. **28. 10.** sa v rámci nich predstavil klavirista **Jakub Čižmarovič**. Kvôli pandemickým opatreniam odohral svoj recitál bez prestávky. Ako sa sám vyjadril v rozhovore pre Rádio Devín, program koncertu zostavoval podľa tejto požiadavky a vznikol exkluzívne pre Košice. Prvú tretinu tvorili barokové skladby: dve sonáty Domenica Scarlattiho, obľúbené skladby Jeana-Philippa Rameaua *Le rappel de oiseaux* (Rozhovor vtákov) a *La poule* (Sliepočka), pričom druhá z nich bola úpravou Dušana Martinčeka.

J. Čižmarovič v komornom cykle Štátnej filharmónie Košice (foto: M. Fencíková)

Barokový blok uzatvorila *Passacaglia* zo *Suity pre čembalo g mol č. 7* od G. F. Händla. Kvalitná interpretácia čembalových skladieb na klavíri je pre mňa vždy veľkým dobrodružstvom. Nebolo to inak ani teraz. Čižmarovič hral s obdivuhodnou ľahkosťou, farebne a absolútne čisto pracoval s dynamikou. Maximálnou koncentráciou upútaval pozornosť poslucháčov až do posledného tónu.

Blok náročných klavírnych diel začal *Romantickým prelúdiom pre ľavú ruku op. 8* Dušana Martinčeka. Je to virtuózna skladba v štýle Skriabina, akoby šitá na mieru Čižmarovičovým schopnostiam. Klavirista si doslova užíval, ako znie melódia nad množstvom tónov rozložených akordov, ako bez problémov zvláda veľké skoky, ako posúva hudobný odkaz po strunách klavíra do každej bunky poslucháčovho tela. Martinčekova klavírna tvorba by si určite zaslúžila väčšiu pozornosť a je potešiteľné, že Čižmarovič sa jej hodlá venovať aj v budúcnosti. Koncert pokračoval dvoma transkripciami diel Richarda Wagnera. Busoniho úpravou *Siegfriedovej smrti a smútočného pochodu* z opery *Súmrak bohov* a Lisztovou úpravou *Isoldas Liebestod* z opery *Tristan a Isolda.*

Vo štvrtok v Dome umenia znie skoro vždy symfonický orchester a klavirista hral tak, ako keby ho chcel zastúpiť. To množstvo nádherných tónov, sila a mäkkosť zvuku a rôznofarebnosť hlasov v akordoch boli jednoducho úchvatné. Po týchto dvoch „balvanoch" zvládol bravúrne ešte *Sonátu č. 8* Sergeja Prokofieva. Krehkosť doby, v ktorej sa nachádzame, nás privádza k úvahám nad pominuteľnosťou. Byť šťastný pri počúvaní živej interpretácie je tiež pominuteľný pocit, ale spomienka zostáva silná a nadlho. Vďaka vám za to, pán Čižmarovič.

Katarína BURGROVÁ

(Ne)úctivé rozhlasové rekviem

Pretrvávajúca pandémia má na naše životy neustály vplyv. Dotýka sa všetkých. Niektoré z posledných premiér slovenských skladateľov reflektujú ich záujem o vzdanie úcty obetiam pandémie. K nim patrí aj **Pavel Procházka** a jeho dielo *Pandemic Mass/Requiem* pre sóla, miešaný zbor a symfonický orchester uvedené **20. 11.** vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu.

Skladateľ v bulletine uviedol, že by malo ísť o klasickú smútočnú omšu s osemčasťovým pôdorysom (*Introduzione*, *Kyrie*, *Dies irae*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*, *Libera me*, *Domine*). Z hľadiska hudobnej poetiky bol úvod akousi zlepeninou rôznych štýlov. Otvorenie kompozície patrilo zvonom ako symbolu zvolávania ľudu na bohoslužbu. K nim sa pridali tympany a vibrafón, ktoré sprostredkovali rytmické modely pripomínajúce Stravinského, improvizovaný part zboru znázorňoval ruch pred začiatkom omše, čo sa javilo ako pokus o vnesenie avantgardného prvku. Následné dosiahnutie mohutného tutti prinieslo harmonicky plytkú zvukovosť. Tá sprevádzala poslucháča až do konca kompozície. Burácajúce úseky sa síce striedali s kontrastnými komornými pasážami, no ich intímna povaha bola prerušovaná nevhodne zvolenými kontrastmi v dynamike a faktúre. Náročnejšiemu poslucháčovi chýbala kvalitná remeselná práca. Dielo nenieslo znaky tematickej práce či invencie, nemalo ani smútočný charakter typický pre rekviem. Remeselná istota chýbala aj inštrumentácii.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu sa však pri interpretácii držal so cťou. Vyzdvihnúť treba najmä hráčske nasadenie sláčikovej sekcie. Taktiež aj miešaný zbor **Technik Akademik** (zbormajstrom bol autor kompozície) bol podnietený ku kvalitnému výkonu, hoci niektoré frázy vyzneli aj pri všeobecne dobrej intonačnej kultúre amatérsky. Soprány a tenory nedokázali dôkladne vyspievať najvyššie tóny svojich partov a svoje nedostatky prekrývali vibratom. Pre sólistov nebola interpretácia diela práve najvďačnejšou úlohou – takmer každý z nich sa vo svojom parte polohovo trápil. Basovú úlohu celkom neustál (inak výborný) **Daniel Čapkovič**, tenorista **Ondrej Šaling** sa rovnako nevysporiadal s držanými vysokým tónmi. **Jana Juríčková** (soprán) a **Lucia Duchoňová** (mezzosoprán) zneli presvedčivejšie, predstavili sa ako veľmi zdatné partnerky pri komorných pasážach, ktoré si neraz aj samy nenápadným gestom oddirigovali. Dirigentský výkon Pavla Procházku charakterizovali nečitateľné gestá, nezdôrazňovanie nástupov, slabá práca s frázou či nepostačujúca dynamická výstavba úsekov.

Uvedenie *Pandemic Mass/Requiem* je ďalším krokom vedľa zo strany dramaturgie rozhlasového orchestra. Spomeňme si na október, keď mala Bratislava dvojitý zážitok z Beethovenovho *Husľového koncertu D dur* (ktorý zaradila aj SF na svoj otvárací koncert), alebo na dramaturgiu novembrového koncertu zostavenú z Čajkovského evergreenov. Nehovoriac o fakte, že slovenská hudba pomaly, ale isto z tejto inštitúcie mizne.

Kristína GUNIČOVÁ

Text vznikol v rámci projektu Akadémia Hudobného života.

Filharmonici s novou slovenskou hudbou

Prvá novembrová sobota (**6. 11.**) v bratislavskej Redute patrila slovenskej hudbe. V rámci festivalu Nová slovenská hudba boli v tento večer uvedené štyri mimoriadne diela. Pod taktovkou poľského dirigenta **Szymona Bywalca** predstavila **Slovenská filharmónia** dramaturgiu pozostávajúcu zo skladieb troch generačných vrstovníkov a profesora dvoch zo zastúpených skladateľov.
Jana Kmiťová využila vo svojom koncerte pre dva klavíry *Neprítomnosť/Abwesenheit* špecifické obsadenie orchestra. Part druhých huslí a viol nahradila akordeónovou sekciou. Ostrú zvukovosť tohto nástroja sa jej podarilo vyvážiť hlbokými tónmi violončiel a kontrabasov. Premyslenou inštrumentáciou tak publiku sprostredkovala zaujímavú orchestrálnu farbu. Ako sólisti sa predstavili **Ivan Buffa** a **Diana Buffa**, ktorých interpretačné zručnosti ovplyvnili samotný vznik diela. Ich hra bola mimoriadne koncentrovaná a vďaka líderskému nasadeniu dominantnejšieho Ivana Buffu sa interpretácia vyznačovala veľkou mierou proporcionality. Rovnako aj orchester disponoval vyváženosťou, za ktorú možno vďačiť výbornej práci dirigenta.
Milan Paľa zužitkoval svoje majstrovstvo v *Husľovom koncerte č. 1 Vertigo op. 23 b* Mariána Lejavu. V sólovom parte sa mohli predstaviť nevšedné zvukové a technické dispozície nástroja. Pozoruhodnú náročnosť kompozície zvládol Paľa bravúrne. Prednesu nechýbala intonačná čistota, premyslená práca s dynamikou, gradačné úseky či zrozumiteľná artikulácia. Využitie zmienených aspektov sa podieľalo na vytvorení požadovanej idey „závratu". Orchestrálna zložka diela sa však javila mierne nevyvážene. Pri stupňovaní napätia dochádzalo k zvukovému prekrytiu sólistu.
Svoju kompozíciu pre organ a orchester s názvom *Chiaroscuro* venoval Lukáš Borzík pamiatke obetí pandémie COVID-19. Inšpiroval sa technikou maľby zvanou šerosvit, ktorej podstata spočíva v postupnom nanášaní farby od najtmavších odtieňov po najsvetlejšie. Za pomoci variabilnej farebnosti organu (**Marek Štrbák**) vystaval skladateľ prechod z tmy k nádeji. Na tmavom burdone prinášali jednotlivé nástroje postupne tému v jej fragmentoch. Narastajúca gradácia v závere viedla k uvedeniu témy v jej plnom znení. Inštrumentačným umením a s plnou podporou Bywalcovho vedenia dosiahol Borzík žiarivú katarznú kódu.
Te Deum Vladimíra Bokesa sa spočiatku javilo ako veľkolepé ukončenie večera. Jeho interpretácia však ubrala celkovému dojmu. **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Jozef Chabroň**) pri jeho prednese sprevádzali neisté a intonačne nečisté nástupy. Nevyvážené hlasové polohy **Andrey Ľuptákovej** podporené silným vibratom do kompozície takéhoto charakteru nezapadali. Oceniť však treba barytonistu **Tomáša Šelca**, zdatného v prekonávaní náročných intervalových skokov svojho partu. Aj keď je Bokes považovaný za konštruktivistu, teda za skladateľa s racionálnym prístupom k organizácii tónového materiálu, v tejto kompozícii bol okrem invenčnosti a práci s motívom evidentný taktiež výrazný emocionálny náboj.
Vďaka nedostatočnej propagácii festivalu sa nezaplnila ani polovica sály, podujatie tak zasiahlo iba obmedzený počet ľudí, ktorí spadajú do úzkej umeleckej obce. Napriek tomu publikum ocenilo diela búrlivým potleskom.

Kristína GUNIČOVÁ

Text vznikol v rámci projektu Akadémia Hudobného života.

Poučný exkurz s harfou

Je to napokon tak. V minulom čísle Hudobného života sa v zahraničnej rubrike objavila informácia, že tri pražské orchestre začali koncertnú sezónu s ruskou klasikou namiesto tej českej. Tak ako majú českí filharmonici ruského šéfdirigenta, majú ho aj tí naši, a dramaturgia to náležite odzrkadľuje. Možno až ponad zdravú mieru… „Saison russe" v Slovenskej filharmónii pod vedením **Daniela Raiskina** odštartovala na otváracom koncerte Čajkovského *Manfredom* a úspešne pokračovala vo štvrtok **11. 11.** Pozitívom tohto diania je, že popri štyroch dookola rotovaných postavách (Čajkovskij, Rachmaninov, Prokofiev, Šostakovič) sa na svetlo dostane aj čo-to z menej známych položiek tejto repertoárovej oblasti. To bol nepochybne aj jeden z dramaturgických zámerov koncertu. Proti voľbe Skriabinovho *Snenia* nemožno namietať; orchestrálna prvotina tohto skladateľa je neobvykle stručná, trvá len niekoľko minút, no možno v nej bezpečne vytušiť ohromný tvorivý potenciál budúceho autora ohnivých a extatických poém, jedného z najoriginálnejších tvorcov na prelome 19. a 20. storočia. S vedomím tohto potenciálu šéfdirigent skladbu aj vystaval, bola to časovo krátka, no esteticky veľmi efektná výpoveď.
Voľba *Koncertu pre harfu a orchester* Alexandra Mosolova by však už oprávnene mohla vzbudzovať otázniky. Jej autor si v období prudkého rozmachu sovietskej avantgardy v 20. rokoch získal povesť svojím nekompromisným a hudobne skutočne progresívnym industriálnym civilizmom. Potom prišla nevôľa zo strany Stalinovho režimu, pokus o schovanie sa za zber ľudových piesní kdesi v stredoázijských sovietskych republikách, zatknutie a niekoľkomesačný pobyt v pracovnom tábore. Po jeho skončení Mosolov nastúpil cestu pokánia a verejnosti predložil diela v jazyku zrozumiteľnom pracujúcim masám. Treba povedať, že vo svojom pokání zašiel za hranicu nevyhnutného minima, jeho hudobná reč sa stala otvorene komunikatívnou, triviálnym spôsobom jednoduchou a priamočiarou. Ale ani to mu nepomohlo k plnej rehabilitácii. *Harfový koncert* bol v neúplnej podobe uvedený v Moskve v r. 1939 a potom sa materiál stratil; obnovená kompletná premiéra sa uskutočnila až 80 rokov po vzniku diela, v januári 2019. Išlo teda o slovenskú premiéru. Hlavnou protagonistkou bola sólistka Slovenskej filharmónie a vynikajúca komorná hráčka, **Katarína Turnerová**. V štvorčasťovom cykle s nokturnom a prokofievovskou gavotou uprostred mala dostatok priestoru na excelovanie a aj ho náležite využila; okrem drobného kazu, ktorým bolo ľahké podladenie najvyššieho registra jej nástroja, nemožno jej výkonu nič vytknúť. Limitom bola samotná hudba, najmä počnúc 3. časťou skĺzajúca do teritória banality, prvoplánovej krásy a naivity. Ako hudba k ruským kresleným filmom pre deti by to bolo skvelé, ale či tu obsah dokáže vyvážiť takmer 40-minútové rozpätie symfonického cyklu, je veľmi pochybné. Na druhej strane, bol to veľmi poučný exkurz do kultúrnej histórie krajiny, ktorá po 40 rokov bytostne ovplyvňovala aj našu vlastnú históriu. Ten pohľad na ideový prerod „polepšeného" sovietskeho skladateľa (resp. umelca pôsobiaceho v akejkoľvek totalitnej spoločnosti) je priam desivý. Katarínu Turnerovú by som si však rád vypočul v koncerte Mosolovovho učiteľa Rejngoľda Gliera. Tam je onen nádych romantiky s ľahkou naivitou ruských tanečných intonácií úplne autentický (resp. generačne opodstatnený), hoci dielo vzniklo len rok predtým.
Záver patril *Symfónii č. 2 D dur op. 43* Jeana Sibelia. Fínska hudba, no napísaná ešte formálne občanom ruskej gubernie, ktorý ruským klasikom za mnohé vďačil. Možno ju interpretovať veľmi rozvláčne, nudne a pateticky, no v tento večer to tak, našťastie, nebolo. Daniel Raiskin do svojej koncepcie vložil vášeň a emocionálny náboj, s akými by mohol kreovať symfónie Čajkovského. Vyplatilo sa, orchester hral s iskrou, s nečakanými, no zmysluplnými agogickými posunmi a až na zopár menších intonačných prehreškov zanechala symfónia pozitívne svieži dojem. K najpôsobivejším patrili „chorálové" epizódy v 2. časti (sláčiky evokujúce sadzbu mužského zboru…) a, samozrejme, ono tajuplné „kráčanie" kontrabasovej sekcie v pizzicate. Hymnické finále – s témou balansujúcou na hranici banality, no s oveľa presvedčivejším efektom než u Mosolova – malo katarzný účinok a vzbudilo chuť vypočuť si filharmonikov s ich šéfdirigentom aj v neskorších opusoch nestora fínskeho symfonizmu.

Robert KOLÁŘ

Jeseň s ŠKO Žilina

Napriek tomu, že **Štátny komorný orchester Žilina** stále nemá stabilného šéfdirigenta, teší sa permanentnej pozornosti niekoľkých kvalitných lídrov. Jedným z nich je americko-ukrajinský umelec **Theodore Kuchar**, so Žilinčanmi kooperujúci už desiatky rokov. Pri svojom ďalšom žilinskom návrate **(21. 10.)** znova potvrdil parametre umelca s bohatými skúsenosťami, muzikalitou, prehľadom. V dialógu s médiom vyžaduje presnosť, dôslednosť a kreatívnu „trpezlivosť“. Aj preto sme znova počuli takmer príkladnú súhru, myšlienkový aj akustický synchrón. Po úvodnej pôvabnej *Predohre* J. N. Hummela nasledovali dva ťažiskové body, prezentácia sólistu, klaviristu z Nórska **Jana Gunnara Sørbøa** ako sólistu v *Koncerte a mol op. 16* E. H. Griega. Jedno z najobľúbenejších pianistických diel vždy poteší, zaujme a pobaví, samozrejme, ak je zahraté kompetentne, s pochopením a istotou. Interpretácia sympatického nórskeho hudobníka spĺňala všetky atribúty, navyše, chápali sme ju nielen ako zasvätenú misiu, ale aj ako zdvorilé gesto pocty slávnemu krajanovi. Sørbø príkladne dávkoval nálady, diferencoval výrazové plochy, slovom, tvoril hudbu s koloritom a atmosférou. Sú mu vlastné temperament a zemitá energia, ktoré zúročil v razantných rytmoch čerpajúcich z charakteristík nórskej hudby.

Zvláštna bola dirigentova voľba symfónie, konkrétne *opusu 61* Roberta Schumanna. Jeho *Druhá symfónia C dur* sa vo svojej histórii nestretávala s prílišnou láskavosťou, resp. pochopením. Akási zmäkčilá „precitlivenosť“, naratívnosť a istá neproporčnosť (najmä v 1. časti) môže potenciálnych interpretov odradiť. Kuchar najmä vďaka svojmu naturelu našiel aj v takomto hudobnom ustrojení priority, pre poslucháča impozantné, nevšedné zátišia. Celá symfónia tak vyznela stráviteľne, so záblesk ami pôvabu a delikátnej hudobnosti. Najmä vďaka dirigentovi – a tiež vďaka orchestru, z ktorého výkonu zreteľne prehovorilo porozumenie a interpretačná pohoda.

Sympatické bolo, že presne v deň 103. výročia vzniku Československej republiky **(28. 10.)** si dramaturgia ŠKO tento významný dátum pripomenula (aj) symbolicky ladeným programom. Dirigent **Martin Leginus** je pohotový a všestranný umelec. V tento večer očarila už úvodná ikonická *Serenáda Es dur* Josefa Suka, jedna z najkrajších aj nahrávanejších sláčikových slovanských lahôdok, hudba nasýtená a bohato ovplyvnená širokodychou vrúcnosťou, pokorou i lyrikou dvořákovského predobrazu. Za fasádou pôsobivých romanticky sugestívnych, hebkých súvetí však na hráčov striehne celý rad náročných interpretačných úskalí. Vďaka maximálnej koncentrácii všetkých zainteresovaných vyznel výsledok viac než povznášajúco. Slovenský príspevok pochádzal z pera Jána Cikkera. K jeho raným skladbám patrí vydarená klavírna *Sonatína* (1933). Je v nej zakódované všetko, čo skladateľ rozvádzal vo svojej ďalšej tvorbe. Druhou „slohou“ – či rozvedením k autentickým tvarom – jeho autorských výpovedí sú transkripcie. A práve k tým rád smeroval známy žilinský dirigent Bohumil Urban, motivovaný nielen ako pedagóg, ale aj ako obdivovateľ umeleckej štylistiky jedného zo svojich favorizovaných skladateľov. V transkripcii *Sonatíny*, v tomto prípade pre flautu, klarinet a sláčiky (jestvuje aj verzia s klavírom), sólové party skvele stvárnili hudobnou inteligenciou a inštrumentálnou zdatnosťou vybavené (navyše príkladne synchrónne mysliace) sólistky, flautistka **Klára Kubriczká Přecechtělová** a klarinetistka **Bibiána Bieniková,** obe pôsobiace pri prvých pultoch svojho odboru v orchestri. Transparentnosť v dialógoch, delikátnosť aj vzájomný rešpekt, no najmä tvorivosť a radosť z muzicírovania, to všetko mohol cítiť poslucháč a obdivovateľ „znovuobjavených“ farebných potencií Cikkerovej hudby.

Záver koncertu patril *6. symfónii C dur* Franza Schuberta. Táto kompozícia nie je často hrávaná, no práve žilinská kreácia s Leginusom upozornila na jej (neprávom obchádzané) kvality. Dirigent adekvátne odkryl jej hravý svet, krehkú lyriku, no najmä vtip a kód noblesného humoru (eskalovaného v záverečnej časti), spolu s orchestrom ho vyjadril jedným empatickým dychom vo vydarenom, tvorivú pohodu reflektujúcom hudobnom príbehu.

Ak spomínam návraty interpretov, mám na mysli aj pôvodom indického dirigenta **Debashisha Chaudhuriho**, ktorý v Žiline hosťoval už viackrát. Umelcovým krédom je „vzájomná komunikácia medzi východným a západným umením v čistej podobe“, čo deklaroval v minulosti a rovnako aj v dramaturgii koncertu **11. 11.** s podtitulom *Hudba bez hraníc*. (Koncert sa konal v rámci projektu Prelaďme na novú vlnu – obnova Domu umenia Fatra.) Všimli sme si už, že dirigentove prezentácie sú dôsledne premyslené, konštelácia skladieb až sofistikovane a symbolicky prepojená, čo jeho vystúpeniam pridáva na atraktívnosti. V prvej časti ponúkol subtílne kolorovaný, múzický Debussyho obrázok *Prelúdium k Faunovmu popoludniu*, nevšedné bolo aj jeho uvedenie orchestrálnej podoby *opusu 66* Roberta Schumanna (pôvodne štvorručná klavírna verzia), pod ktorým tkvie bizarná romantická vízia *Obrázky z východu*. Mladý talentovaný huslista **Teo Gertler** nám rastie, aj umelecky, pred očami. Väčšinou sa prezentuje v technicky exponovaných až „akrobatických“ skladbách. K takým patrí aj efektná *Carmen*

Nórsky klavirista J. G. Sørbø v *Klavírnom koncerte a mol* E. H. Griega (foto: R. Kučavík)

Dirigent L. Svárovský viedol koncert z filmovej hudby (foto: R. Kučavík)

Fantasy pre husle a orchester od Franza Waxmana. Autor, odvolávajúc sa na bizetovskú paradigmu, nehútal príliš nad pôvodnosťou obsahu, stavil na trblietavú fasádu – virtuozitu sólového partu. Pre zdatného huslistu to bol náročný kúsok, zdolal ho však a naplnil očakávania. Iste sa s jeho ambicióznou interpretáciou radi znova stretneme a potešíme sa v očakávaní jeho tlmočenia už aj hlbšie orientovaných kompozícií. Dirigent so sebe vlastnou empatiou a senzitívnosťou viedol orchester, diferencoval charakteristiky štýlov, dôsledne rešpektoval detaily.

Sýrsky klarinetista K. Azmeh (foto: R. Kučavík)

Žírny, panoramatický terén mu v ten večer poskytla partitúra populárneho Ravelovho *Bolera*. Sledovať koncentráciu, vzájomné opojné komplementárne rozhovory hráčov s dirigentom, ktorý s mágiou alchymistu dávkoval farby a rafinované gradácie, bolo potešením. Plnohodnotný zážitok z Ravela mohol znamenať bodku za vydareným večerom. K pointe však smeroval až záver. V podobe fascinujúcej autorsko-interpretačnej kreácie. Meno ohláseného klarinetistu a skladateľa pôvodom zo Sýrie, **Kinana Azmeha,** našincovi toho veľa nenašepká, z bulletinu sme sa dozvedeli o jeho bohato rozvetvených umeleckých aktivitách... Tento charizmatický umelec však už nevšedným príchodom na pódium doslova vsal poslucháčovu pozornosť. Stvárňoval *Suitu pre improvizátora s orchestrom*, skladbu vychádzajúcu, ako inak, zo štruktúr hudby jeho krajiny. Predstavil svoje nevšedné inštrumentálne majstrovstvo, vážiac každý tón v jeho najdelikátnejších odtieňoch a predostrel svoj výsostne vnútorný umelecký svet, duchovnú bázu aj uhrančivé, priam hypnotizujúce pozadie a kontexty pre nás vzdialenej či nepoznanej kultúry. Bolo to fascinujúce stretnutie s výraznou osobnosťou, s výnimočným umením. Typické žilinské standing ovations boli tentoraz naozaj namieste...

Sériu poslucháčsky príťažlivých jesenných koncertov kompletizovala **4. 11.** premiéra eufonicky poňatého a na báze tradičného ordinária vybudovaného *Rekviem pre sóla* (**Mária Porubčinová**, **Terézia Kružliaková**, **Juraj Kuchar** a **Tomáš Šelc**), *zbor* (**Spevácky zbor Lúčnica**) *a orchester* (dirigent **Rastislav Štúr**) od slovenského autora Mariána Kittnera.

Filmová hudba, to je enormne obľúbený, ba priam kultový subžáner ostatných desaťročí. Veľa sa o nej hovorí, ešte viac ju počuť z médií. Novembrové koncerty teda zakončil večer s filmovou hudbou (**18. 11.** a **19. 11.**), jeho určujúcim interpretačným protagonistom bol dirigent **Leoš Svárovský**, v ktorého košatom umeleckom reliéfe zaujíma práve jedno z výsadných miest spolupráca s filmovými štúdiami. Program bol zostavený dôvtipne, najskôr zneli skladby z klasickej sféry (R. Strauss, S. Barber, Ch. W. Gluck, C. Debussy, W. A. Mozart), ktoré si realizátori „požičali" a implantovali do filmovej tvorby. V druhej časti koncertu zneli najskôr pôvodné autorské skladby (Ľ. Čekovská, V. Godár, P. Hapka, J. Jirásek, O. Soukup) s výdatnou sólistickou spoluprácou sopranistky **Daniely Juhásovej**, huslistky **Márie Sršňovej** a najmä flexibilného klaviristu **Mateja Arendárika**. Večer vygradoval v múzickej eufórii v zmesi nablýskaných a ľúbivých melódií z amerických veľkofilmov. Dosť rozvláčny a pridlhý program však vďaka nadľahčenému prístupu a pohotovému humoru dirigenta (aj všetkých hráčov) nabral ten správny azimut – a aj konzervatívnejšiu časť auditória rozohrial do úsmevu.

Lýdia DOHNALOVÁ

AURIS INTERNA

K Novembru: Soundtrack pre naše oslobodenie?

Ťažko budeme upierať hudbe podiel na spoločenskom dianí. Je predsa jedným z fascinujúcich prejavov nášho druhu a z vlastnej podstaty je spoločenským fenoménom. A presne to je onen kľúčový moment, ktorého nepochopenie alebo cielené prehliadanie ma mierne dráždi. Som ochotný opakovane hájiť pozíciu, že je to hudba ako súčasť rituálnych praktík a nie hudba ako materiál, ktorá je nositeľom silných významov a symbolov s potenciálom hnať revolučné snahy vpred a motivovať k spoločenskej zmene. Hudba ako materiál, štruktúra a znejúca forma, zdá sa, tu zohráva len arbitrárnu úlohu. Okrem rituálnych praktík, ktoré predstavujú spoluúčasť, je tu ešte text, ktorý je nositeľom významu.

Nežná revolúcia bola vo vtedajšom Československu vlastne tak trochu Glastonbury v reáliách socialistického satelitu. Tisícky ľudí si pravdepodobne spájajú novembrové udalosti so známymi melódiami niektorých piesní. V slovenskom kontexte poznáme z revolučného obdobia prakticky len jednu otextovanú pieseň, ktorá bola zložená ad hoc na podporu revolučných snáh Novembra – Sľúbili sme si lásku *od Ivana Hoffmana. Ostatné „novembrové hity" boli účelovými adaptáciami pre svoje texty, ktoré významovo súzneli s posolstvami Novembra: Kubišovej* Modlitba pro Martu, Pravda víťazí *od Tublatanky,* Do batôžka *od dvojice Filip a Lasica či Krylov* Anděl. *Čo charakterizuje, spája túto hudbu nežnej revolúcie? Hudobne nejde o dramatické diela s patričnou pompéznosťou či s príznačne militantným alebo obrodeneckým pozadím, na ktoré sme zvyknutí povedzme pri národných hymnách. Naopak, jednoduché piesňové formy s návratným prvkom v podobe refrénu, s výraznou melódiou ľahko zapamätateľnou a reprodukovateľnou aj nehudobníkmi, slúžia v tomto prípade ako sprievod alebo podklad pre metaforické posolstvo sprítomnené textom.*

Ak však tieto piesne v sebe nesú niečo „revolučné", nie sú to špecifické parametre hudobného materiálu, ale stotožnenie sa s emóciami sprevádzajúcimi prítomnosť na námestiach v dave podobne naladených ľudí, ktoré človek „zrealizoval" ex post. Je to súčasť spomienky na miesto, čas a ducha okamihu či doby. Rovnaké skladby s rovnakými melódiami by bez tohto kontextu zrejme ostali v lepšom prípade obyčajnými, všeobecne obdivovanými hitmi.

Hudba je predovšetkým spoločenským aktom a psychologickým zážitkom, a takto existuje aj v našich hlavách. Skultúrnila udalosti Novembra a pomohla mu stať sa život meniacou skúsenosťou pre celú jednu generáciu Slovenie k a Slovákov. Intenzívne sa však prihováram za to, že úlohu hudby v novembrových udalostiach treba vnímať z perspektívy média spájania a kolektívneho prežívania. Teda v zmysle praktizovania konkrétnych rituálnych foriem, ktorých súčasťou je aj hudba a ktoré sú obsahovo naplnené najmä jazykovými prostriedkami a literárnou symbolikou. Zostáva preto otázkou, nakoľko môžeme hovoriť o soundtracku pre naše oslobodenie. Napriek tomuto drobnému váhaniu treba však zároveň jedným dychom dodať: vďaka za to všetko!

Jakub FILIP

Autor je muzikológ a sociológ

10. ročník Klavírnej súťaže J. N. Hummela pozná svojho víťaza

Finále 10. ročníka Klavírnej súťaže Johanna Nepomuka Hummela sa konalo **27. 11.** v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Z 15 súťažiacich v 2. kole postúpila trojica Robert Bílý z ČR, Sunah Kim z Južnej Kórey a Leo de María zo Španielska, ktorých sprevádzal orchester Slovenskej filharmónie s dirigentom Rastislavom Štúrom. Medzinárodnú porotu tvorili Pavel Gililov (predseda), Eugen Indjić, Ivo Kahánek, Marián Lapšanský, Marcel Štefko, Peter Pažický a Torleif Torgersen. Každý z finalistov predviedol *Koncert pre klavír a orchester č. 4 G dur op. 58* L. v. Beethovena. Víťazom jubilejného ročníka sa stal **Robert Bílý**, ktorému bola udelená Cena Národnej banky Slovenska a ocenenie poroty za najlepšiu interpretáciu klavírneho tria J. N. Hummela. S. Kim a L. de María sa spoločne umiestnili na druhom mieste. Záznam z 2. kola a finále súťaže je dostupný na www.stream.filharmonia.sk.

Nové tváre slovenského jazzu 2021

Klub Pod lampou už tradične hostil súťažnú prehliadku **Nové tváre slovenského jazzu**, ktorej 35. ročník sa uskutočnil 28. 11. Z dôvodu lockdownu diváci sledovali podujatie online. Porota v zložení Matúš Jakabčic (predseda), Peter Lipa, Juraj Griglák, Radovan Tariška, Ľuboš Šrámek a Martin Valihora udelila ocenenia štyrom jednotlivcom, resp. formáciám. Kapela **Adrián Filip Quartet** zo Žiliny si odniesla cenu za presvedčivý kolektívny výkon a individuálne výkony, spolu so skladateľským ocenením SOZA pre lídra kvarteta, bas-

M. Uhliarik (foto: archív)

gitaristu Adriána Filipa. Cenu SOZA za pôvodnú tvorbu získal aj saxofonista **Dávid Oláh.** Speváčka **Hannah Brighton**, ktorá vystupovala s kvartetom **One Mint Julep**, bola ocenená za štýlový muzikálny prejav a so skupinou dostali možnosť zúčastniť sa Letnej jazzovej dielne 2022. Cenu za vyzretú presvedčivú interpretáciu pôvodnej tvorby a Cenu Objav festivalu si prevzal spevák **Matúš Uhliarik.**

(red)

Medzinárodný festival zborového umenia Voce Magna 2021

Žijeme v dobe, ktorá nám každým dňom ukazuje, že všetko môže byť úplne inak, ako plánujeme. Vzácnymi sú v takom prípade odvážlivci, ktorí napriek prekážkam idú za svojím cieľom tak, ako to bolo v prípade organizátorov na uplynulom ročníku medzinárodného festivalu zborového umenia Voce Magna v Žiline. Práca tímu, ktorý svoje zloženie od vzniku podujatia takmer nezmenil, výdatná podpora mesta Žilina a jeho primátora vytvárajú inšpiratívne prostredie pre interpretov, telesá aj poslucháčov. Po minuloročnej nútenej pauze nebolo pri prípravách

Voce Magna Canzona Neosolium Women s A. Sedlickým (foto: F. Lehotský)

festivalu jednoduché neustále reflektovať na zmeny farebnosti okresov. Festival sa napriek všetkému uskutočnil a počas štyroch večerov sa v žilinských chrámoch a sálach rozozvučal zborový spev.

