



hudobný život

ROČNÍK LIII

3
2021
2,50 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Miniprofil: L. Molčányiová / **Na chate:** J. Klíma a I. Šiller / **Príloha:** J. Sixta /
Hudobná dielňa M. Bugalu / Cotatcha Orchestra / recenzie koncertov, CD, kníh...

Festival NEXT ideálne online
Beethovenova **Patetická**
Chick Corea (1941–2021)
Ako žijú **cimbalisti...**



Plnofarebná publikácia
v pevnej väzbe s prebalom,
520 strán, 200 farebných
vyobrazení prameňov,
registre.

Vydavateľ:
Ars Musica, Bratislava 2020
ISBN 978-80-971672-5-7



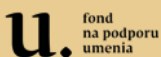
Jana Kalinayová-Bartová
a kolektív

Hudobné dejiny Bratislavy Od stredoveku po rok 1918

Nová publikácia ponúka syntetizujúci pohľad na mnohotvárnny hudobný život mesta od najstarších prameňmi doložených čias až po rok 1918. Rozsiahly text je sprevádzaný bohatou obrazovou dokumentáciou, viaceré z okolo 200 vyobrazení prameňov sú zverejnené po prvý raz. Publikácia vznikla na základe intenzívneho pramenného bádania a predstavuje tak súhrn najaktuálnejších poznatkov o hudobnej

minulosti Bratislavy v sledovanom období. Je dielom autorského kolektívu ôsmich hudobných historikov. Predstavuje prvý zväzok plánovanej dvojzväzkovej monografie hudobných dejín Bratislavy od stredoveku po súčasnosť. Hoci ide o vedeckú publikáciu, môže upútať široký okruh čitateľov, Bratislavčanov i Nebratislavčanov, ktorí sa zaujímajú o bohatú hudobnú minulosť tohto mesta.

Publikácia mohla vzniknúť vďaka finančným príspevkom viacerých partnerov.



Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia,
hlavný partner projektu.



Knihu si možno zakúpiť

v sieti kníhkupectiev Artforum
v predajni Hummel Music,
Klobučnícka ul. 2, 811 02 Bratislava
u vydavateľa, objednávky na:
info@arsmusica.sk; www.arsmusica.sk

Editorial



Vážení čitatelia,

asi netreba pripomínať,
ako dôležité sú dnes
„dobré správy“.

Nemám ilúzie o tom, že hudba, ktorá sa hrá na festivale NEXT, komunikuje s veľkou skupinou našich čitateľov. Napriek tomu naša doba posúva rozhovor kolegu Roberta Koláča s riaditeľom NEXT-u Slávom Krekovičom do širších kontextov. Festival progresívnej hudby sa s dobou pandémie „nevyrovnával“, ale s istou dávkou zveličenia by sme mohli povedať, že jej obmedzenia prečítal doslova ako osudové „znamenia“. Samozrejme, presunúť festival, na ktorom znie najmä elektronická hudba, do virtuálneho priestoru, sa môže zdať prirodzené, priam bezproblémové. NEXT ale bravúrne premenil nedostatky doby na cnosti, vyhol sa mechanickému presunu do onlinu a poskytol scéne skutočne nové možnosti, nad rámec nevyhnutných povinností zo zoznamu dnešných grantových schém. A čo je najdôležitejšie – neponúkol len dočasné, alternatívne riešenia, ale také, ktoré v kontexte festivalu aspirujú na nálepku Trvalo udržateľné. Aj preto by malo byť čítanie o aktuálnom ročníku tohto žánrovo exkluzívneho festivalu nesmierne inšpiratívne aj pre široký okruh organizátorov, tvorcov a interpretov.

Veríme, že dobrými správami budú aj naše ďalšie jarné príspevky: pozitívne ohlasy na online koncerty troch slovenských orchestrov, miniprofil vynikajúcej mladej hudobníčky ale už aj našej autorky Lenky Molčányiovej, okno do zahraničia, sonda do života cimbalistov, analýza Beethovenovej „Patetickej“ sonáty, spomienka na Chicka Coreu, Hudobná dielňa gitaristu Michala Bugalu... V Hudobných lokalitách prvýkrát prekračujeme hranice Slovenska, pokračujeme aj v predstavovaní zahraničných hudobníkov, ktorí sa rozhodli uplatniť v našej krajine. A opäť jedna novinka – seriál online rozhovorov Na chate – a ďalšie rozhovory, recenzie...

Povzbudzujúce čítanie praje
Andrea SEREČINOVÁ

OPRAVA

V minulom čísle vypadlo v tlačenej verzii časopisu meno ADRIANA RAJTERA, ktorý je autorom textu **Novoročné koncerty Viedenských filharmonikov. Tradícia i súčasnosť (...i drobné slovenské súvislosti)**. Autorovi i čitateľom sa ospravedlňujeme.

Obsah

Spravodajstvo

- 2 **Slovenská filharmónia – ŠKO Žilina – ŠF Košice** R. Koláč, O. Veselý,
A. Štefunko

Z organového kokpitu

- 4 **Kráľovský nástroj vo filme** M. Melcová

Zahraničie

- 6 **Mozartovy narodeniny ve Stavovském divadle... Rok čo rok...**
M. Jůzová, R. Bayer
7 **Problematický Čarostrelec** R. Bayer
8 **Rozhovor: Otáčivé hlediště v Českém Krumlově... (F. Řihout)** M. Jůzová

Miniprofil

- 10 **Lenka Molčányiová** J. Kubandová

Rozhovor

- 12 **Zmena programu vítaná... (S. Krekovič)** R. Koláč

V novej krajine

- 15 **Nazar Spas** L. Fordínalová

Miesto pre dvoch

- 16 **Ako sa žije... cimbalistom (M. Comendant, E. Ginzery)** A. Serečinová

Na chate

- 18 **Ján Klíma a Ivan Šiller**

Príloha

- 20 **K. Sixtová: Spomienky na môjho brata**

Hudobné lokality

- 23 **Koncertná sála P. I. Čajkovského, Moskva** J. Čapčík

Analýza

- 24 **L. van Beethoven: Sonáta č. 8 c mol op. 13** S. Mauser

Jazz

- 26 **Chick Corea (1941–2021)** G. Bianchi
28 **Prvé dámy starého jazzu: V. Snow** L. Molčányiová
30 **Hudobná dielňa M. Bugalu: Donna Lee**
32 **Rozhovor: Cotatcha Orchestra... (J. Kotača)** P. Motyčka

Recenzie: CD, knihy

- 35 **Druhý fokus**
40 **Nao Higano** P. Macho

Mesačník **Hudobný život**/marec 2021 vychádza v **Hudobnom centre**,
Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodické tlač MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420,
0905 643926), redaktori: Robert Koláč (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk).
Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:**
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Róbert Szegény, Peter Beňo • **Tlač:** ULTRA
PRINT, s.r.o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútéri • **Objednávky na
predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do
zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214,
e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových
zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie),
ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Jar (foto: R. Ragan) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch
nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané
rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete
na adrese www.siac.sk

Liszt s kaukazskou príchutou

S príchodom nového roka sa citeľne znížila frekvencia online koncertov **Slovenskej filharmónie**. Aký dosah to môže mať na kondíciu nášho prvého orchestra, tak trochu naznačil výkon v jedinom januárovom koncerte pod taktovkou Petra Altrichterera (hoci treba upozorniť na hostovanie mladého českého fagotistu Jana Hudečka v raritne uvádzanom fagotovom koncerte Jiřího Pauera). Február priniesol americky ladený program s dirigentom Martinom Leginusom a o týždeň neskôr (19. 2.) sa pred filharmonikov opäť postavil šéfdirigent **Daniel Raiskin** – a výsledok dával viac dôvodov na optimizmus než januárové vystúpenie.

Program bol tentoraz klasickejší, s výraznejším „rakúsko-uhorským“ akcentom. Pozoruhodné na koncerte boli najmä dve skutočnosti. Prvou z nich bolo zaradenie hudby Jána Levoslava Bellu, ktorého tvorba by z našich pódii mala zaznievať pravidelnejšie. Je pravda, že *Fantázia na motívy Rákócziho pochodu* možno nepatrí k tým najhodnotnejším opusom nášho majstra, tak či tak jej treba dať priestor. Najmä preto, že Bella ovládol umenie orchestrácie na úrovni, ktorú v jeho dobe zo slovenských skladateľov nedosahoval nik.

A *Fantázia* poskytuje viaceré zaujímavé vhľady do jeho remeselnej dielne. Je napísaná pre veľkoryso obsadený, vskutku berliozovský orchester so štyrmi trúbkami, dvoma pikolami, prominentným partom harfy – skrátka disponuje atribútmi, ktoré by sme v hudbe jeho slovenských súčasníkov hľadali márne. Hudobný materiál skladby pôsobí menej atraktívne než v známejších spracovaniach tej istej melódie od Liszta alebo Berliozu, zaujímavé je však to, ako sa Bella hrá s poslucháčskymi očakávaniami, keď populárny nápev predostiera po úryvkoch, nikdy ho nenechá zaburáčať v kompletnej podobe. Dirigent si dielo nášho skladateľa sympaticky osvojil, orchester pod jeho

taktovkou prejavil značnú mieru koncentrácie aj chuť muzicirovať.

Druhou skutočnosťou ozvlášťujúcou tento koncert bola prítomnosť sólistky, gruzínskej klaviristky **Nino Gvetadze**, ktorá pôsobí v Holandsku, kde si po skončení štúdií na konzervatóriu v rodnom Tbilisi doplnila vzdelanie a rozbehla úspešnú medzinárodnú kariéru – hoci na prvý pohľad nie natoľko spekta-



N. Gvetadze (foto: S. Wijzenbeek)

kulárnu ako v prípade jej známejšej krajanky, Khatie Buniatishvili. V každom prípade, Gvetadze možno zaradiť k ďalším výrazným talentom, ktoré vyšli z tbiliskej klavírnej školy, a možno len ľutovať, že svoj slovenský debut absolvovala v rámci koncertov bez publika. Výber padol na *Koncert pre klavír a orchester č. 2 A dur* Franza Liszta a kombinácia diela a sólistky sa ukázala ako veľmi vydarená. Gvetadze za klavírom pôsobila absolútne neokázalo, bez najmenšieho náznaku pokusov o upútanie pozornosti svojím zovňajškom – ako to často šikovne využíva jej slávnejšia gruzínska kolegyňa –, dokonale sústredená na svoj part, ktorý bezchybne ovládala spamäti. Predvied-

la bezvýhradnú koncentráciu na Lisztovu hudbu, bola v nej doslova ponorená, čo jej však nebránilo aktívne usmerňovať svoju hru v súčinnosti s orchestrom. Virtuálne publikum tak postupne previedla všetkými podobami harmonicky podmanivého vstupného motívu, na ktorom je postavené toto dodnes pozoruhodné dielo. A pri všetkej brilantnosti virtuózných pasáží niektorých z týchto motívických metamorfóz nestál v popredí prvok exhibície, len čistá a pokorná odovzdanosť v službe skladateľovi a jeho hudbe. Pre mňa to bol vrchol večera sprevádzaný prianím stretnúť klaviristku na našich pódiiach aj za priaznivejších okolností...

Po relatívne krátkom odstupe uzatvárala koncert pod taktovkou nového šéfdirigenta ďalšia Brahmsova symfónia, tentoraz *Druhá*. Ťažko povedať, či má Daniel Raiskin nejakú afinitu k symfonickej hudbe Johanna Brahmsa, proti výberu, samozrejme, ťažko niečo namietat. Zvláštnosťou tohto predvedenia bolo akoby charakterové splynutie prvých dvoch častí do jedného celku. Nepovažujem to však za chybu; napriek povrchnému porovnávaniu s Beethovenovou *Pastorálnou* je Brahmsova symfónia oveľa viac vyjadrením „melanchólie doby“ než portrétovaním prírodných či ľudových scenérií a výraznejší zlom nastáva až s nástupom odľahčenej 3. časti, ktorá je akoby predstupňom k jasavému finále, kde sa môžu dobre ukázať kvality orchestra – alebo jeho nedostatky. Iste, možno vytknúť, že náhle tempové prechody v tejto časti mohli mať vyšší stupeň jednoty v súhre, že napríklad trombóny v 1. časti mohli byť zladennejšie a tak podobne. To sa však ukazuje ako menej podstatné vo svetle faktu, že symfónii nechýbalo logické smerovanie k priamočiaremu a jednoznačnému finálnemu rozuzleniu – z hŕstiny svetobôľnej melanchólie k žviálnemu lesku záverečného D dur. Teda aspoň v metaforickej rovine tu bola vyjadrená cesta, na ktorej konci sa dnes túži ocitnúť celá spoločnosť...

Robert KOLÁŘ

Štátny komorný orchester Žilina a Juraj Čižmarovič s výlučne slovenským programom

Zdá sa, že presun kultúrneho života do online priestoru prináša – okrem všetkých negatívnych dosahov – aj potenciál prehodnocovania obvyklých dramaturgií aj u tak klasicky profilovaných telies, akým je **Štátny komorný orchester Žilina**. Upútanie pozornosti diváka predstavuje vo virtuálnom svete iné výzvy než snaha o udržanie a neraz aj „neodstrašenie“ abonentného publika. Možno to boli tieto špecifiká doby, ktoré stáli za vcelku pozoruhodnou dramaturgiou koncertného večera **18. 2.** prinášajúcou výlučne hudbu slovenských skladateľov. V spolupráci s **Jurajom Čižmarovičom** (husle, dirigent) zazneli slovenské

diela od 19. storočia až po premiéru ešte stále „čerstvej“ kompozície z roku 2019 od Ľubice Čekovskej.