Úvodný koncert **(3. 11.)** v Evanjelickom kostole v Žiline patril domácemu speváckemu zboru **La Famiglia** a **Akademickému pěveckému sboru Ostrava** so zbormajstrom **Adamom Sedlickým**. Ostravský zbor sa predstavil aj nasledujúci večer **(4. 11.)** poslucháčom v martinskom Chráme Sedembolestnej panny Márie spoločne s domácim telesom **Cantica Collegium Musicum**, ktorého dirigentom je umelecký riaditeľ festivalu a súťaže **Štefan Sedlický**. Piatkový večer **(5. 11.)** uviedol v Katedrále najsvätejšej trojice v Žiline zbor krakovskej Technickej univerzity **Cantata** so zbormajsterkou **Martou Stós** a hlavného organizátora festivalu, **Žilinský miešaný zbor** so zbormajstrom Štefanom Sedlickým. Od sobotného rána v Dome umenia Fatra prebiehal 4. ročník Medzinárodnej súťaže zborového umenia. Podujatie ukázalo dobrú pripravenosť zúčastnených zborov a jeho úrovni neuškodil ani ich oproti predchádzajúcim ročníkom nižší počet. Medzinárodná porota posudzovala zbory v štyroch kategóriách: detské zbory do 16 rokov, komorné miešané zbory, miešané zbory, ženské zbory. Zlaté pásmo bolo udelené len v poslednej kategórii, a to hneď dvom telesám: **Ženskému speváckemu zboru Belius** z Očovej a **Canzone Neosolium Women** z Banskej Bystrice. Porota vyzdvihla entuziazmus a kvalitu očovského zboru, ktorého dušou a inšpirátorkou je jeho zakladateľka a zbormajsterka **Oľga Bystrianska**. Canzona Neosolium Women je mladý spevácky zbor zložený zo študentiek FMU Akadémie umení v Banskej Bystrici, ktorého zbormajsterkou je Veronika Veverková, na súťaži zastúpená Adamom Sedlickým. Zbor si za svoje interpretačne suverénne vystúpenie okrem 1. miesta vo svojej kategórii vyspieval cenu Absolútneho víťaza súťaže a ocenenie Grand Prix.

Sobotný večer **(6. 11.)** patril záverečnému galakoncertu, ktorý otvoril hosťujúci **Bratislavský chlapčenský zbor** pod vedením **Magdalény Rovňákovej** a **Gabriela Rovňáka**. Chlapci s programom pozostávajúcim z *When I'm Sixty-Four* (úprava piesne *The Beatles*), *Mille cherubini in coro* F. Schuberta, *Duetto buffo di due gatti* G. Rossiniho a úprav českých a slovenských ľudových piesní ovládli sálu Domu umenia a svojou čistou a presnou interpretáciou, nenúteným, vysoko umeleckým prejavom absolútne nadchli žilinské publikum. Ďalšia časť koncertu už patrila víťazkám súťaže. Spevácky zbor Belius zaspieval *Festive Alleluia* L. Williamsovej a telesu dedikované dielo *T.A.N.G.O* banskobystrického skladateľa Petra Špiláka. Skladba *Zahučali chladné vjetry* Ivana Hrušovského spojila na pódiu oba ocenené zbory a po jej odznení záver večera patril už len Canzone Neosolium Women. Rovnako ako na súťaži, aj tu podali zboristky v skladbách *Cantate Domino* R. Langa a *Hoj, hura, hoj!* O. Máchu pôsobivý výkon.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Bratislava Mozart Festival: cesta za hudobnými koreňmi

Bratislava Mozart Festival sa stal dôležitou súčasťou bratislavskej hudobnej jesene. Takmer každoročne prináša kvalitné výkony domácich aj zahraničných interpretov venujúcich sa prevažne hudbe klasicizmu. Bolo to tak i tento rok. V dramaturgii festivalu sa okrem mozartovského programu vyskytli aj koncerty oživujúce diela priamo späté s Bratislavou prelomu 18. a 19. storočia. Festival tak umožnil poslucháčom nahliadnuť do historickej hudobnej kuchyne nášho hlavného mesta. Predstaviť si, ako znel pred dvesto rokmi Prešporok, pomohla tiež hudobná vychádzka starou Bratislavou v sprievode Zuzany Godárovej. K Prešporku sa viazali aj dva festivalové koncerty, ktoré som navštívil: Mozart Dr. Lichtenthala **12. 11.** a záverečný koncert festivalu Grand harmonie musique. Hommage à Anton Zimmermann **21. 11.**

Hobojistka L. Hoeven (foto: T. Kuša)

Pandoflis Consort v bratislavskej Dvorane (foto: T. Kuša)

Na prvom z nich, v koncertnej sieni Dvorana na VŠMU, sa poslucháčom predstavili symfonické diela Wolfanga Amadea Mozarta v komorných aranžmánoch Petra Lichtenthala (1780–1853). Tento prešporský rodák bol v skutku pozoruhodnou osobnosťou. Nielenže skomponoval desiatky diel a aktívne sa podieľal na vtedajšom hudobnom živote (spoznal sa s pozostalou rodinou W. A. Mozarta), ale aj vyštudoval vo Viedni medicínu a venoval sa muzikoterapii. Po presťahovaní sa do Milána propagoval hudbu vtedajšej rakúskej monarchie. Jeho aranžmány Mozartovej *Symfónie č. 40 g mol KV 550* a *č. 41 KV 551 „Jupiterskej“* pre sláčikové kvinteto naštudoval viedenský komorný súbor hrajúci na dobových nástrojoch **Pandolfis Consort** (zakladateľka a umelecká vedúca **Elżbieta Sajka-Bachler**). Ich výkon bol charakteristický mäkkým guľatým tónom a spoľahlivou intonáciou. Napriek tomu, že išlo o komorné obsadenie, farebný zvuk súboru nemal svojou hustotou ďaleko od symfonického zvuku konca 18. storočia. Vo výkone však zvykla absentovať prepracovanejšia práca so vzťahom melódie a sprievodu, aby mohla melódia viac vyniknúť. Naopak, vo forte pasážach zbytočne príliš dominovali prvé husle (**Maximillian Bratt**) nad základom v base, ktorý pozostával z jedného violončela (**Ute Groh**). Najvýraznejšiu energiu na koncerte priniesla hráčka na kladivkovom klavíri rumunského pôvodu **Aurelia Vișovan**, ktorá sa k súboru pridala v Mozartovom *Klavírnom koncerte č. 20 d mol KV 466*. Svojou interpretáciou strhla aj súbor k hre bohatšej na kontrasty medzi lyrickým a rytmickým. Čerešničkou na torte vo výkone sólistky boli s ľahkosťou vypracované ozdoby.

Vznešenosť hudby pre súbor dychových nástrojov prelomu 18. a 19. storočia (tzv. harmonie) dominovala koncertu **Schöllnast Consort** pod umeleckým vedením **Róberta Šebestu** (1. klarinet) v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Premiérovo odzneli partity skladateľov pôsobiacich v Prešporku: Antona Zimmermanna (1741–1781) a Johannesa Matthiasa Spergera (1750–1812). Doplnilo ich *Divertimento D dur Hob. II:14* Josepha Haydna (1732–1809), ktorý mal k Prešporku blízko a niekoľkokrát ho navštívil. Vrcholom koncertu bola záverečná Spergerova *Partita F dur*, v ktorej sa predstavilo najbohatšie nástrojové obsadenie zložené takmer zo všetkých v danej dobe používaných dychových nástrojov, obohatených o kontrabas (**Metod Podolský**). Časť *Adagio* priniesla dojímavé sólo prvého hoboja (**Laura Hoeven**), ktoré neskôr imitoval prvý klarinet. Práve výkon hobojistky vyvolal hlboké emócie, celkovo však v interpretácii súboru pôsobili presvedčivejšie rýchle či tanečné časti. Až na odťahy, ktoré sa strácali v akustike priestoru aj kvôli príliš krátkym hudobným nádychom medzi jednotlivými úsekmi častí skladieb, čo trocha oslabilo výsledný dojem. Výkon súboru bol veľmi spoľahlivý až na chvíľami neisté plechové dychové nástroje. Je však otázne, či to nepovažovať za „patinu“ dotvárajúcu kolorit dobovej interpretačnej praxe.

Tento ročník Bratislava Mozart Festival opäť poukázal na miesto starej Bratislavy v európskej hudobnej kultúre na prelome 18. a 19. storočia. Oživovanie diel pochádzajúcich z nášho územia a objavovanie dobových súvislostí medzi naším územím a významnými regiónmi Európy je cenné pre rozvoj kultúrneho povedomia tunajších obyvateľov.

Adam ŠTEFUNKO

Neznáma omša Mikuláša Schneidra-Tnavského na ceste k poslucháčom

V pozostalosti skladateľa uloženej v Západoslovenskom múzeu v Trnave sa o. i. nachádza viacero skladieb z mladosti, ktoré komponoval ako gymnazista. Mnohé melódie z týchto prvotín nosil Schneider-Trnavský v sebe celé desaťročia, aby z nich nakoniec vytvoril svoje vytúžené hudobno-dramatické dielo – operetu *Bellarosa* (1941). Nájsť ich možno nielen v skladbičkách *Nezábudkový valčík* či *Pastierov sen* (1897), ale tému jednej z operetných árií sme objavili aj vo ***Festmesse in C*** z r. 1899, ktorej neskôr dal prívlastok „Trnavská“.

Z pôvodného zápisu sa zachoval iba klavírny výťah časti *Kyrie*. Ďalšie skice a náčrty k nej pochádzajú z r. 1904, 1912, 1930. Za obdobie zrodu omše možno však považovať koniec 19. storočia. Pôvodný rukopis sa zrejme stratil a Schneider, tak ako v mnohých iných prípadoch, sa priebežne zaoberal znovuzapisovaním skladby a podľa jeho zvyklostí dielo aj ďalej dotváral. Domnievame sa tak na základe súpisu tvorby, ktorý si r. 1912 zaznamenal do skicára – na prvom mieste s opusovým číslom 1 je *Missa in C*. Autograf partitúry pre miešaný zbor a organ obsahuje kompletné časti od *Kyrie* po *Sanctus*. V *Benedictus* a *Agnus Dei* chýbajú zbory, avšak melodické línie sóla sú vypísané a z existujúcej organovej faktúry je možné identifikovať hlasy. Z *Dona nobis pacem* jestvujú iba prvé takty, ďalej chcel pravdepodobne pokračovať podľa *Kyrie*. V partitúre pre inštrumentálne obsadenie je kompletne zapísaná iba prvá časť. Jasavý úvod Kyrie s descendenčným postupom sextakordov vyvolal zvedavosť a predsavzatie, že táto hudba si zaslúži zaznieť, najmä v čase, keď si pripomíname 140. výročie narodenia skladateľa.

Po etape venovanej výskumu a identifikácii zachovaných notových záznamov, ktorej sa venovala autorka tohto textu, bolo treba pokračovať ďalej. Vďaka príspevku z Fondu na podporu umenia získalo Západoslovenské múzeum možnosť osloviť skladateľku Oľga Kroupovú, ktorá sa podujala na rekonštrukciu, revidovanie a inštrumentáciu omše. Veríme, že finálna etapa – naštudovanie a uvedenie diela – sa v dohľadnom čase podarí a obohatíme tým portfólio poznania kompozičnej práce skladateľa.

Edita BUGALOVÁ

VIEDEŇ

Len škrtnúť sláčikom…

„Vengerov je udržiavač ohňa“, povedal kamarát, s ktorým som sa chystala na koncert do viedenského Konzerthausu. Premýšľala som, či myslí na to archetypálne úsilie udržať to nevyhnutné, to započaté, čo má hodnotu. Nie, vysvitlo, že sa zhodneme na tom, že Maxim Vengerov je jedným z mála huslistov dneška, ktorého hra je plná vášne a plnohodnotného výrazu, ako synonymu ohňa. To sme ešte nevedeli, že zažijeme oba druhy planutia a ja takmer zhorím dva týždne predtým pri kontakte s iným vysoko zápalným interpretom.

Zdalo sa, že nahrávky a videá, dokumentujúce excentrický prejav **Patricie Kopatchinskej**, dostatočne pripravia na jej živý koncert, no prípad 44-ročnej nemecko-švajčiarskej huslistky moldavského pôvodu je jedným z tých, ktoré vyžadujú bezprostredný zážitok zo zvuku a obrazu. V dvojici s argentínskou violončelistkou **Sol Gabettovou** absolvovala v októbri a v novembri 14 koncertov po Európe s programom čerstvého CD s hravým názvom *Sol & Pat*. **1. novembra** aj vo Viedni, v Konzerthause. Dve veľké pôvodné diela pre husle a violončelo – Ravelovu *Sonátu* a Kodályovo *Duo* – doplnila hudba súčasná či nedávna (Jörg Widmann, Francisco Coll, Ligeti a Xenakis) a všetko prešpikovali svižné transkripcie starého klávesového repertoáru (D. Scarlatti, J. S. Bach a C. Ph. E. Bach). Tento program bol už na papieri odsúdený na úspech, no dianie na pódiu ho pozdvihlo do najvyšších sfér hudobného zážitku. Kopatchinskaja je skutočnou vizionárkou husľovej hry, ukazuje smer, ktorým by sa moderná interpretácia mala uberať, cestu zo začarovaného kruhu dokonalej, typizovanej interpretácie a repertoárových klišé. Mimochodom, môžete s ňou zažiť aj Čajkovského koncert, to hej, ale pripravte sa doslova na všetko a na nič. Akoby nikdy nepočula nahrávky svojich veľkých predchodcov, akoby písala na čistú tabuľu. Chce to odvahu takto hrať, ale aj počúvať. Lebo Kopatchinskej nová estetika stavia na naturalistickom zvuku, drsnosti, zemitom výraze siahajúcom na dreň. Poslucháč je chtiac-nechtiac konfrontovaný s faktom, že ak umelec ponúka autentickosť a pravdu, istá chybovosť je cenou, ktorú je ochotný zaplatiť s pocitom tej najvyššej satisfakcie. Huslistkin expresionizmus, založený na veľkých zvukových a farebných kontrastoch, nie je samoúčelný, lacno postavený na efekt, so svojím interpretačným arzenálom plnohodnotne pokrýva aj lyrické a psychologizujúce polohy. Treba však odhodiť všetky očakávania, zabudnúť na opojný zvuk sladkých huslí, na desať druhov sofistikovaného vibrata, na imperatív dokonalosti. Vibruje sa len minimálne, sláčik je veľmi rád v kontakte s drevom – často pri kobylke a ešte častejšie nad hmatníkom. Tento husľový hedonizmus naruby možno nie je pre každého, šokuje, no po rýchlom precitnutí vníma poslucháč arzenál nevídanej farebnosti, pozvanie do nového sveta, v ktorom majú miesto drzé glissandá a pazvuky aj na tom posvätnejšom teritóriu – nie ako prejav technickej nedokonalosti, ale ako nový slovník. Len vydržať, pomaly tráviť a už nikdy viac sa nebudete chcieť vrátiť do Matrixu.

P. Kopatchinskaja a S. Gabetta vo viedenskom Konzerthause (foto: J. Vesely)

Zaujímavé je Kopatchinskej spojenie so Sol Gabettovou, ktorá sa naopak úspešne profiluje ako interpretka veľkého mainstreamového koncertného repertoáru. Neprekáža to – obe hrajú každá inak, so sebe vlastným drajvom, no nie je to nesúrodé, naopak, vzniká skutočný inšpiratívny dialóg. Pridanou hodnotou spolupráce, za ktorou je 20-ročné blízke priateľstvo, je neverbálna až pantomimická komunikácia s komediálnymi prvkami, ktorá vo Viedni – v čase ich vrcholiaceho turné – zahŕňala aj fyzické prejavy náklonnosti, neodolateľnú, prekypujúcu radosť so spoločného jestvovania na pódiu. Bolo to nevídané, elektrizujúce a prúdilo to do publika… s vrcholmi u Ravela a Kodálya, zrýchleným tepom pri barokových „jingloch“, v sústredenom ponore do Ligetiho, Xenakisa či Widmanna. Ďakujem ľuďom z bruselského BOZAR-u za to, že koncert, ktorý zažili pár dní pred tým viedenským, zavesili na web!

Po tom všetkom sa nedalo čakať na **Maxima Vengerova** bez istého napätia. O dva týždne, **15. 11.**, tiež v Konzerthause, no v oveľa väčšej sále, azda najväčšie meno súčasnosti v línii veľkých husľových virtuózov, minimálne v kontexte rusko-židovskej tradície… Tri sonáty pre husle a klavír (Mozart: *B dur KV 545*, Enescu: *f mol č. 2*, R. Strauss: *Es dur op. 18*) a Ravelov *Tzigane* – program, v ktorom sa dalo prežiť všetko, no azda najviac v Straussovej *Sonáte*. Príležitostí stretnúť technicky bravúrny (áno, aj muzikálny) prejav je dnes po svete veľa, azda až príliš (na to, aby bol poslucháč dezorientovaný). Práve v druhej časti Straussovej sonáty sa dalo najlepšie odsledovať, čím sa od početnej prvej ligy odlišuje prejav s atribútmi absolútnej výnimočnosti. Vengerovova hra je koncepčne premyslená v celku i najmenšom detaile. Pozorný poslucháč odhalí mimoriadne artikulačné schopnosti, ktoré využíva premyslene – znenazdajky vyrazí dych jediný tón špecifickou krásnou farbou, inokedy zas exkluzívne rovným zvukom, sofistikovane dovibrovaným len v závere. Akoby ani jedno vibrato nebolo prejavom náhodného poryvu, intuitívnej, lacnej muzikality. Minuciózna artikulácia poskytuje paletu zážitkov v pomalších lyrických pasážach, no fascinuje Vengerovova schopnosť výrazovo, farebne diferencovať jednotlivé tóny aj v ohurujúcich tempách. Výsledkom je efekt štrukturovanej hudobnej reči, rozprávania, analógia špičkového vokálneho prejavu. Krása skutočnej interpretácie… A pritom ani náznak onoho falošného sveta uniformnej dokonalosti – hra plná vášne, nadoraz, aj za cenu rizík, zas nekonečné množstvo farieb. Aj keď z iného sveta ako v prípade Patricie Kopatchinskej. Opäť úžasná spolupráca na pódiu – klaviristka **Polina Osetinskaja** bola objavom. Výnimočná, krásna, v Enescovej *Sonáte* zásadná opora a navigátorka hviezdneho partnera, v Mozartovi prirodzene v popredí, inde v exkluzívnom dialógu. Áno, ten večer bol exkluzívny, luxusný…

Krásne to horelo v tej novembrovej Viedni.

Andrea SEREČINOVÁ

PRAHA

Koncert pro svobodu a demokracii

Koncerty pro svobodu a demokracii pořádané Českou filharmonií každoročně 17. 11. zařazují do slavnostního programu skladby z období 20. století, jejichž zrod byl v historii svízelný, mnohdy i z důvodů osobitých postojů skladatele v dané společenské atmosféře.

V podvečer státního svátku Dne boje za svobodu a demokracii a Mezinárodního dne studentstva se ve Dvořákově síni Rudolfina konal slavnostní koncert **České filharmonie**, který řídil její hlavní hostující dirigent **Jakub Hrůša**. Šéfdirigent Bamberských symfoniků, bývalý hlavní hostující dirigent Tokijského metropolitního symfonického orchestru a také současný hlavní hostující dirigent orchestru Accademia Nazionale di Santa Cecilia v Římě, sestavil dramaturgii koncertu z raných skladeb Sergeje Rachmaninova, Leoše Janáčka a Witolda Lutosławského (polský komponista byl ve své kariéře stíhán cenzory pro umělecké a občanské postoje).

Sólistkou koncertu měla být světově proslulá čínská klavíristka Yuja Wang, která je v sezoně 2021/2022 rezidenční umělkyní České filharmonie. Ze zdravotních důvodů ovšem své vystoupení dva dny před termínem v Praze odřekla. Vedení ČF získalo obdivuhodně rychle vynikajícího **Lukáše Vondráčka**. Program zůstal

L. Vondráček (foto: P. Chodura)

beze změny a slavnostní hudební večer byl zahájen *Koncertem pro klavír a orchestr č. 2 c mol op. 18* Sergeje Rachmaninova. Pro posluchače obzvláště působivý moment, protože stejnou skladbou zvítězil klavírista v roce 2016 v Soutěži královny Alžběty v Bruselu. V temperamentní interpretaci nechal dominovat typickou širokou frázu, které dodal malebnou melodickou krásu. Dílo gradoval s nadhledem, vroucně, něžně a se sílícím dramatismem. Interpretaci vystavěl nádherně zvukově a emočně, s úchvatnou proměnou dynamického spektra. Souhra s gesty dirigenta a orchestrem byla výborná, provedení získalo silný vnitřní tah a honosnou velkolepost. Výkon korunovaly ovace stojících posluchačů vyprodané Dvořákovy síně.

Suitu pro orchestr op. 3 Leoše Janáčka nastudoval dirigent s jemným expresivním výrazem, s lehkostí a tanečním přístupem k pasážím stylizované lidové hudby. *Koncert pro orchestr* Witolda Lutosławského s rozšířenou instrumentací, inspirované nejen folklorem, ale i barokem a modernou, pod taktovkou J. Hrůši a s pěknými sóly napříč sekcemi vyznělo emotivně a s jiskrou virtuozity. Večer završily ovace ve stoje a dirigentova symbolická slova: *„Ať žije svoboda a demokracie.“*

Koncert byl přenášen Českým rozhlasem na stanici Vltava a s časovým posunem Českou televizí na programu ČT art, záznam koncertu připravila pro francouzské a německé diváky i televize Arte.

Markéta JŮZOVÁ

Voľba…

Historický nástroj z roku 1726 v Arenas de San Pedro je pýchou organárstva v španielskej Ávile, ktorá je súčasťou autonómnej oblasti Kastília a León. Koncom tohto leta mi práve z tejto provincie zavolal profesor gymnázia, Francisco Javier, vášnivý organizátor viacerých organových festivalov. Bol nadšený čerstvým zreštaurovaním organu firmou Acitores a poprosil ma o improvizačný koncert k filmu. *„Murnau, Faust – Eine deutsche Volkssage, 1926“*, vyhlásil ťaživo „solemným“ tónom. *„Priali by sme si práve tento film.“* Autor Wilhelm Friedrich Murnau vo svojom filmovom spracovaní vychádza viac z nemeckej legendy než z klasiky Goetheho románu. Sto minút jedného z najúchvatnejších kinematografických diel. Váhala som nad „len“ 22 registračnými možnosťami daného nástroja, jeho ladením, koncepciou a pravdupovediac nad veľmi ambicióznou voľbou. Prehodnocovala som svoje schopnosti podať túto verziu tak, aby bol silný dej poučením aj zážitkom. Po niekoľkých dňoch som súhlasila. V ten istý večer som však dostala e-mail od organistu z Notre Dame Philippa Lefebvra, v ktorom ma pozýval na 10. výročnú oslavu

Z Murnauovho Fausta (foto: archív)

asociácie *Orgue en France*. Projekt vyzeral lákavo: 12-hodinový improvizačný maratón 40 organistov v kostole Saint Eustache v Paríži, v tom istom termíne. Sľúbila som však *Fausta*, nemôže byť maratón, ospravedlnila som sa. Priatelia mi dohovárali: Poď, bude nám veselo, bude z toho reportáž v *Le Figaro* aj v *Le Monde*, maratón je veľká vec… Noc v Saint Eustache bola iste magická, zišli sa tam výnimoční kolegovia, priatelia, myslela som na nich.

Nič však nenahradilo môj zážitok z osobného ponorenia sa do *Fausta*, ktorý ma znepokojil, ale aj uistil, opätovne nadchol. Niesla som v sebe ťažobu, ktorá mi dávala ešte väčší zmysel do života. To ticho, ktoré sme ponechali na chvíľu na začiatku premietania, a slzy publika na konci, ktoré ma akosi ubezpečili o správnosti voľby.

Nešlo o nejakú prednosť ani o ťažkú voľbu. Brala som to jednoducho tak, že ak prídu veci, ktoré sú dohodnuté dopredu, takto to asi má byť, výber mi zjednodušil aj sám čas. *Fausta* by bolo zrejme možné posunúť o deň-dva. Ja som však aj tak potrebovala dostatok priestoru na pred aj pokoncertné spracovanie témy v sebe samej. (Pred takými 8 rokmi by som zrejme utekala z jedného letiska na druhé, čo by prinášalo istú eufóriu z „vyťaženosti“, ktorú považujem síce za sympatickú, ale dnes už niekedy aj mierne povrchnú.)

Milí čitatelia, v nasledujúcom roku vám prajem, aby ste si mali z čoho vyberať, ale aj dostatok pokoja. Aby ste stretli ľudí, ktorí k tomu pokoju prispievajú vždy s dobrým úmyslom.

Monika MELCOVÁ

PRAHA

Úspěšný klavírní festival Rudolfa Firkušného

Ve Dvořákově síni Rudolfina se ve dnech 30. 10.–9. 11. uskutečnil 9. ročník Klavírního festivalu Rudolfa Firkušného, který přilákal mnoho návštěvníků. Na prestižní přehlídce se představili významní pianisté. Ze zahraničí přijali pozvání David Fray, Igor Levit, Angela Hewitt a Arcadi Volodos. České klavíristy reprezentoval Lukáš Vondráček. Všichni sólisté hráli na koncertní křídla zn. Steinway & Sons.

Fray & FOK

Renomovaný francouzský klavírista **David Fray**, držitel ceny Révélation Classique, se vrátil na festival po čtyřech letech. Po předchozím recitálu vynikl tentokrát v komorní hře. V Praze skvěle prezentoval program ze svého výjimečného alba z roku 2018. S velkým úspěchem přednesl koncerty Johanna Sebastiana Bacha pro dva, tři a čtyři klávesové nástroje (BWV 1060, 1063, 1065), z nichž jeden byl Bachovou poctou Antoniu Vivaldimu. D. Fray je provedl společně se svými kolegy, po jeho boku hráli klavíristé **Jacques Rouvier**, **Emmanuel Christien** a pianistka **Audrey Vigoureux**. Sólisty doprovodila smyčcová sekce Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK.

Levitova meditace

V Praze debutoval fenomenální rusko-německý klavírista **Igor Levit**, který měl na festivale vystoupit již vloni. Rodák z Nižného Novgorodu, profesor na své alma mater, Vysoké škole pro hudbu, divadlo a média v Hannoveru, je rovněž politickým aktivistou.
Ve své kariéře nahrál s mimořádným úspěchem souborný Beethovenův sonátový projekt pro label Sony Classical (2019), za který o rok později obdržel prestižní ceny Opus Klassik, Gramophone Award a renomovaný britský magazín Gramophone jej jmenoval Umělcem roku. Za sonátový projekt získal v kategorii „Best Classical Instrumental Solo" nominaci na Grammy. Souborně všech dvaatřicet klavírních sonát uvedl např. v rámci osmi večerů vloni na Salcburském festivalu u příležitosti 250. výročí narození skladatele.
V Praze 2. 11. zahrál *Klavírní sonátu č. 30 E dur op. 109*, *Klavírní sonátu č. 31 As dur op. 110* a *Klavírní sonátu č. 32 c mol op. 111.* Díla provedl brilantně, svrchovaně analyticky a s obrovskou škálou barevných a dynamických odstínů. Úžasná byla jeho pianissima, volba pedalizace a flexibilně tvárná úhozová kultura. Introvertně působící pianista zahrál poslední skladatelovy klavírní sonáty z let 1820–1822 meditativně a s přesahem do moderní doby.

Vondráčkova kreativita

Po osmi letech se vrátil na festival **Lukáš Vondráček**, klavírista se stále silnějším renomé ve světě. Recitály přednesl v prestižních koncertních síních, např. v amsterdamské Concertgebouw, hamburské Elbphilharmonie, bruselské Flagey, lipském Gewandhausu a ve vídeňském Konzerthausu. Hrál i v Carnegie Hall v New Yorku, ve Wigmore Hall v Londýně a představil se i na ostatních BHS v Bratislavě.
Program 3. 11. otevřel *Sonátou pro klavír č. 27 e mol op. 90* Ludwiga van Beethovena. Zájemci o festival tak měli skvělou příležitost porovnat s odstupem jednoho dne přístup dvou různých pianistů ke skladatelově klávesové tvorbě. Vondráček interpretoval kompozici velmi emotivně, přičemž gradaci témat a prolínání motivů obdařil pastelovou šíří barev.
Klavírní skladby op. 7 Josefa Suka s výběrem raných skladatelových děl *Píseň lásky*, *Humoreska*, *Idylky* a *Dumka* z období pozdního romantismu interpretoval lyricky, líbezně, svěže a melancholicky. Koncert završil hudbou Roberta Schumanna. *Kreisleriana op. 16* a *Arabeska C dur op. 18*, kterou záhy zahrál attacca, přednesl výtečně s citem pro styl. Kreativně, ve značně diferencované úhozové kultuře a s mnoha nuancemi dynamického spektra. Zejména detailní výrazové změny i logické celky odstínil efektně.

I. Levit (foto: I. Malý)

Hewittové noblesa

Podle dlouhodobých plánů festivalu měla v Praze vystoupit 6. 11. významná portugalská klavíristka Maria João Pires, která však svou účast na přehlídce odřekla ze zdravotních důvodů. Místo ní přijala pozvání **Angela Hewitt**, kanadská umělecká ředitelka Trasimeno Music Festival v Perugii, držitelka Řádu britského impéria OBE, která před šesti lety byla uvedena do Síně slávy britského časopisu *Gramophone* a v roce 2020 obdržela Bachovu medaili města Lipska a Wigmore Medal za zásluhy v oblasti hudby. Koncert zahájila *Osmnáctou suitou (z Třetí knihy Skladeb pro cembalo)* Françoise Couperina, ve které oslnila posluchače precizní interpretací bohaté ornamentiky, projevem lyriky a zvukomalebností. V jejím projevu byla citelná uvolněnost, promítnutá i do pojetí a úhozové kultury.
Sonátu pro klavír č. 3 B dur KV 281 Wolfganga Amadea Mozarta prodchnula tónovou zpěvností melodiky, nadhledem, subtilnějším výrazem a elegancí. Program uzavřela hudbou Johanna Sebastiana Bacha. Dílům *Preludium a fuga a mol BWV 894*, *Anglická suita č. 4 F dur BWV 809* a *Passacaglia c mol BWV 582* (arr. Eugen d'Albert) vtiskla sice historickou poučenost a exaktnost, ale s častějším užitím déle zadržované pedalizace i romantizující nádech. Provedení s jasnou logikou výstavby korunovala výrazovou noblesou.

Volodosův dramatismus

Mimořádný ruský klavírista **Arcadi Volodos**, držitel prestižních cen Diapason d'Or, Edison Classical Award, Echo Klassik a Gramophone Award, dvakrát nominovaný na cenu Grammy, uzavřel festival 9. 11. Host věhlasných koncertních síní si získal renomé ve světě i řadou nahrávek pro Sony Classical.
Slavnostní večer otevřel grandiózní *Sonátou pro klavír D dur D 850* Franze Schuberta, které s nadhledem dodal velkolepost, silnou až prudkou energii v přednesu, tvrdší úhozovou kulturou, drsnější kantabilitu a velmi invenční přístup k variačním pasážím. V programu upřednostnil také romantickou tvorbu Roberta Schumanna. V *Dětských scénách op. 15* oslnil posluchače bravurou a proměnou nálad. *Fantazii C dur op. 17* obestřel dramatickou hloubkou s expresivními rysy.