Dramaturgicky hodnotným bolo už začatie koncertu *Rondom pre sláčiky* (1881) Jána Levoslava Bellu, keďže kompozičná tvorba tohto skladateľa stále čaká na úplnú resuscitáciu v našom kultúrnom priestore. Bellovo galantné „šarmantné“ dielo vystriedala rozjímavá *Ária* (zo *Suity v starom slohu pre sláčiky*; 1982) Milana Nováka, ktorého hudba znie v posledných rokoch tiež skôr sporadicky. Nasledovala kontrastná dvojica diel Ilju Zeljenku, konkrétne *Adagio z Hudby pre Warchala* (1987) a dnes

už azda „obligátna“ *Musica slovaca* pre sólové husle a sláčiky (1975). Takpovediac vo sviežom duchu koncert pokračoval *Suitou pre sláčiky* (časti: *Pastorale, Sarabanda, Scherzando, Tarantella*; 2005) Ladislava Kupkoviča. Suita pochádza zo skladateľovho neskorého tvorivého obdobia naplneného klasicistickými aspiráciami a hedonistickým nazeraním na kompozičnú matériu. Zástoj najmladšej skladateľskej generácie reprezentoval na koncerte opus Petra Javorku *Flashes I*, skomponovaný pre Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala ako príležitostné dielo v roku 2012. Javorkov vyjadrovací aparát sa v skladbe pohybuje na pomedzí mierne dramatickej výrazovosti, zvukového hľadačstva a perkusívnych efektov. Z iného brehu sa poslucháčom prihovárala premiéra skladby *Silent Waltz* (2019) Ľubice Čekovskej, ktorej huslová verzia zaznela už v spomínanej



J. Čížmarovič (foto: R. Kučavík)

premiére. Čekovskej valčík oplýval skôr cross-overovými ambíciami s potenciálom prihovárať sa predovšetkým tradične orientovanému publiku. Dramaturgickým vrcholom koncertu bola *Meditácia pre husle, tympany a sláčiky* (1995)

Vladimíra Godára, v ktorej Čížmarovič preukázal svoje sólistické schopnosti a výrazové dispozície. Dielo reprezentuje Godárovu menej známu „disonantnú polohu“ aproprácie narábajúcu s materiálom z Beethovenovho posledného sláčikového kvarteta (*Muss es sein?*). Program koncertu sa na záver večera oblúkom vrátil ku konštitutívnym pilierom slovenskej hudby. Po filozoficky meditatívnom Godárovi zaznela virtuózna a harmonicky značne pitoreskná *Serenáda op. 5* pre sláčiky (časti: *Pochod, Uspávanka, Scherzo, Nocturno, Finale*; 1933) Eugena Suchoňa.

Ostáva poznamenať, že aj v časoch krízy má hudba potenciál predstavovať nielen hodnoty, ale aj odvahu a progresívnosť, čoho dôkazom bol tento koncert. Želám si, aby Štátny komorný orchester sprevádzala súčasná hudba často aj v budúcnosti a upútala tiež mladé publikum bažiacie po aktuálnosti a novinkách i zo sveta klasickej hudby.

Ondrej VESELÝ

Pichľavý raný klasicizmus v Košiciach

Je obdivuhodné, že **Štátna filharmónia Košice** sa svojím štýlom interpretácie hudby baroka a klasicizmu snaží približovať ideálom historicky poučenej interpretácie. Na tento trend poukazuje okrem online Vianočného koncertu (25. 12.) aj online koncert, ktorý odohrala v komornom obsadení pod taktovkou českého dirigenta a interpreta na klávesových nástrojoch **Vojtěcha Spurného**. Orchester dirigoval od čembala a predstavil sa aj ako sólista. Na koncerte odzneli diela skoršej fázy hudobného klasicizmu od majstrov Franza Josepha Haydna, Františka Xavera Richtera a Jana Václava Stamica.

Počas celého koncertu sprevádzala výkon orchestra presná a pichľavá energia. Pôsobila priaznivo najmä v rýchlych častiach Haydnových *Scherzand č. 1. F dur Hob. II: 33* a *č. 2 C dur Hob. II: 34*, ktoré tento veľikán klasicistickej hudby skomponoval v prvej polovici svojho života. Počuteľné boli výrazné kontrasty pri používaní terasovitej dynamiky a pri práci s prízvukmi a odťahmi, no pre dosiahnutie ľahkosti umeleckého výkonu by určite dobre poslúžila výraznejšia a prepracovanejšia práca s modelovaním frázy. V tomto ohľade dobre padol odľahčený a plastickejší charakter tretích (pomalých) častí oboch Haydnových kusov.

Richterov *Čembalový koncert e mol* ponúka sólistovi bohaté príležitosti na to, aby ukázal svoje virtuózne schopnosti: okrem technicky exponovaných úsekov do jeho sólových častí autor vložil emočne bohaté pasáže. A navyše, virtuozita a expresivita sa na mnohých miestach, najmä v krajných (rýchlych) častiach spája v jedno. Preto je nadmieru potrebné vedieť oba tieto aspekty dokonale skĺbiť, aby sa tak hudba stala poslucháčovi zrozumiteľnou a prehovorila k nemu ako slovo. Sólový výkon Vojtěcha Spurného sa vyznačoval hlavne na vlnu dravosti a tech-

nickej spoľahlivosti. Opäť by sa však žiadala ešte väčšia výrazová flexibilita a hra s farebnejšou paletou výrazových charakterov vrátane prominentnejšieho využitia hry tempo rubato tak, aby sa melódia stala zreteľnejšou.



V. Spurný (foto: I. Sochorová)

Pri skúmaní dynamickej práce všetkých zložiek orchestra vrátane čembala treba však isto brať do úvahy aj technické možnosti zachytenia jemných interpretačných nuáns používanou zvukovou technikou. Je teda veľmi možné, že ak by sa poslucháč mal možnosť zúčastniť na koncerte naživo, jeho zážitok by bol oveľa farebnejší ako pri videoprenose.

Prínos koncertu vidím najmä v tom, že ukázal, ako čembalo nachádza aj v súčasnosti relevantné uplatnenie pri interpretácii sólových klávesových koncertov skomponovaných v starších štýlových obdobiach. Samozrejme, vyžaduje si to skúseného interpreta, ktorý z nástroja dokáže vytážiť maximum jeho výrazového bohatstva.

Adam ŠTEFUNKO

SPOMÍNANIE

14. februára zomrel skladateľ **Peter**

Martinček van Grob (1962–2021). Bol žiakom v kompozičných triedach Juraja Pospíšila na



P. Martinček (foto: archív HC)

Konzervatóriu v Bratislave a u Dezidera Kardoša na VŠMU. Bol dlhoročným pedagógom kompozície a hudobnej teórie na bratislavskom Konzervatóriu, za svoju tvorbu získal viacero ocenení vrátane Ceny Hudobného fondu či

Ceny Jána Levoslava Bellu a rad zahraničných cien. Je autorom štyroch symfónií a početných vokálnych a komorných diel.

8. februára zomrel skladateľ, pedagóg, rozhlasový a televízny dramaturg **Igor Dibák** (1947–2021). Štúdium kompozície absolvoval na VŠMU v triede J. Cikkera. Pôsobil v Hlavnej redakcii hudobného vysielania Čs. televízie v Bratislave na poste dramaturga, zástupcu šéfredaktora a neskôr ako šéfredaktor. Bol prvým riaditeľom novovzniknutej Základnej umeleckej školy v Bratislave-Rači. V roku 1996 sa vrátil do Slovenskej televízie ako odborný redaktor a stal sa zástupcom šéfredaktora Hlavnej redakcie zábavy a hudby. Spoluvytváral a profiloval Katedru kompozície a dirigovania na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Mimoriadne miesto v jeho umeleckej aktivite zaujíma inštruktívna tvorba pre deti a mládež. Za skladbu *Divertimento op. 16 pre sláčiky* získal Cenu Jána Levoslava Bellu.



G. Ovsepián (foto: archív HC)

15. februára zomrel tenorista arménskeho pôvodu **Gurgen Ovsepián** (1955–2021), ktorý od roku 1992 žil na Slovensku a bol členom sólistického ansámbľu Opery SND.

Štúdiá absolvoval v Jerevane a Moskve, dve sezóny pôsobil ako sólista Štátnej opery Banská Bystrica, bol pedagógom spevu na Konzervatóriu v Bratislave a na VŠMU, pedagogicky takisto pôsobil v Opere SND.

Viac o týchto osobnostiach sa dočítate v aprílovom čísle Hudobného života.

Z ORGANOVÉHO
KOKPITUKráľovský nástroj
vo filme

K niektorým projektom sa človek dostane náhodou. Môžu posunúť ďalej, pomôcť objaviť niečo hodnotné...

Niektorí z mojich kolegov, vynikajúcich improvizátorov, sa okrem širokého repertoáru organovej literatúry venujú aj sprevádzaniu nemých filmov. Robia to znamenite, okrem vlastnej (hudobnej) reči nájdete v ich prejave postwagnerovské prvky, perlivého Ravela či fragmenty raného „cake walk“, teda aj ragtimu. Vždy som to obdivovala a napriek tomu, že do dramaturgie svojich programov zara-

koncetovali v USA na týchto organoch od firmy Wurlitzer. Nájdete ich nielen v divadlách, kinách, ale aj v obchodných domoch. Medzičasom sa dostali do Európy, jeden z najhodnotnejších sa nachádza v Ženeve v Collège Claparède. (Ak to situácia dovoľí, v októbri 2021 budem mať možnosť zoznámiť sa s touto úžasnou hračkou.) Cinema organ (alebo theater organ) treba ovládať: radový systém registrov je odlišný, dôležité je poznať presné kombinácie farieb a ich využitie, s úhozom pracovať inak, než sme zvyknutí. Sprevádzanie filmov nie je akési náhodné muzicirovanie či lacná zábava, „akordovanie“ či približné vystihnutie filmovej situácie.



M. Melcová improvizuje na *The Three Must-Get-Theres* v Saint Sernin v Toulouse, v r. 2017 (foto: archív)



Filmové plátno v bazilike Saint Sernin v Toulouse (foto: archív)

ďujem aj improvizáciu, táto cesta pre mňa zostávala dlho zahataná. Vedela som čo-to o Robertovi Hopeovi-Jonesovi a jeho *orchestral theatre organ* z roku 1890. Čítala som o tomto úžasnom nápadе, ktorý sa vyvinul až do „cinema organ“, s neodmysliteľnými registrami ako saxofón, zvuk trúbenia vlaku, bicie, horse hoofs (konské kopytá) alebo broken dishes (rozbitý riad). Svetoví interpreti ako Marcel Dupré, Virgil Fox, Jean Guillou alebo titulárny organista z Notre Dame Pierre Cochereau

A pred dilemou stojíte aj vtedy, ak máte k dispozícii klasický pišťalový mechanický organ: ako sa postaviť k interpretácii vlastných improvizovaných nápadov a vhodne podkresliť atmosféru filmu? Podarí sa to len s maximálnym rešpektom k nástroju. Iste, v rámci registračných možností môžete nájsť podobné „efekty“ ako u Wurlitzera, ale nie je to prioritou. Prvé stretnutie: V januári 2017 mi z festivalovej kancelárie Toulouse les Orgues spevavým gaskonským nárečím oznámili do telefónu:

„Príali by sme si vašu účasť na festivale. Ponúkame vám improvizovať na nemý film na jednom z najlepších Cavaillé Coll, v bazilike Saint Sernin.“ Prekvapilo ma to a aj mierne vystrašilo. No zvedavosť bola priveľká, a tak som sa pustila do hľadania filmu pomocou Centre Cinématographique de Toulouse. Prešli sme rôzne filmy: od temného nemického expresionizmu, s autormi ako Fritz Lang či Friedrich Wilhelm Murnau, cez halucinogénny film *Warning Shadows* od Arthura Robinsona až po nežný *The Kid* od Charlieho Chaplina. Stále nebolo čosi v poriadku: dĺžka alebo podmienky prenájmu

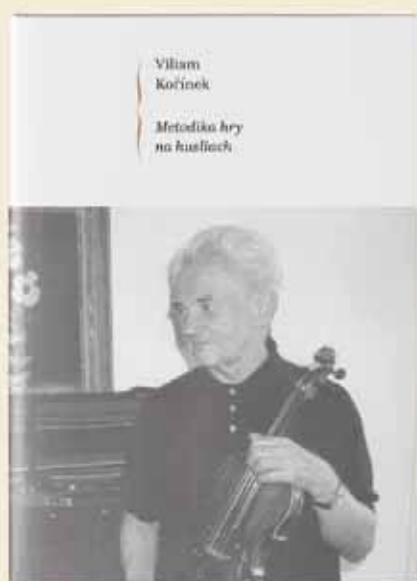
filmu. Celé dni som trávila sledovaním filmov, pýtala som sa, či bolo vôbec správne tento projekt prijať. Nakoniec vyhrala paródia na *Troch mušketierov* od Maxa Lindera z roku 1922 *The Three Must-Get-Theres*. Priprava nebola jednoduchá, no vyšlo to... Kritika suverénne napísala, že som skúsenou improvizátorkou na nemé filmy. Aj keď hrdá na úspech, pous-

miala som sa. Keby len tušili, koľko som váhala a koľkokrát sa mi pred koncertom prisnilo, že mi pustili úplne iný neznámy film a ja som bola stratená...

Dlho budem spomínať na nádherný príbeh filmu *The Kid* od Charlieho Chaplina, s ktorým som sa stretla uprostred pandémie pred poslednými Vianocami. V baskickom mestečku Abadiño pršalo celý deň, more vyvádzať, akoby sa všetci čerti ženili, 12. decembra bolo v chráme asi 11 stupňov. Zabudla som na to vďaka skvelému tímu, ktorý mi nosil improvizované ohrievače a horúcu čokoládu. V napätí, nasýtení úzkostnými novinovými titulkami, sme čakali, ako publikum zareaguje návštevnosťou. Do pätnástich minút sa kostol zaplnil v šachovnicovom sedení, stoličky sa pridávali nielen zo sakristie, ale aj z vedľajšieho baru. Prichádzali rodiny s deťmi, starší ľudia aj osamelí zvedavci či filmoví fajnšmekri z Bilbaa. Charlie Chaplin mi pomohol dúfať v to, že sa mi podarí dostať na Vianoce domov, že život môže byť naozaj pekný, a to aj v dosť absurdných situáciách.

Prajem si, aby podobné projekty dostali na Slovensku ešte väčší priestor. Venujme dostatok času na spoznanie tohto umenia plného šarmu, vynaliezavosti a majstrovstva improvizácie.

Monika MELCOVÁ



Viliam Kořínek

METODIKA HRY NA HUSLIACH

Nové vydanie *Metodiky hry na husliach* Viliama Kořínka je vynikajúcou didaktickou knihou slovenskej husľovej pedagogiky, ktorá prináša iste veľmi cenné rady pre mladé generácie slovenských husľových interpretov. Editorom titulu je Juraj Tomka.

Bratislava 2020
ISBN 978-80-89427-46-8

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Jana Laslavíková

Mestské divadlo v Prešporku na sklonku 19. storočia

Medzi provinciou a metropolou

Monografia osvetľuje etapu predchodcu našej národnej inštitúcie, dnešnej Historickej budovy SND. Ponúka vzácne a doposiaľ nepublikované informácie, analytický prehľad nemeckojazyčných divadelných sezón v rokoch 1866–1899 vrátane kompletného denného hracieho plánu.

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-47-5 (print); 978-80-89427-50-5 (ePDF)



hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

 HISTORICKÝ ÚSTAV
SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED

PRAHA

Mozartovy narodeniny ve Stavovském divadle bez publika

Slavnostný koncert pri príležitosti narodenin Wolfganga Amadea Mozarta, ktorý pořádá Opera Národního divadla v Praze od roku 2009 ve Stavovském divadle, probíhal tentokrát v přímém přenosu na televizní stanici ČT art. Z důvodů trvajících vládních nařízení kvůli koronavirové pandemii se musel hudební večer uskutečnit 27. 1. bez přítomnosti publika.

Geniální klasicistní skladatel řídil v někdejší Divadle hraběte Nostice své opery *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito* a *Symfonii č. 38 D dur* Pražskou. Legendární režisér Miloš Forman zde v období totality natáčel scény pro film *Amadeus*, který byl oceněn osmi Oscary.

Dramaturgii letošního koncertu v historické budově prodchnuté geniem loci sestavil současný umělecký ředitel Opery Národního divadla a Státní opery Per Boye Hansen. Program k 265. výročí narození skladatele byl zaměřen pouze na ukázky z jeho oper *La clemenza di Tito* (1791) a *Idomeneo, re di Creta* (1781), čímž vyzdvihl připomínku jubilej jejich premiér.

Hudební večer nejdříve patřil opeře *La clemenza di Tito*, kterou Mozart složil u příležitosti korunovace císaře Leopolda II. na českého krále. Autorem italského libreta je Caterino Mazzola, jenž vycházel ze stejnojmenné literární předlohy libreta Pietra Metastasia. Po předehře z opery seria o dvou dějstvích zazněl z 1. jednání líbezný duet Annia a Servilie *Ah, perdona al primo affetto*, árie Sesta *Parto, ma tu, ben mio* s efektním klarinetovým sólem



M. Zajmi, K. Kněžíková, M. Horák, A. Poláčková, A. Eiríksdóttir, Sbor a Orchestr ND, K. Januschke (foto: J. Pohribný)

Davida Šimečka na pódiu a kvintet *Deh, conserve, oh Dei* v podání Vitellie (**Alžběta Poláčková**), Servilie (**Kateřina Kněžíková**), Sesta (**Arnheiður Eiríksdóttir**), Annia (**Michaela Zajmi**) a Publia (**Miloš Horák**) se **Sborem ND**.

Solisté zpívali v koncertním oděvu. Na rozdíl od České filharmonie, která připravila pro televizní přenosy svých koncertů v aktuální sezoně také odborné texty na webu, nabídlo ND svým divákům jen stručné informace.

Režisér **Adam Rezek** citlivě snímal koncert s detaily na sólisty, dirigenta, orchestrální hráče i sboristy. Při baletní hudbě z opery *Idomeneo* působivě rozpohyboval v tanečním duchu záběry kameramanů. Z opery seria, k níž italské libreto napsal Giambattista Varesco na základě předlohy *Idoménée* Antoina Dancheta byly do programu zařazeny z 1. jednání árie Ilie (K. Kněžíková) *Se il padre perdei*, ze 2. jednání árie Idomeneia (**Benjamin Bruns**) *Fuor del mar* (12 b) a ze 3. jednání kvartet Ilie, Elektry (A. Poláčková), Idamanteho (A. Eiríksdóttir) a Idomeneia *Andrò ramingo e solo*, završené árií Velekněze (B. Bruns) se sborem *O voto tremendo!* Ze sólistek Opery ND nejlepší pěvecké výkony podaly sopranistky Kateřina Kněžíková a Alžběta Poláčková, které své role propocitily v nuancích jejich ztvárnění, s hloubkou interpretace a v širší škále barev, dynamiky i výrazu. Mezzosopranistky A. Eiríksdóttir a M. Zajmi působily v konfrontaci s nimi v dramatickém vyjádření jednotvárně, Islandanka A. Eiríksdóttir však disponuje pestřejší vo-

kální kreativitou. Německý tenorista B. Bruns zaujal sytým vokálem ve všech polohách. Dobře zpíval basbarytonista M. Horák i Sbor ND pod vedením sbormistra **Jana Bubáka**. Scénické pozadí s lóžemi pro sboristy inspirativně vycházelo ze scénografického postupu Josefa Svobody z 60. let 20. století. **Orchestr ND** pod vedením německého dirigenta **Karsten Januschkeho** postrádal artikulaci frázování a dramatickou plasticitu.

Markéta JÚZOVÁ

Rok čo rok

Keď sa novozvoleného kanadského

premiéra Justina Trudeaua opýtali, prečo je polovica ministerských kresiel jeho novej vlády obsadených ženami, odpovedal: „Lebo máme rok 2015.“ Krčiac plecami sa mohol iba pousmiať do kamery, pretože položená otázka bola už vtedy nadmieru bizarná. Po šiestich rokoch od Trudeauovej tlačovej konferencie pokročila ženská emancipácia aj v biznise s klasikou. Bayreuthskú premiéru *Blüdzaceho Holandana* naštuduje ukrajinská šéfdirigentka Opery v Grazi Oksana Lyniv, v Salzburgu bude *Così fan tutte* po vlašajšej premiére aj tento rok dirigovať Joana Mallwitz. Rôzne dámy už zaskočili aj za zosnulého Marissa Jansonsa, i keď je známe, že ten videl taktovku radšej v rukách svojich mužských kolegov. Dokonca aj Mnichovskí filharmonici, ktorým kritici často vytýkajú konzervatívnosť, sa medzičasom už niekoľkokrát nechali (z)viest dirigentkami, ostatne napríklad Karinou Canellakisovou v Beethovenovej *Symfónii č. 4*. A kto dirigoval tradičný novoročný koncert Viedenských filharmonikov, prijímajúcich do svojho „pán-

skeho klubu“ hudobníčky len od roku 1997? Na Nový rok, presne o 11.15 sa za dirigentský pult v Zlatej sieni viedenského Musikvereinu postavil už šiestykrát 79-ročný Riccardo Muti. Novoročný koncert Viedenských filharmonikov je azda najkonzervatívnejším podujatím už beztak konzervatívneho sveta klasickej hudby. Jedinou zmenou bolo tohto roku masové testovanie a prísne sledované nosenie masiek kategórie FFP2 mimo javiska. Krízy prehlušuje tento tradičák už od svojej premiéry v roku 1939, keď vznikol ako benefícia na povzbudenie veľkonemeckej nálady v prvej zime druhej svetovej vojny. Valčíkovo-polková a finančne lukratívna zmes z novoročnej Viedne, ktorú sledovalo vyše 50 miliónov divákov na celom svete, vyvrcholila aj 1. 1. 2021 v prídavkoch *Na krásnom modrom Dunaji* a *Pochode Radeckého* s už neodmysliteľným rytmickým vytlieskavaním publika. Ten hrávajú Filharmonici nie v origináli Johanna Straussa staršieho, ale v úprave istého Leopolda Weninger, ktorý na úvod svetoznámeho maršu prikomponoval marciálne znejúce vírenie bubna. Weningerova hviezda zažiarila najmä v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia, keď skomponoval

také „skvosty“ ako *Sieg Heil!*, *Sturmführer-Marsch* či hitlerovskú hymnu *Gott sei mit unserem Führer*. Ako hudobný publicista Weninger napísal, že opery židovských skladateľov Meyerbeera, Offenbacha či Křenka sa hrávajú iba preto, aby poukázali na ich pomýlený vkus. Na internetovej stránke Filharmonikov sa dočítate nie príliš presvedčivo sformulované stanovisko, že Weningerova verzia *Pochodu Radeckého* už nie je pôvodná, keďže hudobníci svoje party rokmi neustále prepisovali a opravovali. Prečo však pri všetkej tej úcte voči tradíciám vo Viedni radšej rovno nesiahnu po Straussovom origináli, zostáva záhadou. Veď vytlieskať svižne do rytmu sa dá aj bez úvodného bubnového entré. Nepochopiteľným zostáva aj to, prečo ani v roku 2022 nevezme taktovku do ruky dirigentka. Napríklad taká Barbara Hannigan, ktorá by vo valčíku *Frühlingsstimmen* mohla rovno prevziať aj sopranové sólo. Daniel Barenboim, ktorý má novoročný koncert dirigovať budúci rok pri príležitosti jeho osemdesiatych narodenín, je síce vážený dirigent i klavírny virtuóz, pre sopranové sólo je však už definitívne za zenitom.

Robert BAYER

MNÍCHOV

Problematický Čarostrelec

Napriek pretrvávajúcemu lockdownu sa dramaturgia Bavorskej štátnej opery snaží i naďalej dodržať plán premiér. Po decembrovom Verdiho *Falstaffovi* uviedla vo februári ďalšiu premiéru bez publika v hľadisku. Weberovho *Čarostrelca* si tak diváci mohli pozrieť len prostredníctvom bezplatného prenosu cez internet.

Dmitri Tcherniakov dnes patrí k najpozoruhodnejším operným režisérom. Jeho inscenácie sa nekľúžia po povrchu, ale snažia sa preniknúť do hĺbky hudobnej dramaturgie a psychológie postáv s cieľom osvetliť motiváciu ich konania z nevšednej perspektívy. Takýto dramaturgický poučený postup často rozlamuje nielen zaužívané interpretačné kliše inscenovanej predlohy, ale aj ustrnuté a obohrané režijné schémy postáv.

Psychologizujúca režijná poetika sa pre Tcherniakova stala kľúčovou aj v jeho zürišských inscenáciách *Jej pastorkyne* či Debussyho *Pelléa*, ale aj v berlínskej *Cárskej neveste* alebo v mníchovských *Karmelitánkach*. Impresionistickou symbolikou nabitú hudbu i libreto Debussyho opery napríklad uchopil Tcherniakov ako inotajmi nasiaknutú komunikáciu psychicky traumatizovanej modernej rodiny. Podobný interpretačný prístup zvolil Tcherniakov aj v prípade rozprávkového sujetu *Čarostrelca*, ktorého notoricky známe libreto i hudobné motívy patria ku klasike nemeckého singspielu. Libreto predpísané nemecký les či faustovská scéna liatia čarovného streliva vo Vlčej rokline sú romantiko-strašidelnými motívmi, ktoré však dnes môžu ľahko sklznúť do nechcenej komickosti napriek sémantickému posunu predlohy do roviny aktualizácie či abstrakcie.

Keď si Agáta, dcéra dedičného poľného, vybalí z krabice namiesto svadobného venčeka pohrebnú korunu, v texte na hornom javiskovom portáli sa dočítame, že týmto nemiestnym žartom sa chce feministicky emancipovaná Anička pomstiť kamarátke za to, že sa sobášom s Maxom rozhodla prijať rolu manželky a matky. Preložiť na mnohých miestach až fantazmagorické libreto Friedricha Kinda do estetických obrazov prijateľných pre dnešného diváka je pre režiséra veľkou výzvou. Vysvetliť vnútornú motiváciu postáv jednoducho textom na javisku je však v divadle približne také atraktívne ako hlas rozprávača v kine. V oboch prípadoch zostáva takýto režijný ťah nanajvýš barličkou, ktorá je namiesto pomoci skôr prekážkou. Aj na *Čarostrelca* sa Tcherniakov pozerá cez prizmu psychologického realizmu. Spomínaný nemecký les, na ktorom si vylámal zuby už ne jeden režisér, zobrazuje ako firemnú zasadačku so stenami obloženými otáčavými drevenými lamelami. Majiteľom firmy je manažér Kuno, ktorému z úst „kapitalisticky“ vulgárne visí hrubá cigara. V spoločnosti hostí na večierku postávajúcich okolo bufetových stolíkov chce potrápiť svojho nastávajúceho zaťa Maxa oblečeného ako typický operný

charakter slabocha v štrikovanom svetri s kravatou a s okuliarmi na nose. Ak sa odhodlá streliť do jedného z chodcov na ulici z okna firemnej centrály, môže sa oženiť s dcérou Agátou. **Bálint Szabó** prepožičal Kunovi azda najmocnejší bas, akým kedy bola táto postava stvárnená. Lámanou nemčinou, v ktorej tento maďarský spevák recitoval hovorený monológ o skúške strelbou (Probeschuss), však posunul ambiciózný režijný zámer na úroveň hrubozrného naivného divadla. Riešením mohlo



P. Černoch, B. Szabó, K. Ketelsen, zbor Bavorskej štátnej opery (foto: W. Hoesl)

byť prepísanie dialógov alebo ich inscenácia v podobe, ktorá by nevyžadovala priamy prednes originálneho textu medzinárodnými interpretmi.

Tcherniakovova inscenácia bola, žiaľ, bohatá na režijné kliše aj v ďalších výstupoch. Max diskutuje o existencii Boha s čašníkom, z ktorého sa napokon vyklúje pustovník. Odvahu si protagonisti dodávajú až príliš častým obracaním ploskačky, v zápase rivalov Maxa a Kaspara o priazeň generálneho riaditeľa a o ruku jeho dcéry sa prevrhne bufetový stolík aj so svadobnou kvetinovou výzdobou. Kaspar molestuje psychicky labilného Maxa strelbou do vzduchu, až ho doženie k tomu, že zastrelí Agátu. Max, ktorý očividne trpí maniodepresívnou poruchou osobnosti, nepozná rozdiel medzi usedavým plačom a prehrávaným smiechom. Rivalitu medzi Kasparom a Maxom, ktorá sa v librete spomína len okrajovo a nenachádza vyjadrenie ani v hudbe, akcentovala réžia už počas predohry. Tak trochu lacno pôsobí aj finále opery končiace happyendom na matne nasvietenom javisku ako predsadobný Agátin sen. Inscenačne vydaná bola, naopak, režijná koncepcia Kaspa-

ra ako traumatizovaného vojnového veterána s rozpoltenou osobnosťou, ktorej démonickú časť tvoril hovorený part postavy diabolského Samiela. Švihácky americký basbarytonista **Kyle Ketelsen**, ktorý už v Tcherniakovom zürišskom *Pelléovi* kreoval spevácky i herecky famózneho Golauda, bol ako jediný v mníchovskom obsadení *Čarostrelca* zžitý s Tcherniakovou psychologickou réziou. Vynikol nielen bezchybnou artikuláciou hovoreného textu, ale aj farebne pestrým a tvárnym basovým tónom nestrácajúcim objem ani vo vyššej polohe. Sklamanie z Tcherniakovej inscenácie tak vyvážilo spevácke obsadenie a hudobné nastudovanie **Bavorského štátneho orchestra** pod taktovkou **Antonella Manacorda**, ktorý dokázal vyfarbiť romantickú Weberovu partitúru neobyčajne výraznou farebnou škálou. Pozaunám sa napríklad podarilo vyšrafovať kontúry hudobného textu

v miestach, kde ho iní interpreti neprehľadne zahusťujú. Vo väčšinou odverklíkových scénach hovorených dialógov zas objavili sláčky často prehliadané nuansy temna. To všetko sa odohrávalo ľahkým ťahom a bez forsírovania. Ani spevácky a speváci si nepomýlili Webera s Wagnerom. V sopráne **Goldy Schulzovej** sa snúbili elegické tóny s entuziazmom. Jej flexibilný hlas má najlepšie predpoklady pre kreáciu Agáty. Žiarivé

koloratúry nachádzajú oporu v tmavšie sfarbenej strednej polohe, ktorá do kavatíny *Leise, leise* primiešava ten správny odtieň melanchólie. Schulzovej zmysel pre jemné nuansy a hrdinsky a lyricky perfektne vyvážený Max **Pavla Černocho** profitovali aj z réžie streamu zameranej na ne jeden detail, ktorý by divákovi počas predstavenia v hľadisku divadla možno ušiel.