Markéta JŮZOVÁ

Joseph Kaspar Mertz

Hudobná panoráma KUKUK

Pavel Steidl / Martin Krajčo – gitara

Zbierka 136 krátkych zábavných skladieb z 19. storočia pre sólovú gitaru od bratislavského rodáka, skladateľa a gitaristu Josepha Kaspara Mertza vychádza v podobe 3-CD albumu vo svetovej premiére. Obsahuje skladateľove obľúbené ľudové melódie, hymny rôznych národov, tance, ale aj operné motívy, ktoré boli určené pre širokú verejnosť.

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

Bratislava 2021, HC 10052

hudobné entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

fond na podporu umenia

DOM UMENIA PIEŠŤANY

prenosy dokin.cz
Jediné priame prenosy na Slovensku!

The Metropolitan Opera HD LIVE

1. január 2022 o 18.55 h

hudobný život

Slávnostné novoročné podujatie

CINDERELLA (Jules Massenet)

Popoluška

skrátená verzia pre rodiny s deťmi
1 hod. 35 min. - anglický / anglické a slovenské titulky

Predaj vstupeniek v pokladni Domu umenia a cez www.ticketportal.sk
Vstupné: 12,- € / zľavnené vstupné 6,- €
www.domumenia-piestany.sk

DOM UMENIA PIEŠŤANY

prenosy dokin.cz
Jediné priame prenosy na Slovensku!

The Metropolitan Opera HD LIVE

29. január 2022 o 18.55 h

RIGOLETTO (Giuseppe Verdi)

3 hod. 10 min. - taliansky / anglické a slovenské titulky

hudobný život

Predaj vstupeniek v pokladni Domu umenia a cez www.ticketportal.sk
Vstupné: 12,- € / zľavnené vstupné 6,- €
www.domumenia-piestany.sk

Nové cesty hudobnej semiotiky a estetiky

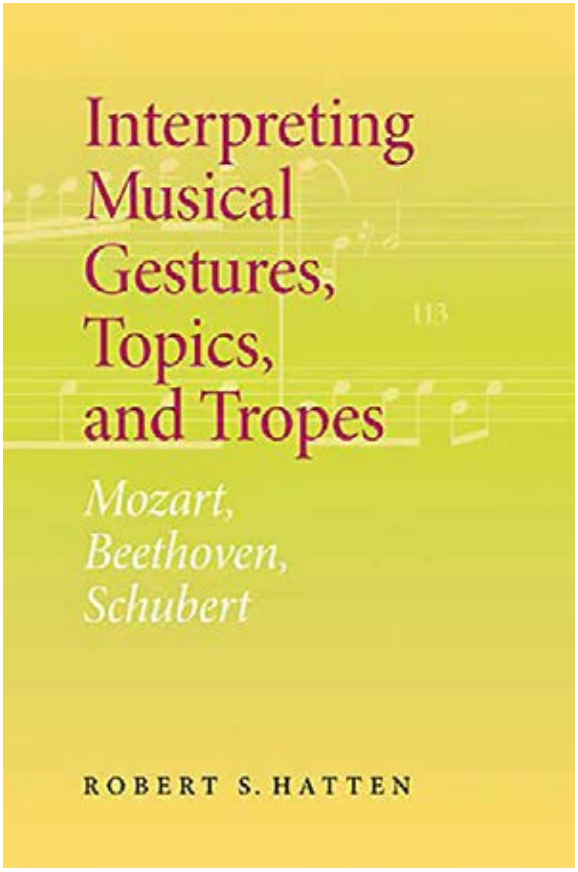
15. ročník belehradskej konferencie MUSIC-MUSICOLOGY-INTERPRETATION bol špičkovou platformou hudobnej analýzy a interpretácie, ich súčasných trendov a prejavov. Medzi 49 účastníkmi z Európy, USA, Kanady, Južnej Ameriky, Ázie a Afriky malo zastúpenie aj Slovensko.

Ako naznačujú už programové tézy konferencie (21.–23. 10.), ktorú usporiadala Katedra muzikológie Fakulty hudobného umenia na belehradskej Univerzite umení„ spektrum interpretačnej reflexie bolo mimoriadne rôznorodé. Základné tematické spektrum bolo určené na jednej strane formálnou, kompozično--technickou analýzou, na druhej filozofickou hudobnou estetikou, hudobnou semiotikou a hudobnou hermeneutikou. Na konferencii však boli aj príspevky mimo tohto základného esteticko-filozofického rámca, napríklad príspevky hudobných historikov, kulturológov, hudobných interpretov, resp. nástrojových pedagógov, hudobných psychológov alebo zástupcov digitálnej muzikológie. Široko poňatá muzikologická interpretácia mala ukázať, že hudba je hlbšie a všestrannejšie spätá s ľudským svetom, než to prezentovala klasická formálna hudobná analýza a historická estetika.

Úvodné referáty konferencie (označené ako *Keynote Lectures*) boli esteticko-filozofické a semioticko-hermeneutické a predniesli ich traja autori: fínsky muzikológ-semiotik **Eero Tarasti** s prednáškou *Existenciálna semiotika a jej aplikácia na hudbu. Teória Zemic a jej zrodenie z ducha hudby*; americký muzikológ **Robert S. Hatten** s prednáškou *Špekulatívna hermeneutika hudby: predpoklady a aplikácie*; americký muzikológ a skladateľ **Lawrence Kramer** a referátom *Klasická hudba ako interpretácia*. Spomenutí traja muzikológovia patria medzi najprominentnejších svetových reprezentantov muzikológie, resp. hudobnej semiotiky a hermeneutiky.

K úvodným prednášateľom patril ako štvrtý aj grécko-francúzsky muzikológ **Makis Solomos** s analýzou orchestrálnych skladieb I. Xenakisa. Solomosova analýza však bola iného druhu ako u predchádzajúcich semiotikov, akoby už v úvode programovo anticipujúca širšie spektrum prezentovaných interpretácií, ktoré obsahovalo aj formálne a kompozično-technické hudobné analýzy alebo kompozičné teórie skladateľov. Aj tento druh teórií je zdrojom súčasných interpretácií hudby.

Eero Tarasti prezentoval svoju hudobnú semiotiku a to, ako sa vyvíjala od jeho prvej, štrukturalisticky zameranej knihy *Mýtus a hudba* (1979) cez *Existenciálnu estetiku* (2000) až po najnovšiu prácu *Bytie a zdanie. Skúmania v existenciálnej semiotike* (2015), obe v intenciách filozofie bytia M. Heideggera. Súčasťou Tarastiho existenciálnej semiotiky je tiež teória *Zemic*, fúzia a syntéza Hegelovej filozofie ducha, Heideggerovej ontológie a Greimasovej semiotiky z francúzskej semiotickej školy. Z tejto filozofickej fúzie sa podľa Tarastiho môže zrodiť „Duch hudby“. Filozoficko-semiotické konštrukcie sa uňho prelínajú s pôvodnou formovo-harmonickou hudobnou analýzou, v ktorej je Tarasti rovnako zdatný ako vo filozofii. Tarasti analyzoval *Fantáziu pre klavír op. 17* R. Schumanna. Tarasti podotkol, že hudba, jej počutie a interpretácia, je jeho konečný cieľ. Napriek tomu môže niekedy vzniknúť dojem,



Monografická práca R. S. Hattena

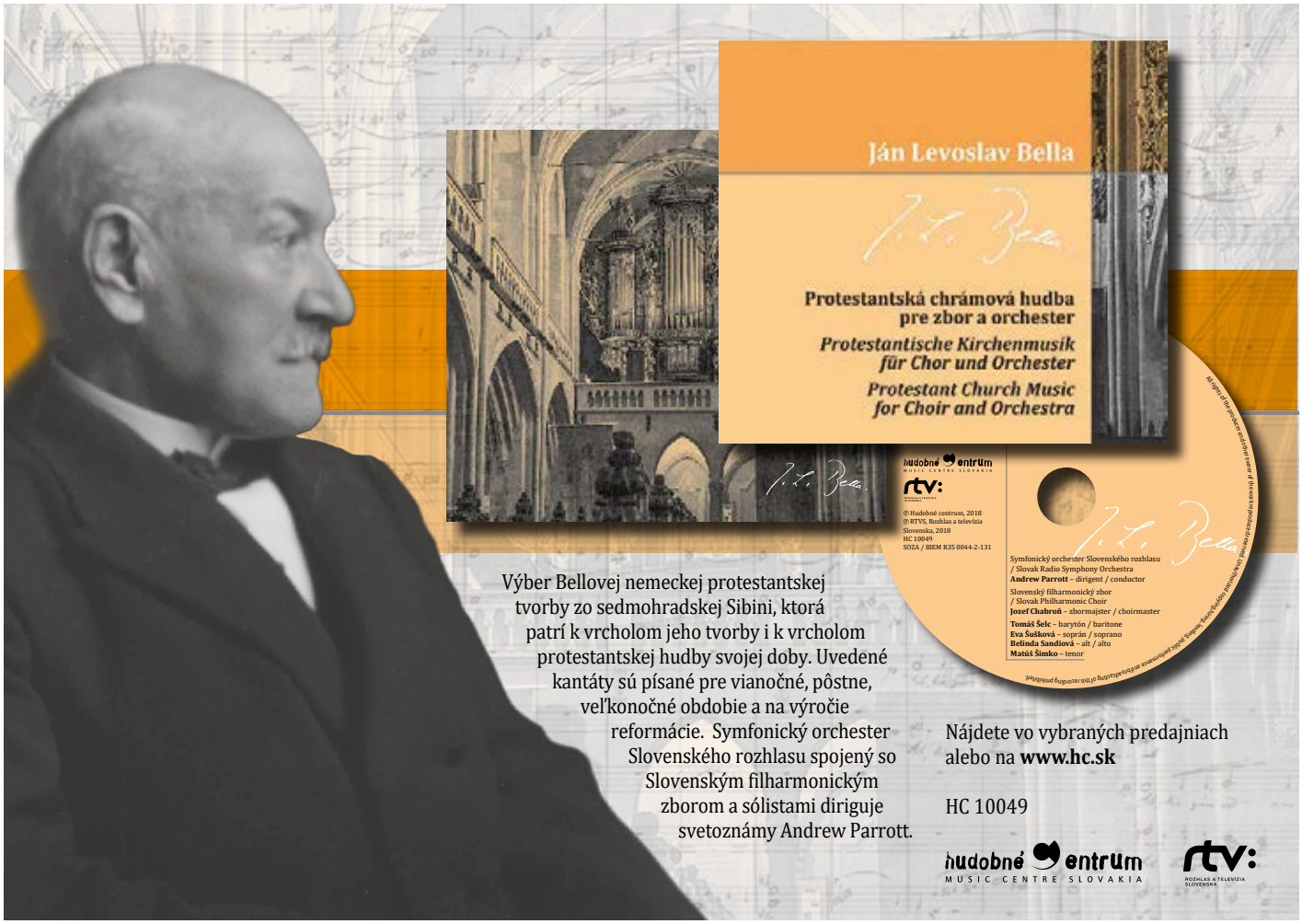
že v podobných pojmových konštrukciách ide skôr o semioticko-filozofickú ako o hudobnú analýzu, že hudobná analýza má potvrdzovať filozofické teórie a tézy, než opačne. V hudobnej semiotike a hermeneutike, vo fúzii filozofie a hudobnej teórie, je nepochybne skrytá cesta k významovému potenciálu hudby, hoci nie v každej fúzii podobného druhu.

V intenciách podobných konfrontácií a fúzií filozofickej semiotiky-hermeneutiky a hudobnej teórie sa niesla väčšina referátov konferencie. Jednu z najpôsobivejších syntéz predstavoval referát Roberta S. Hattena. Východiskom mu bola hudobná hermeneutika: poslucháčska skúsenosť expresívneho potenciálu hudby, jej emocionálnych výrazových gest v kontexte formálnych štruktúr. Hatten analyzoval z hermeneutického hľadiska *Sonátu pre klavír č. 5 F dur* W. A. Mozarta a *Allemande* z klávesovej *Partity č. 3 a mol* J. S. Bacha. V prípade Mozartovej sonáty použil ako východisko svojej hermeneutickej interpretácie aj nahrávku japonskej klaviristky Mitsuko Uchida. Bolo až prekvapujúce, aké emocionálno-významové asociácie sa podarilo Hattenovi v uvedených skladbách objaviť: u Mozarta ländler, jódlovanie, protiklad vysokého a triviálneho hudobného prejavu, prvky paródie vznešeného, u Bacha emócie a expresivitu ako vnútorný dynamizmus v kontrapunktickej štylizácii tanca. Hatten sa v hudobnej hermeutike odvolával na svoju významnú monografiu *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (2004).

Aj prednáška Lawrencea Kramera *Klasická hudba ako interpretácia* bola obhajobou metódy hudobnej hermeneutiky na širokom pozadí filozofickej hermeneutiky u L. Wittgensteina a M. Heideggera. Hermeneutika pre Kramera znamená „odstránenie bariér medzi hudbou a inými umeniami (médiami), prelínanie sa významov medzi nimi“. Kramer analyzoval symfonickú báseň *Mazeppa* F. Liszta v kontextoch rovnomennej básne Lorda Byrona a tiež v kontextoch výtvarných stvárnení rovnakého námetu u francúzskych romantických maliarov (Delacroix, Géricault). Je však otázne, či takáto „extroverzívna hermeneutická semióza“ nie je nivelizáciou autonómneho a špecifického hudobného významu klasickej hudby. Podobné „odstraňovanie bariér“, vzájomná transformácia umení na báze filozofie, je však programom hudobnej hermeneutiky.

V tejto súvislosti treba poznamenať, že L. Kramer je vo svojich hermeneutických intenciách popredným príslušníkom vplyvného amerického muzikologického zoskupenia Nová muzikológia (The New Musicology), ktorá od 80.–90. rokov minulého storočia výrazne ovplyvňovala podobu aj európskej muzikológie a hudobnej analýzy. Hermeneutika Novej muzikológie nepochybne odhalila nové horizonty interpretácie hudobného významu, voluntaristickými výkladmi však vyvolala aj rozporuplné a odmietavé reakcie u časti muzikologickej obce. Nová muzikológia výrazne rezonovala v mnohých referátoch belehradskej konferencie aj v jej špecifickej sekcii nazvanej *Hudobná (re)interpretácia vo filme, seriáloch, divadle a literatúre*. Aj Robert S. Hatten je vo svojej hudobnej hermeneutike dedičom Novej muzikológie, no jej naznačeným úskaliam sa mu podľa všetkého podarilo vyhnúť.

Vladimír FULKA



Výber Bellovej nemeckej protestantskej tvorby zo sedmohradskej Sibini, ktorá patrí k vrcholom jeho tvorby i k vrcholom protestantskej hudby svojej doby. Uvedené kantáty sú písané pre vianočné, pôstne, veľkonočné obdobie a na výročie reformácie. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu spojený so Slovenským filharmonickým zborom a sólistami diriguje svetoznámy Andrew Parrott.

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

HC 10049

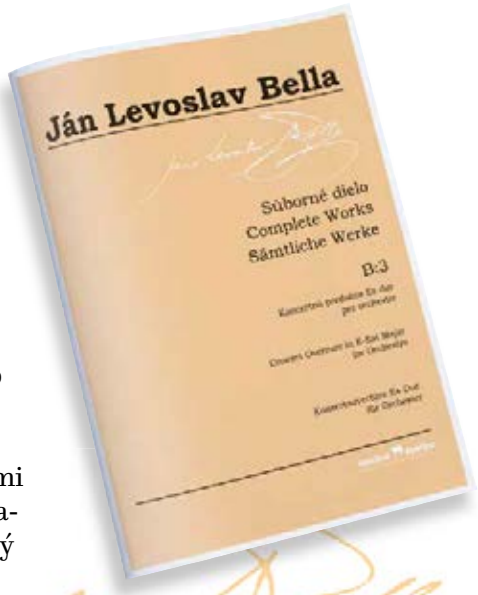
hudobné centrum MUSIC CENTRE SLOVAKIA

rtv: ROZHLAS A TELEVÍZIA SLOVENSKA

Ján Levoslav Bella

Súborné dielo B:3

Koncertná predohra Es dur pre orchester



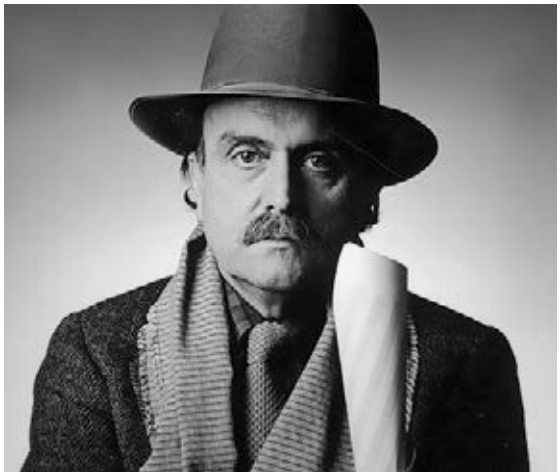
Hudobné centrum pokračuje vo vydávaní odkazu Jána Levoslava Bellu *Koncertnou predohrou Es dur* z roku 1876, autorovou treťou orchestrálnou kompozíciou z kremnického obdobia. Skladba sa po 2. svetovej vojne stala azda najhranejším slovenským dielom pre orchester, a to najmä vďaka Václavovi Talichovi, ktorý ju viackrát uviedol, hoci s vlastnými inštrumentačnými úpravami. Nové vydanie vzniklo spartovaním originálnych partov a predstavuje teda notový text, ktorý stojí najbližšie Bellovmu skladateľskému zámeru.

Bratislava 2021
ISMN 979-0-68503-079-9

hudobné centrum MUSIC CENTRE SLOVAKIA

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

Alvin Lucier (1931–2021)



A. Lucier (foto: archív)

V máji tohto roku oslávil deväťdesiatku a 1. decembra prišla správa o jeho smrti. Alvin Lucier patril k neprehliadnuteľným postavám americkej hudobnej avantgardy 20. storočia. Skladateľ, žiak Aarona Coplanda na prestížnej škole v Tanglewoode, radikálne prehodnotil svoje tvorivé východiská, keď do jeho umeleckého života vstúpili John Cage, Merce Cunningham a David Tudor. Jeho zameranie však bolo trocha odlišné: svoj záujem upriamil na tónové generátory, oscilátory a nimi vydávané, väčšinou dlho držané tóny. Statickosť jeho „drone music" a skúmanie priestoru mimo temperovaného ladenia ho priviedli k poetike blízkej ďalším americkým pionierom, akými sú La Monte Young či James Tenney, no s výraznými intermediálnymi presahmi. Tento typ hudby (či tvorby zvuku) sa totiž vynikajúco hodil pre zvukové inštalácie a performancie. Viaceré z nich uviedol aj Lucier sám; legendárnym sa stal filmový záznam jeho *Music for Solo Performer* (koncept tejto performancie bol prvýkrát uvedený v r. 1965 spolu s Cageovým *Rozart Mix*), v ktorej boli zosnímané jeho mozgové vlny a v reálnom čase prenášané v podobe zosilnených elektrických impulzov do reproduktorov rozochvievajúcich rôzne bicie nástroje. Reproduktory ako „interpreti", hrajúci na bicích nástrojoch, majú hlavnú rolu aj v *Music for Bass Drums, Pure Vawes and Acoustic Pendulums.* Štyri veľké bubny sa rozoznievajú pomocou princípu rezonancie, keď oscilátor dosiahne „ich" frekvenciu, a od ich blán odskakujú zavesené pingpongové loptičky. V oboch prípadoch vznikajú nepredvídateľné a komplexné rytmické štruktúry, no dôležitý je tu aj „divadelný", pohybový element. Jednou z najznámejších Lucierových kompozícií je *I Am Sitting In a Room*, v ktorej interpret opakuje stále rovnaký text, a ten je zaznamenený na pás, následne prehratý reproduktormi a opäť zaznamenaný. Po približne 20 minútach opakovania procesu sa text stáva úplne nezrozumiteľným, pohltia ho spätné väzby a ruchy prítomné v priestore. Do hry vstupuje prvok náhody a špecifické akustické podmienky daného priestoru – a predsa je to vždy tá istá skladba. Zaznela aj na minuloročnom festivale JAMA v Banskej Štiavnici a bol to – akusticky aj koncepčne – naozaj pamätný zážitok...

Robert KOLÁŘ

Dodatočne: Igor Berger (1942–2021)

Akokoľvek sa bránim koncoročnému sentimentu, či chcem, či nie, vždy ma v priebehu decembra prichytí. A pýta si to svoje: obzerať sa, účtovať. Rátať (nebodaj) zisky, ale asi viac straty. Plávame už druhý rok na akejsi odtrhnutej kryhe. Komunikujeme letmo, ak vôbec, počúvame skrz clony, pozeráme z odstupov. A keď príde k sumarizácii, s údivom zisťujeme, že oné straty nad ziskami prevažujú... V ostatnom roku spomedzi nás odišlo veľa ľudí. Priateľov, kolegov, blízkych. Frapujúca pre mňa bola správa o skone Igora Bergera. Viazala nás vzájomne nielen rovnaká profesia, ale aj dlhoročné kamarátstvo, spoločné záujmy, názory. Prvýkrát sme sa stretli dávno, dávno... pred „našou" katedrou na FF UK. Igor vtedy pracoval v antikvariáte a dorábal si štúdiá hudobnej vedy. Prežíval práve trudné obdobie života, čas akejsi osobnostnej resuscitácie.

I. Berger (foto: archív)

Pôvodne vyštudoval klavír u elitnej pedagogičky Anny Kafendovej, ona, podobne ako odborná verejnosť a napokon – on sám, vsádzali na jeho talent a umelecké danosti, perspektívy. Nestihol sa však dostatočne etablovať na domácich pódiách a podľahol zvodom vidiny šírych umeleckých obzorov v slobodnom zahraničí. Bolo to krátko po neslávnom okupačnom dátume... Jeho sen o kariére za morom sa však nenaplnil, zvolil teda cestu naspäť. O tomto životnom úseku neskôr hovoril nerád. Pociťoval ho ako faul či dokonca malú životnú prehru. Ku klavíru sa – napriek mimoriadnym danostiam – už naplno nevrátil. Keď som ho zavše neskôr počula hrať, preludovať a úžasne improvizovať, len som celkom potichu privátne zaúpela: *c'est la vie*... Teda po nie práve triumfálnom návrate do vlasti pracoval začas Igor v antikvariáte. Odtiaľ prešiel do Slovenského hudobného fondu. Bola to zvláštna inštitúcia, čosi na spôsob azylového domu. Na jej čele bol riaditeľ Stuška, ktorý tu, na vtedajšej Fučíkovej 29, (bez ostychu a smelo) zamestnával v tých krušných normalizačných rokoch nejedného „štvanca" režimu. Tu som sa s Igorom stretla definitívne. Skamarátili sme sa – on rád chodieval k nám do HISu, čo bola v tých pochmúrnych časoch utešená oáza so vzájomne si blízkymi „osadníkmi" pestujúcimi okrem hudby aj debaty o umení, literatúre či o radostných stránkach života. Ako vedúci oddelenia výroby (notového materiálu) prichádzal Igor do styku nielen s autormi, ale aj s ich dielami-novinkami. V tom čase sa intenzívne, a pre potešenie, venoval štúdiu a analýze kompozícií, veľa z týchto bádateľských prác publikoval. Okrem toho sa stal súčasťou obľúbených pravidelných stretnutí-prehrávok v Klube skladateľov, na ktorých participoval dramaturgicky, aj ako moderátor. Medzičasom obhájil doktorát a zintenzívnil publikačnú činnosť. Svoje hudobné záujmy postupne selektoval, najväčší dôraz kládol na symfonickú a samozrejme najmä klavírnu tvorbu, mimoriadnu afinitu mal aj k zborovej tvorbe. Publikoval najmä v Hudobnom živote, ale aj iných periodikách, autorsky vytvoril rad hudobno-slovných relácií pre rozhlas.

V závere 80. rokov sa rozhodol Igor Berger opustiť post v SHF. Stal sa nezávislým hudobným publicistom, no najmä rozvinul svoju už rozbudovanú osvetovú činnosť. Prezentoval niekoľko typov náučných programov, tzv. výchovné koncerty. V ostatných rokoch sa sústredil na jemu blízku židovskú hudobnú kultúru, na ktorej postavil tematické komorné (najmä vokálne) celky, s ktorými (aj ako interpret) spoločne s vokálnymi umelcami hosťoval na domácich i zahraničných pódiách.

Igor sa dokázal spontánne a tvorivo nadchnúť, bol permanentne invenčný, neustále aktívny. Neviem uveriť, že ustal, odišiel 25. mája, že už sa nestretneme, nezavoláme si, začínajúc dialóg tou príslovečnou tradičnou úvodnou otázkou, či výzvou: „O*zaj, pamätáš...*?"

Lýdia DOHNALOVÁ

Odišla Jela Krčméry-Vrteľová, dobrá víla slovenskej opery

Tak som ju volala: dobrá víla. V živote som stretla len málo takých nezištných, láskavých, skromných, krehkých a pritom energiu rozdávajúcich ľudí, ako bola ona. Hoci mala našliapnuté na krásnu spevácku kariéru, dala prednosť rodine a popri nej trpezlivej, neokázalej, pred svetlami reflektorov ukrytej práci pre slovenské hudobné divadlo a literatúru. Odišla krátko po „dušičkách", vo veku nedožitých 98 rokov.

Jelu Krčméry-Vrteľovú k umeleckej profesii predurčilo už domáce zázemie. Dcéra významného literárneho kritika, historika, dramatika a prekladateľa Štefana Krčméryho a legendárnej rozhlasovej rozprávkarky Tety Hely vyrastala v intelektuálne motivujúcom prostredí. Priblížila ho v memoároch *Preletím ponad život* (2002), ktoré sú čarovnou, emocionálne zainteresovanou exkurziou kultúrnymi (česko)slovenskými dejinami 20. storočia. V Martine medzivojnového obdobia sa u Krčméryovcov stretávala umelecká a spoločenská elita. Raz u nich nocoval hudobný kritik Ivan Ballo, inokedy maliar Karol Plicka. Od Ľudmily Podjavorinskej dostala malá Jela ilustrovaného *Zajka Bojka*, od Eleny Šoltésovej *Moje deti*. Družkami jej matky boli Božena Slančíková Timrava, Terézia Vansová, Maša Haľamová či Margita Figuli, rodičia sa stýkali so susedmi Mrázovcami, Smrekovcami i Lukáčovcami, vzácne priateľstvo ich viazalo s rodinou Tomáša Garriqua Masaryka, ktorého Jelka ako päťročné dievčatko smelo vítala na martinskej vlakovej stanici.

Napriek tomu jej detstvo a mladosť neboli idylou. Rodinné šťastie cyklicky zastierali mraky otcovej náhle prepuknuvšej duševnej choroby, ktoré sa snažili rozháňať zmenami prostredia. Jela i starší brat Ivan vystriedali viacero škôl – od Martina cez Príbovce, Dolný Kubín, Prahu až po Bratislavu, kde matka s deťmi v roku 1935 definitívne zakotvila. Tu sa rozvinul Jelkin recitátorský talent – ako študentku gymnázia na Grösslingovej ulici ju učiteľ slovenčiny, uznávaný kritik Jozef Felix, „šiboval z jednej súťaže na druhú". Neskôr ju mama, ktorá kedysi túžila stať sa opernou speváčkou, zaviedla do súkromnej školy manželov Schimplovcov. Jelkin hlas pod ich vedením krásne napredoval, pribúdali verejné vystúpenia. Po jednom z nich jej skladateľ Ján Cikker a tenorista Rudolf Petrák odporučili štúdium u vynikajúcej vokálnej pedagogičky Anny Korínskej.

„Mama Korínska", ako ju Jelka volala, rozvinula jej talent do takej miery, že ju v r. 1946 ako dvadsaťdvaročnú elévku angažovali do Slovenského národného divadla. Debutovala Treťou žienkou v *Rusalke*, nasledovali Maddalena v *Rigolettovi*, Flora v *La traviate*, Lola v *Sedliackej cti*, Nicklausse v *Hoffmannových poviedkach*, Leľ v *Snehulienke* či dokonca Bizetova Carmen. V r. 1948 jej laureátstvo na medzinárodnej speváckej súťaži na Pražskej jari 1948 vynieslo štipendijný pobyt na rímskej Accademii Nazionale di Santa Cecilia a mladá Slovenka sa vydala do veľkého sveta. Taliansky pedagóg Gino Scolari jej príliš nesadol („Žil z minulej slávy"), ani Riccardo Stracciari či kontesa Calcagni („tvorcovia amfiteatrálnych hlasov"), ktorých navštívila, jej profesorku Korínsku nenahradili. Našťastie, nie optimálne školenie jej neuškodilo. V Ríme absolvovala viacero úspešných vystúpení na verejných koncertoch akadémie. V Caldarovom oratóriu *Jonáš* spievala mezzosopránový part po boku vychádzajúcich hviezd Lydie Marimpietri a Sesta Bruscantiniho, do svetla tých najžiarivejších (Maria Callas, Tito Schipa, Benjamino Gigli, Boris Christov, Vittoria de los Ángeles, Mascia Predi) sa zase chodievala vyhrievať do rímskej opery. Taliansko sa jej dostalo pod kožu, ale život v emigrácii bez domova a svojich drahých si nevedela predstaviť. Posledným zrnkom na váhach rozhodovania bol mamin telefonát, zúfalo ju volajúci späť. Jelkina vlasť sa medzičasom zmenila na komunistické peklo – na bratislavskú stanicu dorazila na Vianoce 1950.

Napísala libretá k Suchoňovmu *Svätoplukovi*, Andrašovanovmu *Figliarovi Geľovi*, Urbancovmu *Majstrovi Pavlovi*, Meierovmu *Erindovi* i k operným rozprávkam Miloša Kořínka (*Ako išlo vajce na vandrovku*), Ladislava Kupkoviča (*Trojruža*) a Milana Dubovského (*Veľká doktorská rozprávka*, *Tajomný kľúč*). Stala sa najproduktívnejšou prekladateľkou operných libriet do slovenčiny: vďaka znalosti troch jazykov (nemčina, francúzština, taliančina) a najmä ojedinelému citu pre slovo i dokonalému ovládaniu kánonov operného spevu vytvorila sedemdesiat prekladov libriet, z ktorých každé má autonómnu umeleckú hodnotu. Autorsky sa podpísala aj pod desiatky rozhlasových a televíznych relácií, vydala básnickú zbierku *Nokturná a pastorále* (1997), i tu viackrát citovanú autobiografiu *Preletím ponad život*. V roku 1986 stála ako dramaturgička pri zrode Komornej opery.

Jelka pre mňa znamenala mnoho. Mala som deväťnásť rokov, keď ma k nej nasmerovala Terka Ursínyová konzultovať prvácku ročníkovú prácu o Opere SND. Sedela som pri veľkom jedálenskom stole v ich géniom loci prežiarenom byte na Ulici Fraňa Kráľa, ujo Albín mi servíroval čokoládové sušienky a Jelka rozprávala. Jej vďačím za adresu Divadelného ústavu, kam ma poslala „po rozumy" za Jarom Blahom a (spolu)predurčila tak moju ďalšiu profesionálnu dráhu. S ňou som urobila svoje prvé interview (k jej 75. narodeninám si ho objednal časopis *Javisko*), neskôr bola „témou" druhej z početných výstav, ktoré som pripravila v Divadelnom ústave (to oslavovala osemdesiatku), a v chvíľach odbornej núdze ostávala vždy ochotnou „priateľkou na telefóne".

Jela Krčméry-Vrteľová s manželom Albínom Vrteľom, 1967 (foto: A. Šmotlák)

Dostať sa z depresie, do ktorej upadla, jej pomáhali priatelia. Tým najdôležitejším bol verne milujúci a trpezlivo čakajúci Albín Vrteľ. V lete 1951 sa za neho vydala a z manželstva vzišli krátko po sebe tri deti. Jela sa už k spevu nevrátila – v roku 1953 nastúpila do SND na post dramaturgičky a lektorky. Tu sa začala jej nedoceniteľná literárna a prekladateľská činnosť.