Bavorská štátna opera okorenila internetový prenos premiérového predstavenia četom a možnosťou prehrať v ňom najrôznejšie šumy a ruchy, či dokonca bučanie. Nie vždy optimálne vedenú obrazovú réžiu vyvážilo azda o to prepracovanejšie technické riešenie prenosu zvukovej stopy, ktoré asi doladilo ne jeden hudobný detail.

Robert BAYER

Carl Maria von Weber: *Čarostrelec*
Réžia a scéna: Dmitri Tcherniakov
Dirigent: Antonello Manacorda
Kostýmy: Elena Zaytseva
Videoprodukcia: Show Consulting Studio
Internetový prenos premiéry z Bavorskej štátnej opery 13. 2.



F. Řihout (foto: M. Jůzová)

Otáčivé hlediště v Českém Krumlově je magické

Zrušení představení v důsledku koronavirové pandemie umožnilo opravy areálu Otáčivého hlediště v Českém Krumlově. Tuto open-air scénu využívá Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích pravidelně v létě a v minulosti se zde inscenovali i operní produkce Mezinárodního hudebního festivalu Český Krumlov. FRANTIŠKA ŘIHOUTA, dlouholetého dramaturga Jihočeského divadla, jsme se zeptali na jeho vzpomínky na legendární operní produkce i na spolupráci se slovenskými umělci v netradičním divadelním prostoru.

Připravila **Markéta JŮZOVÁ**

■ **Historie scény Otáčivého hlediště a její zásadní technické proměny poznamenaly zejména hledání řešení ideálního situování orchestru a výrazný vliv divadelníků...**

Otáčivé hlediště se stalo ve střední Evropě fenoménem. Je proslulé stejně jak podobně koncipované otáčivé hlediště ve finském Tampere. V Krumlově je umístěno v zámecké zahradě před rokokovou Bellarií. Jeho provoz byl zahájen v roce 1958 a až do roku 1968 se v přírodním areálu pravidelně hrála i opera. Oba zakladatelé Otáčivého hlediště, divadelní architekt a scénograf Joan Brehms a režisér Otto Haas, věděli s úžasnou jasnoživostí, že genius loci v nádherné lokalitě je nezastupitelný. Opera zde získala velké renomé v době, kdy byl ředitelem Jihočeského divadla Jiří Šesták, který vytyčil její potenciál v netradičním prostoru. Po přestavbě hlediště jsme v roce 1995 zařadili na repertoár Verdiho *Rigoletta* v režii Jana Kačera. Ozvučení celého parku se postupně zlepšovalo a vyřešen byl dlouholetý problém umístění orchestru, který se v šedesátých letech otáčel

spolu s diváky přímo na točně. V devadesátých letech navrhli zvukoví technici Jihočeského divadla, aby orchestr hrál v Bellarii, odkud se měl jeho amplifikovaný zvuk přenášet do parku. Plenérový způsob divadla nemá ideální zvukové podmínky, ale s radostí mohu konstatovat, že jsou v současnosti ve srovnání se stavem před více než dvaceti lety na velmi slušné úrovni.

V období pandemie začala oprava elektroinstalace, obnova světelného parku, kontrola vnitřní podzemní konstrukce, úprava plochy na točně a sedaček pro diváky.

■ **Úspěšnou hudební éru jste zažili s MHF Český Krumlov. V inscenacích hostovaly významné pěvecké a dirigentské osobnosti. O představení projevovali velký zájem i návštěvníci ze zahraničí.**

Sérii velmi plodné spolupráce počínaje *Rusalkou* přes *Sílu osudu* ke *Komediantům* a *Donu Giovannimu* jsme zahájili, kdy MHF Český Krumlov zajistil řadu vynikajících pěveckých

hvězd i dirigentů a my jsme se podíleli režii, scénografií, sborem a orchestrem. Eva Urbanová, která se před Otáčivým hledištěm představila v roli Cizí kněžny a následně i *Rusalky* v režii Josefa Průdka, otevřela pomyslné brány pro vystupování dalších operních hvězd.

■ **V rámci MHF Český Krumlov 2010 zaznamenal úspěch i Mozartův *Don Giovanni* v režii Jiřího Menzela. K hudebnímu nastudování byl přizván italský dirigent Antonello Allemandi, specialista na italskou a francouzskou operu 18. a 19. století, který hostoval v mnohých prominentních operních divadlech světa. V týmu zpívali i významní sólisté ze zahraničí. S režisérem Jiřím Menzelem jste se znal dlouhou dobu ze vzájemné spolupráce...**

Měl jsem štěstí být s Jiřím Menzelem v úzkém kontaktu od roku 1994, kdy inscenoval *Sen noci svatojánské*. Při všech jeho šesti inscenacích, které nastudoval se souborem Jihočeského divadla a jeho sedmé operní jsem byl rád, že jsem mu byl po boku jako dramaturg. Neměl jsem spolurežijní ambice, takže jsem naše pracovní setkání vnímal jako dar pozorovat mistra nad mistry, který dokázal úžasným způsobem přímo na místě dostředivě improvizovat a jehož práce byla pro celý soubor divadelně vzrušující. Menzel měl totiž nesmírnou hereckou a režijní intuici.

Principy Otáčivého hlediště v přírodě znal ovšem již z Tampere. V opeře bylo pro mne překvapením, jak se vypořádá s hudbou, která dává větší mantinely než jakýkoliv text od Goldoniho nebo Shakespeara, jejichž díla režíroval v Českém Krumlově dříve. Mozartova opera *Don Giovanni* je číslována a vychází z období vrcholného hudebního klasicismu. V Krumlově se hrála ve zkrácené verzi. Mistrovství režie Jiřího Menzela bych viděl v Mozartových recitativích, méně již v áriích. Jeho způsob uchopení árií byl pro pěvce překvapující. Ne každý z nich si uvědomoval, že Menzel v souladu s klasicistní estetikou žádal, aby nepředváděli city, které zpívají ze srdce a duše, nýbrž aby se ponořili do hudby a neilustrovali ji. Pěvci mají mnohdy pocit, že když zpívají, tak chtějí hudební myšlenku realisticky zdůraznit, což je zdomácnělá režijní a herecká estetika, se kterou se téměř denně setkáváme na mnoha operních jevištích. Jiří Menzel ji chtěl ovšem programově narušit.

■ **Areál klade velké nástrahy na souhru pěvců s orchestrem.**

Pěvci bývají přírodním prostředím divadla okouzleni, i když na ně klade nástrahy akustické, povětrnostní i koordinační. Při souhře s orchestrem se pěvec řídí gestem dirigenta, jež vidí na velké obrazovce před hledištěm a na dvou malých obrazovkách před první řadou. Dirigentské gesto je ovšem o zlomek času zpožděné a navíc na některých místech v parku není dobře vidět, takže není možné, aby se dirigent pěvcům podřídil. Pěvci musí role dokonale ovládat a řídit se vnitřním časem.

■ **Světovou hvězdou před Otáčivým hledištěm byl argentinský tenorista José Cura, který v Leoncavallových *Komediantech* ztvárnil roli Cania. Nezapomenutelné jsou i jeho koncerty v Českých Budějovicích, kde dirigoval své skladby s Orchestrem Jihočeského divadla.**

José Cura vstoupil do širšího povědomí i díky Českému Krumlovu, kde v Pivovarské zahradě vystoupil v roce 2010 se svým operním recitálem, který dirigoval jeho krajan Mario De Rose. Tehdy jsme oslovili José Curu, zda by nechtěl v připravované inscenaci *Komediantů* v režii Josefa Průdka ztvárnit Cania. Dirigentu De Rosemu jsme nabídli operu hudebně nastudovat. Stalo se a mezinárodní hvězda José Cura byl rázem i hvězdou Jihočeského divadla a nezůstalo jen u jediné spolupráce.



Otáčivé hlediště (foto: P. Hasal)

Po úspěchu *Komediantů* přijal Mario De Rose post generálního hudebního ředitele naší opery. Pro jeho ryzí divadelní cit je milován pěvci i orchestrem. Jeho jihoamerický temperament je nesmírně nakažlivý a každá spolupráce s ním je velkým dobrodružstvím.

■ **MHF Český Krumlov vám zvýšil prestiž, jak z pohledu interpretačního, tak ze strany diváckého zájmu. I když spolupráce mezi vašim divadlem a festivalem v současnosti nepokračuje, na kvalitu jste nerezignovali, např. při uvedení Dvořákovy *Rusalky* v režii Jiřího Heřmana s vynikajícími slovenskými sólisty.**

Heřmanova *Rusalka* patří k ozdobám našeho repertoáru. Ale i Janáčková *Bystrouška* režiséřského dua SKUTR s vynikajícími pěvci. Semínko vysokého standardu, který zasil MHF Český Krumlov, kontinuálně pokračuje. Při spolupráci vzniknou i přátelství, která trvají roky, takže mohou vzpomenout na slovenské obsazení v opeře *Rusalka*, Denisu Ha-

marovou a Štefana Kocána, kterého jsem viděl zpívat i Končaka v Borodinově opeře *Kníže Igor* v přenosu z newyorské MET. Pak je v divadle možné zažít úžasný pocit, setkat se během nastudování a mezi představeními z očí do očí s mistry svého oboru.

■ **V kouzelném divadelním plenéru hostovala úctyhodná řada slovenských pěvců...**

V Jihočeském divadle hostovalo 22 slovenských sólistů, což je velký počet. Výjimečná byla sopranistka Linda Ballová, která také koncertovala v roce 2011 s José Curou v Ostravě a Bratislavě s Orchestrem Jihočeského divadla pod taktovkou Maria De Rose. K největším ozdobám patřila sopranistka Lenka Máčíková, která zpívala titulní roli v *Příhodách lišky Bystroušky* v režii tandemu

zajímavou sopranistku Janette Zsigovou, která ztělesnila Donu Elvíru v *Donu Giovannim*, kterého jsme hráli ještě také v historické budově Jihočeského divadla, v replice dekorací zámeckého barokního divadla. V Menzelově inscenaci debutovala i sopranistka Silvia Lengová v roli Zerliny.

Zlatým písmem se do srdcí diváků Jihočeského divadla v Českých Budějovicích zapsal tenorista Titusz Tóbitsz jako Laca v *Její pastorkyni*. Oblíbení jsou i basista Peter Paleček a kmenový lyrický tenorista Peter Malý, který ztělesnil již řadu rolí.

■ **O atraktivní operní představení pod širým nebem mělo zájem i publikum z Německa a Rakouska.**

Osazení tvoří asi z jedné čtvrtiny zahraniční diváci. Slabší návštěvnost měla jen opera *Příhody lišky Bystroušky* v češtině. Lákavým titulem byly pro návštěvníky opery *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Síla osudu*, *Trubadúr*, *Turandot* a *Rusalka*. Vyprodanost jsme měli tak 80–85 procentní. Diváci u nás mohou využívat i titulovací zařízení, které je nainstalované v tabletu, jenž si mohou před představením zapůjčit zdarma.

■ **Jaké jsou další divadelní plány?**

Letos bychom měli hrát muzikál *Dívatelný hrnec* v Průdkově režii, který je naším evergreenem a je doprovázen orchestrem z nahrávky. Jádrem sezony by měla být činoherní inscenace *Muž z dvojhvězdy* v režii Petra Formana, který by měl grandiózním způsobem pracovat s videomappingem, jenž má na vysoké technické úrovni. Ve využití točny se jedná o další progresivní krok.

Přejeme si, aby se před Otáčivé hlediště vrátila i Pucciniho *Turandot*, kterou debutoval současný šéf Opery JD Tomáš Ondřej Pilař. Uvažuje se o návratu *Rusalky* v režii Jiřího Heřmana, který plánuje v roce 2022 uvést novou premiéru oratoria *Mesiáš* G. F. Händela. Oratorium scénicky pojednané se před Otáčivým hledištěm dosud nehrálo, pouze *Carmina Burana* C. Orffa v tanečním ztvárnění ve spojení s gramofonovou nahrávkou, takže plány máme velkorysé. ✕

SKUTR (2016). V Českém Krumlově si získala srdce všech diváků jako emancipovaná a vtipná „dračice“. Na naší knize *Po stopách Jihočeského divadla* vydané u příležitosti 100. výročí scény je její portrét dokonce na titulní straně. Stala se také hvězdou komerčního DVD záznamu inscenace z Barokního divadla v Českém Krumlově v roce 2013, kde Ondřej Havelka režíroval Scarlattiho operu *Kde je láska, je i žárlivost*. Nahrávka dosáhla světového renomé.

V úspěšné inscenaci *Rusalky* v režii Jiřího Heřmana (2014) zpívali v průběhu let Vodníka slovenští basisté Štefan Kocán, Ondrej Mráz a Martin Gurbaľ. Jolana Fogašová alternovala dvojroli Cizí kněžny a Ježibaby se zmíněnou Denisou Hamarovou, přičemž obě byly vynikající. Prince ztvárnil skvěle tenorista Peter Berger. Další skvělou *Rusalkou* byla také kolo-raturní sopranistka Maria Kobielska. V dřívější Průdkově inscenaci *Rusalky* zpíval basista Jozef Benci, tenkrát po boku Evy Urbanové v titulní roli. Nerad bych zapomněl na velmi

František ŘIHOUT – dlouholetý dramaturg Jihočeského divadla a lektor Ateliéru 3D v Českých Budějovicích. Vystudoval teorii a dějiny divadla a obecné dějiny na Filozofické fakultě UK v Praze (1976–1981). Angažmá v divadle má od r. 1981. Zastával post dramaturga činohry a od poloviny 90. let častěji i post dramaturga opery Jihočeského divadla, který na plný úvazek přijal v r. 2006. Od sezony 2020/2021 je lektorem vzdělávacích programů a dramaturgie.