Jelka, slovenská kultúra ti je zaviazaná za vzácne dielo, ktoré si vytvorila. No nemenej vďační sú tí, pre ktorých si bola vzorom a ktorých si oblažila svojím nežným nezištným priateľstvom.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Traviata plná otáznikov

Opera SND svojim divákom zrejme nedôveruje, keď už roky presadzuje páčivú dramaturgiu pozostávajúcu z tých (až na pár výnimiek) najžiadanejších a najobohranejších operných titulov. To je aj prípad Verdiho *Traviaty* z roku 1992 v réžii Mariána Chudovského, ktorá sa v repertoári udržala do r. 2019. Na konci októbra ju vystriedalo v poradí siedme bratislavské uvedenie tohto diela.

Isté rozpaky zo skorého návratu k *Traviate* by mohla rozptýliť zaujímavá scénická podoba inscenácie a vysoká úroveň interpretácie, oboje však dojem z bratislavských premiér nedovoľoval.

Ešte predprázdninové vedenie operného súboru prizvalo k spolupráci na inscenácii menej známych talianskych umelcov. Súdiac podľa podoby diela, ktorú mu dodali v severotalianskom Come a ktorú teraz prispôsobili pre Operu SND, ich devízou malo byť to, že to bude na slovenské pomery *Traviata* iná. Možno jedným z hlavných problémov mladého režiséra **Roberta Catalana** bolo práve to, že „recyklácia" inscenácie na bratislavskom javisku príliš nefungovala. Takmer maloformistickej, či pre malé divadlá typickej, poetike prenos do veľkých priestorov novej budovy s akusticky nie najlepšími parametrami a minimalistickou scénografiou vôbec nesvedčal. Výklad diela smerom k neokázalej scénickej verzii príbehu, potlačenie tradičného kritického sociálno-morálneho aspektu, ale aj odmietnutie jeho lacnej erotickej príťažlivosti viedlo k presunu váhy na individuálny rozmer roztopašného života kurtizány. Violettinu stratu osobnosti po každom jednom styku s milencami vyjadril Catalano trieštením fotografie jej tváre na črepiny, ktoré sa opäť scelia až efektným gestom hrdinky v závere opery ako akt vykúpenia čistou láskou. Ak by sa režisér venoval tejto metafore len počas predohry, v prvom dejstve a v závere, dalo by sa to akceptovať. Inscenácie prvého a posledného dejstva pôsobili naozaj prijateľnejšie. V tom prvom zaujalo pôsobivé aranžovanie slávneho Alfredovho prípitku a tiež odchod Violettiných hostí s fotografiami výsekov jej tváre. Veď sú to oni, čo ju zbavujú jej osobnostnej integrity a ženú ju do záhuby. Prvý obraz druhého dejstva v mimoriadne chladnej scénografii vyprázdnenej a neosobnej scény (**Emanuele Sirini**) je miestom, kde najviac pulzujú city lásky, obete a utrpenia. Aleš Votava v Chudovského inscenácii dobre vedel, prečo tento obraz hniezdočka lásky milencov zredukoval na výsek javiska pripomínajúci klietku. V Catalanovej réžii sa city vyjadrujú „na diaľku" či akoby vo vzduchoprázdne. Najproblematickejším bol druhý obraz druhého dejstva plný rébusov. Je sympatické, že režisér nie je doma len v literatúre, ale nechá sa inšpirovať aj filmom (Kubrick, Antonioni), no nápad zmixovať výjavy rituálu akejsi sekty s príbehom Violetty je málo pochopiteľný a samoúčelný. Rýdzo vizuálne však zaujal záver pohybovej etudy cigánok a matadorov a napriek nezrozumiteľnosti výjavov som si až teraz (nevnímajúc zborovo-tanečný výstup ako povinný ornament pre oči) uvedomil, že je adoráciou mačizmu. Efektne bol zahraný Alfredov afekt, v ktorom Violette platil za lásku. Estetika kostýmov **Ilarie Ariemmeovej** smerovala skôr k súčasnosti, hoci ženský zbor v prvom dejstve mi pripadal ako z nejakej Pirandellovej inscenácie a jednotné biele mundúry (inšpirované *Vesmírnou Odyseou*?) v scéne u Flory pôsobili zmätočne.

M. Sajko a P. Bršlík v hlavných úlohách aktuálnej inscenácie *Traviaty* v SND (foto: M. Olbrzymek)

Inscenácia vzbudzovala skôr dojem intelektuálskeho zahrávania sa s príbehom, než snahy priblížiť ho dnešnému divákovi. K menším nedostatkom patrí sporný preklad na titulkovacom zariadení. To, že preklad textu nekorešponduje so scénickým stvárnením diela, je bežné takmer v každej modernejšej inscenácii. Chýba mu však precíznosť a presnosť. Napríklad v preklade listu Violette čítame, že barón bol v súboji „porazený" namiesto „poranený" a podobne. Interpretačnú latku inscenácie príliš nezdvihlo ani hudobné naštudovanie **Roberta Jindru**. Na viacerých miestach sa mu síce podarilo tradičný výklad ozvláštniť či zvýrazniť, celkový zvuk orchestra bol však osobitne v prvom dejstve značne poddimenzovaný (s výnimkou veľkých zborových výjavov). Popri „otvorenom" javisku to súvisí aj s výraznou prevahou lyrických hlasov predstaviteľov ústredného páru. Spokojnosť možno vysloviť s naštudovaním zborov (**Ladislav Kaprinay**), ktoré zneli sýto a pritom kultivovane. Hlavné úlohy boli obsadené až trojmo, no „historického" výkonu sme sa nedočkali. Najbližšie k tomu mal neznámy španielsky barytonista **Daniel Luis de Vicente** s pomerne dramatickým guľatým a zároveň mäkkým tónom a autentickým frázovaním, hoci herecky trochu statický. Zato alternujúci, hlasovo čosi monotónnejší **Daniel Čapkovič** šiel v duchu tradičných výkladov Germonta ako násilníka a pokrytca, aký sa v divadlách preferuje od čias Felsensteina po Konwitschného. V titulnej úlohe sa ukázalo, že korektne spievajúca **Mariana Sajko** je priveľmi lyrickou koloratúrkou a takou zostala aj tam, kde mali pulzovať vášne. V minulosti slávna Violetta **Ľubica Vargicová** bola v dramatických výjavoch (dueto s Germontom či vyjadrenie zúfalstva v *Gran dio…* z posledného obrazu) presvedčivá a pôsobivo emotívna, hoci v náročných koloratúrach vadila menšia pružnosť jej hlasu a len približná intonácia. To, že **Adriana Kučerová** už nie je koloratúrnym sopránom, bolo cítiť najmä v prvom obraze. V ostatných obrazoch excelovala tmavšími stredmi, trocha stereotypne jemne nasadzovanými, a potom rozvinutými výškami a skvelou súhrou s partnerom. Pre **Pavla Bršlíka** by mal byť Alfredo najvhodnejšou kreáciou. Herecky bezprostrednému a vokálne kultivovanému speváko vi striedajúcemu lyrický a dramatickejší prejav však občas chýbalo pravé *brio.* Príkladne mu vyšlo najmä dueto *Parigi o cara.* Alternujúci tenorista **Tomáš Juhás** sa svojím lyrickým fondom do úlohy hodil, no nevyhol sa istej vokálnej a hereckej jednotvárnosti. Otázkou zostáva, či fanúšik Verdiho *Traviaty* pochopí túto zvláštnu inscenáciu aj bez toho, aby si v bulletine prečítal, čo s ňou taliansky inscenačný tím zamýšľal.

Vladimír BLAHO

Giuseppe Verdi: *La traviata*
Dirigent: Robert Jindra
Réžia: Roberto Catalano
Scéna: Emanuele Sinisi
Kostýmy: Ilaria Ariemme
Svetelný dizajn: Fiammetta Baldiserri
Premiéry v Opere SND 29. a 30. 10., repríza 6. 11.

Oslava hudby v perfektnej interpretácii

Massenetov *Werther* pretriasa základné konflikty, ktoré sú univerzálne platné a nadčasové. Perla francúzskeho operného repertoáru skomponovaná na nemeckú literárnu predlohu má preto rozhodne čo povedať aj dnešnému divákovi. Košická opera prichádza s témou vášne a smrti v období, keď sme so zomieraním konfrontovaní omnoho viac ako inokedy.

V opere sa mnohé odohráva v myšlienkach hlavných postáv, ktorých obsah netlmočia slová, ale hudba. Hudobné naštudovanie ostatnej inscenácie košického operného súboru je vo viacerých ohľadoch vysoko nadpriemerné. Vo farebnom a dynamickom spektre dokázal orchester na premiérovom predstavení vyvolať nefalšované emócie. Dirigent **Vinicius Kattah** doviedol náročnú partitúru k dokonalosti v perfektnej súhre so sólistami. Presvedčivo zvládnuté sóla jednotlivých nástrojov (anglický roh, lesný roh) či nástrojových skupín (violončelá) odkazovali na výbornú kondíciu orchestra. Obrovským benefitom inscenácie sa stalo sólistické obsadenie. Ani v jednom prípade nie je možné hovoriť o slabšom výkone. Na rozdiel od svojej literárnej predlohy prenáša opera významnú pozornosť na postavu Charlotty a jej vnútorný vývoj. Sledovať genézu tejto premeny v technicky dokonalej interpretácii **Eleny Maximovej** bolo obrovským umeleckým zážitkom manifestujúcim sa v množstve odtienkov vystihujúcich emocionálne uveriteľné i myšlienkové rozpoloženia postavy. Listová ária vyznela nadpozemsky aj vďaka perfektne zvládnutému farebnému pianissimu orchestra. **Peter Berger** bol skutočným, uveriteľným a nefalšovaným Wertherom. Preputoval z lyrickej polohy v árii z prvého dejstva až po dramatické vypätie v treťom dejstve maximálne prirodzeným spôsobom. Myslím, že ho v najbližšom čase budeme čoraz častejšie počuť v dramatickom repertoári, i keď jeho lyrická poloha je ešte stále zabalená v mäkkom zamate.

Hravá Sophie sa v dramatickom treťom dejstve snaží rozveseliť svoju staršiu sestru Charlotte. Je evidentné, že je do Werthera detsky zaľúbená. **Aneta Holá** naplnila jej radostný charakter v plnej miere. Ich otca Bailliho obdaril **Michal Onufer** farebne plným basom. Albert bol v polohe nežného barytónu **Jiřího Rajniša** milujúcim a trpezlivým Charlottiným manželom až do chvíle, keď rozhodne prikáže Charlotte, aby odovzdala jeho pištoľ Wertherovmu poslovi s vedomím toho, čo môže nasledovať. Schmidt (**Maksym Kutsenko**) a Johann (**László Havasi**) veľmi dobre zvládli svoju polohu, hoci vo vkusných, uhladených čiernobielych kostýmoch pôsobila ich bujará opitosť trochu rozporuplne. Čierne, biele a sivé boli aj balóny, ktoré priniesli Bailliho deťom. Dôležitú úlohu zastáva v opere detský spev. Mladšie deti s anjelskými krídlami na chrbte v prvom dejstve nacvičujú už v lete s otcom Baillim vianočné koledy. V poslednom „vianočnom" dejstve sa menia na anjelov vyprevádzajúcich Werthera na onen svet. Intonačne čisté a výrazovo presvedčivé detské hlásky **Detského operného štúdia ŠDKE** vycibril **Igor Dohovič**.

P. Berger ako Werther (foto: J. Marčinský)

Scénografiu charakterizovala kombinácia realistických kulís a digitálnych projekcií na tylové opony. Ich dizajn veľmi dobre zladil s režijnou koncepciou **Michael Balgavy**. Podarilo sa mu vytvoriť množstvo výtvarne výpovedných ilúzií (pochmúrny les za oknami izby, jeseň vo farebných plochách, sneženie). Scénograf **Michal Syrový** pracoval aj so symbolmi, ktorých význam nebol dostatočne jasný. Napríklad ruže na dlhých stopkách pravidelne rozostavené po javisku v druhom dejstve, prázdne rámy rôznej veľkosti visiace zo stropu. Na najväčšom z nich sedel v poslednej scéne zranený a krvácajúci Werther ako na hojdačke, tam sa odohrával aj záverečný dvojspev. Postavy do rámov vstupovali a vystupovali. Nič nie je stále a nemenné?

Tomáš Kypta navrhol veľmi pestré, rôznorodé a dobovo neurčité kostýmy. Čierne stuhy a lemy na žltých (Sophia) či červených (Charlotte) šatách pôsobia ako predzvesť smutného vývoja deja. Poeticky pôsobí nasadenie červeného šálu, ktorý Charlotte daruje Wertherovi počas prvého stretnutia a ktorý sa v scéne smrti stáva krvavou škvrnou na jeho hrudi (v Goetheho literárnej predlohe je to stuha, ktorú má Werther vo vrecku a v poslednom liste žiada, aby ju pri pochovávaní nechali tam.) Nemecký režisér **Alexander Wiegold** sa predovšetkým zameral na réžiu činohry postáv, no z jeho inscenačnej koncepcie bolo evidentné, že sa do hĺbky venoval analýze partitúry a veľmi úzko spolupracoval s dirigentom. Réžia výrazne prispela k synergickému efektu všetkých zložiek predovšetkým tým, že neprinášala nič, čo by nebolo v súlade s hudbou. Veľmi jemne a umelecky inteligentne bola vypointovaná posledná scéna. Werther s rozpaženými rukami ako ukrižovaný stojí v strede javiska. Svetlom je vytvorený efekt siluety jeho tela. Svetlo zhasne a telo sa stratí v tme. Ak by sa niečo podobné odohralo bez Messenetovej silnej hudby, išlo by o prázdne klišé. Košická inscenácia zhudobnenej literárnej klasiky má potenciál zanechať v divákovi hlboký dojem a prinútiť ho zamyslieť sa. Hudba je s vnútornou výpoveďou inscenácie prepojená absolútne geniálne. Práve ona posúva myšlienky do rozšírenej reality, ukazuje, že sme bytosti, ktoré nemôžu existovať bez duševného rozmeru prežívaných emócií.

Katarína BURGROVÁ

Jules Massenet: *Werther*
Réžia: Alexander Wiegold
Scéna: Michal Syrový
Kostýmy: Tomáš Kypta
Svetelný dizajn: Michael Balgavy
Dirigenti: Vinicius Kattah, Peter Valentovič
Premiéra v Štátnom divadle Košice 29. 10.

Popoluška oživená mágiou Prokofievovej hudby

Koncom novembra uviedol Balet SND pre koronavírus dlhé mesiace odkladanú premiéru baletu Popoluška, ktorú plánoval inscenovať ešte v stej jubilejnej divadelnej sezóne. Počas dvoch premiér sa v titulných postavách predstavilo rozličné obsadenie, a tak aj celkové dojmy z oboch večerov boli diametrálne rôzne.

Choreograf **Michael Corder** vo vlastnom nezmenenom diele, klasickom balete, ktorý naštudoval ešte v r. 1996 pre English National Ballet, nadviazal na štýl tanca anglickej baletnej školy, ktorá si potrpí na výraznejšie herectvo postáv. Prokofievova *Popoluška* nie je na scéne SND žiadnou novinkou. Prvýkrát bola uvedená v r. 1951 v naštudovaní českého choreografa Stanislava Remara, druhýkrát ju diváci SND mohli vidieť v stvárnení prvého slovenského choreografa Jozefa Zajka v r. 1978. Prokofiev napísal *Popolušku* počas druhej svetovej vojny, keď sa po období strávenom v západnej Európe a v USA vrátil do Sovietskeho zväzu. Možno aj preto nenájdeme v hudbe *Popolušky* iba emócie rozprávkovosti, tajomna, magickosti, ale aj motívy evokujúce ostrosť či osudovosť (odbíjanie hodín na plese). Sú to predovšetkým disonancie, rýchle zmeny tempa, krátke hudobné čísla, niektoré aj s orientálnym nádychom, striedajúce sa po minútach, ktorých je v partitúre *Popolušky* asi päťdesiat. Práve tieto výrazové prostriedky ju odlišujú od romantických kompozícií baletov 19. storočia.

Niektorí západní choreografi narábajú s hudbou Prokofieva voľne, menia poradie hudobných čísiel. Corder koncipoval svoju choreografiu vychádzajúc z pôvodného tvaru Prokofievovej partitúry. Navyše, v jeho choreografickom poňatí akoby vizualizoval každý tón a hudobnú myšlienku pohybom tanečníkov na javisku. Rytmus Prokofievovej inštrumentálne farebnej *Popolušky* je okrem valčíkov a mazúrky veľmi nepravidelný. Predvedenie preto nie je rytmicky jednoduché ani pre jednotlivých hudobníkov a ani pre tanečníkov. Corderova choreografia je založená na detailnom pretlmočení hudby na javisku v duchu anglickej baletnej školy, ktorá je oproti ruskej charakteristická aj tým, že v choreografii nevyužíva až také množstvo mužných silových vysokých skokov, ale skôr drobné detailné pohyby reagujúce na motívy v hudbe. Nárok na rýchlosť, precíznosť, muzikálnosť a hudobný sluch tanečníkov je preto o to väčší.

Corderova choreografia stavia do popredia vykreslenie charakteru Popolušky a humanitný rozmer jej príbehu. Zaujímavo je rozpracovaná scéna v lese, kde sa stretáva Popoluška so zástupcami štyroch ročných období pred tým, ako ju Kmotra Víla zmení na krásne odetú princeznú. Postavy vyjadrujúce jednotlivé ročné obdobia nie sú stvárnené len jednou sólistkou, ale sólistickým párom, každý v kostýme farebne prislúchajúci ročnému obdobiu. V porovnaní s inými naštudovaniami dáva Corder väčší priestor aj komickej postave Učiteľa tanca, vyjadreného v oboch premiérach **Viacheslavom Kruťom**. V úvode baletu je prizvaný, aby Popoluškine zlé sestry priučil umeniu tanca. Neskôr ich sprevádza a vtipne kontroluje ich tanečné pohyby aj na bále.

Popoluška **Tatum Shoptaughovej** vynikala na prvej premiére brilantnou technikou klasického tanca. V jej podaní bola síce milou a usmievavou, ale aj neistou a opatrnou.

A. Pyzhov, T. Shoptaugh ako Princ a Popoluška v bratislavskej inscenácii Prokofievovho baletu (foto: J. Žilinčár)

Alternantka **Olga Chelpanova** je v technike klasického tanca takisto bravúrna, výrazovo však presvedčivejšia a zrozumiteľnejšia. Pokiaľ Shoptaugh interpretovala emócie Prokofievovej hudby najmä v ich „disharmónii“, Chelpanova previedla diváka disonanciami v hlavnej téme Popolušky so sebaisto presnou dávkou pokory, smútku, zúfalstva, ale aj radosti a túžby po lepšej budúcnosti. Aj Princovia oboch obsadení excelovali brilantnou technikou.

V prvom obsadení pôsobil **Artemyj Pyzhov** viac športovo, v druhom obsadení sa prejav **Konstantina Korotkova** blížil viac k charakteru tanečníka typu *danseur noble*. Dvojica zlých nevlastných sestier bola v prvom obsadení stvárnená **Rominou Kołodziejovou** a **Laurou Brunettiovou**. Obe sú komickými karikatúrami nedokonalostí stvárňovaných postáv. Kołodziej, ktorá doteraz mala v repertoári väčšinou postavy princezien, sa tu predstavila v tmavej parochni v úplne inom svetle, s premyslene vypracovanou komikou. V druhom obsadení boli **Viola Mariner** a **Anna Vágnerová**, naopak, viac zlé ako komické.

Dobrého, láskavého, ale aj zakríknutého, a tak komického Popoluškinho otca v prvej alternácii stvárnil **Juraj Žilinčár**. **Adrian Ducin** mu zase dodal viac dôstojnosti. Macocha v podaní **Moniky Lehockej** je takisto viac komickou ako prísna, zlomyseľná a až zákerná **Viktória Šimončíková**.

Efektnou bola premena Popolušky v závere prvého dejstva, keď ako princezná v striebornych šatách odchádza v jagavom striebornom koči na bál. Jej príchod do tanečnej sály paláca nebol o nič menej zaujímavým. V nesenej zdvíhačke na vystretej ruke nad hlavou ju v oboch obsadeniach pôsobivo priniesol cez celé javisko mužský predstaviteľ postavy Leta – elegantný **Andrej Szabo**.

Skvostné kostýmy a svetelne výrazne štruktúrovanú scénografiu navrhol špeciálne pre bratislavskú *Popolušku* **Mark Bailey**. Po Nižinského *Bohovi tanca* a *Tulákovi Chaplinovi* to bola jeho tretia spolupráca so SND.

Inscenáciu hudobne naštudoval dirigent **Ondrej Olos**. Takéto náročné, bohato štruktúrované dielo však časom môže len dozrieť, preto treba dúfať, že aj časť plechovej dychovej sekcie v orchestri si pri reprízach vylepší detaily z prvej premiéry.

Linda NAGYOVÁ

Nová synagóga Žilina

Neologická synagóga na Hurbanovej ulici v Žiline je unikátnym architektonickým dielom. Je národnou kultúrnou pamiatkou a v ankete v roku 2000 bola architektmi zaradená medzi päť najdôležitejších občianskych stavieb 20. storočia na Slovensku. Stojí na mieste synagógy z roku 1861, no nadviazať na pôvodnú tradíciu obradov sa jej v súvislosti s následným vyhlásením slovenského štátu a vzniku mnohých protižidovských zákonov podarilo len nakrátko. Odvtedy slúžila pre najrôznejšie účely a dnes je z nej Nová synagóga Žilina – centrum pre súčasné umenie a kultúru.

Výstavba synagógy podľa návrhu svetoznámeho nemeckého architekta Petra Behrensa prebiehala v r. 1928 až 1931. Modernistická budova s triezvo volenými materiálmi, minimalistickým riešením a dôrazom na funkciu je pomocou terás a širokého schodiska citlivo zasadená do okolitého priestoru. Okoloidúceho tak nijak nevyruší jej nenápadná, no významná prítomnosť na rohu Kuzmányho a Hurbanovej ulice. Rovnako zaujímavý ako jej impozantný vzhľad je aj príbeh využitia jej priestorov v toku času. Už v r. 1938 sa v Žiline, ale aj na celom Slovensku, začali vyostrovať konflikty a útoky na Židov a v r. 1939 bol vyhlásený slovenský štát, ktorý znamenal absolútne obmedzenie ich ľudských a občianskych práv. Jeden zo zákonov z tohto obdobia Židom zakazoval vstup do mestských podnikov, a tak si v časti synagógy zriadili improvizovaný bar. Počas druhej svetovej vojny sa zmenila na sklad obilia a nábytku. Po vojne bola, napriek snahám židovskej obce predať budovu mestu, tak ako veľa iných dôležitých budov nakoniec v r. 1948 znárodnená. Od r. 1955 bola verejnosti sprístupnená ako kultúrny stánok (Dom osvety, neskôr Park kultúry a oddychu). Nevyhli sa jej však ani necitlivé zásahy do interiéru, ktoré ho zmenili na nepoznanie. V r. 1962 sa priestory pôvodnej synagógy stali aulou Vysokej školy dopravnej a po páde komunistického režimu sa premenila na kino Centrum, ktoré ukončilo svoju prevádzku v r. 2010.

Priestor synagógy prevádzkuje od r. 2011 občianske združenie Truc sphérique, známe tiež svojím druhým kultúrnym centrom v Žiline – Stanica Žilina-Zárečie. Občianske združenie je súčasťou medzinárodnej siete nezávislých kultúrnych inštitúcií Trans Europe Halles, ktoré revitalizujú prázdne industriálne či obchodné objekty na priestory pre súčasné umenie a spoločenské i kultúrne aktivity. Synagóga tak po početných verziách využitia svojho atraktívneho priestoru dostala počas deväťdesiatych rokov konečnú podobu centra pre súčasné umenie a kultúru a v r. 2011–2017 sa dočkala aj nevyhnutnej komplexnej rekonštrukcie. *„Chceme, aby vznikajúca kultúrna inštitúcia a jej program boli z 21. storočia, aby sa tu diali veci, ktoré budú premyslenou kombináciou kritickej reflexie, produkcie umenia a komunitného života,“* prezentujú na stránke Novej synagógy svoju víziu členovia združenia. Program aktivít prebiehajúcich v zrekonštruovanej synagóge je veľmi pestrý: výtvarné, tanečné, hudobné podujatia, výstavy, festivaly... V budove synagógy sa od decembra 2020 nachádza dočasné architektonické dielo Juraja Gábora s názvom *Completing the Sphere*. Ide o drevenú konštrukciu s priemerom 16 metrov, ktorá zrkadlovo dopĺňa kupolu, a vytvára tak pomyselnú guľu. Objekt nanovo definoval hlavný priestor synagógy a ponúka tu prebiehajúcim výstavám či koncertom nové kontexty.

Nová synagóga sa stala aj dôležitým koncertným priestorom v Žiline. Koncerty sa konajú vnútri Sphéry, na ochodzi, v priestoroch zimnej modlitebne a počas letných mesiacov aj vo vonkajších priestoroch synagógy. *„Ešte pred vznikom Sphéry sme v synagóge skúšali rôzne koncertné situácie, takže sme v podstate už majstri v prispôsobovaní sa konkrétnemu programu,“* vysvetľuje dramaturg klasickej hudby a produkčný v Novej synagóge, Kamil Mihalov. Z akustického hľadiska má Sphéra v skutku zaujímavé vlastnosti, hlavne veľmi veľký dozvuk, ktorý sa však dá ovplyvniť tzv. akustickými závesmi. *„Umelcov treba na toto prostredie trocha pripraviť, no väčšinou sú z netradičných priestorov nadšení,“* pokračuje K. Mihalov. Koncerty klasickej hudby si podľa neho tieto vlastnosti priam pýtajú. Žánrovo je dramaturgia koncertov nevyhranená, otvorená. Od klasiky cez jazz, historicky poučenú interpretáciu až po súčasnú tvorbu. Jediným kritériom ostáva profesionalita a kvalita. *„Väčšinou sa zameriavame na menšie ansámble, no napríklad pred inštalovaním Sphéry sme v roku 2019 uviedli súčasnú operu ANTI-GONÉ od slovenského skladateľa Viliama Gräffingera pre asi 100 divákov,“* objasňuje dramaturg. Z oblasti vážnej hudby možno ešte spomenúť koncert Dystopic Requiem Quartet so skladbou *Black Angels Songs* od Miroslava Tótha v rámci projektu Vrba-Wetzler Memorial. Na začiatok novembra tohto roku bol naplánovaný aj koncert Spectrum Quartett: CUBUS, ktorý sa však v dôsledku koronavírusu nemohol uskutočniť. Synagóga pravidelne hostí i koncerty festivalu Konvergencie. Priestor tu má aj alternatívna a experimentálna hudobná scéna, ako napríklad projekt *AmotIon/zvuková performance* od Silvie Rosani, na ktorej hrali hybridné hudobné nástroje a dirigovala umelá inteligencia. Kvôli aktuálnemu lockdownu boli zrušené dva zaujímavé koncerty: spolupráca švédskeho gitaristu a nadaného českého trubkára – Alf Carlsson/Jiří Kotača Quartet a koncert harfistu Michala Matejčíka. Nová synagóga je kultúrna pamiatka s osobitou atmosférou pôvodného objektu, ktorý neustále otvára príležitosti pre nové poňatie jej priestorov.

Ľubica FORDINÁLOVÁ

Exteriér a interiér Novej synagógy v Žiline (foto: D. Dostálková)

J. Klíma (foto: archív)

J. Lokšenincová (foto: archív)

NA CHATE:
Ján Klíma a Jana „Shina“ Lokšenincová

„Možno sa svet natoľko zmenil, že staré spôsoby sa už nedajú použiť“

Slovenskú hudobnú mapu by sme si dnes ťažko mohli predstaviť bez Slnko Records. Toto nezávislé vydavateľstvo vzniklo za čias úpadku mamutích labelov, dnes má na konte vyše 170 vydaných albumov a zastupuje hudobníkov od zarytého undergroundu až po Janu Kirschner. To všetko sa udialo pod rukami zakladateľky Jany Lokšenincovej, ktorá ako Shina tvorí s partnerom Danielom Salontayom skupinu Longital. V roku 2020 sa nezameniteľná pesničkárka a basgitaristka stala spoluiniciátorkou Hudobnej únie Slovenska, jej know-how a povzbudenie vtedy pre mnohých znamenali zásadnú pomoc. Rozhovor poskytla z tvorivého útočiska v Bielych Karpatoch.

JK: Prišla jeseň a hudobníkov sa pýta, ako sú pripravení na zimu. Na čo si tento rok pripravená ty?

JL: Mám rozrobených niekoľko veľkých projektov, takže som vlastne celkom rada, že sa menej hrajú koncerty, lebo by som to všetko nestihla. Ale je to dôsledok toho, že nápady na tie projekty vznikali v druhej vlne, keď sa toho tiež moc nedialo.

JK: Aké sú to projekty?

JL: V prvom rade je to projekt *Cesty Slnka* k 20. výročiu vydavateľstva a kapely Dlhé diely/Longital. Pozostáva z niekoľkých častí. Od mája som nahrávala štyridsať rozhovorov s muzikantmi, ktorí vydávajú albumy na Slnko Records. Nahrávam ich ako podcasty na počúvanie, tie potom prepisujeme a celý proces smeruje k vydaniu knihy. V rámci tohto projektu sme s Danom (Salontayom) robili hodinu hudby k prechádzke z Dlhých Dielov pod Most SNP, voláme to *Soundwalk*. Vyjde to ako aplikácia pre iphone, zatiaľ. Na budúci rok budeme v tomto pokračovať ďalšou časťou projektu, ktorý má názov *Z Dlhých Dielov až na Longital*. Preň dávame s Danom dokopy naše zápisky k všetkým našim pesničkám, denníky, kresby, fotky. Uvidíme, čo z toho nakoniec bude. Možno tiež kniha.

Popritom pracujem na novom albume. Zatiaľ zhromažďujem texty a nápady, už na tom začíname s Danom robiť. Album by mal vyjsť niekedy na jar.
A dnes som napríklad robila na komunikácii medzi lektormi a študentmi nášho vzdelávacieho programu Východ Slnka. Sú to hudobné ateliéry, v ktorých ponúkame ďalšie vzdelávanie pre muzikantov, ktorí už hrajú a niektorí sú na scéne aj dlhé roky, ale zisťujú, že majú rôzne medzery buď v technike hry alebo aj v komunikácii. Zatiaľ je to teda modul len pre Slnko muzikantov, ale neskôr by sme to chceli otvoriť pre verejnosť. Viac je na vychodslnka.sk

JK: Teda, je toho veľa. Popravde, som aj prekvapený, najmä pokiaľ ide o tie ateliéry. Čítal som, že vydavateľstvo Motown sa o svojich umelcov staralo podobne, učili ich hrať, spievať, tancovať, elegantne sa správať a slušne stolovať... Ty to tuším naozaj berieš ako misiu. Zároveň tu badať inú freelancerskú cnosť – schopnosť prispôsobiť sa. Je aj tá rozmanitosť aktivít reakciou na škrty, ktorými do bežnej hudobníckej prevádzky zasiahla pandémia?

JL: Určite, ako píšem vyššie, zo dňa na deň sme sa ocitli doma takmer bez práce a začali sme si teda vymýšľať, čo iné by sme mohli robiť. V prvej vlne, keďže bola jar, som sa vrhla na budovanie záhrady a chvíľu som sa angažovala v zakladaní Hudobnej únie Slovenska. Začiatkom tohto roka, keď už bolo jasné, že pandémia nie je chvíľková a dosť teda zdecimovala tento náš hudobný segment, začala som rozmýšľať ešte ináč, pozerať sa viac do diaľky a zároveň aj do minulosti a čo sa z toho všetkého dá vyťažiť. Na toto všetko väčšinou pri intenzívnom hraní koncertov nie je čas.

JK: Čo všetko ťa posledný rok a pol naučil? Čo si sa dozvedela o sebe a o muzikantoch na Slovensku?

JL: No, bolo to dosť prelomové obdobie zo všetkých stránok. O sebe som zistila, že sa mi už podarilo vyničiť v sebe taký ten existenciálny strach, ktorý vyplýva z dlhodobej situácie muzikanta, keď nemáš pevné zamestnanie s výplatou. Trochu ma to len tak vnútri pošteklilo, že „ajaj, toto bude zaujímavé“. To bolo na začiatku pandémie, keď sa rušili postupne všetky koncerty do leta. A vzápätí som zistila, že ten podporný hlas vo mne je silnejší a ten mi oznámil, že „dobre bude“ a v pohode to prežijeme, aj keď si nevieme predstaviť ako.
O muzikantoch na Slovensku som zistila, že sa vedia zomknúť a niečo pre seba navzájom urobiť, keď je naozaj zle. Nebolo to jednoduché, to všetko, čo sa dialo okolo zakladania HUS, ale cítila som vtedy veľmi silnú spolupatričnosť muzikantov naprieč žánrami a myslím, že vôbec pre všetkých bolo dôležité zažiť ten pocit, že sme všetci bez rozdielu na jednej lodi a musíme si pomáhať.

JK: Ovplyvnil ťa ten hraničný pocit aj pri tvorbe?

JL: Trochu hej. Ako tvorkyňa hudby sa cítim trochu paralyzovaná a nejde mi to tak od ruky, ako keď som si v minulosti nastavila nový projekt a išla som. Teraz to trochu pred sebou posúvam a napriek tomu, že celkom dobre viem, čo chcem urobiť, tak to odkladám. Ale je dosť možné, že ešte nenastal ten správny čas, že mám ešte niečo zažiť, čo ma skompletizuje, aby som mohla uzavrieť ďalšiu kapitolu. Lebo vydanie albumu vždy cítim ako uzavretie istej kapitoly v živote. A možno sa ten svet natoľko zmenil, že sa nedajú používať staré spôsoby.

JK: Spomínala si Hudobnú úniu Slovenska. Čo považuješ za jej najväčší úspech?

JL: Najväčší úspech bol, že vôbec vznikla, že sa po mnohých rokoch dokázali na popud jedného človeka stretnúť manažéri muzikantov úplne naprieč celou našou hudobnou scénou. A že začali konať. Iniciovali stretnutia na najvyššej úrovni, stali sa partnerom ministerstva kultúry pri vyladovaní pandemických podpôr. Nie je to, samozrejme, ideálne, ale je

to obrovský krok vpred. Teraz keď sa čokoľvek rieši, muzikanti vedia, že majú v kritických momentoch svojho zástupcu a že sa naň-ho môžu obrátiť. Jeden zo zástupcov sa už v týchto dňoch zúčastňuje na tvorbe kultúrnej politiky pre najbližšie roky.

JK: Z koncertov sa stal príliš nevyspytateľný zdroj zárobku. Aké sú potom vyhliadky, že hudobník bude môcť svoju prácu zhodnotiť prostredníctvom nahrávok? Nakoľko je možné zarobiť na nosičoch alebo streamingových službách?

JL: Neviem. Sama som zvedavá, ako sa to vyvinie. Ale často si myslím, že nám pomôže iba zázrak. Lebo zatiaľ sa to nevyvíja dobre. Návratnosť z nosičov stále klesá, nedostatok kapacít a materiálov v poslednom období predaj ešte skomplikoval. Príjmy zo streamingov občas niekomu niekde vystrelia, ale všeobecne je to nedostatočné. Nie že nás to neuživí, ale

Shina (foto: O. Koščík)

často aktuálny album nezarobí ani na nahrávanie toho ďalšieho. Omnoho lepšie sú na tom teraz amatérske kapely, ktoré sa hudbou neživia, ale môžu si ju zo svojich platov dotovať. Tam je zase potom skôr problém čas, ale mnohí si to vedia zariadiť, takže to vyzerá, že je všetko na poriadku.

JK: Aké máš zatiaľ skúsenosti s crowdfundingom?

JL: Crowdfunding sa asi najviac blíži tomu, čo môže kapela urobiť sama pre seba bez prostredníka, ak je šikovná a má dobrý priamy vzťah s fanúšikmi. Máme s tým zatiaľ nie veľké, ale dobré skúsenosti – ako vydavateľstvo a niektorí naši hudobníci aj osobne. Ale je nutné venovať sa tomu dosť intenzívne, ešte nad rámec ostatných vecí, ktoré hudobník robí, keď tvorí a hrá koncerty. No vzhľadom na to, že možnosti získať peniaze na nový projekt sú obmedzené, treba to skúšať.

JK: Príbeh o tebe a skupine Longital obsahuje onen iniciačný moment pred dvadsiatimi rokmi, keď si sa rozhodla naplno venovať hudbe a živiť sa iba ňou. Išlo o rozhodnutie idealistu. Aké rozhodnutie by v obdobnej situácii mal urobiť idealista dnes?

JL: Nuž také isté. Nie je to totiž o konkrétnych podmienkach, ktoré práve sú, ale o rozhodnutí. O prioritách. O tom, kam ťa srdce ťahá. Situácia môže v tejto chvíli vyzerať neutešená, ale keď to rozhodnutie urobíš a je pevné ako skala, začne sa to okolo teba meniť a nájde sa cesta, ako cieľ uskutočniť. A tiež si myslím, že toto čudné obdobie nebude trvať večne a keď sa skončí, bude dobré byť pripravený a mať to váhavé, rozhodovacie obdobie v živote jedinca za sebou.

JK: Odkedy v roku 2001 vzniklo Slnko Records, naša nezávislá scéna v ňom získala stabilnú oporu – vydavateľskú, organizačnú, v neposlednom rade ideovú. Aj hudobníci bez podpory veľkých vydavateľstiev a médií sa mali na koho obrátiť. S akým pocitom sa na tých dvadsať rokov práce pozeráš? Čo je pre teba najväčšou satisfakciou?

JL: Ak to zoberiem čisto osobne, úspech je, že som to prežila a vydržala a že sa pod mojimi rukami udiali také zázračné veci, často bez môjho vedomia. Vždy som len tak štuchla do možností a príležitostí a ony sa už nejako o seba postarali. Za to teda ďakujem.

JK: Zmenila sa za tých dvadsať rokov „úloha“, ktorú môže takéto vydavateľstvo v našich podmienkach ideálne zohrávať? Potrebujú od vás hudobníci stále to isté?

JL: V niečom je to stále rovnaké. Hudobníci sa vedia veľmi dobre sami o seba postarať, vidno to aj na tom, že možno viac hudby u nás vychádza mimo vydavateľstiev ako v nich. Ale čo pozorujem od začiatku, tak sú veľmi radi, keď sa môžu v tej úplne poslednej fáze spoľahnúť na niekoho, kto im zoberie z ruky hotový master a postará sa o jeho distribúciu a o promo. Aj keď v posledných rokoch už ani toto vo veľa prípadoch nie je nutné.

JK: Tvojou pozornosťou preteká množstvo mladých hudobníkov. Takých, ktorí chcú začať alebo práve začali. Je to stále ten istý typ ľudí a motivácií, menia sa len žánre a účesy? Alebo pozoruješ u najmladšej vrstvy nejaký vývoj?

JL: Mne to príde, že sa to stále opakuje, čo sa týka motivácií. A dokonca aj v rozhovoroch, čo som robila s našimi muzikantmi, sa stále opakujú tie isté motívy už od 80. rokov. Chceme, aby si nás druhí všimli, ocenili a tí najodvážnejší chcú slávu a veľké peniaze :-). Občas, ale veľmi málokedy, sa nájde niekto, kto chce na poli hudby objaviť niečo naozaj nové a prevratné.
Ale čo je diametrálne iné, je pripravenosť a vzdelanie dnešných mladých ľudí. Tu cítiť naozaj posun. Prichádzajú už vo veľmi mladom veku interpretačne zrelí, majú napozerané, napočúvané kvantum muziky z celého sveta. Často si píšu s muzikantmi rovesníkmi z rôznych krajín. Sociálne siete a špeciálne YouTube v oblasti vzdelávania umožňujú taký level orientácie v hudobnom svete, aký sme si kedysi ani len nevedeli predstaviť. Naše zdroje boli veľmi úzke a získať čokoľvek od albumov až po nástroje bolo veľmi drahé, nehovoriac o informáciách. Takže už zostáva len tešiť sa, čo s tými všetkými darmi urobia. A čo sa týka tých žánrov a účesov, tak hej, sú v oveľa tesnejšom závese za svojimi vzormi, ako sme kedysi boli my. Môžu to totiž sledovať na „insta“ v priamom prenose. ×

Príbeh hudby

Predplatitelia Hudobného života držia v rukách nielen náš časopis, ale aj DVD s názvom *Príbeh hudby*. Projekt Bratislavského chlapčenského zboru a jeho dirigenta Gabriela Rovňáka ml. vybočuje zo slovenského štandardu kvalitou scenáristického a režijného spracovania, ale aj úrovňou moderátorského prejavu, ktorý dokáže hudobno-vzdelávacie projekty zásadne nasmerovať k úspechu, alebo, naopak, ich potopiť. Séria, ktorá odštartovala spoluprácou so Štátnou filharmóniou Košice ešte r. 2013, sa posledné roky úspešne profiluje ako internetový/televízny interaktívny formát s celoslovenským dosahom.

„Štátna filharmonia Košice je od počiatku najstabilnejším partnerom projektu. Všetky nové koncerty vznikli na objednávku tohto telesa“, hovorí autor, moderátor a dirigent *Príbehu hudby* Gabriel Rovňák. Od r. 2015 sa s projektom stretáva aj publikum v Žiline cez spoluprácu so Štátnym komorných orchestrom. Zásadným sa však stal r. 2018, keď sa pre spoluprácu podarilo presvedčiť RTVS a celý projekt inštitucionálne zaštítil Bratislavský chlapčenský zbor. *„Od roku 2017 som sa zaoberal myšlienkou, ako priniesť* Príbeh hudby *ešte väčšiemu množstvu divákov, ako je kapacita akejkoľvek koncertnej sály. Zisťoval som, ako sú na tom školy, pokiaľ ide o technické vybavenie, a vyšlo najavo, že aj vďaka európskym grantom je drvivá väčšina našich škôl vybavená kvalitným internetovým pripojením a v triedach sú interaktívne tabule,“* vysvetľuje vznik nápadu prenášať koncerty naživo prostredníctvom internetu v čase, keď bola doba každodenného koncertného streamu ešte v nedohľadne. Spoluprácou s RTVS sa *Príbeh hudby* dostal do rúk SOSR, domovského orchestra verejnoprávneho Rozhlasu, a ďalšie 3 pokračovania série sa už streamovali s technickou a finančnou podporou RTVS do škôl po celom Slovensku. Dve z nich sa odvysielali aj na obrazovkách verejnoprávnej televízie a sú k dispozícii v jej internetovom archíve, čím sa dostupnosť projektu rozšírila zo škôl do domácností. Už prvú spoluprácu s RTVS, internetový stream programu s názvom *Príbeh hudby – Na počiatku bola nota* sledovalo v stovkách škôl okolo 60 tisíc žiakov. O rok neskôr sa ich počet zvýšil na 80 tisíc. Pokračovanie s podtitulom *Opera letí* znemožnila pandémia, no napokon bolo – podobne ako väčšina zrušených akcií prvého pandemického roka – zrealizované na jar 2021. Na jeseň tohto roka uviedol tvorivý tím okolo Bratislavského chlapčenského zboru ďalší diel – *Príbeh hudby na cestách*, ktorého hlavnou témou je spevácky zbor: *„Uvedomujeme si, že v období pandémie mnoho speváckych zborov prerušilo svoju činnosť a mnohé dokonca zanikli. S Bratislavským chlapčenským zborom chceme pomôcť slovenskému zborovému hnutiu v obnove po ťažkých časoch, a preto prinášame program, ktorý inšpiruje ku členstvu v speváckych zboroch. Publikum sa dozvie, ako funguje spevácky zbor a aké benefity prináša spievanie v zbore. Účinkovanie v zbore si diváci môžu vyskúšať priamo na koncerte.“* Jasne vyprofilované sú už aj témy dvoch ďalších plánovaných pokračovaní série: *Tajomstvá ľudského hlasu* v spolupráci s Operou SND a *Príbeh slovenskej hudby* so Štátnou filharmóniou Košice.

***Príbeh hudby* so Štátnou filharmóniou Košice** (foto: J. Laš)

Formát *Príbehu hudby* charakterizuje snaha o *„výstižné a pútavé sprievodné slovo s nízkym obsahom faktografických údajov, ale vysokým obsahom informácií, smerujúcich k emocionálnemu zážitku.“* A to sa naozaj darí – scenáre veľmi dobre pracujú so selektovaním faktov. V programe *Na počiatku bola nota* sa publikum v priereze dejinami hudby dozvie o rôznych hudobných štýloch. Posluchačsky náročnejšie etapy sú neskúseným divákom prezentované „citlivo“, zaznie napríklad informácia, že dodekafonisti vymysleli hudbu, *„v ktorej ani jeden tón zo série tónov nezaznel dvakrát – niekomu sa to páčilo, niekomu nie...“* Podobne nenútene dokázal Gabriel Rovňák vysvetliť aj princíp Cageovej skladby *4:33* – deti sa dozvedia, že skladateľ považoval za hudbu všetky ruchy v sále, ktoré zazneli počas onoho ticha a *„až vtedy to začalo byť zaujímavé!“* Vhodné kľúčové slová (*„našiel som na internete informáciu..., vznik opery 1600 – dajte si tie čísla ako PIN do mobilu...“*) dobre fokusujú cieľovú skupinu. V programe *O nesmrteľnosti* sú deti nenápadne zatiahnuté do debaty o kvalite hudobného diela, o práci s hudobným materiálom, ktorá mu môže zaručiť „nesmrteľnosť“ (*„... keby sme hrali tento motív dlho osamotený, o chvíľu by ste sa nudili a sledovali sociálne siete...“*). Dĺžka viet, posúvajúcich fakty, je s presnosťou žiletky orezaná tak, aby moderátor nestratil pozornosť detského diváka. Hudobné ukážky nepresahujú 3 minúty. Za pozornosť stojí aj moderátorský prejav Gabriela Rovňáka, ktorý má parametre profesionálnej kultivovanosti, no pôsobí spontánne a v odbornom hudobnom teréne veľmi autenticky. To je v našich končinách mimoriadne vzácna kombinácia. Dynamike formátu prospieva aj neustály pohyb na pódiu – či už moderátora alebo hostí – medzi nimi sa okrem členov Bratislavského chlapčenského zboru objavujú známi interpreti, napr. r. 2018 sopranistka Slávka Zámečníková, r. 2019 klavirista Maroš Klátik či r. 2021 tenorista Martin Gyimesi so sopranistkou Tatianou Hajzušovou. Pohyb umožňuje využitie mikroportov namiesto statických mikrofónov na nevzhľadných stojanoch. Tie sú v maximálnej miere eliminované aj v „orchestrisku“. Tvorcovia sa inšpirovali zvučením pri prenosoch Českej filharmónie a spolu s televíznym režisérom koncertov prvého českého orchestra, Joelom Hánom, odstránili z obrazu v programe *Príbeh hudby 3* zbytočný vizuálny smog. Opäť obdivuhodný zmysel pre detail. *„Zo stránky vizuálnej sme však stále na polceste, ešte vidíme veľký priestor na ďalšie zlepšenia,“* uzatvára Gabriel Rovňák a ja si po niekoľkýkrát uvedomujem, že hovorím so synom Magdalény Rovňákovej, húževnatej zakladateľky Bratislavského chlapčenského zboru. Vytrvalosť a neustálu ambíciu napredovať má *Príbeh hudby* v DNA.

Andrea SEREČINOVÁ

MARTIN ADÁMEK UNITY

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

Podmanivá virtuozita, 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 centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

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

DALIBOR KARVAY SOUVENIRS

Dalibor Karvay – husle
Daniel Buranovský – klavír

Výnimočný slovenský huslista Dalibor Karvay prezentuje obľúbené, interpretačne náročné „suveníry“ zo svojho koncertného repertoáru: virtuózne a poslucháčsky atraktívne diela Achrona, Masseneta, Paganiniho, Ravela, Saint-Saënsa, Waxmana, Wieniawského, ale aj skladby od domácich autorov (Burlas, Kupkovič, Rajter). CD vzniklo v nadväznosti na udelenie Ceny Ľudovíta Rajtera za rok 2016.

Bratislava 2017, HC 10045

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

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

Zakaria Paliašvili
Príbeh gruzínskej národnej opery

(foto: archív)

V dejinách hudby sa často stretneme s témou národnej opery. Verdi ako zjednotiteľ Talianska, protifeudalistický Smetana, „ľudový" a zároveň moderný Eugen Suchoň… O viac než generáciu starší Zakaria Paliašvili sa považuje za zakladateľa národnej opery v Gruzínsku, kde na začiatku 20. storočia nastal čas na vznik opery dôležitej pre národné povedomie. V krajine, ktorá bola vtedy už sto rokov guberniou cárskeho Ruska, vstrebával kultúrny život vtedajšiu európsku kultúru a zároveň objavoval vlastné kultúrne dedičstvo, svoj bohatý a jedinečný folklór.

Hlboko gruzínsky a zároveň európsky

Paradoxom je, že Zakaria Paliašvili (1871–1933), ktorého identifikujeme ako jedného z najvýznamnejších a pre Gruzínsko veľmi dôležitých hudobníkov, nevyrastal ani v hudobne založenej, ani v tradičnej gruzínskej rodine. Bol, na rozdiel od pravoslávnej väčšiny obyvateľstva, katolíkom pochádzajúcim z Kutaisi. Od detstva sa zúčastňoval na katolíckych omšiach, spieval v zbore a neskôr sa naučil hrať na organe. Vďaka tomu sa uňho vyvinul zmysel pre európske hudobné myslenie. Jeho prvým učiteľom klavíra bol Felix Mizandari, zakladateľ klavírnej školy v Gruzínsku a brat v Európe známeho klaviristu Aloiza Mizandariho. Vzhľadom na tieto okolnosti prebehlo jeho hudobnícke formovanie v duchu európskej harmónie a polyfónie.

S tradičnou gruzínskou hudbou sa bližšie zoznámil v r. 1887 ako šestnásťročný, keď sa presťahoval do Tbilisi. Dôležitým momentom v jeho vývoji bolo účinkovanie v speváckom zbore, ktorý založil etnograf a lingvista Lado Agniašvili spolu s českým tenoristom Iosebom Ratilim (pôvodným menom Josef Navrátil), vtedy pôsobiacim v Gruzínsku. Počas dospievania sa ďalej vzdelával v teoretických predmetoch a v hre na lesnom rohu. Koncom 19. storočia sa mladý Paliašvili začal venovať zbieraniu gruzínskych piesní a vytvoril aj svoje prvé kompozície. Znalosti v oblasti teórie a kontrapunktu si potom prehĺbil u profesora moskovského Konzervatória Sergeja Tanejeva. Všetci Paliašviliho súrodenci sa aktívne venovali hudbe, starší brat Ivane sa stal dokonca profesionálnym dirigentom.

Boj o vlastnú identitu

Násilná infiltrácia ruskej kultúry vyvolávala v Gruzíncoch na prelome 19. a 20. storočia obavy zo straty vlastných tradícií či jazyka, čo viedlo k prehlbovaniu pocitu národného sebavedomia a túžby po nezávislosti. Renesancia gruzínskej kultúry sa začala zakladaním inštitúcií ako Spoločnosť pre šírenie gramotnosti medzi Gruzíncami, Národné divadlo, Divadlo opery a baletu či Združenie pre obnovu cirkevného spevu. Cieľom skladateľov bolo zaistiť budúcnosť gruzínskej hudby a nájsť jej miesto na kultúrnej mape Európy. Na uskutočnenie tejto úlohy však bolo nutné urobiť niekoľko dôležitých krokov, v prvom rade podnikať expedície po celej krajine, ktoré by umožnili zvukový i notový zápis ľudových piesní. Dôkladné štúdium zozbieraného materiálu pomohlo vyprofilovať hlavné štylistické prvky smerodajné pre gruzínsku klasickú hudbu.
O popularizáciu ľudovej hudby začiatkom 20. storočia sa postarali skladatelia tzv. prvej generácie, napríklad Meliton Balančivadze, autor prvej pôvodnej gruzínskej opery a otec skladateľa Andriu Balančivadzeho a zakladateľa Newyorského baletu Georgea Balanchina, alebo Dimitri Arakišvili, zakladateľ gruzínskej etnomuzikológie. Patril medzi nich aj Zakaria Paliašvili.

Skladateľ, dirigent a pedagóg

Po ukončení štúdia v r. 1903 a návrate domov sa Paliašvili zaoberal hlavne pedagogickou, skladateľskou a dirigentskou činnosťou. Práve v týchto rokoch boli aj vďaka jeho iniciatíve založené Filharmonická spoločnosť (prvý gruzínsky symfonický orchester) a akademický spevácky zbor. Angažoval sa aj pri obnovení tradície gruzínskeho bohoslužobného spevu. Katolícka viera Paliašvilimu nikdy neprekážala v jeho patriotizme; zasadil sa o to, aby v gruzínskom chráme znela gruzínska hudba a aby bola spievaná v národnom jazyku. Práve v tomto čase tiež napísal *Gruzínsku liturgiu sv. Jána Zlatoústeho,* jedno zo svojich najvýznamnejších diel. Text vo vydaní liturgie bol uvedený v dvoch jazykoch, okrem gruzínskeho aj v cirkevnoslovanskom, čo malo zrejme slúžiť jej popularizácii. Vďaka tomu dielo preniklo za gruzínske hranice a aj mimo gruzínskeho jazykového okruhu, bolo opakovane uvedené a nahraté speváckymi zbormi v USA alebo v Rusku.

Abesalom a Eteri

Členmi prvej generácie gruzínskych skladateľov boli ľudia, ktorí zažili tri rôzne typy štátneho zriadenia: ruskú monarchiu, tri slobodné roky nezávislej Gruzínskej demokratickej republiky (1917–1921) a nástup sovietskej vlády. Na začiatku nového storočia sa intenzívne ohlásila

potreba národnej opery, s libretom odzrkadľujúcim charakter a históriu národa. Stredoveký gruzínsky ľudový epos *Eteriani* (10.–11. stor.) sa dokonale hodil pre túto úlohu. Z jeho variantov vytvoril spisovateľ Petre Mirianašvili libreto. Paliašvili sa práci na opere zo začiatku vyhýbal, no hotové libreto ho napokon presvedčilo. Dokončenie diela odďaľovali nielen pracovné povinnosti skladateľa, ale najmä prerušenie vynútené úmrtím jeho jedenásťročného syna Irakliho. Paliašvili sa neskôr vrátil k tvorbe a dielo po desiatich rokoch dokončil. Uvedenie niektorých jej častí niekoľko rokov pred kompletnou premiérou vyvolalo silný pocit nedočkavosti. Orchestrácia trvala skladateľovi dva roky. Premiéra sa napokon uskutočnila 21. 2. 1919. Už od rána toho dňa sa v gruzínskej tlači písalo o večernom podujatí a očakávania boli veľmi veľké. Premiéra opery *Abesalom a Eteri* bola veľmi úspešná i napriek tomu, že na druhý deň kritika dielu vytkla šesťhodinovú dĺžku a tiež nízku úroveň scénickej zložky. Paliašvili operu čoskoro skrátil a vypustil z nej jedno dejstvo.

Prelom 10. a 20. rokov minulého storočia bol pre gruzínsku klasickú hudbu jedným z najproduktívnejších období. Vtedy sa na opernej scéne objavili o i. Arakišviliho *Legenda o Šotovi Rustavelim*, Dolidzeho *Keto a Kote* a neskôr Paliašviliho druhá opera *Daisi* (Súmrak). Všetky sú založené na folklórnych intonáciách a na historickej tematike. Otázkou zostáva, prečo bola od začiatku (dodnes je) práve *Abesalom a Eteri* pre Gruzíncov takou dôležitou a vôbec najobľúbenejšou z týchto opier. Muzikológovia sa zhodujú, že Paliašvilimu sa spomedzi jeho kolegov najlepšie podarilo vystihnúť gruzínsky charakter hudby pri zachovaní nadväznosti na európsku (najmä taliansku a francúzsku) opernú tradíciu.

Tanečné cislo kartuli z opery *Abesalom a Eteri* (foto: archív)

História lásky princa Abesaloma a sedliačky Eteri je predstavená v štyroch dejstvách. Počas celej opery orchester vytvára rolu psychologizujúceho pozadia s opakujúcou sa témou nepriaznivého osudu, ktorému sa zamilovaný pár nevyhne. V lyrickom prvom dejstve prevažujú dialógové scény a sóla, napríklad v scéne lásky, v ktorej sa do krásnej Eteri na prvý pohľad zamiluje Abesalom, ale aj jeho závistlivý vezír Murman. Príbeh od začiatku sprevádza téma sociálnej nerovnosti medzi hlavnými postavami. Hlavnou ideou opery je však téma lásky, ktorá prekonáva všetko ostatné. Táto myšlienka uzatvára aj tragické štvrté dejstvo. Chorý Abesalom umiera v náručí milovanej Eteri, ktorá následne spácha samovraždu, no ani smrť ich lásku neporazí.

Počas epického obrazu svadobnej hostiny je slávnostná nálada posilnená citáciou ľudovej polyfonickej piesne *Čakrulo* a baletným číslom z gruzínskych tancov (*kartuli, mirzaia*). Dôležitú rolu hrá zbor, ktorý navodzuje atmosféru stredovekého kráľovstva, jeho zvykov, tradície stolovania a národnú charakteristiku, pre ktorú ako základ použil skladateľ ľudové stolovné piesne (*supruli*) a „bojové piesne". Ďalším z pozoruhodných tradičných elementov je žáner plaču, ktorým vyjadrujú Abesalom aj ostatný ľud v treťom dejstve smútok za chorou Eteri, ktorej sa musí Abesalom vzdať. Na rozdiel od ostatných súčasníkov, Paliašvili vo svojej opere okrem tradičnej hudby využil (či priam citoval) aj gruzínske cirkevné nápevy. Boli však odstránené komunistickou cenzúrou, podobne ako kresťanské symboly v Suchoňovej *Krútňave*.

Okrem dvojice motívov osudu a lásky sa Paliašvilimu podarilo poukázať aj na dve polohy gruzínskej kultúry. V úvode ouvertúry *Abesaloma a Eteri* počuť kvart-kvintakord, kvart-septakord a zakončenie melodických fráz na kvinte. Takto, hneď v prvých dvoch taktoch, sú tu predstavené hlavné charakteristické prvky gruzínskej hudby, jej harmonická špecifickosť a originalita. Naopak, tragický koniec opery je uzavretý čisto európskou kadenciou (S-D-T namiesto v gruzínskej hudbe obvyklého postupu VI-VII-I), ktorá akoby miesto gruzínskej kultúry v kontexte európskej civilizácie.

Múza

Po úspechu prvej opery sa Paliašvili odvážil napísať ďalšiu. Počas pedagogickej činnosti sa spoznal so svojím budúcim mecenášom, inžinierom Buzoglim, ktorého manželka, profesionálna speváčka a pedagogička operného spevu na konzervatóriu v Tbilisi, Nadežda Abašidze-Buzogli (1888–1976), sa stala jeho múzou a inšpirovala ho k tvorbe ďalších dvoch opier: *Daisi*, prvej lyricko-dramatickej opery v dejinách gruzínskej hudby, a menej známej opery *Latavra*. Okrem nich venoval Nadežde aj niekoľko piesní-romancí. Napriek vzťahu speváčky a skladateľa inžinier Buzogli Paliašviliho finančne podporoval; premiéry jeho opier boli doslova národnými udalosťami dôležitými pre každého gruzínskeho intelektuála. Paliašvili bol vďačný celej rodine Buzogliovcov za emocionálnu a materiálnu podporu, vrátane obdobia, keď stratil miesto rektora konzervatória, po tom, čo ho v r. 1923 po premiére opery *Daisi* kvôli jej patrioticko-politickým motívom komunistická strana predvolala na súd. Skladateľa nezatkli, no rešpekt vlády si získal až po napísaní symfonickej kantáty na počesť 10. výročia októbrovej revolúcie.

Hudobné nadanie skladateľa zdedil aj jeho syn Otar Gordeli (1928–1994), známy najmä *Flautovým koncertom D dur* a *Klavírnym koncertom c mol*. Vo svojom závete zanechala Nadežda Buzogli synovi Otarovi rukopisy opier *Daisi* a *Latavra* s odkazom odovzdať ich niektorému z múzeí. V súčasnosti sa nachádzajú v Domácom múzeu Zakariu Paliašviliho v Tbilisi. Paliašviliho hudba však má aj dnes, keď si Gruzínsko pripomenulo 150. výročie jeho narodenia, viac ako len muzeálnu hodnotu. Skladateľove opery sú dodnes na repertoári divadiel v Gruzínsku a s vysokým ocenením sa stretli aj v niekoľkých európskych mestách, o i. vo Weimare, Saarbückene či v Lodži. V r. 2016, pri príležitosti otvorenia zrekonštruovanej budovy Opery a baletu v Tbilisi, vznikla nová a opäť úspešná inscenácia *Abesaloma a Eteri*, ktorú môžu záujemcovia vidieť a počuť aj počas tohoročnej 170. divadelnej sezóny. ×

Anna NIKOLOZIŠVILI

Autorka je študentkou Fakulty muzikológie a kompozície na Štátnom konzervatóriu V. Saradžišviliho v Tbilisi Text vznikol v rámci projektu Akadémia Hudobného života.

Gustav Mahler (1860–1911)
Symfónia č. 9

V roku 2021 sme si pripomenuli aj 110. výročie úmrtia jednej z najvýnimočnejších osobností hudobných dejín, Gustava Mahlera. Z jeho počtom neveľkého skladateľského odkazu sa sústredíme na poslednú dokončenú symfóniu.

Tamás HORKAY

V tvorbe tohto rodáka z Kališť pri Jihlave nachádzame „len“ deväť dokončených symfónií, skice k desiatej a niekoľko desiatok piesní (ak si odmyslíme prvotiny *Žalobná pieseň* a jednočasťové *Klavírne kvarteto*). Vysvetlení je niekoľko. Mahler jednak sám seba definoval ako prázdninového skladateľa: počas rušnej a vypätej opernej sezóny sa nedokázal naplno koncentrovať na komponovanie, ktoré muselo počkať na divadelné prázdniny v letných mesiacoch. Potom o sebe s odôvodneným sebavedomím vyhlásil, že „*Beethoven zložil len jednu* Deviatu*, kým každá z jeho symfónií je* Deviata“[1]. Táto veta sa týka mimoriadnej myšlienkovej závažnosti, filozofickej zomknutosti a epochálneho významu každej symfónie. Napokon, Mahler bol perfekcionista a je o ňom tiež známa určitá poverčivosť a strach zo „syndrómu deviatich symfónií“ – Beethoven, Bruckner a Dvořák po skomponovaní deviatich symfónií zomreli a zanechali nanajvýš náčrty k desiatej. Mahler tomuto javu pôvodne chcel predísť tak, že po *8. symfónii* nasledujúcu *Pieseň o Zemi* nezahrnul do poradia číslovaných symfónií, hoci sa táto kompozícia naozaj viac podobá na piesňový cyklus než na symfóniu. *Deviatej symfónii* sa však aj tak nevyhol, a tá sa naozaj stala jeho poslednou...

Mahlerov štýl

Pohľad na Mahlerovu symfonickú tvorbu odhaľuje niekoľko významných skutočností. 1. Úzka spojitosť s piesňou; piesňový spôsob tematického rozvíjania a melodickej dikcie zaiste nadväzuje na Schuberta. V prvých štyroch symfóniách nachádzame aj niekoľko dôležitých citácií piesní, pieseň predstavuje akýsi intímny kontrast k veľkoleposti symfónií. 2. Uzavretosť formy napriek mnohým neštandardným riešeniam nadväzuje na tradíciu rakúsko-nemeckého symfonizmu v 18. a 19. storočí. To však nie je v protiklade s bytostne kozmopolitnou osobnosťou a poetikou skladateľa. 3. Šokujúca heterogenita invencie a použitých prvkov: od ľudových (židovských, slovanských, rakúsko-nemeckých) nápevov cez fanfáry, dychovku a cirkus až po vysoko sofistikované, no zväčša diatonické témy. 4. Filozofickosť, sprostredkovanie svetonázoru vo viacerých symfóniách (najmä v tých vokálno-inštrumentálnych), autobiografické črty aj v rýdzo inštrumentálnych dielach. 5. Monumentálnosť, mystickosť a syntetickosť v spojení s častou iróniou a parodickými prvkami. 6. Revolučne nová zvukovosť a inštrumentácia: ide najmä o nový, objavný spôsob exponovania nástrojov v priestore, vytvárania originálnej polyfónie, kríženia hlasov a vertikálnej kombinácie hlasov a tém. Ako poznamenáva Kurt Blaukopf, táto prevratná linearita sa mohla plne uplatniť až v 20. storočí s rozšírením stereofónie a vybudovaním moderných koncertných sienií. 7. Všadeprítomná inšpirácia prírodou, jej zvukmi, pocitmi a náladami, ktoré v tvorcovi prebúdza.