■ Si multiinštrumentalistka – na ktorých hudobných nástrojoch hráš?

Môj prvý dotyk s hudbou bol u babky, ktorá mala doma klavír. Rodičia však povedali, že klavír je veľký a drahý a prihlásili ma na zobcovú flautu na ZUŠ J. Kresánka v Bratislave. Netušili, ako mi týmto rozhodnutím nasmerovali život (*smiech*). Neskôr som začala chodiť aj na hodiny klavíra a rodičia mi napokon kúpili pianino. Zobcovú flautu berie väčšina ľudí ako začiatok, po ktorom sa pokračuje na „reálnom“ nástroji a tým mojím mal byť klarinet. Po čase ma však omrzela a rozhodla som sa vyskúšať altsaxofón, čo mi, naopak, veľmi sadlo. Dokonca som hneď v začiatkoch začala hrať v jednej kapele u nás na Dlhých dieloch, čo bolo skvelé, pretože som mala prax a motiváciu. V štúdiu na ZUŠ som pokračovala aj popri gymnázii. Približne v pätnástich sa pridali základy kompozície a bicie, na ktorých ma učil hrať Juraj Šušanič. Hodiny s ním mi dali veľa – spoznala som množstvo jazzových nahrávok a hudobníkov, ktorí ma zásadným spôsobom ovplyvnili. Späťne si uvedomujem, že som na ZUŠ získala také kvalitné a všestranné hudobné vzdelanie, že som *de facto* nepotrebovala konzervatórium.

■ Po gymnázii si odišla študovať do Florencie a neskôr do Lipska. Prečo práve tam?

S Florenciou sa spája milá príhoda. Asi dva roky pred absolvovaním gymnázia som pod jedným videom z mojich koncertov zverejnených na YouTube našla komentár Davida Bellugiho, profesora hry na zobcovú flautu z Conservatorio di musica L. Cherubini vo Florencii. Písal, že sa mu páči, ako hrám, a že by mi vedel poradiť s technikou. Štúdium v Taliansku bolo pre mňa v tom čase nereálne, a tak mi ponúkol možnosť zúčastniť sa aspoň na letných kurzoch v Benátkach. Tam som objavila starú hudbu, s ktorou sa mi otvoril celý nový svet. Po gymnázii som nakoniec predsa len odišla študovať do



(foto: M. Valluš)

Lenka Molčányiová

*1995

zobcová flauta, saxofón

Štúdiá:

2017–2020 VOŠ J. Ježka, Praha (R. Fraš, M. Bárta, M. Svoboda)
2013–2017 Conservatorio di musica L. Cherubini, Florencia (D. Bellugi)
2016 Hochschule für Musik und Theater F. M. Bartholdy, Lipsko (A. Hensel, A. Januj)
2000–2013 ZUŠ J. Kresánka, Bratislava (P. Štrpka, E. Rothenstein, J. Šušanič, A. Gondášová, V. Gräffinger)

Majstrovské kurzy: D. Oberlinger, W. van Hauwe, C. Eckert, P. Thorby, L. Cava-santi, M. Staropoli, Letná jazzová dielňa, Frýdlant (J. Stivín, N. Wetzel)

Súťaže a ocenenia: International Big Band Competition, Hoofddorp – cena za mimoriadny sólový výkon (2019), TARF, Tel Aviv – 3. miesto (2019), ORDA, Amsterdam – čestné uznanie (2018), Premio Abbado, Palermo – 3. miesto (2016)

Spolupráca: Tibor Feledi Kairos Quintet, Velvet Case, Provisorium, Jakub Ursiny & Teatro Fatal, Sam Handwich, Chicas del David, La Folia Barocca

Koncerty a festivaly: Viva Musica! festival (2020), Zvuk for Štiavnica (2020), Meer Jazz (2019), Bratislavské jazzové dni (2019), Mikulášsky Jazzový Festival (2019, 2020), Paesaggi musicali Toscani (2018), United Islands of Prague (2017), Maggio musicale Fiorentino (2014)

Florencie a strávila som tam asi zatiaľ najkrajšie obdobie svojho života. V druhom ročníku som využila možnosť prihlásiť sa na Erasmus do Lipska. V Taliansku sme totiž boli všetci *belli e bravi*, krásni a úžasní, no ja som asi potrebovala trochu viac kritiky (*smiech*). V Lipsku mi radikálne zmenili techniku hry a v tomto ohľade mi štúdium v Nemecku dalo viac ako vo Florencii, hoci Taliani ma zase naučili, ako „hrať srdcom“.

■ Pohybuješ sa rovnako virtuózne na poli klasickej hudby i jazzu, dokonca tieto dva žánre s obľubou prepájaš...

V tomto smere boli pre mňa revolučné hodiny barokovej a renesančnej improvizácie v Lipsku. Zažila som domáce barokové jamsession, hrali a improvizovali sme na „standards“

zo 16.–17. storočia, rozprávali sa o starej hudbe, o jaze bolo to úžasné. Vtedy som pochopila, že sa v tom dajú nájsť prepojenia. Improvizácia v starej hudbe je v princípe podobná tej jazzovej, len má viac pravidiel. Paralely možno nájsť aj inde, napríklad hudba francúzskeho baroka má podobné frázovanie ako swing. Na škole som už v tom čase viedla „dvojtyp“ život – cez deň som bola barokovou „lady“ a v noci zase jazzmankou, pričom som cítila, že ma to k jazzu ťahá čoraz viac a potrebujem zmenu...

■ Zmena prišla na jar 2017, keď si sa na chvíľu vrátila na Slovensko a následne odišla študovať do Prahy. Ako spätne vnímaš toto rozhodnutie?

Často sa v živote spolieham na intuíciu a aj vďaka nej som sa po bakalárskom koncerte vo Floren-

cii rozhodla vrátiť späť a prihlásiť sa na saxofón na VOŠ J. Ježka v Prahe. Tam som sa začala systematicky vzdelávať v jaze pod vedením špičkových pedagógov a vynikajúcich hudobníkov, s ktorými som už ako študentka mala možnosť hrať na jamsession v pražských jazzových kluboch. V tomto období vznikol aj môj záujem o tému postavenia žien v jaze, ktorej sa venujem v rámci svojich publicistických aktivít. Vrátiť sa späť, do našej „česko-slovenskej zóny“, bolo určite dobrým rozhodnutím. Potvrdilo sa mi to aj vďaka Tibor Feledi Kairos Quintet, s ktorým som po návrate začala hrať a v roku 2018 sme vydali debutový album *Common Playgrounds*. Bola to srdcovka od prvej skúšky. Nevadilo mi ani pravidelné dochádzanie z Prahy do Bratislavy, pretože každý koncert bol a stále pre mňa je veľkým hudobným i ľudským zážitkom. Som za to veľmi vďačná.

■ Patíš medzi mimoriadne aktívnych umelcov. Ako vyzerá tvoj deň dnes, v čase korony?

Som typ človeka, ktorý nemá veľkú sebadisciplínu. Momentálne mám síce viac času, no napriek tomu sa nedokážem prinútiť viac cvičiť. Je to taký zvláštny mentálny stav, ktorý zažívajú podobne viacerí hudobníci v mojom okolí. Preto teraz investujem energiu do písania a do projektu Za hranice s hudbou, ktorý sme v roku 2017 založili s jazzovou flautistkou Máriou Rehákovou, speváčkou Ester Wiesnerovou a speváčkou a klaviristkou Terezou Froncovou. Cieľom je priniesť naše skúsenosti zo štúdií v zahraničí na Slovensko, pretože máme pocit, že tu možnosť štúdia „okrajových“ žánrov chýba. Organizujeme pravidelné hudobné workshopy s víziou založiť neskôr hudobnú školu. V súčasnosti spolupracujeme s modernou súkromnou strednou školou Pronea, ktorá má vzniknúť v Partizánskom a v rámci ktorej plánujeme vytvoriť hudobné oddelenie Smart Music.

Pripravila Janka KUBANDOVÁ

Miska Hauser

(1820 – 1887) Skladby pre husle a klavír

Juraj Tomka, husle
Maroš Klátik, klavír

CD obsahuje pestrý výber drobných skladieb bratislavského rodáka, uhorského husľového virtuóza a skladateľa, v podaní resuscitátora Hauserovho sláčikového i kompozičného umenia, Juraja Tomku, a klaviristu Maroša Klátika.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

Bratislava 2020, HC 10050

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Ilja Zeljenka

(1932 – 2007) 24 prelúdií pre klavír

Magdaléna Bajuszová, klavír

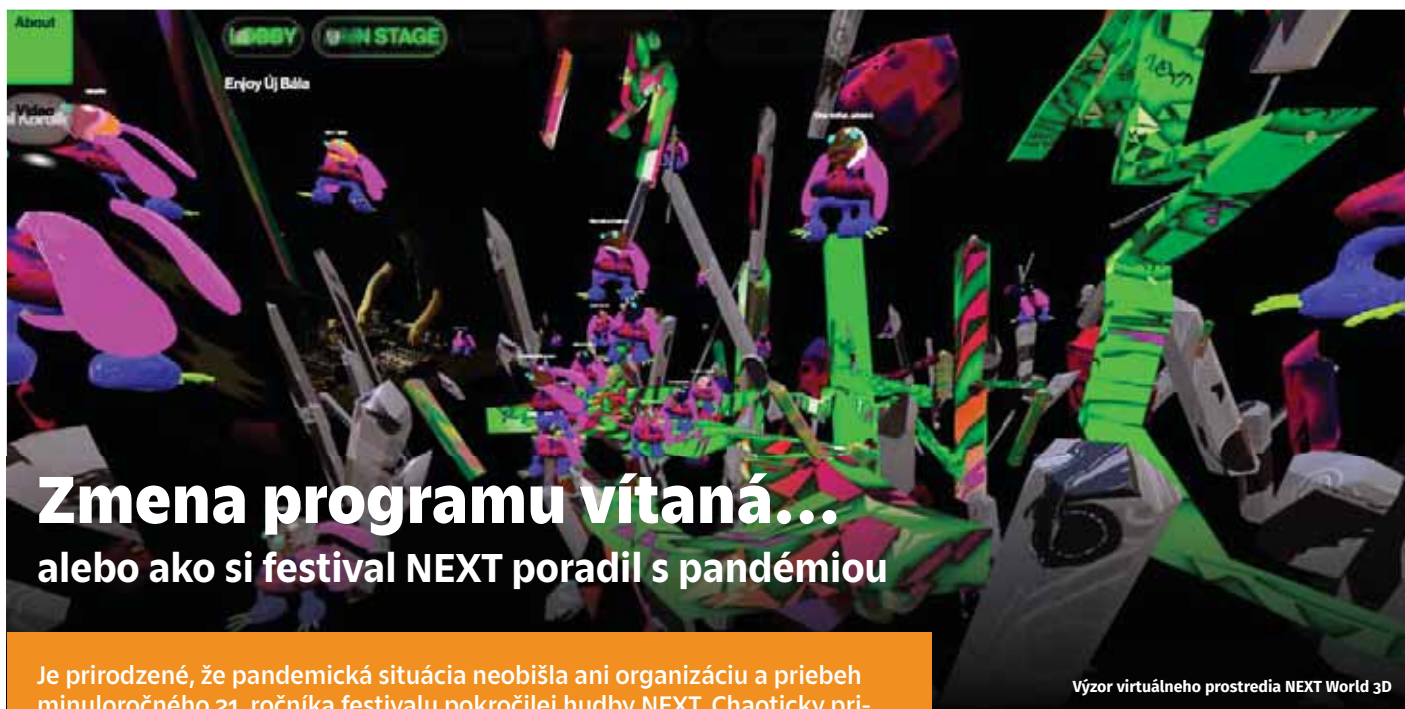
Prelúdiá sú akoby prehľadom typov sadzby a hudobného pohybu, ktoré vystihujú Zeljenkov skladateľský naturel v koncentrovanej, esenciálnej podobe – dokonale čistej, oprostenej od snahy čokoľvek dokazovať svojmu okoliu, od zbytočných ornamentov či rétorického exhibicionizmu.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

Bratislava 2019, HC 10048

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA





Výzor virtuálneho prostredia NEXT World 3D

Zmena programu vítaná... alebo ako si festival NEXT poradil s pandémiou

Je prirodzené, že pandemická situácia neobišla ani organizáciu a priebeh minuloročného 21. ročníka festivalu pokročilej hudby NEXT. Chaoticky prijímané zákazy cestovania či usporadúvania verejných podujatí však napokon spôsobili, že festival zameraný na tú najsúčasnejšiu tvorbu sa celkom inovatívne presunul do online sféry. Rozšíril svoju pôsobnosť, čo sa týka dĺžky trvania, počtu aj rôznorodosti ponúknutých predstavení, a tiež množstvom osloveného publika aj za hranicami Slovenska, do dosiaľ nevidaných rozmerov. A zrejme ako jediné podujatie na Slovensku dokázal vzniknutú situáciu využiť ako príležitosť, keď namiesto rušenia koncertov ponúkol svojim priaznivcom celkom nový formát prezentácie nekonvenčnej hudby či audiovizuálneho umenia. Festival retrospektívne hodnotí jeho zakladateľ a umelecký riaditeľ SLÁVO KREKOVIČ.