Slávna *Symfónia tisícov* (*Ôsma*) vznikla koncom Mahlerovho desaťročného pobytu vo Viedni vo funkcii riaditeľa Dvornej opery (1897–1907). Rok 1907 bol pre skladateľa negatívnym zlomom a ťažkou krízou: bola mu diagnostikovaná vážna srdcová choroba a zomrela jeho staršia dcéra Maria Anna. Koncom roka reflektoval na pozvanie na miesto operného a neskôr symfonického dirigenta v Spojených štátoch, ktoré sa stali jeho prechodným domovom až do konca života, hoci letné a jesenné mesiace trávil v Európe.

Posledné tvorivé vypätie

Deviatu symfóniu začal Mahler komponovať pravdepodobne v júli 1909 a pracoval na nej počas letných mesiacov v južnom Tirolsku. V apríli 1910 mohol oznámiť svojmu vernému stúpencovi a priateľovi, dirigentovi Brunovi Walterovi, že dielo je dokončené. V tomto roku sa uskutočnilo aj známe terapeutické stretnutie so zakladateľom psychoanalýzy Sigmundom Freudom a v septembri sa dožil obrovského zadosťučinenia v podobe ohromujúceho úspechu premiéry *Symfónie tisícov* v Mníchove. Veľa času mu už však neostalo: 18. mája 1911 zomrel ťažko chorý vo viedenskom sanatóriu Loew.

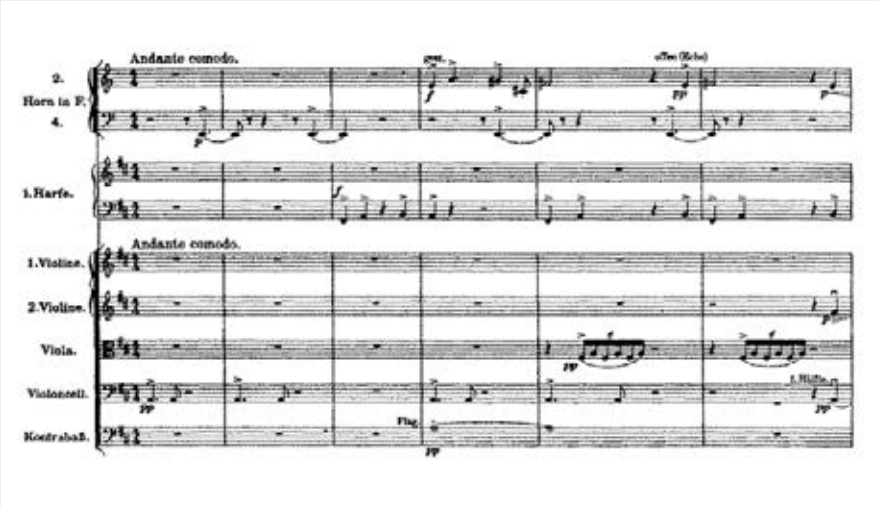
Mahlerova *Deviata symfónia* je nesmierne ťažko vysvetliteľné a analyzovateľné dielo. Nadväzuje na skladateľove čisto inštrumentálne symfónie; podobne ako *Prvá*, *Štvrtá* a *Šiesta*, má aj *Deviata* štyri časti. Táto štvorčasťovosť však nemá nič spoločné s tradičným pôdorysom sonátového cyklu. Naopak, v pozadí sledujeme latentnú trojdielnosť. Prvý veľký celok vytvára pomalá 1. časť, druhý celok sa skladá z 2., parodicko-tanečnej, a 3., burlesknej časti, ktoré majú menší rozsah a zrýchlené tempo. Tretím celkom je napokon samotná 4. časť, pomalé rozlúčkové finále. Celkové trvanie skladby predstavuje okolo 75 minút.

Mahler a hudobná moderna

Rovnako pozoruhodný je fakt, že symfónia nemá spoločnú tóninu – prvá časť je v D dur, druhá v C dur, tretia v a mol a štvrtá v Des dur. Takýto tonálny plán sa vymyká akýmkoľvek konvenciám a pravidlám[2], čo je silným argumentom v prospech tvrdenia, že Mahler stojí na prahu hudobnej moderny, anticipuje ju, ba dokonca je už jej súčasťou. Durový trojzvuk predstavuje harmonické ťažisko a v prvej a poslednej časti je aj tonálne centrum veľmi stabilné – napriek množstvu vybočení a modulácií. Hoci rytmická stránka nemá prioritnú funkciu, v oblasti zvukovosti a sadzby je autor, naopak, veľmi moderný: pozorujeme časté striedanie symfonického a intenzívne diferencovaného komorného zvuku s predzvesťou sonoristiky. Často sa v súvislosti s Mahlerovou kompozičnou technikou spomína aj slovo montáž a anticipácia štrukturalizmu. Pokiaľ ide o obsadenie, autor tu rezignuje na staršie výboje v podobe rozšírenia arzenálu symfonického orchestra (kravské zvonce, metla, kladivo...) a prináša relatívne umiernenú inštrumentálnu zostavu: štyri flauty, pikola, tri hoboje, anglický roh, štyri klarinety, basklarinet, tri fagoty, kontrafagot, štyri lesné rohy, tri trúbky, tri trombóny, tuba, tympany a zostava bicích, dve harfy a sláčikové nástroje.

Z esteticko-významovej stránky je tu rozhodujúca blízkosť smrti, jej tušenie, vyrovnávanie sa s ňou a rozlúčka so životom, najmä v záverečnom *Adagiu*. Prítomnosť triviálnych či „banálnych“ prvkov je nanajvýš obmedzená: kompozíciu určuje charakter vznešenej vážnosti v okrajových častiach a neopakovateľná mahlerovská irónia v bloku druhej a tretej časti. Vrcholná štrukturálna komplexnosť je prítomná aj v záplave hierarchicky usporiadaných motívov a ich fragmentov; najdôležitejšie a najčastejšie motivické prvky však štruktúru centralizujú v dialektickom protiklade k atomizujúcim tendenciám. Základným intervalom skladby je klesajúca veľká sekunda fis-e či f-es, ktorá zohráva kľúčovú úlohu v hlavnej myšlienke prvej a poslednej časti. Vertikálna rozmanitosť špecifickej orchestrálnej polyfónie dominuje v 1. a 3. časti, kým 2. a hlavne 4. časť sú homofónnejšie.

Andante comodo, D dur

Skutočný rébus pre analytika v trvaní cca 25 minút. Pripisujú jej kontúry sonátovej formy, ale tie sú naozaj vzdialené a nezreteľné a už tu vôbec neplatia obvyklé tonálne vzťahy. Centrálnou tóninou je D dur, s občasnými „výletmi" do B dur, prípadne b mol alebo H dur. Nie všetky úseky sú tonálne: prelínajú sa tonálne a atonálne pasáže (pri veľkej hustote inštrumentácie a gradáciách, ale vždy len krátko). Čo sa týka faktúry, sledujeme cyklické prívaly a úbytok hustoty pletiva, permanentný boj odstredivých a dostredivých tendencií. Neobyčajný zástoj majú tympany a harfa. Výrazová expresia je zväčša zdržanlivejšia ako obvykle, no pri troch až štyroch gradáciách sa nevyhneme ani typicky mahlerovským extatickým polohám. Veľmi časté sú (skôr skryté, neraz melancholicky zafarbené) fanfáry. Príklad č. 1 ozrejmí väčšinu najdôležitejších motívov 1. časti na jej samom začiatku: dvakrát opakovaný synkopický tón a vo violončelách a lesných rohoch, štvortónový motív v harfe (takt 3), citácia motívu ľúbostnej tragiky z Wagnerovho *Prsteňa Nibelungovho*[3] v lesných rohoch (takty 4–5) a napokon samotná hlavná myšlienka v husliach so začiatkom v takte 6. Tá sa mnohokrát ozve počas celej časti, no nikdy nie v základnej podobe. „*Protiklad medzi jestvujúcim a stávajúcim sa, medzi pevne zakotveným a jeho variantmi, medzi témou a jej spracovaním sa vyhýba princípu trvalých procesov rozvíjania; tvar nestojí na začiatku, ale sledujeme pokusy o jeho formovanie.*"[4]

Príklad č. 1 – úvodné takty 1. časti

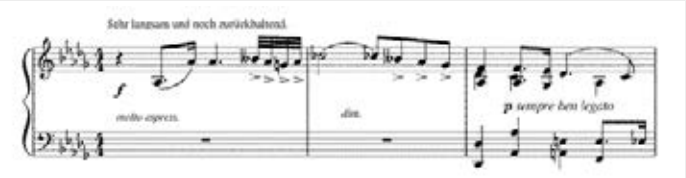
Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb, C dur

Ironicko-parodická karikatúra rakúskej tanečnej hudby, „tanec mŕtvych" prináša obrovský kontrast k 1. časti. Prelínajú sa tu tri charaktery, tempá a myšlienkové roviny: ťažkopádny až surovo znetvorený ländler, rýchly valčík a pomalý, nežne snivý ländler štajerského typu (Mahler tieto roviny explicitne označuje ako *Tempo I*, *II* a *III*). Najmä pri rýchlom valčíku autor doslova cvála a blúdi medzi tóninami, pričom rýchlymi moduláciami útočí na akordické vzťahy v rámci celotónovej stupnice. Podobne ako prvá, aj druhá časť sa končí postupným stíšením v *pp*.

Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig, a mol

Jediná skutočne rýchla časť symfónie, ktorá sa navyše končí freneticky vygradovanou kódou. Podľa Willema Mengelberga zobrazuje „šibeničný humor"[5]. Rondo v názve časti zodpovedá realite, ktorú by sme mohli načrtnúť schémou ABABCAK. Diel C predstavuje výrazný kontrast, stenčenie faktúry, chorálové upokojenie a najmä výraznú anticipáciu „obalovej" témy z poslednej časti. V ďalšom priebehu prevláda hektické množenie disonancií a secesná implementácia bachovského kontrapunktu s obrovským množstvom imitácií melodických floskúl. Stretneme sa tu aj s náznakom „cirkusovej" triviálnosti; je tu azda najviac atonálnych úsekov a mohli by sme túto hudbu považovať za predzvesť civilistických skladieb (Honegger, Hindemith...), ktoré vznikli o vyše desať rokov neskôr.

Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend, Des dur

Po predchádzajúcom „besnení orchestrálnych živlov" pôsobí začiatok pomalého finále v sláčikoch zvlášť intenzívne a naznačuje nadchádzajúcu transcendenciu v trvaní cca 26 minút, pričom sláčiky po celý čas výrazne dominujú. Podobne ako *Tretia*, aj táto symfónia sa končí *Adagiom*; kým však v *Tretej* išlo o víťazstvo všeobjímajúcej lásky, tu ide o definitívnu rozlúčku. Hneď v prvom takte (Pr. 2) počujeme „obalový" motív (posledná časť *Piesne o zemi*!), ktorý sa v priebehu *Adagia* ozve približne stokrát v rôznych rytmických hodnotách a zabezpečuje tým motivickú jednotu časti. Hlavná myšlienka tejto časti sa opiera o začiatok anglikánskeho chorálu *Abide With Me*.

Príklad č. 2: úvodné takty poslednej časti

Je to najhomogénnejšia a najhomofónnejšia časť s najviac „svietiacim" tonálnym centrom: napriek mnohým tonálnym vybočeniam sa hudobný proces neustále vracia do Des dur (prípadne cis mol, ak ide o druhý, o čosi temnejší tematický komplex). Je to žiarivo expresívna, nástojčivá, naliehavá a túžobne elegická hudba – symbolizuje akési vrúcne lipnutie na živote. Pritom Mahlerova majstrovská variačná technika aj tu vytvára veľký počet horizontálnych tematických vrstiev, ktorých znázornenie by si vyžiadalo rozsiahlu štúdiu. Intenzita výrazu postupne slabne a okolo taktu 146 (z celkových 185 taktov) nastúpi kóda, zoslabnutie, odchod, pomalý exitus... Čoraz menej a čoraz dlhších tónov, viac pianissima a pomlčiek Avizuje pokyn *Adagissimo* od taktu 159. Podľa Williama DeFotisa by sme to mohli označiť za „*negatívnu stretu – kde sa figúry, miesto toho, aby spoločne smerovali do záverečného finišu, sa jedna za druhou odpájajú, aby vytýčili obraz širokej hudobnej krajiny, ktorá sa približuje hraniciam ľudského vnímania času.*"[6]

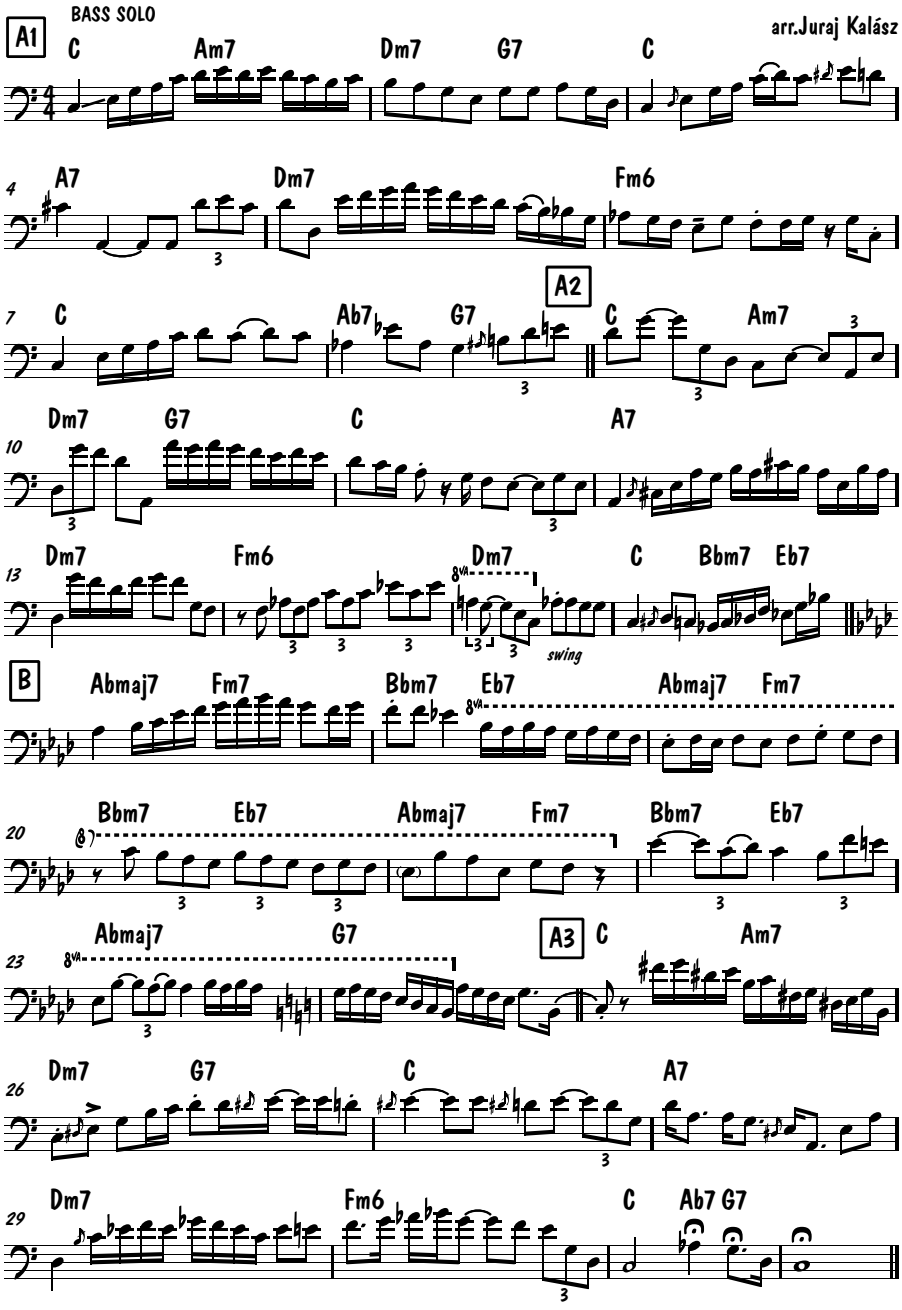
Premiéra *Deviatej symfónie* sa konala 26. 6. 1912 vo Viedni pod taktovkou Bruna Waltera. Nebola prijatá s nadšením, vyvolala skôr údiv a zdesenie, no napríklad Alban Berg a Arnold Schönberg ju oslavovali ako prechod k novej hudobnej epoche. Dnešná muzikológia sa prikláňa k názoru, že *Deviata* je dôstojným vyvrcholením Mahlerovej tvorby a jeho najdokonalejšou kompozíciou. Dnes je dostupná na obrovskom množstve nahrávok; za jednu z najkatarznejších považujem tú v podaní Berlínskych filharmonikov pod vedením Simona Rattla (EMI, 2008). Rád by som však pripomenul aj vzácny osobný zážitok z predvedenia symfónie orchestrom Slovenskej filharmónie pod taktovkou Nicolaea Moldoveanua zo 14. 3. 2003 v Bratislave. ×

Poznámky:

1 *Kurt Blaukopf: Gustav Mahler*. Praha 1998, str. 66.
2 Wolf Rosenberg (1989) dokonca spochybňuje integritu symfónie a považuje ju za akúsi „lyrickú suitu".
3 *Erich Rappl: Wagner-operakalauz*, Budapest 1976.
4 Wolf Rosenberg: *Analytische Betrachtungen einiger Werke Gustav Mahlers*. In: Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler, 1989, str. 221–259.
5 Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982, str. 34.
6 William DeFotis: *Mahlers Neunte Symphonie*. In: Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler, 1989, str. 260–275.

(foto: A. Mann)

Hudobná dielňa Juraja Kalásza
Dream a Little Dream of Me

Pre kontrabasovú hudobnú dielňu som vybral skladbu *Dream a Little Dream of Me*, ktorú napísala v r. 1931 dvojica Fabian Andre a Wilbur Schwandt. U nás je známa hlavne vďaka interpretácii Lucie Bílej – *Hvězdy jako hvězdy*. Jednou z veľkých výhod jazzovej interpretácie je sloboda. Na jej začiatku sú však pravidlá a rozhodnutie, na akých princípoch bude táto sloboda postavená. Pravidiel a ciest k správnej improvizácii je oveľa viac, ako by človek tušil… Ako vlastne vzniká jazzová improvizácia? Som rád, že sa s vami môžem podeliť aj o inštruktážne video na youtubovom kanáli Hudobného centra.

Člen rytmickej sekcie, či už ide o klaviristu, gitaristu, kontrabasistu, alebo hráča na bicích nástrojoch, má oproti sólistovi výhodu v tom, že improvizuje v sóle i v sprievode. Improvizácia je tu postavená nielen na interakcii so sólistom, ale hlavne s ostatnými členmi rytmickej sekcie. K sprievodu a k sólu som pri tvorbe tejto dielne pristupoval ako k reálnej situácii, ktorá vzniká pri interakcii s iným hudobníkom.

Na videu sú zachytené 2 chórusy, v prvom hrám na kontrabase sprievod a v druhom sólo. Budeme sa detailnejšie venovať druhému chórusu so sólom, ktorého notový materiál je súčasťou tejto dielne. V prvej polovici sóla som sa zameral na improvizáciu vnútri harmónie. Až v druhej polovici, a to najmä na konci, som začal pridávať disonancie, ktoré som vyberal z bluesovej pentatoniky a systémom „single chromatic approach“, tzn. chromatických smerných tónov (vrchných aj spodných). Skladba má 32-taktovú formu AABA, pričom diel A je v tónine C dur a diel B v As dur. Zápis je síce v 4/4 metre, ale základom rytmického delenia sú osminové trioly. Tento spôsob interpretácie sa často definuje ako „hra s bluesovým cítením“.

Sólo sa začína pentatonikou v a mol a v 2. takte je pentatonika v e mol.

3. takt je parafrázou pôvodnej melódie, vo 4. takte je na ťažkej dobe tercia akordu A^7 a spolu so základným tónom na 2. dobe tvoria dvojzvuk – decimu.

V 5. takte je pri akorde D^{m7} v osminových hodnotách použitá D dórska s jedným chromatickým tónom (b). V 6. takte je akord F^{m6}, čiže molová subdominanta, pri ktorej som použil citáciu melodického motívu v f mol harmonickej.

V 7. takte je opäť použitá pentatonika a mol a v 8. takte nejde o sólo, ale časť sprievodnej linky, ktorou pripravím nástup dielu A2.

Od 9. taktu sa začína rytmicky komplexnejšia časť sóla, v ktorej sú použité osminové trioly (9.–11., 14., 15. takt) a ich

kombinácie so šestnástinovými hodnotami. V 14. takte je v triolách artikulovaný priamo akord F^{m}. Fráza logicky smeruje k tercii akordu, čiže k tónu as, ale v momente, keď by mal prísť tento tón, sa zmení akord na D^{m7}. Kvôli tomu je zmenený cieľový tón frázy na a. Na 3. až 4. dobe 15. taktu zahrá kontrabas časť sprievodu. Je to príprava na kontrastnú časť formy (diel B), v ktorej sa mení tónina z C dur na As dur. Na 3.–4. dobe 17. taktu sú akordy, ktorými modulujeme do As dur: B^{bm7}, E^{b7}, čiže II. a V. stupeň v novej tónine. V diele B som sa snažil hrať čo najkonsonantnejšie a gradovať sólo melodickými motívmi (17.–19. takt) a rytmickou variabilitou (20., 22. a 23. takt). V poslednom takte dielu B je modulačný akord G^{7}, ktorým sa vrátime späť do tóniny C dur. V diele A3 som použil techniku „single chromatic approach". Na ťažké doby umiestňujem osminové noty posunuté o poltón nižšie oproti tónom akordu C, ktoré však rozvádzam do akordických tónov. V 26.–27. takte pracujem s melodickými motívmi, ktoré však majú komplexnejšie rytmické delenie. V 28. takte som kvôli kontrastu použil inverzne swingované osminové noty (zapísané ako šestnástinový swing) a v 29. takte pri akorde D^{m7} pentatoniku c mol. 30. takt sa dá chápať ako parafráza pôvodnej melódie. Po nej by mala nasledovať kadencia a citácia témy. Z praktických dôvodov sme však na tomto mieste skladbu ukončili.
Túto dielňu som poňal „naopak" – sólo som najskôr nahral a až potom som ho transkriboval do nôt a analyzoval. Odpoveďou na otázku, ktorú som položil na začiatku, teda je, že dobrá improvizácia vzniká z analytickej prípravy pri cvičení a intuitívneho prístupu pri hraní.
Video k dielni nájdete na adrese: www.youtube.com/c/HudobnecentrumSK.

Pozn. redakcie: štandardne sa notový zápis jazzových štandardov zapisuje štyrmi taktami na riadok. Pre lepšiu čitateľnosť hustého zápisu sóla sme však od tohto spôsobu zápisu tentoraz upustili.

Juraj KALÁSZ (*1963) vyštudoval Strojnícku fakultu Slovenskej technickej univerzity a Konzervatórium v Bratislave. Účinkuje s najvýznamnejšími domácimi umelcami, pri zahraničných angažmánoch spolupracoval napr. s Danielom Čačijom, Larrym Smithom, Januszom Muniakom, Gavinom Ahearnom či Petrom Cardarellim. Aktuálne pôsobí najčastejšie v triu Gabriela Jonáša. V r. 1998 mu Hudobný fond udelil Cenu Ladislava Martoníka. Od r. 2005 vedie nedeľné jazzové jamsession v Bratislave a je členom Rady Slovenskej jazzovej spoločnosti.

WOMEX 2021 – radosť byť opäť spolu

Po dvojročnej pauze spôsobenej pandémiou sa konal veľtrh a showcasový festival Worldwide Music Expo (WOMEX) 2021. Opäť naživo, tentoraz v portugalskom meste Porto.

27. ročník tohto putovného podujatia napriek počiatočným obavám organizátorov navštívilo od 27. do 31. 10. viac ako 2 600 hudobných profesionálov (vrátane 290 umelcov vystupujúcich na deviatich pódiách) z viac ako 100 krajín. Súčasťou veľtrhu boli aj premietania hudobných filmov, konferencie, workshopy a približne 200 stánkov, v ktorých vystavovalo vyše 600 spoločností. Hoci Slovensko tento rok medzi vystavovateľmi chýbalo, na WOMEX-e sa zúčastnili štyria oficiálni delegáti: Martin Noga (riaditeľ platformy World Music from Slovakia), Alexandra Pastorková a Vladimír Zrník – zástupcovia OZ Spectaculum a autor týchto riadkov, ktorý zastupoval RTVS na workshope Európskej vysielacej únie EBU.

Zoskupenie Mazaher počas účinkovania na WOMEX-e 2021 (foto: Y. Psathas)

Portugalsko bolo v čase konania veľtrhu jednou z najzaočkovanejších krajín sveta (85% populácie), no organizátori ani trochu nepoľavili z opatrnosti – samozrejmosťou boli pravidelné kontroly covid passov (tie boli v digitálnej podobe súčasťou festivalových náramkov), meranie teploty pri vstupe do niektorých sál, vyžadovanie rúšok alebo respirátorov pre všetkých divákov na koncertoch, ale aj možnosť testovania na mieste konania pre nezaočkovaných.
Veľtrh odštartoval tradičný úvodný koncert, počas ktorého sa usporiadatelia snažili predstaviť aj inú tvár portugalskej hudobnej scény než len známe fado. V programe nazvanom Porto ReFolk Express účinkovali hlavne skupiny z Porta a okolia, z ktorých najviac vyniklo kvarteto Galandum Galanduina interpretujúce hudbu z regiónu Miranda. V hlavnej sále Casa da Música ich sprevádzali aj tanečníci zo skupiny Pauliteiros de Miranda s typickými palicovými mužskými tancami.
V showcasovej časti veľtrhu vystúpilo približne 60 interpretov na rôznych miestach – od výstaviska v starej prístavnej colnici cez niekoľko divadelných sál (vrátane čerstvo zrekonštruovaného Teatro Nacional de São João z r. 1798) až po veľkoplošný stan na námestí. Na jednej strane vyčnievali interpreti, ktorí priniesli čistú, ničím „neriedenú" hudobnú tradíciu svojich predkov, ako napríklad škótska gajdoška Brìghde Chaimbeul, egyptský perkusionistický súbor Mazaher interpretujúci štýl zar či skupina Nakibembe Xylophone Troupe z Ugandy, ktorým museli pre ich obrovský nástroj embaire, obsluhovaný šiestimi hudobníkmi, vyrobiť špeciálny stojan. Medzi týchto strážcov tradície by iste zapadla aj indická skupina Rangamatir Baul, ale keďže boli jej členovia zaočkovaní indickou vakcínou, ktorú legislatíva EÚ neuznáva, mohla vystúpiť iba online. Našťastie bolo podobných prípadov minimum – iba traja interpreti zo šesťdesiatich koncertovali cez obrazovku.
Druhú, oveľa početnejšiu skupinu interpretov tvorili umelci pretvárajúci hudobné tradície do rôznych podôb fúziami s inými žánrami, ako rock, pop, elektronika či jazz. Presvedčivé výkony na pódiu ukázalo napríklad zoskupenie Bokanté, ktoré čerpá z karibských a afrických koreňov a vedie ho Michael League (Snarky Puppy), juhokórejské „power trio" Dongyang Gozupa, francúzska jazzová flautistka a speváčka sýrskeho pôvodu Naissam Jalal so skupinou Rhythms of Resistance, angolská kráľovná kuduro Pongo, folklórny inovátor Rodrigo Cuevas z Astúrie či španielsko-portugalské duo Lina_Raul Refree, ktoré po novom interpretuje klasické fado. Poslední menovaní boli súčasťou tzv. Lusofonica Stage, na ktorom sa divákom predstavili rôzne podoby lusofónnej hudobnej kultúry od Portugalska cez západnú Afriku a Kapverdy až po Brazíliu. Región strednej a východnej Európy tentoraz zastupovali skupina Naked zo Srbska, ženské kvarteto Kosy z Poľska a ukrajinská skupina Hudaki Village Band. Cenu za umelecký prínos tohto roku dostala v exile žijúca kurdská speváčka Aynur.
Opäť sa podarilo spojiť ľudí z hudobného priemyslu a obnoviť potrhané vlákna pavučiny pracovných i osobných vzťahov...

Vladimír POTANČOK

PRIEKOPNÍCI JAZZOVÉHO KONTRABASU

Jimmie Blanton Slam Stewart

Jimmie Blanton (foto: archív)

Slam Stewart (foto: http://www.francoismouries.com)

V poslednom diele seriálu o priekopníkoch jazzového kontrabasu si priblížime osudy dvoch žiadaných sidemanov a prvotriednych sólistov s originálnym zvukom, ktorí boli rovnocenní sólistom na dychových nástrojoch. Kým z jedného spravila súdobá žurnalistika jazzovú ikonu a dodnes je predmetom záujmu diplomových a dizertačných prác, druhý takmer upadol do zabudnutia.

Pavol KUŠÍK

JIMMIE BLANTON

James Harvey Blanton, Jr. sa narodil 5. 10. 1918 v mestečku Chattannooga v Tennessee do hudobne agilnej rodiny – matka Gertrude Blantonová si získala reputáciu ako jazzová klaviristka, jeho dve sestry sa zdokonaľovali v speve a hre na klavíri a Jimmie začal svoju hudobnú cestu hrou na husliach. Teórii a komornej hudbe sa venoval pod vedením strýka Waltera Looneyho, anestéziológa v miestnej nemocnici a nadšeného amatérskeho hudobníka. Významným zlomom v jeho živote bolo, keď ako tínedžer prešiel od huslí ku kontrabasu. Čo ho viedlo k tomuto kroku, sa môžeme len domnievať, ale podobne ako v prípade Milta Hintona (pozri: *HŽ 10/2021*), aj tu nepochybne zohrali svoju úlohu chabé možnosti profesionálneho uplatnenia sa pre huslistov tmavšej pleti. Štúdium hry na kontrabase oficiálne začal na strednej škole Tennessee State College v Nashville, kde sa venoval aj saxofónu. Počas letných prázdnin si privyrábal v lokálnych orchestroch v okolí rodného mesta a tiež na parníkoch pri St. Louis v orchestroch Fata Marabla. V r. 1937 sa rozhodol vydať na dráhu profesionálneho hudobníka s obľúbenou tanečnou kapelou zo St. Louis s názvom Jeter-Pillar Orchestra. Blantonovo pôsobenie v ňom však netrvalo dlho, už o dva roky ho na jednom z koncertov objavil Duke Ellington. Blantonova hra ho zaujala natoľko, že mu ponúkol angažmán vo svojom orchestri. Ellington nerád vyhadzoval svojich hudobníkov, preto uňho Blanton spočiatku účinkoval spolu s druhým kontrabasistom, Billym Taylorom. Taylor však nakoniec sám orchester opustil, pretože sa „*nechcel cítiť trápne pri tom chlapcovi, hrajúcom tak neskutočne dobre*“.

J. Blanton s klarinetistom B. Bigardom a saxofonistom J. Hodgesom, Century Ballroom, Tacoma 1941 (foto: R. Kelly)

Ellington rýchlo rozpoznal možnosti, ktoré mu ponúkala spolupráca s mladým talentovaným kontrabasistom. V novembri 1939, niekoľko týždňov po debute v jeho orchestri, nahral s Blantonom dve skladby pre klavír a kontrabas – *Blues* a *Plucked Again* (Columbia 35322). Prvá z nich predstavuje dovtedy najdlhšie kontrabasové sólo zachytené na nahrávke. Ellington s Blantonom nahrali v najbližších troch rokoch ako duo dovedna 18 skladieb. Tie najznámejšie vyšli na dvoch šelakových platniach v októbri 1940: *Pitter Panther Patter, Sophisticated Lady* (Victor 27221), *Body And Soul* a *Mr. J. B. Blues* (Victor 27406) a môžeme v nich počuť celé spektrum Blantonových sólistických schopností. Z každej skladby boli nahraté dve (z jednej dokonca tri) verzie, čo nám dáva možnosť porovnania improvizovaných pasáží. Najrýchlejšou a zároveň najefektnejšou z nich je *Pitter Panther Patter*, v ktorej Blanton napriek veľmi rýchlemu tempu s nadhľadom

a solídnym tónom hrá technicky náročné a melodicky nápadité pasáže pokrývajúce rozsah dve a pol oktávy. Hoci sa z nahrávania nedochovali žiadne fotografie, z charakteru jeho hry je zrejmé, že Blanton tu využíval modernejší spôsob tvorby tónu, keď pravá ruka pri pizzicate nevytrháva strunu kolmo smerom od hmatníka, ale rozozvučí ju pohybom prsta do boku smerom k susednej hrubšej strune, pričom palec pravej ruky ostáva fixovaný na hrane hmatníka. Tým sa predlžuje dozvuk struny (tzv. sustain) a zároveň zmenšuje pohyb ruky, čo umožňuje rýchlejšiu hru prstami. Podľa fotografií dochovaných z rozličných koncertov môžeme usudzovať, že Blanton využíval oba spôsoby tvorby tónu, pravdepodobne podľa toho, či hral sólo alebo v sekcii.

su *DownBeat*, Dave Dexter, Jr., osočovaný za to, že kritizuje, čo sám nepozná, začal učiť hrať na kontrabase.

Jimmie Blanton bol okrem melodickej a technicky vyspelej hry obdivovaný aj pre svoj silný tón. Ten nepochybne ovplyvnila kvalita jeho kontrabasu (3/4 manufaktúrny nástroj z r. 1926, vyrobený v Česku), ako aj pozícia v orchestri. Ellington totiž stavál Blantona do prednej línie spolu s dychovými nástrojmi a niekedy aj vedľa klavíra, ktorý býval u Ellingtona predsunutý vpredu pred orchestrom. Blantonov kontrabas sa tak dostal bližšie k poslucháčom a tiež k speváckemu mikrofónu, ktorý v tej dobe často predstavoval jedinú možnosť ozvučenia. Svoju úlohu nepochybne zohrala aj jemná hra bubeníka Sonnyho Greera a ostatných hudobníkov orchestra, ktorí dokázali kontrolovať dynamiku svojej hry tak, aby neprekryli Blantonov kontrabas.

patrí opäť kontrabasovému sólu. Blantonov cit pre melodické vedenie basovej linky sa prejavil aj pri hraní sprievodu, za zmienku stojí napríklad jeho walking bass v skladbe *Charlie The Chulo* (His Master's Voice B.9185), ktorú nahral s orchestrom Barneyho Bigarda. Neskôr začal experimentovať aj s rytmicky voľnejším vedením basovej linky, ktoré v ďalších dekádach zdokonalili Charles Mingus či Scott LaFaro.

Príliš krátka kariéra

Perfektne rozbehnutú kariéru Jimmieho Blantona, žiaľ, prekazila choroba. V dôsledku komplikácií spôsobených tuberkulózou musel v novembri 1941 prerušiť svoju koncertnú činnosť a mesiace strávil liečbou v rôznych nemocniciach a sanatóriách. Napriek všetkej snahe tejto chorobe 30. 7. 1942 vo veku 23 rokov v sanatóriu v Duarte v Kalifornii podľahol. Jimmie Blanton (v literatúre a dokonca aj na nahrávkach sa jeho meno často vyskytuje ako Jimmy, on sám sa však podpisoval Jimmie) patril v orchestri Duka Ellingtona spolu so saxofonistom Benom Websterom k vedúcim sólistom. Zloženie tohto orchestra z rokov 1939–1941 sa dodnes označuje ako „The Blanton-Webster Band". Za krátke dva roky svojho pôsobenia v ňom vytvoril Blanton mnoho ikonických nahrávok, ktoré ovplyvnili celý rad špičkových kontrabasistov ďalších generácií (napr. Oscara Pettiforda, Raya Browna, Charlesa Mingusa a i.) a dodnes prekvapujú svojou vyspelosťou a harmonickou komplexnosťou. Blantonov tragický osud však mnohých jazzových žurnalistov podnietil až k nekritickej chvále jeho hry, ktorou ho vyvyšovali nad ostatných súdobých kontrabasistov i jeho predchodcov. Vytvorili tak mýtus o tom, že Jimmie Blanton bol prvým moderným kontrabasistom, ktorého sóla dosahovali „uspokojivú" kvalitu.

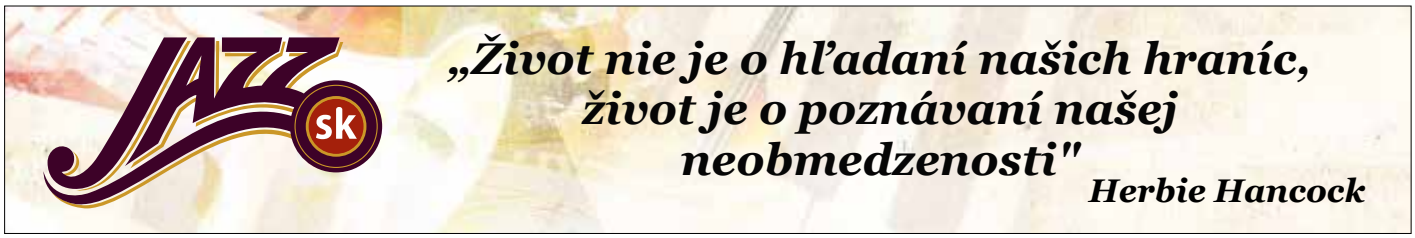
Podpisová propagačná karta s venovaním od J. Blantona (foto: https://www.mattheyman.com)

J. Blanton a J. Hodges, Eastwood Gardens, Detroit, 1940 (foto: Fred Reif Collection)

Kontrabas v prednej línii

V ďalších troch duetách používa Blanton vo veľkej miere hru arco. V týchto pasážach sa však najviac prejavujú nedostatky v intonácii a v kvalite tónu, ktorá neoslnila ani viacerých dobových kritikov. Objavili sa hlasy, ktoré tvrdili, že Blantonov prednes *Body And Soul* je jednou z najhorších verzií, aká bola v tej dobe nahratá. Vytvorili sa tak dva protichodné tábory Blantonových obdivovateľov a kritikov, ktorých vzájomné konfrontácie vyústili až k tomu, že sa jeden z redaktorov časopi-

Duetá kontrabasu s klavírom neboli jediným novátorským počinom, ktorý zo spolupráce Ellington–Blanton vzišiel. Ellington využíval Blantonove prednosti vo svojich orchestrálnych skladbách, jednou z najznámejších je kompozícia *Jack The Bear* (Victor 26536) nahratá v marci 1940. Skladba sa hneď v úvode začína sólovou pasážou kontrabasu, neskôr sa objavujú miesta, kde kontrabas hrá unisono melódiu s dychovými nástrojmi, a záver



O tom, že sa tieto názory nezakladajú na kritickom úsudku, sa môžeme presvedčiť aj z príbehu Blantonovho spolupútnika, Slama Stewarta.

SLAM STEWART

Vlastným menom Leroy Elliott Stewart sa narodil 21. 9. 1914 v Englewoode v New Jersey. Rovnako ako Blanton, aj on začínal v detstve hrou na husliach a tiež prešiel na strednej škole od huslí ku kontrabasu. Jeho kroky ďalej viedli na bostonské Konzervatórium a popri štúdiu získaval cennú prax hraním v lokálnych hudobných kluboch. Už v tom čase si Stewart začal vytvárať originálny štýl inšpirovaný huslistom Rayom Perrym, ktorý počas sólovania zdvojoval husľový part v unisone so svojím spevom. Stewart začal tiež svoje sláčikom hrané sóla zdvojovať spievaním rovnakej melodickej linky, ale o oktávu vyššie. Vytvoril tak veľmi špecifickú farbu zvuku, vďaka ktorej sú jeho sóla v rôznych nahrávkach okamžite rozpoznateľné.

Flat Foot Floogie

Prvým významnejším míľnikom, ktorým sa Stewart dostal do povedomia publika, bola jeho spolupráca s gitaristom a klaviristom Slimom Gaillardom, ktorý mal v tom čase vlastnú rozhlasovú reláciu v rádiu WNEW a Stewartova hra ho natoľko zaujala, že sa rozhodol vytvoriť s ním duo. Keď preň hľadali vhodný názov, Slim & Leroy neznelo z marketingového hľadiska vábne. Preto sa pri hľadaní pseudonymu pre Stewarta údajne inšpirovali zvukom slapu, ktorý v tej dobe využíval. Pri prezývke „Slam" nakoniec zostal do konca svojho života, dokonca ju preferoval pred svojím vlastným menom. Začiatkom r. 1938 Slim & Slam skomponovali a nahrali pieseň *Flat Foot Floogie* (prvá nahrávka mala názov *Flat Fleet Floogee*, Vocalion 4021). Zakrátko sa aj vďaka spopularizovaniu piesne orchestrom Bennyho Goodmana stala americkým hitom. Už v tejto nahrávke počujeme charakteristické črty hry Slama Stewarta – originálny zvuk spojený s bezchybnou intonáciou, silným swingovým cítením a vedomou prácou s hudobným motívom.

Platne s nahrávkou *Flat Floot Floogie* sa predávali v miliónoch a jej notový zápis dokonca uložili do časovej schránky zakopanej v parku Flushing Meadows pri príležitosti Svetovej výstavy v r. 1939 ako odkaz pre ľudí v 7. tisícročí. Hoci Stewart s Gaillardom pôvodne predali autorské práva k piesni za 240 dolárov, neskôr vďaka vstupu do ASCAP (americká organizácia zastupujúca autorské práva umelcov) získali v rámci tantiém svoj podiel na jej úspechu naspäť (ešte v 70. rokoch Stewartovi tento hit vynášal približne 1500 dolárov ročne). Treba tiež spomenúť, že *Flat Floot Floogie*, tak ako aj mnoho iných piesní z produkcie dua Slim & Slam, obsahuje mnoho vymyslených slov. Často mali len zvukomalebný efekt, ako môžeme počuť napríklad v humorne ladenej piesni *Chinatown, My Chinatown* (Vocalion 22319).

V r. 1942 musel Slim Gaillard narukovať na vojnu, Stewart sa však čoskoro stal členom nového zoskupenia, s gitaristom Tinym Grimesom a klaviristom Artom Tatumom. Svoje stále miesto našlo trio na dnes už legendárnej 52. ulici v New Yorku v klube Three Deuces. Tatum bol známy svojou brilantnou technikou a závratnými tempami, nezriedka zachádzajúcimi za hranicu 300 bpm. Z dochovaných nahrávok je zrejmé, že Stewart nemal s týmito tempami žiadny problém, dokonca ani pri walking bass, hoci aj pri pizzicate neustále držal v ruke sláčik. V dôsledku zhoršených zdravotných problémov Arta Tatuma musel Stewart po dvoch rokoch angažovať klaviristu Errolla Garnera. Trio potom účinkovalo na 52. ulici pod Stewartovým menom, neskôr sa po rôznych obmenách v obsadení a rozšírení o bicie nástroje jeho názov zmenil na Slam Stewart Quartet.

Štyridsiate roky znamenali pre Stewarta veľmi plodné obdobie – koncertoval a nahrával s mnohými významnými jazzmanmi newyorskej scény (Lester Young, Lionel Hampton, Red Norvo, Cozy Cole, Johnny Guarnieri, Coleman Hawkins, Don Byas a i.) a dva roky strávil aj v orchestri Bennyho Goodmana, čo bola jeho jediná skúsenosť s hrou vo väčšom jazzovom orchestri. Na jednej jamsession v Kalifornii si zahral aj s Jimmiem Blantonom, na ktorého spomínal ako na úžasného kontrabasistu. Slama Stewarta môžeme počuť tiež na nahrávkach raného bebopu spolu s Charliem Parkerom a Dizzym Gillespiem, napríklad v skladbách *Groovin' High* (Musicraft 485) či *Dizzy Atmosphere* (Musicraft 488) z februára 1945.

K skutočným raritám z tohto obdobia patria dve nahrávky dua tenorsaxofón–kontrabas s Donom Byasom z koncertu v Town Hall v New Yorku 9. 6. 1945. Toto nezvyčajné zoskupenie údajne vzniklo po tom, ako zvyšok kapely meškal na vystúpenie, evidentne však ide len o ďalšiu z jazzových legiend. Najznámejším z dvoch zachovaných záznamov je známy jazzový štandard *I Got Rhythm.* Táto nahrávka sa dostala do výberovej antológie jazzových nahrávok *The Smithsonian Collection of Classic Jazz* z r. 1973 a je zaujímavým spojením dvoch jazzových štýlov – swingu (Stewart) a bebopu (Byas). Stewartova sprievodná basová linka zahŕňa okrem walking bass aj slapom podporenú linku na prvú a tretiu dobu. Kontrabasové sólo je zas ukážkou Stewartovho silného citu pre rytmus, bezchybne hrané bez aké-

Propagačná fotografia S. Stewarta, New York, 1946 (foto: https://www.loc.gov)

J. Collins (gitara), A. Tatum (klavír) a S. Stewart (kontrabas), 50. roky (foto: https://didierleclair.tumblr.com)

Slam Stewart, 80. roky (foto: http://www.jazzmusicarchives.com)

S. Stewart s B. Goodmanom, 1945 (foto: https://digital.library.temple.edu)

hokoľvek sprievodu iných nástrojov, navyše s ľahkosťou, pri ktorej má nezainteresovaný poslucháč pocit, že hra na kontrabase je tou najprirodzenejšou vecou na svete.

Legenda s nezameniteľným štýlom

Slam Stewart účinkoval aj vo viacerých hollywoodskych filmoch: v r. 1941 to bol *Hellzapoppin'*, kde sa objavil spolu so Slimom Gaillardom. Vidieť ho môžeme tiež v *Stormy Weather* (1943) po boku Thomasa „Fatsa" Wallera či v snímke *Boy! What a Girl!* (1947), kde si Stewart zahral svoje vlastné kompozície v triu s klavi-

ristkou Beryl Bookerovou a gitaristom Johnom Collinsom.
Počas svojej dlhej kariéry sidemana a bandleadera odohral Stewart stovky koncertov v Spojených štátoch a v Európe, popri jazze sa venoval aj klasickej hudbe. Spolupracoval so symfonickými orchestrami v Indianapolise, Binghamptone a v Toronte a jeho hra sa stala inšpiráciou pre symfonickú skladbu *La rêve symphonique pour Slam* (1970) skladateľa Jacka Martina. Svoje skúsenosti neskôr odovzdával mladším generáciám na univerzitách v Yale a Binghamptone. Hoci Stewartova technika hry nepatrila medzi učebnicové príklady ovládania nástroja, dokonale slúžila svojmu účelu a jeho umenie inšpirovalo aj mnohých klasických kontrabasistov. Jeden z nich, Keter Betts, si na jeden zo Stewartových koncertov spomínal: *„Celá kontrabasová sekcia Bostonskej filharmónie sedela v prvom rade, aby zistila, akým spôsobom dokáže tento chlapík dostať taký tón z obyčajného preglejkového nástroja..."* Stewartovu hru ocenil aj skladateľ, dirigent a kontrabasista Sergej Kusevickij. Uznávala ho, samozrejme, aj jazzová komunita, časopis *DownBeat* ho označil za najlepšieho kontrabasistu r. 1945.
Slam Stewart bol do posledných chvíľ svojho života aktívnym hudobníkom. Dokázal spojiť zábavnosť tanečnej hudby s brilantným ovládaním nástroja a v jeho hudbe nikdy nechýbali humor a elegancia. Zomrel ako 73-ročný 10. 12. 1987 na zlyhanie srdca, iba deň pred dokončením svojho posledného albumu *The Cats Are Swingin'* (Sertoma, BSC-650601). Po celý život zostal verný svojmu osobitému štýlu, pevne zakorenenému v swingovom idióme. Jeho sóla, hrávané vždy sláčikom a zdvojované unisono v oktáve so spevom, pokrývali prakticky celý rozsah nástroja a v spojitosti s hravou a občas i melancholicky ladenou melodikou vytvárali nezameniteľný štýl, ktorý nie je ľahko napodobiteľný ani pre súčasných profesionálnych kontrabasistov. ×

Zdroje:

CALOIA, Nicolas: *Slam Stewart: 134 Arco Solos for the Doublebass.* Nicolas Caloia, 2004
CHEVAN, David: *The Double Bass as a Solo Instrument in Early Jazz.* The Black Perspective in Music, vol.17, no. 1/2, 1989, pp.73-92. JSTOR, www.jstor.org/stable/1214744
GOLDSBY, John: *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*, Backbeat Books, 2002
HEYMAN, Matthias: *Of Icons and Iconography: Seeing Jimmie Blanton.* in: *Journal of Jazz Studies* vol. 10, no.2, 2014-2015
NASH, Robert: *The Solo Vocabulary of Jazz Bassist Jimmie Blanton.* LSU Historical Dissertations and Theses, 1999
https://www.mattheyman.com/pitter-panter--chatter#h.9yb3gyd5qa29
https://www.nytimes.com/1977/09/09/archives/slam--is-back-fit-as-a-bass-fiddle.html
https://omeka.binghamton.edu/omeka/items/show/542#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1824%2C-706%2C6197%2C3888 & r=

Slovenský komorný orchester
V. Godár, J. Podprocký, I. Valenta, E. Krák, E. Suchoň, L. Kupkovič, I. Zeljenka
Slovenská filharmónia 2020

Podoby historických kapiel a orchestrov, ktoré hrali aristokratom a zemanom, alebo folklórnych hudieb, bez ktorých sa neobišla žiadna oslava vidieckeho človeka, sú v našej historickej pamäti. Ťažiskom autorských skladieb slovenských skladateľov bolo preto zachovať hudobný historizmus zbierok piesní a tancov zo 17. a 18. storočia, ako aj poukázať na trvalú inšpiráciu ľudovou piesňou. Jednotlivé skladby nie sú radené podľa chronológie narodenia skladateľov, ale nasledujú za sebou podľa chronológie vzniku historických zbierok, z ktorých čerpali, aj keď *Zbierka* A. Sz.-Keczerovej má od Karola Szeredaya približne o sto rokov staršie vročenie prameňa zapísaného na titulnom liste, než je obsah samotnej zbierky. Čiže najstarším prameňom je *Pestrý zborník z Levoče*, ktorý mohol uvádzať celý nosič. Napokon, všetky zbierky piesní a tancov obsahujú aj ľudový element, ktorý sa v druhej polovici programu stupňuje, najmä v symbióze s európskou hudobnou tradíciou, až vyúsťuje do osobitého umeleckého skvostu od Ilju Zeljenku. Všetky vybrané skladby však možno nazvať cennými miniatúrami (viaceré z nich majú sotva polminútový až minútový rozsah), napriek tomu sú pôvabné a nesú v sebe zaujímavé obsahy.

Vladimír Godár venoval *Melodiarium, 20 tancov na Nápěvy starých slovenských zpjevanek od urozené panj Anny Szirmay rozené Keczer roku 1625–1630* súboru Musica aeterna. Z pôvodných 20 tancov si Slovenský komorný orchester vybral päť mazúriek a päť hajdúckych tancov, v ktorých skladateľ zachoval charakter archaických súborov, náznak zemianskej a ľudovej kultúry či rytmiky. Pracuje tu s príznačným minimalizmom, ktorý akosi prirodzene zavedie poslucháča do minulosti, pričom kontrast tancov je ešte zosilnený tutti či malou concertino zostavou.

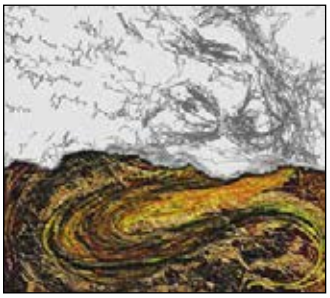
Podobou barokového prameňa *Pestrého zborníka* z evanjelickej Levoče sa nechal inšpirovať Jozef Podprocký. Svoju autorskú suitu nazval *Suita domestica op. 14 č. 7* a je určená pre sláčiky. Suitové radenie tancov s úvodnou *Intradou* je príkladom, ako pracovať s historickým prameňom a popri tom zachovať aj špecifický rukopis skladateľa. Niektoré tance sú vyslovene optimistické, iné tradičné, najmä chorálový nápev vyznieva ako intavolácia nemeckého chorálu. Záverečné *Conclusio* je zasa späté s ľudovou husľovou tvorbou vianočného obdobia. Slovenský komorný orchester sa interpretácie suity zhostil so sýtym zvukom a presvedčivosťou.

Tance európskeho pôvodu sa stali predobrazom pre autorskú zbierku *Menuety z Uhrovca pre sláčikový orchester* Ivana Valentu. Razí z nich už duch éry Márie Terézie. Sú nekomplikované; uchu lahodí najmä ich ľahkosť, spevnosť a harmonická jednoduchosť – všetky atribúty klasicizmu.

Uhorský element prerazil do veselých tancov nesúcich názvy ľudových tancov s rekvizitami (sviečka, klobúk, vankúš a pod.) *Hungarici saltus a dionisio II.* od Egona Kráka, ktorý výborne vystihol charakter prelínania ľudovej a európskej tradície (v booklete k CD sa trojdobá rytmická variácia neuvádza ako *Proportio*, ale chybne ako *Propormo*). Krásu a hĺbku našich ľudových piesní s poetickou a majstrovskou inštrumentáciou vystihol cyklus Eugena Suchoňa *Keď sa vlci zišli*. Ladislav Kupkovič charakterizoval uceleným spôsobom slovenské spevy (*Cantica slovaca*) od západu až na východ, raz veľmi poeticky, inokedy dynamicky, razí z nich profesionalizmus. Záver CD patrí dielu Ilju Zeljenku *Musica slovaca*.

Slovenský komorný orchester ponúkol svoje profilové CD so znalosťou hudobného textu i muzicírovania aj vďaka umeleckému vedúcemu a huslistovi E. Danelovi.

Renáta KOČIŠOVÁ



Jana Kmiťová
Dve vety o tvojej tvári
M. Paľa
Pavlík Records 2021

Keď Milan Paľa v r. 2005 premiéroval jemu venovanú symfóniu pre sólové husle brnianskeho mystika Františka Gregora Emmerta *Ecce Homo*, zásadne tým posunul naraz hneď niekoľko hraníc. Hodinová kompozícia a výkon jej interpreta boli jedným z tých životných zážitkov, na ktoré sa nedá zabudnúť. Paľa otvoril „Pandorinu skrinku" a začal sa pohybovať v priestore, kde sa dostane len málokto z nás.

Po rokoch neúnavného objavovania a uvádzania novej husľovej literatúry (napr. P. Manolios, V. Bibik, F. G. Emmert a i.) a exponenciálne sa rozširujúcej diskografie všetkými mysliteľnými smermi, sa počas minulého roku zrodili dve diela dvoch slovenských skladateľov (zhodou okolností oboch žijúcich v zahraničí), ktorých vznik inicioval práve Paľa a jeho interpretačné umenie.

Obe diela sú významným počinom prekračujúcim naše hranice i hranice krajín, v ktorých obaja autori žijú: Adrián Demoč a Jana Kmiťová napísali kvintesenciálne hodinové diela pre sólové husle. Obe nahral Milan Paľa v produkcii svojho domovského vydavateľstva Pavlík Records na sklonku minulého roku.

Nahrávka diela Jany Kmiťovej *Dve vety o tvojej tvári* je rozdelená do dvoch trackov napriek tomu, že partitúra nevyznačuje dva približne rovnako trvajúce diely. Iba metronomické značenie odhaľuje výraznú zmenu tempa. Hovoriť však o pomalej a rýchlej časti by bolo nepresné, pretože Kmiťová pracuje s časom úplne iným spôsobom. Statické a dynamické spolunažíva vo vzájomnej symbióze, a preto nedochádza k únave jedného, alebo druhého hudobného sveta. Komunikujú, navzájom sa dopĺňajú, komentujú i vykladajú jeden druhého. Sú súčasťou jedného živého organizmu, autentického hlasu tejto doby, hlasu prihovárajúceho sa každému, kto je ochotný načúvať. Táto hudba vyviera z jedného silného, neutíchajúceho zdroja: „*... ale čo s celou tou hudbou v hlave? jednoducho ju nechať plynúť.*"

Text autorky sprevádzajúci dielo nám nechá nahliadnuť do jej myšlienkového a pocitového sveta. Zrazu zisťujeme, že je nás viac takých, ktorí vnímajú realitu dneška aj inak ako cez prázdnotu konzumnej spoločnosti udržujúcej masy v blaženom pocite instantného naplnenia. Pokojne plynúci hudobný čas prvého dielu charakterizuje zvýšená citlivosť na (u nás ešte stále) netradičnú zvukovosť huslí, tzv. moderných techník, ktoré sú však výsledkom bohatej zvukovej imaginácie autorky a napokon pôsobia veľmi prirodzene a nenútene. Kmiťová už dávno nepotrebuje byť „modernou", jej hudba je hrávaná telesami a interpretmi najvyššej ligy v kontextoch súčasnej hudby. Už dávno je sama sebou a jej hlas je preto silný a pravdivý. Druhý diel zase stavia na rýchlom pohybe rozloženom v čase spôsobom kreujúcim obrovskú gradáciu v závere diela. Oba diely majú však vo svojich ťažiskách srdcervúce kantilény zastavujúce čas a dych. Husle Omayra v rukách ich pána, Milana Paľu, zasahujú priamo do srdca – technický i umelecký „objem" tohto monolitu sa vymyká bežnému vnímaniu i chápaniu. Kmiťová vo svojom texte však odhaľuje interpretovo „tajomstvo" slovami: „*Koľko prstov musí mať človek, ktorý takto hrá, koľko sŕdc... Aké myšlienky, aké túžby, aká vrúcnosť, širšia ako celý svet... Človek, ktorý takto hrá, sa pýta to, čo sa nikto nepýta, dáva to, čo nikto iný nedáva, vidí a počuje to, čo nikto iný nevidí a nepočuje.*"

Keď to všetko chcete odhaliť a spoznať pravdivý obraz našej doby, vypočujte si *Dve vety o tvojej tvári* Jany Kmiťovej. Spolu s Milanom Paľom vám odhalia čistú pravdu.

Marian LEJAVA

Images
J. Palovičová
Pavlík Records 2021

Čo majú spoločné C. Ph. E. Bach a Claude Debussy? Zosobnenie pruského hudobného establishmentu a rebel, ktorý sa hudobnému establishmentu vzpieral, podobne ako všetkému pruskému? Spája ich minimálne to, že obaja, každý vo svojej dobe, zásadne ovplyvnili vývoj európskej pianistiky a ako skladatelia boli neprehliadnuteľnými štýlotvornými osobnosťami. U mladšieho Bacha okrem toho nejde len o radikálny odklon od kompozičného myslenia jeho otca, ale aj o prieskum možností rodiaceho sa klavíra. Debussyho poetika zasa otvára dvere modernému poňatiu klavírnej hry, ktorého dôsledky sú aktuálne podnes. No v prvom rade obaja zanechali rozsahom aj kvalitou úctyhodné dielo pre tento nástroj, ku ktorému sa oplatí interpretačne vracať a opakovane sprítomňovať jeho hodnoty. K tomu sa podujala aj popredná slovenská klaviristka Jordana Palovičová, keď si na úvod sólového albumu *Images* vybrala hudbu prvého a na záver druhého zo spomenutých autorov.

Pravda, podobný postup nemusí byť za každých okolností účinný. Prvým problémom môže byť zostavenie zmysluplnej dramaturgie, druhým zasa presvedčivé štýlové odlíšenie, najmä ak sú všetky diela interpretované na rovnakom, modernom nástroji (v tomto prípade Steinway vo Dvorane VŠMU). S prvým problémom sa klaviristka vysporiadala bravúrne, vycibrený dramaturgický cit ju nesklamal. Z Bachovej rozsiahlej klávesovej tvorby si vybrala dve zo zbierky *Sonát pre znalcov a milovníkov*: *Sonátu e mol Wq 59/1* a *Sonátu C dur Wq 55/1*. Prvá z nich je trojčasťová, no trochu netradične sú posledné dve časti v pomalom, resp. miernom tempe a tvoria prakticky jeden celok. Rytmicky výrazná úvodná téma a tendencia k prehľadnosti charakteristickej pre galantný štýl však ponúkajú dostatok priestoru pre kúzlenie s dynamikou a artikuláciou. Tam, kde si skladateľ dovoľuje požiadať interpreta o odlíšenie *p* od *pp*, prídu dispozície moderného klavíra dokonale vhod a efekt je priam magický. Nehovoriac o tom, že téma záverečného *Andantina* štýlovo avizuje takmer zrelého Beethovena; podobnú myšlienku môžeme zachytiť v záverečnej časti jeho *Pastorálnej symfónie*.

Napriek tomu klaviristka Bacha neromantizuje, celkom vedome s farbou moderného klavíra narába s mierou a vkusom. Brilantné stupnicové behy sú čisté, sprievod v ľavej ruke často v decentnom, nie príliš suchom a ostrom staccate. Veľmi sviežim kúskom je úvodné *Prestissimo* z nasledujúcej sonáty, brilantná skladba typu prelúdia, podobne aj záverečné *Allegro vivace* v tradičnej binárnej forme, no už naplnené espritom haydnovského razenia. Klaviristka sa v nich skvelým spôsobom vyhla akejkoľvek mechanickej stereotypnosti a ponúkla pohľad na Bacha ako nápaditého, živého a nie až natoľko „pruského“ skladateľa.

Náhly prechod k Debussymu by na tomto mieste zapôsobil azda priostro. Ako prostredník medzi oboma vynikajúco poslúžil Franz Schubert. Aj jeho *Sonáta A dur D 537* svojím spôsobom predznamenáva budúcnosť – v ráznom a hybnom úvode v 6/8 takte a bodkovaných rytmoch už takmer počuť dikciu typickú pre Schumanna. Dynamický diapazón je tu oproti Bachovi o poznanie širší, aj emocionálny náboj dostáva nové dimenzie. No stále tu cítiť onen klasicizujúci prvok, čistotu línií aj formy, v ktorej je klaviristka dokonale zorientovaná. V strednej časti s typicky schubertovskou, spevnou melodikou (nádherný zvukový „odtlačok“ atmosféry Viedne tých čias...) umne balansuje medzi priam naivitou základného tvaru hlavnej myšlienky a emocionálnou hĺbkou jej variácií, najmä tých molových.

Na repetované tóny vo finále Schubertovej sonáty potom môžu pohotovo nadviazať Debussyho *Masky*; tento dramaturgický ťah klaviristke vyšiel stopercentne, prepojenie funguje absolútne dokonale. Tu sa už ocitáme vo svete, ktorý je pre umelkyňu vyslovene srdcovou záležitosťou. Debussyho svet jej je mimoriadne blízky a z interpretácie cítiť nielen angažovanosť, ale aj dlhoročné skúsenosti, roky premýšľania a zvažovania každého detailu, formovania interpretačného názoru. Temperamentný pulz *Masiek* v jej stvárnení je potešením pre ucho a skvelým úvodom k obom sériám klavírnych *Images*, podľa ktorých je pomenovaný album. Tu už myšlienky o autorovej originalite či prorockom predpovedaní ďalšieho vývoja hudby ustupujú do úzadia; odrazy na vode, sarabanda, pohyb, zvuk zvonov prenikajúci lístím, mesiac zostupujúci na starý chrám, zlaté rybky sú známym teritóriom, na ktorom ožívajú čarovné asociácie, nielen vizuálne. Situovanie týchto asociácií do kontextu imaginácie C. Ph. E. Bacha a Schuberta im však dodáva nový rozmer, je akoby návratom do zdanlivo dôverne známej krajiny, ktorú náhle vidíme v inom svetle. So sprievodkyňou, akou je Jordana Palovičová, v nej nemožno zablúdiť, navyše, „jej“ Steinway aj vďaka zvukárskemu umeniu Rostislava Pavlíka znie naozaj kráľovsky.