Prípravil **Robert KOLÁŘ**

mali vo vývoji. Detaily sme potom doladzovali celú jeseň, aby prostredie ladilo s grafikou aktuálneho ročníka, doplnil sa aj chat a výzor avatarov a testovali sme, ako to celé bude fungovať. Okrem toho sme objednali aj nové dielo v podobe performatívnej inštalácie od maďarsko-slovenského kolektívu BA – Unrated, určené špeciálne pre tento nový typ priestoru. Pre nás všetkých to bola novinka, no zobrali sme novú situáciu ako výzvu a skúsili sme pracovať s možnosťami webu ako média s umeleckým potenciálom. Šťastnou zhodou

■ **Festivity, akým je NEXT, sa pripravujú mesiace dopredu. Ako pandemická situácia a s ňou spojené opatrenia zasiahli do vašich plánov, ako ste v ich dôsledku museli meniť dramaturgiu a ako ste sa vysporiadali s tým, že festival nakoniec nebolo možné usporiadať naživo?**

Uplynulý NEXT sme pripravovali s tímom ľudí, ktorého časť sídli v Bratislave a časť v Londýne, takže už aj samotná príprava sa odohrávala cez internet. Niekoľko týždňov po vypuknutí pandémie sa postupne ukazovalo, že program budeme musieť viackrát prispôbovať novej situácii. Tak vznikol aj podtitul 21. ročníka „Subject to Change“, ktorý reflektuje nestálosť a fakt, že všetko podlieha zmenám. V lete nám už začalo byť zrejme, že podujatie neprebehne ako po iné roky. Zamýšľaní účinkujúci stále boli v hre, no začali sme myslieť aj na alternatívu, že by sa festival uskutočnil v menších priestoroch, alebo čiastočne aj vonku. Táto možnosť však nakoniec tiež nebola reálna. S online programom sme dovtedy nemali skúsenosť okrem zvukového streamovania koncertov. No vedeli sme už o tom, že podobné festivaly v zahraničí sa k videoprenosu snažili pridať ďalší rozmer, napríklad v podobe virtuálnej reality, do ktorej môžu diváci nejakým spôsobom



D. Blumberg (foto: G. Zigová)

vstúpiť a ktorá je viac než len zvukovým streptom. Tento prístup nás zaujal a nakoniec sa nám aj podarilo festival uskutočniť v 3D online prostredí nazvanom NEXT World 3D. Vyvinulo ho české štúdio The Rodina, ktoré pôsobí v Amsterdame a už predtým spolupracovalo s našim partnerským festivalom Sonic Acts. Vedeli sme, že spolu pripravovali večer, v ktorom by sa v experimentálnom virtuálnom priestore mohli stretnúť návštevníci s hudobníkmi a dídžejmi. Táto akcia sa však nakoniec neuskutočnila, a tak sme im navrhli, aby pre nás pripravili platformu, ktorú už

okolností epidemiologické obmedzenia prišli v čase, keď nám už dnešná technologická úroveň umožňuje robiť veci, ktoré by sa pred pár rokmi ešte nedali. Mohli sme teda vyskúšať celkom nové prístupy – oslovili sme napríklad Renicka Bella, ktorý žije na Taiwane, aby priamo odtiaľ vysielal audiovizuálne predstavenie využívajúce „live coding“, teda programovanie hudby naživo. Keďže platil aj zákaz cestovania, rozhodli sme sa umelcom, ktorí nemohli streamovať priamo z domu pripraviť priestory, odkiaľ by sme prenášali ich vystúpenia. Za týmto účelom

sme nadviazali partnerskú spoluprácu s viacerými priestormi či organizáciami. Prvým bolo Rádio Devín, ktoré vysielalo v priamom prenose koncerty slovenských hudobníkov a hudobníkov z rozhlasového Štúdia 5. Kultovým miestom bolo Café OTO v Londýne, s ktorým spolupracujeme už päť rokov pri londýnskych vydaniach NEXTu. Tam sa už tiež naučili počas pandémie streamovať, no boli radi, že mohli teraz svoje aktivity posunúť do iného kontextu. Ďalším partnerom bol spriaznený budapeštiansky UH Fest, ktorý museli v októbri zrušiť, a tak sme ich oslovili, či by nechceli ako náhradu spraviť pre nás sériu koncertov s maďarským a slovenským obsadením. A nakoniec to bola košická Botanická záhrada v spolupráci s tamjšou VUNU Gallery, kde sa nakrúcali vystúpenia projektov BIOS a Dead Janitor, ktorí mali pôvodne na jeseň účinkovať v A4. Súčasťou programu mohli byť vďaka streamovaniu aj špeciálne projekty ako Dorian Concept a Zanshin, ktorí hrali vo Viedni na unikátnom syntetizátore Maxa Branda, alebo experimentálne DJ predstavenie umelkyne AYA z jej bytu v Manchestri.

■ **A okrem toho tu bola ešte električka T3 na Trnavskom mýte, kde zahral Andrej Danóci...**

To bolo jediné vystúpenie, ktoré sa mohlo odohrať za prítomnosti publika. Andrej hral a premietal v električke, kým publikum stálo vonku.

■ **Online svet je pre komunitu priaznivcov okolo kultúrneho centra A4 celkom prirodeným prostredím. No predsa len – NEXT**

dávno, ale nie všetci si mohli takúto situáciu vyskúšať. Ďalší rozmer tomu teraz dodala virtuálna realita, prítomnosť diváckych avatarov aj to, že ľudia mohli spolu četať. Neboli to síce žiadne hlboké diskusie, no možnosť preháňať sa po virtuálnom priestore alebo sa stretnúť pri niektorom z virtuálnych stĺpov, bola pre všetkých v niečom nová a atraktívna. Je samozrejme otázne, či je to dlhodobý udržateľný model kultúrnej produkcie, no jednoznačne to vyznelo lepšie, ako len púšťať videá na webe.

Isteže, počas prenosov vládlo napätie, či sa všetko stihne načas, museli sme s tímom riešiť veľa technických problémov. Nemohli sme si preto celkom užiť atmosféru festivalu, lebo sme celý čas vlastne len sedeli v réžii a prepínali streamy z Londýna a z Budapešti... Pri prenosoch z A4 a z budovy rozhlasu to bolo našťastie trochu živšie, keďže sme mohli byť aspoň v priamom kontakte s hudobníkmi.

■ **Tiež platí, že touto cestou sa môžu aj slovenskí umelci ocitnúť v celkom novom kontexte...**

To je ďalšia výhoda aj výzva online vysielania. Mohli sa odprezentovať na medzinárodnom fóre, čo prináša výhody, ale aj zápas o pozornosť v globálnom priestore. Podarilo sa nám rozšíriť okruh divákov, ktorých sa zúčastnilo niekoľko tisíc. Pripájali sa najmä zo Slovenska, Maďarska a Británie, ale aj z ďalších krajín či dokonca z iných kontinentov. Malo to úspech, takže aj v budúcnosti by sme určite chceli zachovať aspoň časť programu, ktorá bude prezentovaná týmto spôsobom.

rom napríklad pripravili novú performanciu, do ktorej sa mohlo v reálnom čase zapojiť aj online publikum. Pierce Warnecke a Matthew Biederman naživo spracúvali streamy z webkamer z rôznych miest na svete, ale aj priamo zábery z festivalového 3D priestoru.

■ **Spomenul si, že predstavenia boli prístupné zadarmo. Tým, že NEXT má svoju stabilnú divácku základňu, museli príjmy z predaja lístkov v rozpočte festivalu citeľne chýbať. Akým spôsobom ste riešili financovanie uplynulého ročníka?**

Festival sa podarilo uskutočniť najmä vďaka viacerým grantom a zahraničným partnerom, ktorí sa na programe sčasti podieľali. Znížili sa nám síce napríklad náklady na cestovné – a časť peňazí sme preto aj museli vrátiť, lebo sa nemohli presunúť inam –, no na druhej strane sa ukázalo aj to, že streamovanie vôbec nie je lacná záležitosť. Našou pôvodnou ambíciou bolo expandovať do väčších priestorov v Bratislave, osloviť aj širšie publikum a pritiahnúť pozornosť aj zo zahraničia. Tieto plány prekázala pandémia, no v budúcnosti by sme chceli popri online programe aj naďalej rozširovať festivalové miesta. Už počas predchádzajúcich ročníkov sa odohrali koncerty aj vo Veľkom evanjelickom kostole, Slovenskom rozhlase, Kotolni STU alebo vo Fuge. Chceme zároveň aj prepájať lokálnu scénu, sieťovať priestory, ktoré sa medzičasom venujú novej a inšpiratívnej hudbe. Teraz sme sa museli premiestniť na internet, čo nás opäť niekam posunulo a sme zvedaví, kam ďalej ešte môže festival rásť. Možno napríklad do podoby blízkej krakovskému Unsoundu, ktorý navštevujú tisíce záujemcov z rôznych krajín,

schopných vstrebať veľmi široké spektrum súčasnej hudby od klubovej elektroniky po experimentálnu tvorbu. Škoda, že o rozpočtoch festivalov v okolitých krajinách môžeme zatiaľ len márne snívať.

■ **Podme teda k samotnej hudbe, ktorá odznela na NEXTe. Dvadsaťjeden rokov je dostatočný interval na všeobecnejšie hodnotenie. Ako vidíš súčasnú**

hudobnú produkciu? Môj dojem je taký, že sa vyskytuje stále menej „avantgardnej“ inštrumentálnej improvizácie a stále viac elektroniky, hlavne s použitím laptopov. Inými slovami, sledujem posun od avantgardného a freejazzového jazyka smerom ku klubovej elektronike s beatom či niekedy takmer popovými harmóniami.

Istý trend tu určite je a súvisí aj s vývojom na svetovej scéne. Existujú festivaly, ktoré si roky strážia svoje úzke programové zameranie a sledujú povedzme líniu freejazzu a voľnej improvizácie, ako napríklad Konfrontationen



BIOS v Botanickej záhrade v Košiciach (foto: archív festivalu NEXT)



Penumbra Vortex (foto: archív festivalu NEXT)

bol vždy akoby celoročným vyvrcholením hudobného diania v A4, boli to takpovediac „Vianoce“ experimentálnej hudby na Slovensku, kde sa zišlo veľmi početné a aj rôznorodé publikum. Pamätám sa, že sála bola takmer vždy preplnená a reakcie divákov na produkciu väčšinou nadšené. Nechýba prítomnosť živého publika v sále performerom alebo organizátorom?

Určite, veľmi chýba. Na druhej strane však bolo zaujímavé uvedomiť si aj to, že skúsenosť s televíznymi prenosmi koncertov bez publika vlastne nie je úplne nová. Zo štúdia sa hrávalo

■ **Festival sa odohral začiatkom decembra. Nebolo už vtedy cítiť ochabnutie diváckej pozornosti v dôsledku pretlaku online koncertov?**

Keďže všetky prenosy boli dostupné zadarmo, festival sledovali aj ľudia, ktorí by inak necestovali do Bratislavy – aj z iných kútov Slovenska alebo z Česka. Publikum, ktoré má prístup k internetu, no geograficky sa nachádza inde, z toho mohlo mať tak zážitok po prvý raz. Čo určite tiež pomohlo, je snaha tvorivo využiť možnosti online priestoru, vrátane interaktivity, ktorú ponúka. Mark Fell s Rianom Treano-

→ v neďalekom Nickelsdorfe. Hoci práve tam som zažil po prvýkrát americký undergroundový hiphop projektu Dálek, ktorý z tej línie vybočoval, no v zásade jazzové publikum ho dokázalo oceniť. Ak však navštíviš podobne zamerané veľké festivaly v Poľsku, Rakúsku alebo Maďarsku, zistiš, že dokážu pokryť vcelku širokú škálu estetík – od freejazzu cez noiseový underground či dark ambient a drone music až po tanečnejšiu alebo piesňovú produkciu – a že hranice medzi žánrami sú pomerne priepustné. Rôznorodá dramaturgia prispieva k tomu, že publikum sa naučí vnímať veľmi rôzne hudobné prúdy, čo je určite prospešné. Preto, hoci to môže znieť niekedy až „tradične“, nechceme ísť cestou orientácie výlučne na nové formy elektronickej hudby, ale stále sa snažíme mať zastúpených aj predstaviteľky a predstaviteľov voľnej improvizácie, či už je hraná na klasických nástrojoch alebo je to elektroakustika. Reakcie slovenského publika sa síce občas nesú v duchu, že „toto je čo za staromódny freejazz“, no pritom napríklad v Café OTO ide o živú súčasť londýnskej scény. Legendárny improvizátor Eddie Prévost tam organizoval ešte donedávna pravidelné neformálne workshopy, na ktorých sa zúčastňovali aj ľudia ako Daniel Kordík, ktorý s nami na NEXTe spolupracuje. Takže keď sme si dvoma rokmi povedali, že založíme vydavateľskú edíciu NEXT Festival

Je škoda, že niektoré formáty, ako sú napríklad koncerty pre multikanálový zvukový systém, človek v Bratislave vôbec nemá možnosť počuť, pretože nie je veľmi kde – elektronickej hudba a tento druh tvorby sa ani nevyučuje na školách. Preto radi využívame príležitosť aspoň v rámci festivalu pozvať sem umelkyne a umelcov, ktorí pracujú aj s týmto médium. Vzniká však tiež veľa novej a inšpiratívnej tvorby hranej na akustických nástrojoch, aj keď nemusí ísť nevyhnutne o improvizáciu. Ako dramaturgovia tak máme z čoho vyberať. Kladiem si však otázku, prečo na Slovensku nefunguje viac projektov – sólistov či súborov, ktorí by sa venovali akustickej improvizácii. Hoci občas počuť talentované hudobníčky či hráčov, ktorí s týmto druhom tvorby nemajú problém, nerealizujú sa v ňom systematicky, čo je škoda. Od toho sa potom odvíja aj problém domácych objednávok nových diel. Keďže nás primárne zaujímajú autori, ktorí nepíšu pre iných, ale svoju autentickú hudbu vytvárajú priamo na pódiu, často to potom býva práve elektronika.

■ Nie je prevaha „laptopistov“ aj prejavom istého spohodlnenia?

Nemyslím si to, dokonca ich ani nie je prevaha, ak sa pozrieš na program uplynulého ročníka. V Café OTO na laptope nehral nikto,

Je to mimoriadne zaujímavá oblasť s množstvom rýchlo sa vyvíjajúcich prístupov: už spomínaný live coding a algoritmická hudba, strojové učenie a umelá inteligencia v improvizácii i kompozícii, audiovizuálne performancie so synchronizovanými projekciami, senzory a netradičné digitálne nástroje, priestorový zvuk vo fyzickom svete aj virtuálnej realite, prepájanie analógu a digitálu do hybridných komplexných systémov...

■ Vystúpení bolo na festivale okolo 25, a to nerátam pridružené podujatia ako diskusie a workshopy. To je oproti minulosti značný nárast...

NEXT tentokrát trval celý týždeň a bol to, paradoxne, najväčší ročník v jeho histórii. Keďže viac ako tri-štyri predstavenia za jeden večer sa percepčne nedajú zvládnuť, museli sme prispôbiť dĺžku trvania, čo bola zaujímavá skúsenosť. V rámci vzdelávacieho programu sme aj tentoraz zaradili workshopy. Boli zamerané na live coding či využitie umelej inteligencie v interaktívnej audiovizuálnej tvorbe, ale aj na kolektívne streamovanie zvukov do spoločného online priestoru, v ktorom môžu ľudia spolu hrať. Rian Treanor počas workshopu na diaľku pracoval s deťmi v A4, čo bolo rizikové v tom zmysle, že sme nevedeli, či sa to vôbec bude dať uskutočniť. Deti však nakoniec prišli a boli nadšené – s pomocou mediátorky vytvárali akési digitálne grafické partitúry a hrali so softvérovými nástrojmi na tabletoch.

■ Dokážeš dnes odhadnúť, ako bude vyzerať nasledujúci ročník?

Teraz sme vo fáze plánovania a zháňania peňazí, ale je isté, že tento rok by sme chceli uviesť aspoň niektoré z projektov, ktoré sa minule zrušili. Tie si totiž vyžadujú fyzický priestor, napríklad s použitím laserovej projekcie a podobne, takže sa nedali presunúť do online priestoru. Venujeme sa aj objednávkam nových diel, či už priamo, alebo formou otvorenej výzvy. Pripravujeme sa na hybridný variant festivalu, v ktorom niečo určite prebehne online pre celosvetové publikum, no dúfame aj v možnosť využitia viacerých väčších priestorov v Bratislave pre fyzické diváctvo. Tiež veríme, že sa opäť podarí spolupráca s rozhlasom, ktorý zrejme bude fungovať, aj keby sa všetko ostatné nebudaj muselo zavrieť.

■ V akom režime aktuálne funguje A4?

NEXT organizuje občianske združenie Atrakt Art v spolupráci s domovskou A4, ktorá je momentálne zatvorená a prebiehajú v nej rekonštrukčné práce. Prispôbojeme priestor pre – dúfajme – novú sezónu, snažíme sa ponúkať streamovaný program, a vymýšľať nové formáty, investovali sme do audiovizuálnej techniky. Učíme sa pracovať s kamerami, aby sme nemuseli volať externistov. Je to výzva, lebo nikto z nás v tomto nie je profesionálom. Motivuje nás to stále sa učiť niečo nové. ✕



G. Lambkin (foto: G. Zigová)



S. Krekovič (foto: E. Benková)

Records a budeme vydávať nahrávky súvisiace s festivalom, ako prvá vyšla platňa improvizáčného súboru AMM (Prévost – Rowe – Tilbury). Sú to už „stari páni“, no ich vystúpenie na festivale vyznelo veľmi sviežo a je to veľmi žiadaná vec, ktorú si objednávajú fanúšikovia z celého sveta. V tejto časti scény je stále veľa umelcov, ktorí u nás zatiaľ nehrali. A keďže ide o improvizovanú hudbu, je to vlastne stále niečo nové aj napriek tomu, že žáner voľnej improvizácie v jeho pôvodnej podobe už dnes patrí do učebníc. Z pohľadu dramaturga aj poslucháča je však podľa mňa veľmi dôležitá otvorenosť voči rôznym smerom, či už je reč o rozličných podobách improvizácie, klubovej elektronickej hudbe, alebo aj „akademickej“ počítačovej a elektroakustickej tvorbe.

v A4 to bol Christof Kurzmann, ktorý je už od 90. rokov dôležitou postavou viedenskej scény, a Fero Király, ktorý s počítačom narába veľmi tvorivo. Fero je zároveň príkladom interpreta, ktorý hrá aj na akustickom nástroji – klavíri; v jeho prípade určite nejde o lenivosť, ale o výzvu objavovať iné možnosti. Hudobníčky a hudobníci z Maďarska zasa používali najmä hardvérové nástroje, takže počítače boli skôr v menšine. Zastúpené však boli napríklad obľúbené modálne syntetizátory, čo je dnes výrazný trend preklenujúci viacero žánrov od techna a ambientu až po generatívnu a improvizovanú hudbu. V zásade si však myslím, že technológie hrajú v ľudských životoch čoraz väčšiu úlohu, takže by bolo prinajmenšom zvláštne nevyužívať ich aj v hudobnej tvorbe.



(foto: R. Kučavík)

Nazar Spas

1. hráč na lesnom rohu v Štátnom komornom orchestri Žilina

■ Prečo ste prišli na Slovensko?

Prestáhol som sa sem z Ukrajiny pred tromi rokmi po úspešnom absolvovaní konkurzu do ŠKO Žilina. Dozvedel som sa o ňom vďaka môjmu bývalému spolužiakovi Sergiiovi Gavrylko-ovi, ktorý tu žije už sedem rokov. Vyštudovali sme spolu hru na lesnom rohu na ukrajinskej Národnej hudobnej akadémii P. I. Čajkovského v Kyjeve. Práve Sergii mi ŠKO odporúčal ako renomovaný komorný orchester, a keďže som typ človeka, ktorý nemá problém zbalíť sa a odísť za novou skúsenosťou, vzal som to ako osobnú výzvu a príležitosť posunúť sa ďalej. Na konkurz som sa pripravoval dva mesiace a z vystúpenia pred porotou som mal riadnu trému... (smiech)

■ Ako hodnotíte podmienky v ŠKO Žilina?

Podmienky sú tu výborné. Hneď po nástupe som mal k dispozícii kvalitný nástroj, čo je veľmi dôležitý aspekt pre každého hudobníka. Okrem toho má toto teleso zaujímavý koncertný program; od diel Mozarta cez slovenskú tvorbu, významné symfonické diela (napríklad Mahlerova 4. symfónia v úprave pre komorný orchester) až po filmovú hudbu.

V budúcej koncertnej sezóne budem mať dokonca možnosť zahráť si sólový part v *Koncerte pre lesný roh a orchester Es dur č.2* od Antonia Rosettiho, na čo sa veľmi teším. Jedným z najsilnejších zážitkov bola pre mňa napríklad aj minulo-ročná spolupráca ŠKO na projekte Marián Čekovský a talenty pre Svetielko nádeje, pri ktorej sme mali možnosť spoznať výnimočné mladé hudobné talenty. Zároveň absolvujeme zájazdy v Európe a v Ázii. ŠKO spolupracuje s výbornými sólistami, dirigentmi, disponuje skúsenými a spoľahlivými hráčmi. Celkovo je to veľmi sympatický kolektív. Možno to vyvine trochu ako kliše, ale v tomto telese som okrem kolegov spoznal aj ozajstných priateľov.

■ Aké bolo prijatie?

Bezproblémové. Keďže som prvým a jediným Ukrajincom v ŠKO, musím sa poďakovať celému kolektívu za veľmi ústretový prístup, vedeniu ŠKO a riaditeľovi Karlovi Hamplovi za trpezlivosť a pomoc, vždy keď som ju potreboval. Som vďačný aj, bohužiaľ, už nebohému Jozefovi Sokolovi, bývalému vedúcemu skupiny, ktorý mi veril a hneď na mojom prvom zájazde v Nemecku mi zveril sólo v Rossiniho

Barbierovi zo Sevilly či v slávnom Straussovom valčíku *Na krásnom modrom Dunaji*.

■ Komorný alebo symfonický orchester?

Môj prvý styk s komorným orchestrom bol až na Slovensku v ŠKO. Dovtedy som mal skúsenosti skôr s hraním vo väčších telesách, ako napríklad v prezidentskom orchestri v Kyjeve, v Lvovskej národnej filharmónii či v medzinárodnom orchestri INSO-Lviv. Oba typy orchestra majú svoje čaro. Komorný orchester si vyžaduje 120 percent koncentrácie, každý tón aj hráč je dôležitý, hudobníci sa cítia viac ako sólisti. Zo zvukovej stránky sa však podľa môjho názoru nič nevyrovná monumen-tálnosti veľkého orchestra v dielach ako napríklad Brahmsova *Tretia* či Šostakovičova *Desiata symfónia*. Za vrchol hudobného umenia však stále pokladám operu a som veľmi rád, že som mal možnosť chvíľu pôsobiť aj v opernom orchestri v Kyjeve.

■ Máte skúsenosť aj s iným slovenským orchestrom?

Miesto v ŠKO Žilina je mojou prvou skúsenosťou s tunajšími hudobnými telesami. No za ten krátky čas, čo som na Slovensku, sa mi už podarilo zahráť si napríklad aj s Orchestrom Opery Štátneho divadla Košice na festivale OPERA 2020 v Stavovskom divadle v Prahe, čo bol pre mňa veľmi silný zážitok, pretože je to divadlo preslávené históriou uvádzania Mozartových opier a premiérou *Dona Giovannio*. Nezabudnuteľným zážitkom pre mňa ostáva aj spolupráca ŠKO Žilina so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu a ďalšími hudobnými telesami z roku 2019, v rámci ktorej sme sa zúčastnili na koncertnom turné v Číne. Prekonali sme viac než 15 000 kilometrov za mesiac a navštívili mnoho zaujímavých miest a koncertných siení.

■ Prekvapilo vás na Slovensku niečo v porovnaní so zahraničnými telesami?

Zatiaľ som okrem slovenských veľa zahraničných hudobných telies nevystriedal. Zaujímavou skúsenosťou však pre mňa bola napríklad účasť na projekte

Chişinău Youth Orchestra v Moldavsku, v rámci ktorého som mal tri roky možnosť spolupracovať s talentovanými mladými hudobníkmi z Moldavska, Rumunska, Nemecka, zo Španielska, z Holandska či z Ruska. Nenachádzam však nejaké výrazné rozdiely vo fungovaní hudobných telies na Slovensku, Ukrajine či v zahraničí... Podľa môjho názoru je naše povolanie podobné na celom svete, pretože hudba je univerzálnym jazykom. Ak je však niečo, čo ma naozaj na Slovensku prekvapilo, tak určite tá rozprávková príroda...

■ Venujete sa popri pôsobení v orchestri aj iným hudobným projektom?

Momentálne nie, keďže pandémia prekazila veľa mojich plánov alebo značne obmedzila možnosti ich realizácie. Človek sa však musí prispôbiť situácii, a tak si stanovujem vlastné výzvy a ciele. V blízkom čase by som sa napríklad chcel naučiť hrať na trombite, čo je veľmi zaujímavý hudobný nástroj blízky obom našim národom, ale postupne upadá do zabudnutia. Tento trend by som chcel zmeniť a priniesť umenie hry na trombite trochu viac do povedomia.

■ Sú podľa vás slovenská a ukrajinská hudba v niečom podobné?

Isté paralely medzi slovenskou a ukrajinskou hudbou určite existujú a myslím, že to počuť najmä v dielach inšpirovaných folklórom, ktorý je podobný. Slovenská tvorba mi je celkovo veľmi blízka a každým koncertom si k nej viac prehĺbujem vzťah. Jedným z mojich obľúbených slovenských diel v repertoári ŠKO sú napríklad *Spomienky op. 25* od Jána Cikkeru. Vždy keď toto dielo hráme, naskakujú mi zimomriavky!

■ Čo by ste poradili mladým zahraničným hudobníkom pri-chádzajúcim na Slovensko?

Spoznávať krásu slovenskej prírody – jednoznačne ísť do Tatier, navštíviť Slovenský raj, prejsť cez Jánošíkove diery a vidieť západ slnka na Spišskom hrade. Je to nekonečný zdroj inšpirácie pre každého umelecky citiaceho človeka. ✕

Pripravila **Ľubica FORDINÁLOVÁ**

Ako sa žije... cimbalistom

1. Je vo vašom okolí cimbal „exotickým“ nástrojom?
2. Zaužívalo sa klišé, že k cimbalu sa človek dostáva cez ľudovú hudbu, podobne ako k organu cez pravidelné návštevy kostola. Bolo to tak aj vo vašom prípade?
3. Má cimbal ako nástroj klasickej hudby svoje interpretačné legendy a referenčné nahrávky reprezentatívnej literatúry? Ku komu vzhliadate vy osobne?
4. Cimbal v klasickej hudbe i v jasse pôsobí ešte stále exkluzívne. Ako ste sa prepracovali k vašej špecializácii?
5. Čo vás pozitívne fascinuje na repertoári, ktorému sa venujete, aké možnosti dáva cimbalu?
6. Kam až siaha váš repertoárový či žánrový záber?
7. Aké má cimbalista možnosti uplatniť sa v oblasti starej hudby, resp. historicky poučenej interpretácie? Máte v tejto sfére ambície, resp. skúsenosti?
8. S ktorými interpretačnými či akustickými obmedzeniami sa musí vyrovnávať autor diela pre cimbal?
9. S akými inštrumentalistami najradšej spolupracujete?
10. Čomu sa venujete v súčasnosti a aké máte plány pre „lepšie časy“?



(foto: archív)

Marcel Comendant

1. Pre mňa cimbal nebol nikdy exotickým nástrojom, keďže som vyrastal v muzikantskom prostredí, kde má práve tento nástroj silné korene. A čoraz viac sa stáva populárnym po celom svete...
2. Dá sa povedať, že som sa od malička „plazil“ pod cimbalom (smiech). Dostal som sa k nemu veľmi nenásilne, keďže aj otec aj strýko sú cimbalisti. Takže zvuk cimbalu som počúval od raného detstva. Otec bol aj

mojím prvým učiteľom, brával ma na koncerty rôznych žánrov a muzikantské akcie.

3. Počas celej mojej cimbalovej kariéry vzhliadam k maďarskej cimbalovej škole a k maďarským interpretom. Vďaka cimbalistom ako Aladár Rácz či Ida Tarjáni Tóth (autorka rozsiahlej cimbalovej školy a dlhoročná profesorka cimbalu na Lisztovej akadémii) sa



(foto: L. Montesdeoca)

cimbal stal veľmi populárnym vo svete klasickej hudby v polovici 20. storočia. Vychovali ďalšiu generáciu výborných interpretov ako Mártu Fábriánovú či Viktóriu Herencsárovú, pre ktoré súčasní skladatelia skomponovali veľa hodnotných skladieb.

4. V súčasnej dobe sa venujem najmä improvizovanej hudbe a vlastnej tvorbe. Na ceste k tejto „špecializácii“ ma formovalo prostredie, v ktorom som vyrastal v Moldavsku a moje hudobné vzdelanie. Improvizácie čerpám z rumunského folklóru, resp. tradičnej hudby Balkánu, z klasickej hudby, ktorú som študoval na hudobnom lýceu v Moldavsku ale aj na banskobystrickej Akadémii umení, a z jazzu, ktorý počúvam od detstva a milujem ho.
5. Cimbal je veľmi farebný nástroj. Keďže sa nedá dokonale naladiť, vznikajú rôzne alikvóty, ktoré sú pre cimbal charakteristické. Pri interpretácii hľadám tie najkrajšie farby. A improvizovaná hudba mi k tomu dáva ideálny priestor.
6. V podstate aj vďaka školám, na ktorých som študoval, som prešiel skoro všetký-

mi obdobiami klasickej hudby. V tejto oblasti mám najradšej starú hudbu, keďže je v nej priestor na improvizáciu, alebo hudbu 20. storočia a súčasnú hudbu, kde sa interpret musí hrať s farbami a zvukom nástroja. Okrem toho sa samozrejme venujem jazzu a fúziám s tradičnou hudbou.