Robert KOLÁŘ

Franz Schubert Winterreise
J. DiDonato, Y. Nézet-Séguin
ERATO 2021

Schubertov vokálny cyklus *Winterreise* je považovaný za míľnik svetovej piesňovej tvorby, a hoci ho skomponoval pre tenor, existuje množstvo úprav aj pre iné hlasové odbory. Na odvážny počin novej interpretácie diela sa podujala aj americká mezzosopranistka Joyce DiDonato. Jej cieľom bolo „prerozprávať“ *Zimnú cestu* zo ženského uhla pohľadu, z pozície osudovej ženy, ktorá je príčinou trápenia hlavného protagonistu a pohnútkou, aby opustil dovtedajší život a vydal sa na cestu „ľútosti, zúfalstva a zabudnutia“.

Prvotnou inšpiráciou tejto verzie bola speváčkina identifikácia s postavou Charlotte z Massenetovej opery *Werther*, ktorej ďalší osud po Wertherovej smrti je nejasný a vyvoláva otázky. Ani Schubertov cyklus nevrhá príliš veľa svetla na ženský protipól hlavného hrdinu sužovaného láskou. *Zimná cesta* nereprezentuje ucelený príbeh, osamelý pútnik akoby blúdil v kruhu a na rozdiel od Schubertovho predošlého cyklu *Krásna mlynárka* nemá hrdinov obraz zreteľne epický rozmer. Dielo prináša pestrú mozaiku útržkovitých epizód často temných farieb a charakteru, pričom dokonca aj zmena tónorodu v závere prvej piesne *Gute Nacht* do durovej tóniny neprináša žiadne odľahčenie ani útechu. Album vznikol ako živá nahrávka v decembri 2019, a hoci sú takmer všetky ruchy na nahrávke umelo potlačené, o to viac vystupujú do popredia náhodne ponechané nečakané šumy či kašeľ publika. Zvuková kvalita nahrávky je však vynikajúca, plná najmenších detailov. Kanadský klavirista, dirigent a zároveň hudobný riaditeľ Metropolitnej opery Yannick Nézet-Séguin hrá veľmi plasticky, farebne a zároveň robustne, v snahe zvukovo zaplniť obrovský priestor takmer trojtisícového auditória Stern Auditorium v Carnegie Hall. Joyce DiDonato exceluje v modelovaní vokálnych obrazov, v potláčaných slzách, jemných zastaveniach a vzdychoch v *Gefrorne Tränen*, prináša krehké meditácie v *Der Lindenbaum* a skvelo strieda nežnú lyriku s dramatickosťou v piesni *Letzte Hoffnung*. Jej prejav často presahuje piesňový formát a občas prináša priam opernú melodramatickosť ako v piesni *Erstarrung*. Hviezdne momenty ponúka v krásnej kantiléne v pietnej, pomalej *Das Wirtshaus*, úpenlivú naliehavosť a bolesť v *Die Krähe*, váhavé kroky plné otáznikov vo *Wasserflut* či dokonalú prácu s hudobným časom v piesni *Irrlicht*. Bolesť, akú DiDonato emocionálne stvárňuje napríklad v piesňach *Rast* a *Der Leiermann*, predstavuje doslova katarzný zážitok. Operná diva, ktorá pravidelne exceluje v repertoári od Händla, Mozarta, Rossiniho, Berlioza či vo veľkých belcantových úlohách je fascinujúca a pôsobivá aj v tomto intímnom romantickom piesňovom cykle.

Peter KATINA →

Phidylé
K. Kněžíková, Janáčkova filharmónia Ostrava, R. Jindra
Supraphon 2021

Meno poprednej sólistky opery pražského Národného divadla Kateřiny Kněžíkovej preniká aj na významné zahraničné pódiá. Pôvodne lyrická koloratúra, vo svojich 39 rokoch pozvoľne smerujúca do mladodramatického sopránového odboru, sa popri opernej praxi naplno venuje koncertnej činnosti.

Nové CD, nesúce názov jedného z opusov Henriho Duparca *Phidylé*, predstavuje rodáčku zo severnej Moravy v piesňovej tvorbe z prelomu 19. a 20. storočia. Výber pramenil z jej estetických preferencií a akcentoval piesne a cykly s francúzskym či orientálnym nádychom so sprievodom orchestra. Nahrávka vznikla v ostravskom Dome kultúry počas troch letných dní r. 2020. Tamojšiu Janáčkovu filharmóniu dirigoval Robert Jindra.

Kateřina Kněžíková sa zamerala na štyroch skladateľov s premysleným a zdôvodneným dramaturgickým putom, odkloneným od populárneho repertoáru. Otváracím číslom sú *Kouzelné noci – Tri piesne na čínske texty pre soprán a orchester* od Bohuslava Martinů. Podľa rozhovoru v booklete práve tento opus mladého skladateľa bol odrazovým mostíkom do dramaturgickej zostavy. Umelkyňa v nich prezentuje pôsobivé farebné odtiene svojho sopránu, vo výraze a dynamike zrkadlí poetiku jednotlivých piesní, púta legatovými oblúkmi. Veľký orchestrálny priestor modeluje dirigent Robert Jindra citlivo a v plnom súzvuku so sólovým hlasom.

Henri Duparc nepatrí k najfrekventovanejším autorom, napriek tomu z výberu štyroch piesní (*L'invitation au voyage, Le vie antérieure, Phidylé* a *Chanson triste*) sólistka práve podľa tretej z nich album nazvala. Optimálne vyhovujú Kněžíkovej naturelu. Vnáša do nich raz éterické piana vo výške, inokedy sýtu farebnosť stredov a hĺbok, majstrovsky integruje bohatstvo výrazových nuáns do rafinovane zinštrumentovaného orchestra.

Z vokálneho odkazu Maurice Ravela si vybrala *Päť gréckych ľudových piesní* a *Šeherezádu*. Prvé obsahujú krátke, ale zaujímavé skladbičky s folklórnou inšpiráciou. Je v nich priestor pre uplatnenie pohyblivosti hlasu, tklivú lyrickosť a emóciu, ale rovnako aj tanečnosť a veselosť. Z interpretácie hlavnej protagonistky a Roberta Jindru na čele Janáčkovej filharmónie sa prihovára každá z týchto polôh.

V troch častiach Ravelovho cyklu *Šeherezáda* (*Ázia, Kúzelná flauta, Ľahostajná*) cítiť meniace sa nálady v tesnej nadväznosti na texty. V prvej vokálna i orchestrálna krivka dosahujú dynamickú kulmináciu, ktorú sopranistka napĺňa plnými, sýtymi, okrúhlymi tónmi, aby ako kontrast zaznela citovosťou nabitá lyrika. Smútok a radosť, ako protichodné nálady, sa zračia z druhej piesne a poddajnou mäkkosťou obsažného tónu vedú Kněžíková s Jindrom *Šeherezádu* do finále. Muzikálnosť a interpretačná kultúra sa snúbia v celok so silným vyžarovaním.

Posledná skladba pochádza z pera Karola Szymanowského a má názov *Penthesilea*. Skomponoval ju v r. 1908 na mýtický text Stanisława Wyspiańského, no počas života autora nebola publikovaná. Hoci je Szymanowski spájaný skôr s impresionizmom, táto skladba prezrádza inšpiráciu Richardom Wagnerom. Plynulý tok dlhých objemných fráz, dynamicky citlivo odtienených, oprávňuje prognózovať vokálny rozvoj Kateřiny Kněžíkovej aj do dramatickejších vôd.

CD *Phidylé* predstavuje sólistku, dirigenta a orchester v najlepšom svetle. Nie div, že renomovaný britský časopis *Gramophone* zaradil album medzi najlepšie v aktuálnom roku.

Pavel UNGER

Movin' Spirit
Lukáš Oravec Quartet, S. Blake, D. Grissett
Lukáš Oravec Records 2021

Obsah ostatného Oravcovho albumu nie je žiadnym prekvapením, skôr potvrdzuje celkové smerovanie jeho hudobného vývoja. Špičkový slovenský trubkár a skladateľ sa na ňom obklopil hudobníkmi rovnakej krvnej skupiny, s ktorými spolupracuje už dlhšie. Vo Viedni pôsobiaci americký klavirista a skladateľ Danny Grissett dopĺňa česko-slovenskú rytmiku v zložení Tomáš Baroš – kontrabas a Marián Ševčík – bicie nástroje. Nahrávalo sa u Lukáša Martínka na Svárove, autorom mixu je Pavel Wlosok. Hosťom kvarteta je hviezdny kanadský tenorsaxofonista Seamus Blake. Obsah albumu tvorí päť titulov Lukáša Oravca, ktoré dopĺňajú dve staršie Grissettove kompozície.

Úvodnou skladbou je *Heard's Word*, ktorá je venovaná Grissettovmu mentorovi, kontrabasistovi Johnovi Heardovi. V nostalgicky ladenej hardbopovej téme dopĺňa melódiu vedenú v dvojhlase dychových nástrojov práca zohratej rytmiky. Swing sa tu strieda s pasážami hraných v štýle latino. Už v prvom sóle je naznačené, ako to bude vyzerať na celom CD. Seamus Blake hrá motivicky, koncentruje sa viac na obsah a charakter skladby než na sebaprezentáciu. Ďalšie skvelé sóla nad interaktívnou rytmikou pridajú Oravec a Grissett. Kompozícia *Gurun*, ktorú nájdete aj na albume Oravcovho bigbandu *Light of Blue*, nestratila v aranžmáne s menším obsadením nič na svojej hĺbke. Skladba v trojštvrťovom metre má náročnú harmonickú štruktúru, s ktorou Blake nemá žiadny problém. Na jeho hre počuť vplyvy mnohých štýlotvorných saxofonistov, ale výsledný jazyk je jeho vlastný. Grissett je na svojej ceste za vlastným štýlom minimálne rovnako ďaleko. Kvôli zvuku a technike hry je evidentné jeho prepojenie na európsku hudobnú tradíciu a svet Keitha Jarretta. *Cuba Libre*, montuno v rýchlom tempe, spája viaceré hudobné svety. Oravec s Blakeom sa v chórusoch striedajú po štvortaktiach nad vriacou rytmikou. Hlavne u Blakea, ktorý hrá viac laid-back, vznikajú kvôli latencii zaujímavé momenty. Nová komorná verzia nádhernej Oravcovej balady *Jeanette* je okrem neho samotného aj *tour de force* špičkového českého kontrabasistu Tomáša Baroša. Myslím, že nemá zmysel písať o nosnom tóne alebo rytmickej dokonalosti, na to všetko zabudnete pri počúvaní jeho sóla, ktoré je o hudbe per se. *Interwaltz* je pravdepodobne najvydarenejšou skladbou albumu. Nielen vďaka dvom špičkovým sólam Oravca a Blakea, ale aj rytmickej kompaktnosti a interakcii všetkých protagonistov. V súvislosti s jazzom sa dnes často hovorí, že je prežitý, vyčerpaný, mŕtvy... Myslím, že práve táto skladba aj celé CD sú dôkazom opaku. Ďalším príspevkom Dannyho Grissetta do repertoáru kvinteta je skladba *Blue J*. Jej základom je ostinato, ktoré svojím polyrytmickým charakterom pripomína hudbu Johna Coltrana. Oravec mi v sóle na krídlovke pripomína Freddieho Hubbarda v jeho najlepších rokoch. Blake chápe túto skladbu skôr ako meditáciu, v improvizácii je v stopových množstvách prítomný hlavne Michael Brecker. Malú výhradu mám k zvuku saxofónu, ktorý je vo finálnej mixáži mierne pod rytmikou. Cenné je tiež, že Grissett ostáva v sóle sám sebou, aj keď situácia zvádza k použitiu kódu McCoya Tynera. Záver CD tvorí rozsiahlejšia *Orfa Roots*, ktorá sa tiež objavuje v Oravcovej diskografii po druhýkrát. Jej koncepcia mi, na rozdiel od bigbandovej verzie,

skjazz.sk
1. slovenský jazzový portál
15 ROKOV S VAMI

pripomína nahrávky Chicka Coreu s Woodym Shawom z konca 60. rokov. Muzikalita každého hudobníka je tu testovaná hlavne vo free pasážach, kde je všetko otvorené. Každá nota však dáva zmysel a napokon aj Ševčíkovo sólo je jedno z najlepších, aké som od neho počul.

Pri prvom pohľade na názvy skladieb tohto albumu som si myslel, že budem písať recenziu o rovnakom repertoári, aký Oravec nahrával nedávno so svojím bigbandom. Teší ma, že som nemal pravdu, a predpokladám, že obdobného omylu sa asi dopustí viac ľudí, ktorí sledujú Lukášov vývoj. Hudba na tomto albume je vďaka dlhodobej koncepčnej práci a správnemu výberu spoluhráčov príjemným prekvapením pre sofistikovaného hudobného poslucháča. Na Slovensku je veľmi málo hudobníkov, ktorí sa vydali touto náročnou cestou.

Juraj KALÁSZ

November
Altar Quartets
Real Music House
2021

Saxofonista Nikolaj Nikitin spolu so svojím dvorným klaviristom Ľubošom Šrámekom opätovne spojili sily vydaním albumu *November – Altar Quartets*. Ide o rozšírenú podobu projektu *Altar*, v ktorom sú ich spoluhráčmi európske a svetové hviezdy mainstreamového jazzu – za bicími nástrojmi vystriedali na albume štyroch hráčov: Dušana Novakova, Klemensa Marktla, Johnathana Blakea a Kweku Sumbryho. Na kontrabase budeme počuť Nenada Vasiliča a Deana Torreyho, Kornél Fekete-Kovács sa zhostil trúbky. Album obsahuje prevažne kompozície N. Nikitina a Ľ. Šrámeka, ale otvára ho jeden z troch použitých štandardov Wayna Shortera – *Footprints*, ktorý interpretuje zostava Nikitin, Šrámek, Blake a Torrey. Rytmická sekcia tvorí kompaktný a veľmi organický hudobný celok, ktorý svojím herným štýlom reflektuje mainstreamový jazz vychádzajúci zo 60. rokov. V Šrámekovej balade *Earl Rostislav* cítiť vplyv klasickej hudby. Jemná melodická linka saxofónu je obohatená netradičnými harmonickými postupmi, ktoré dostávajú ešte disonantnejší charakter počas klavírneho sóla. Šrámek je majstrom harmonických väzieb striedajúcich napätie a uvoľnenie. Jeho „voicingy" vychádzajú zo štýlu Billa Evansa, Herbieho Hancocka, Chicka Coreu, Freda Herscha či Clara Fischera.

V Nikitinovej groovujúcej kompozícii *Lux e Tenebris* hrá na bicích nástrojoch Dušan Novakov, ktorý obohatil celkovú farbu a koncept kapely. Téma má z harmonicko-melodickej stránky avantgardný charakter odkazujúc na Shorterov a Davisov rukopis. Líder tu hrá na sopránsaxofóne, čo korešponduje s charakterom témy. Nikitin sólo graduje, od jednoduchej motivickej práce až po harmonické vybočenia a rýchle šestnástinové pasáže. V titulnej skladbe albumu s názvom *November* hrá Kweku Sumbry na bicích nástrojoch a Dean Torrey na kontrabase, čo prináša ďalšiu farebnú zmenu kapely. Bossanova *Ana Maria* W. Shortera prináša interaktívnu komunikáciu klavíra so saxofónom v štýle dua Hancock-Shorter. V štandarde *Black Nile* nastupuje po krátkom voľnom intre trúbky celá rytmika. Ide o voľnú interaktívnu improvizáciu klavíra, saxofónu a trúbky, ktorá sa následne upokojí a priestor dostáva Šrámek. Sólo je zložené najprv z bebopových liniek, ktoré následne gradujú do rôznych intervalových patternov. Zaujímavé je, že téma nie je zahratá ani raz. Kornél Fekete-Kovács svojím improvizačným štýlom odkazuje na Milesa Davisa z obdobia jeho druhého kvinteta. Freejazzový prístup promptne zachytáva rytmická sekcia a uvoľneným sprievodom podporuje sólistu.

Predposledná *Ask Your Conscience* Ľuboša Šrámeka má groovový rytmický charakter, čo vytvára kontrast k predošlým skladbám. Téma v sebe nenesie prvky avantgardy, forma aj sóla majú ustálený postup. Záverečné blues z pera oboch hlavných protagonistov albumu je venované Shorterovi a vychádza z bluesovej dvanásťtaktovej formy. Majoritu priestoru tu dostáva Šrámek, ktorého sólo má patričné nasadenie, hravosť, tradičný jazzový jazyk od jeho vzniku až po súčasnosť, pričom má svoj vlastný zvuk a štýl hry. Kontrabasista Vasilić koncipuje svoje krátke a jednoduché sólo v štýle „call and response". Následne sa pridáva saxofón, ktorý jednoduchými riffmi uzatvára skladbu.

Album, na ktorom sa spojili slovenskí hudobníci so svetovou jazzovou elitou, má svoje čaro a špecifický charakter, ktorý poslucháča istotne zaujme a nebude ho nudiť.

Dávid OLÁH

DEDICATION
J. Hajnal, W. Lackerschmid, G. Dudek
Hevhetia 2020

Sprievodné slovo klaviristu a skladateľa Jána Hajnala k CD objasňuje dôvody k viacerým dedikáciám.

Za pozornosť stojí vernosť odkazu Jozefa „Doda" Šošoku. Dodo rozhodne nebol najlepším slovenským jazzovým bubeníkom, ale ako jazzový producent a organizátor bol na Slovensku, spolu s Petrom Lipom, nenahraditeľný. Dával verejnosti možnosť počuť živý jazz a muzikantom ho hrať v časoch *„Zítra se bude tančit všude"* (réžia V. Vlček 1952). Ako spoluhráčov si Hajnal vybral dvoch kompatibilných a veľmi kompetentných nemeckých hudobníkov – Wolfganga Lackerschmida na vibrafóne a Gerda Dudeka na saxofónoch.

V úvodnej skladbe *All The Things You Are* použil Hajnal prvý takt z Ravelovej *Pavany za mŕtvu infantku* ako leitmotív, ktorý sa posúva až po strednú časť štandardu, a harmonicky tak zastrešil Kernovu skladbu. Je to konverzácia klavíra s vibrafónom Wolfganga Lackerschmida. *Blues From Gemer* ma zaujalo moderným a originálnym prístupom k blues, kde Hajnal použil netradičné pandiatonické postupy spracovania, pričom prítomný je folklór aj blues a pridáva sa k nim aj improvizácia. Modálny prístup so všetkými výhodami a nebezpečenstvami. *John's Message*, ktorú hlavný protagonista albumu dedikoval Johnovi Coltranovi, mi v prvých taktoch pripomína štýl *Giant Steps*, čo navodzuje coltranovskú atmosféru a náročnosť. Možnože improvizácie na túto harmonicky (a poslucháčsky) náročnú skladbu mohli byť kratšie. V balade Wolfganga Lackerschmida *Lady F* prešla atmosféra hudby do kontrastnej snivej nálady a vyvážila pomer rýchlejších skladieb s baladou.

Jazzový valčík *Waltz For Dodo* vznikol údajne ešte v noci po rozlúčke s Dodom a emócie, ktoré Ján Hajnal prežíval z odchodu priateľa a dlhoročného jazzového kolegu, vyjadril práve týmto valčíkom. Vo *Vienna 66* sa vracia k zážitku z onej významnej súťaže (Hajnal bol finalistom Súťaže Fridricha Guldu pre mladých jazzových hudobníkov vo Viedni r. 1966) výborne vystavanou skladbou s rozsiahlou „Spanish Tinge" kódou. Vyniká tu Lackersmid na vibrafóne. *Cruise Control* je pekná moderná skladba z pera Lakerschmida, kde hrá trio kompletne aj s Gerdom Dudekom na sopránsaxofóne a kde svojím sólom nezaprel, že patrí k legendám nemeckého a európskeho jazzu. *Home Made Blues* je tradičné blues s malým zaujímavým harmonickým vybočením, kde Gerd Dudek prispôsobil svoje sólo invenčne v duchu Colemana Hawkinsa a ukázal, že ako avantgardný sólový hráč ovláda perfektne aj mainstream. V záverečnej Klennerovej skladbe *Just Friends*, ktorá symbolicky uzatvára album, si trio s chuťou zaswingovalo, pričom Ján Hajnal mi svojím prístupom navodil atmosféru hry Dava McKennu.

Na albume sa zúročilo nielen Hajnalovo dobré hudobné vzdelanie z košického Konzervatória, ale hlavne jeho dlhé roky hrania ako „Alleinunterhalter" po Európe, kde sú nároky na ľavú ruku väčšie než pri hraní v kapelách. Tej jeho ľavej ruke pomohlo aj Hajnalove pôvodné vzdelanie v hre na kontrabase a neskoršie sústredenie sa na basovú linku v orchestroch. Jeho snaha o využitie elementov klasickej hudby a folklóru v jazze ho nikdy nezaviedla mimo koreňov jazzu, k žánrovej dysfórii. Možno však, že niekedy snaha o dokonalosť a kontrolu nad výsledkom môže oslabiť „preservation of imperfection" (zachovanie nedokonalosti) – taký dôležitý aspekt pre tento druh umenia. Myslím, že Ján Hajnal sa môže s hrdosťou pozrieť späť na celú svoju rozmanitú hudobnú kariéru.

Viktor ZAPPNER

Vanda Rozenbergová

1918 (úryvok z pripravovanej prózy Storočie)

„Ty máš sedemnásť? Môžem ti tykať?“

„Pred mesiacom som mala osemnásť. Desiateho marca. Pokiaľ ide o tykanie, ste v zložitej situácii, lebo túto otázku kladie žena. Ja.“

„Ideme sa prejsť, poď,“ hovorím, „vybehnem si hore po bundu a ty sa choď prezuť.“

Uvedomujem si, že je to trochu jednosmerná komunikácia, ale poslúchla. Keď zišla na dvor, už som tam stál, mal som koženú bundu, pod ním sivý sveter a tenisky. Vykročili sme smerom dozadu poza dom, obchádzajúc starú šopu, ktorá patrila k bytovke. Okrem hrablí, fúrika, dvoch nepoužívaných detských bicyklov tam boli desiatky ošúchaných debničiek z rozbušiek z neďalekého Vojenského opravárenského závodu – to je fabrika na výbušniny.

„Tu, v tomto domčeku som našla trúbku,“ Elena ukázala na búdu.

„Čože? Normálnu plechovú trúbku?“ trochu som pri tej otázke zakopol a takmer som spadol.

Nezasmiala sa. „No... jednoducho trúbku. Je hrozne stará a hrdzavá, ale aj tak. Na narodeniny som si priala monografiu jedného maliara alebo ozajstnú trúbku. Dostala som tortu z Tesca a kaktus z Tesca. Ale to nič,“ povie.

„Počkaj... ale, zomrel ti otec. Nebolo to akurát vtedy? Keď si mala narodeniny?“

„Presne vtedy,“ prikývne a pokračuje: „To je u nás doma bežné. Nikdy nedostaneš, čo si praješ. Naši sa ma vždy opýtali len tak, aby sa nepovedalo. Aj teraz: mala by som chcieť, aby bola mama v poriadku, aby sme pokračovali v rodinnej firme, ktorá sa od minulého roka v zime volá *Výdajné okienko* a v lete *Všetko čerstvé, čo len chceš*. Pozajtra máme dedičské konanie.“

Väčšinou som to ja, čo čakáva na odpoveď a teraz mlčím. Mal som ju vôbec volať von?

Ale – som sám, s Emilou sme sa rozišli. Pri našom krátkom spoločnom bývaní sa ukázalo, že Emila má najradšej na svete poriadok. „Silver (volám sa Silver), ak si ráno nepostelieš, budeš mať zlý deň“, alebo „Omrvinky pod stolom znamenajú, že zahadzuješ peniaze,“ ďalej „Rozhádzaný šatník maskuje chaos v tvojich hodnotách.“ Už som to nechcel počúvať. Rovnako som nemohol vydržať jej večné „psssst,“ alebo „daj to tichšie, rušíš susedov.“ Dočerta, som hudobník, musím si púšťať hudbu a musím ju aj hrať.

Všetci mi hovorili, že sa k sebe s Emilou hodíme, a o čo viac som cítil opak, o to viac sa ich presviedčanie stupňovalo. Som teda sám a nestretávam sa ani s partiou, ani s nikým.

„Chcela by si hrať na trúbke,“ konštatujem.

„Dlho som si myslela, že sa to dá naučiť aj ako samouk. Zvládla som to na gitare a odjakživa sa mi páčila trúbka. Sama som na trúbku nemala peniaze, aj tá gitara má tridsať rokov a je po strýkovi. U nás doma sa peniaze dávali hlavne na jedlo. Ale teraz mám našetrené, teraz by som si ju kúpila. A nemysli si, že poznám len Louisa Armstronga. Tiež, pozerala som nejaké videá, či sa dá naučiť trúbka len tak,“ zasmiala sa. Dobre. Som rád, že som ju zavolal.

„A zistila si...“

„... že nedá,“ pokývala hlavou, stojíme pred železničným priecestím, prichádza rýchlik z hlavného mesta.

„Ale ak si to skúšala na tej vykopávke, ktorú si našla, tak na tom by asi nezahral ani ten Satchmo,“ podotknem frajersky, či vie, ako volali Armstronga.

„Ukážem ti ju. Keď prídeme domov.“

Tento typ ženy mi je blízky. Nehrnie sa dokazovať, či niečo vie alebo nie. Pôsobí dojmom, akoby sa o ňu nikto nikdy nestaral. Zdanlivo nenápadná, ale keď sa jej prizrieš, zapáči sa ti jej nevšedná až porcelánová krehkosť a veľké čierne oči, skladaná sukňa po kolená a vyťahaný rolák, to, že je nenamaľovaná, s krásnymi zubami a úzkymi perami. Vzbudzuje vo mne dojem, že jej môžem povedať čokoľvek – ale zostávam opatrný. Taký dojem totiž vzbudzuje na začiatku každá. „Na začiatku čoho, Silver?“ pomyslel som si v duchu a zasmial som sa.

„Dobrý deň,“ Elenka pozdravila akéhosi človeka v žltej vetrovke.

„Mňa zdraviť veľmi neučili,“ zamrmlem. „A upratovať tiež nie, ale viem celkom dobre jesť, nechlípem a nesŕkam, aj keď je to horúce, netrúsim, nemliaskam, pri prežúvaní neotváram ústa a dokonca – nejem nad spoločnou misou. Lebo vieš, ocitneš sa na návšteve, prinesú chlebíčky a nájde sa chumaj, ktorý si odhryzne z chlebíčka nad všetkými ostatnými chlebíčkami. Viem sa napiť bez zvuku, prisahám. Musíš uznať, že niekedy je to pomerne dôležitá vlastnosť, vedieť jesť.“

„Môj otec zdravil odušu, ale to len preto, aby u neho ľudia nakupovali, to je normálne. Jesť nevedel a robil všetko to, čo si vymenoval,“ rozosmiala sa. „Otec bol prežúvavec.“

Na chvíľu sme stíchli. Chcem jej nejako vhodne oznámiť, že hudba mení osobnosť, hudba je radosť, náplň života, je to vášeň a liek, a všetko na svete, čo za niečo stojí, je v hudbe. Už sa nadychujem, ale zas niekoho pozdravila, ten človek aj zastal a krátko sa jej prihovoril. Zmĺknem. Čakám.

„Stále ma zaujíma tá trúbka,“ pokračujem. „Ak je stará, môže to byť kornet. Hrať na kornete je ťažšie ako na trúbke. Musíš vyvinúť viac sily. Kornet je kratší a má mäkší zvuk, nie je taký jednoznačný ako pri trúbke. Ale ver mi, na trúbku, samozrejme, na novú trúbku, potrebuješ učiteľa. Aby si vedela urobiť tón, vytvoriť ho. Na gitare len brnkneš do strún a máš tón. Plechová trúbka je zložitejšia. Krásna. Prihlás sa do hudobnej školy, alebo ťa prihlásim ja, ak chceš. Po roku sa uvidí, či budeš trúbiť,“ som smrteľne vážny.

„Je stará, podľa mňa je dokonca z roku, ktorý je na nej vyrytý, čiže 1918. Skôr si myslím, že je nepoužiteľná. Asi si kúpim riadnu trúbku a prihlásim sa do tej školy.“

„Dobre. Ale keď začneš, nesmieš prestať. Ver mi, na univerzite som býval s trubkárom a s bubeníkom, ale ten bol o ročník vyššie ako ja. Na gitare nehráš roky, potom ju chytíš a po chvíli sa to poddá. Si tam. Ale ak hráš na trúbku dva-tri roky a potom si dáš pauzu s tým, že sa k nej vrátiš, je to nepomerne zložitejšie. Tak – pôjdeme kúpiť trúbku?“ zodvihnem obočie.

„Pôjdeme.“

Zastali sme pred domom na našej ulici v Zdochliaroch. Vo vchode sa objavila Mrkvová a nielen Elenka, ale aj ja som ju pozdravil. Na druhom poschodí sme vošli k nim do bytu, vbehla do izby a vyniesla von vec zavinutú v mäkkom baliacom papieri a v kuse bordovej látky. „Otvorme to až hore,“ ukáže smerom k môjmu bytu.

Ak mi začne upratovať, trúbu si nechám a decko pošlem preč. Alebo naopak.

Sebe som uvaril kávu a jej čaj, mám len zelený matcha, ešte po Emile. „Vieš čítať noty?“ pýtam sa len tak, aby reč nestála, a ona povie áno. „Tak odbaľ to,“ Elenkine chudé ruky pomaly a opatrne odtáčajú kus látky a potom aj papier.

S týmito ručičkami chce hrať na trúbke, pomyslím si. Iste mi číta myšlienky, lebo povie:

„Viem, že na to možno ani nemám silu.“

V ruke drží kornet. Na vnútornom okraji krátkej kónickej trúbky sú vyryté číslice 1918.

Podáva mi ho a ja fúknem. Raz, potom druhý raz, dvoma prstami vytvorím tón a storočný plechový kornet funguje. Dá sa na ňom hrať. „Odkiaľ to pochádza, kto to tam dal a kedy?“ pýtam sa nahlas. „Lebo ak pochádza z čias prvej svetovej vojny, je to zázrak, ver mi, Elenka. V tom mŕtvom čase nevzniklo v hudbe nič, čo by stálo za to, hudba zomrela. Na univerzite sme mali prednášky o umelcoch v čase mobilizácie, ale väčšinou bola reč až o druhej svetovej vojne. Až potom, keď po prvej svetovej tancovala v Paríži Josephine Bakerová, až vtedy začal hrať aj Louis Armstrong. Asi. Nie som si istý. Ale či o ňom vedeli v Európe, netuším. Pozri, chcem povedať, že to nie je jeho trúbka, na čo si asi prišla aj sama, ale mohli by sme zistiť, komu patrila,“ konštatujem. (Čo to hovorím. Až sa nespoznávam.)

„Rozumiem a súhlasím. Ibaže môj diel tohto zázraku spočíva v tom, že posledných päť rokov si na každé narodeniny či Vianoce prajem trúbku a nikto mi ju nepodaroval. Teraz je tu, má sto rokov a slúži ako vôdzka, svetlo, smerovka, šípka, ukazovateľ a príkaz: Elena, vstaň a choď si kúpiť normálnu trúbu do obchodu. Je čas. Neviem ako, ani akú. Ale urobím to!“

Dívam sa na ňu, jednou nohou mi stojí na tričku, čo som mal včera, a papier aj kus látky, v ktorom bol kornet zabalený, odhodila do kúta, len tak. Sú nádherné, to dievča aj tá trúbka. Teda kornet.

„Pozri, mám dvadsaťosem rokov,“ poviem mäkkým hlasom, aby sa nevyľakala, „viem trochu bubnovať a osobne poznám niekoľkých trubkárov, konkrétne teda dvoch – ale sú dobrí. Necháme si od nich poradiť a pôjdeme spolu. Nie všetci. Len my dvaja. Ako sa vlastne povie trubkár po žensky?“

„Kuchárová Elena sa to povie. Hráčka na trúbke.“

DIVERTIMENTO

Nový album Ivana Šillera a Tomáša Boroša

Bez priateľstva sa tiež
dá hrať štvorručne
a dokonca vynikajúco.
Ale nie je to taká zábava.

Objednávajte na
shop.in-music.sk

Vydanie albumu podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner Fond na podporu umenia. S podporou Hudobného fondu a SOZA.

IN MUSIC · fond na podporu umenia · Hudobný fond Music Fund Slovakia · SOZA · hudobný život · OPERA SLOVAKIA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Aj v roku 2022 sa tešíme na váš potlesk.

www.filharmonia.sk stream.filharmonia.sk #SlovakPhil foto: Anton Sládek