7. Koncertný cimbal je pomerne mladý nástroj, má necelých 150 rokov. V baroku a starších obdobiach sa používal menší typ cimbalu, bez pedálu a v rôznych štátoch sa nazýval inak, s odlišnosťami vo vzhľade: hackbrett, salterio, psalterium... Aby to bolo autentické, mal by interpret hrať na tomto type nástroja. Mal som šťastie, že ma pred pár rokmi oslovil na spoluprácu Vittorio Ghielmi, svetoznámy interpret, virtuóz, hráč na viole da gamba. Vďaka tomu som za posledných 10 rokov ako člen súboru Il Suonar Parlante získal obrovské skúsenosti i znalosti v oblasti starej hudby.

8. Autor diela pre cimbal by mal vedieť aspoň niečo o technických možnostiach hry na cimbele. Klavirista má desať prstov, cimbalista dve paličky...

9. Najradšej spolupracujem s kolegami z PaCoRa Tria a skupiny Bashavel: huslistom Stanom Palúchom, kontrabasistom Róbertom Raganom st., klaviristom Klaudiom Kováčom a bubeníkom Petrom Solárikom. V tomto zozname nesmú chýbať ani speváčka Marta Töpferová, gitarista David Dorůžka či kontrabasista Peter

Korman zo skupiny Milokraj. A samozrejme gambista Vittorio Ghielmi...

10. Momentálne sa v tomto nekoncertnom období najviac venujem učeniu, keďže som pedagógom cimbalovej hry na Konzervatóriu v Bratislave a konečne mám viac času aj na mojich súkromných žiakov. Popritom chystám didaktický materiál pre cimbal, koncertné etudy pre cimbal a pripravujem aj nejaké skladby pre môj sólový projekt.

Marcel COMENDANT pochádza z Moldavska, kde študoval cimbal na Hudobnom lýceu Cipriana Porumbescu v Kišínove. V r. 2000–2005 pokračoval v štúdiách na Akadémii umení v Banskej Bystrici u V. Herencsárovej. Je členom etnojazzových zoskupení PaCoRa Trio a Bashavel. Spolupracuje s talianskym súborom starej hudby Il Suonar Parlante, so súborom Capella Gabetta barokového huslistu A. Gabettu, s dánskym projektom Donau Swing, ale aj s českou speváčkou M. Töpferovou. Nahráva a koncertuje po celej Európe. Vyučuje hru na cimbele na Konzervatóriu v Bratislave.



(foto: archív)

Enikő Ginzery

1. Áno, v Berlíne, kde žijem, cimbal nie je vnímaný ako bežný nástroj. No hudobníci venujúci sa súčasnej hudbe sa s cimbalom stretávajú stále viac. Okrem toho, na juhu Nemecka, v Bavorsku, sa hrá na hackbrette (nástroj veľmi príbuzný cimbalu), nástroji s minimálne 600-ročnou tradíciou v starej i ľudovej hudbe.

2. V mojom prípade to bolo inak. Už ako 7-ročná som mala veľmi blízky vzťah ku klasickej hudbe a počúvala som Beethovena. Mojm prvým nástrojom boli husle a až ako 11-ročná som na prianie môjho otca začala hrať na cimbele. Mali sme totiž doma cimbal, pretože starý otec bol cimbalistom. No ani on vraj nehrával ľudovú hudbu, ale skôr ľahší žáner – operety či salónnu hudbu. Rodičom som hneď na začiatku oznámila, že ľudovú hudbu hrať nebudem, nemala som k nej vzťah. Až o 30 rokov neskôr som objavila jej kvality.

3. Áno, cimbal má svoje veľké mená. Už v baroku to bol Pantaleon Hebenstreit, ktorý sa v Nemecku (pôsobil v drážďanskej kráľovskej kapele) zaslúžil o vývoj nástroja a k jeho myšlienkam sa pri zdokonaľovaní cimbalu vrátili nástrojári o 200 rokov neskôr. Ako prvý v 20. storočí začal hrať klasicke hudbu na cimbele Aladár Rácz, ktorý inšpiroval aj Stravinského. Skladateľ bol nadšený jeho hrou i samotným nástrojom a zahrnul ho do viacerých svojich diel – *Ragtime*, balet *Renard*, *Valčík a polka*... V jednom z listov Stravinskij píše, že keby v tej dobe bolo viac cimbalistov, schopných hrať z nôt a s dirigentom, písal by pre cimbal viac. Legendárnou cimbalistkou je Márta Fábán, ktorá v 70. a 80. rokoch otvorila cimbalu dvere súčasnej hudby. Skladal pre ňu György Kurtág, no v podstate každý maďarský avantgardný skladateľ jej napísal skladbu. Pre mňa je ale neprekonateľnou interpretkou cimbalového umenia vo svetovom meradle moja bývalá profesorka v Bratislave Ludmila Dadáková. Dodnes sa nikto nedostal na jej úroveň – čo sa týka techniky, farby, intenzity a umeleckej výpovede...

4. Venujem sa starej hudbe (stredovek, renesančná a baroková hudba) a súčasnej hudbe, čo je dané archaickým zvukom nástroja a pôvodným repertoárom. Je pravda, že cimbal

mi určil repertoár, no mám šťastie, že sa s touto voľbou stotožňujem. Áno, v súčasnej klasickej hudbe pôsobí cimbal exkluzívne, ale nebolo to tak vždy. V 18. storočí sa písali skladby pre pre salterio (predchodcu cimbalu) – najmä od talianskych autorov vzniklo okolo 200 sonát a koncertov pre tento nástroj. Málokto vie, že sa využíval aj v barokových operách. Vivaldi ho využil v opere *Il giustino*. Ale už v 14. a 15. stor. bolo salterio bežnou súčasťou dobového inštrumentára – v kostoloch k liturgii, k tanečnej hudbe, na doplnenie, spestrenie vokálneho partu. Dokonca som sa dočítala, že v 14. storočí sa vo Francúzsku nahrádzal organ psalteriom, pretože v niektorých regiónoch bol organ zakázaný...



(foto: archív)

5. Teší ma, že môžem objavovať, experimentovať, improvizovať – v starej i novej hudbe. Aj starú hudbu musím interpretovať tak, ako keby to bola nová hudba, pretože napríklad k interpretácii hudby 14. a 15. storočia máme len málo prameňov. Fascinuje ma archaický zvuk nástroja, jeho otvorenosť a priamy kontakt so strunami.

6. Na túto otázku som už viac-menej odpovedala. Okrem pôvodného repertoáru pre cimbal hrám samozrejme aj transkripcie. Rada hrám Bartóka, Stravinského, Janáčka, Satieho, Debussyho... táto hudba znie na cimbele veľmi dobre, farebne. Menej je už pre mňa vhodná romantika či klasicizmus. Myslím si, že stará a súčasná hudba uspokojí moje umelecké ambície.

7. Možnosti na cimbele sú otvorené, nekonečné, človek musí neustále objavovať a experimentovať. Interpreti starej hudby sú veľmi otvorení voči cimbalu, historickému cimbalu či salteriu. Jestvujú ansámble so salteriom, cimbalom, hackbretom v continuu. Ja mám rada malé zoskupenia, hrávam často baroko s čembalom, spolupracujem so speváčkou, s trombonistom, flautistkou, organistkou... Možností je veľmi veľa, v ansámblu, v komornej hudbe.

8. Táto otázka sa mi veľmi nepáči, pretože podľa mňa cimbal nemá obmedzenie. Naopak, skladatelia bývajú nadšení jeho možnosťami! Tým, čo poskytuje cimbal, disponuje málokto iný nástroj. Ako povedal Stravinskij –

cimbalista je v priamom kontakte so strunami, „tyká“ si s nimi. Môžeme sa strún dotýkať rukami, rôznymi paličkami, hrať pizzicato... je tu toľko variácií, že klavirista o nich môže len snívať. Napokon, v 18. storočí sa z cimbalu Pantaleona Hebenstreita (*pantaleon*) vyvinul kladivkový klavir. Samozrejme, nevieme zahrať naraz desať tónov, no tento hendikep vyvažujú iné zvukové kvality nášho nástroja.

9. Hráť rada s dobrými hudobníkmi (smiech). Ale ak by som predsa len mala označiť konkrétne nástroje – výbornú spoluprácu mám s jedným trombonistom, trombón má veľmi zaujímavé zvukové možnosti a spojenie našich nástrojov vytvára kúzelné zvukové univerzum. Veľmi rada pracujem aj so sláčikovými nástrojmi, s klarinetom, s organom, ale aj so speváčkami.

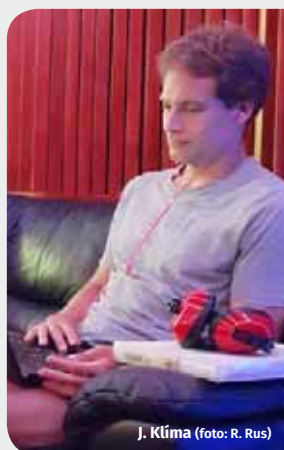
10. V súčasnosti učím, mám študentov z celého sveta. Vyučujem online, ale aj na dvoch školách v Berlíne. Učím cimbal deti i dospelých, aj hackbrett, hudobnú teóriu... Zároveň cvičím, pretože pripravujem repertoár na svoje nové CD so starou hudbou a v apríli by som mala nahrávať pre Südwest Rundfunk v komornom obsadení – cimbal, spev,

husle, kontrabas a viola v zaujímavej štýlovej kombinácii programu s dielami Bartóka, Kurtága a Dufaya.

Enikő GINZERY študovala cimbal na bratislavskom Konzervatóriu a na Lisztovej akadémii v Budapešti. Postgraduálne štúdium so zameraním na súčasnú hudbu absolvovala na Hochschule für Musik Saar v Saarbrückene. Koncom 90. rokov sa viackrát zúčastnila na interpretačných kurzoch pod vedením Gy. Kurtága. R. 1997 zvíťazila na Medzinárodnej súťaži v hre na cimbele vo Valašskom Meziříčí. Patrí k významným postavám cimbalovej hry v klasickej hudbe, premiérovala viac než 50 skladieb pre cimbal od slovenských i zahraničných autorov. Venuje sa aj hre na historickom cimbele, salteriu a na hackbrette.

Od r. 1995 sa pravidelne objavuje na významných pódioch v Európe i v USA ako sólistka na recitáloch alebo v spolupráci s komornými a symfonickými telesami. Účinkovala napr. s SWR Sinfonieorchester Stuttgart, Radio Symphonieorchester Wien – ORF, Konzerthausorchester Berlin, Poľským národným rozhlasovým symfonickým orchestrom Katovice, so Slovenskou filharmóniou, Helsinskou filharmóniou, Orchester der Komische Oper Berlin, Klangforum Wien, Kammerensemble Neue Musik Berlin či s Ensemble Modern. V súčasnosti žije v Nemecku.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**



J. Klíma (foto: R. Rus)



I. Šiller (foto: L. Šillerová)

NA CHATE: Ján Klíma a Ivan Šiller

„Do-it-yourself je cesta pre všetkých aktívnych umelcov“

Do akej miery sa dnešný hudobný profesionál musí o seba postarať sám? A ako s hľadaním a nachádzaním voľných miest na trhu súvisí voľba repertoáru či správa komunikácia s publikom? Ján Klíma sa pýtal Ivana Šillera – klaviristu, vedúceho súborov Cluster ensemble a Ensemble Ricercata, neúnavného organizátora, pedagóga a hľadača nových ciest k poslucháčovi. Ako inak – online...

JK: Píšeme si v čase, keď sa rozhoduje o udelení cien Radio_Head Awards 2020 za klasiku. Neprekvapí, že tvoje ostatné CD so skladbami Philipa Glassa, Valentina Silvestrova, Györgya Ligetiho a Martina Burlasa tvorí medzi nahrávkami na longliste akoby samostatnú dramaturgickú kategóriu. Už pre svoj absolventský koncert na VŠMU si kedysi vybral Ivesovu „Concord“ Sonátu. Kedy sa v tebe začalo rodiť zanievanie pre takúto „inú“ muziku?

IŠ: Už počas štúdia u Milice Kailingovej na ZUŠ. Súčasná hudba a hudba 20. storočia boli prirodzenou súčasťou našich hodín.

JK: Predstavujem si, že existuje zaužívaná línia, podľa ktorej si študent klavírnej hry postupne osvojuje „správny“ repertoár. V akej postupnosti si literatúru tohto iného typu spoznával ty?

IŠ: Ja v tú zaužívanú líniu neverím ani pri „správnom“ repertoári. Vždy som spoznával hudbu, ktorá ma v danom momente najviac zaujala. Na Kráľovskom konzervatóriu v Gente to bol Charles Ives, Luciano Berio alebo Olivier Messiaen. Neskôr, keď som bol doktorandom u Dany Varínskej, zase Schubert, Bach a Stravinskij. Toho som ešte stále nestihol docvičiť...

JK: „Rockové hranie kazí klasický štýl.“ Tento citát zaznieva z úst riaditeľky konzervatória vo filme *Iba deň*. Nezakazovali ti ešte ako mladšiemu venovať sa takejto hudbe, lebo by mohla budovať napríklad zlé technické návyky?

IŠ: Nie, vôbec. Myslím si, že to nie je pravda. Mne boli vždy blízke presahy a rôznorodý repertoár. Mám za sebou viac ako stosedemdesiat odpremiérovateľných skladieb, z toho viac ako šesťdesiat pre sólový klavír. Už v súčasnej hudbe nájdeme toľko rôznych štýlov hrania a estetik, že ak sa jej interpret rozhodne venovať, musí byť veľmi otvorený a flexibilný. Napríklad hrať aj rockovým spôsobom.

JK: Keď si začal pôsobiť profesionálne, mal si s týmto zameraním v našom prostredí na koho nadväzovať? Či už ide vyslovene o klaviristov, iných jednotlivcov, alebo ansámble?

IŠ: Áno, vyrastal som popri staršom priateľovi Danovi Matejovi a študoval u skvelej Dany Varínskej, ktorá u nás našťudovala asi najväčší repertoár hudby 20. storočia a súčasnej hudby pre klavír. Dano dvadsať rokov umelecky a organizačne viedol festival súčasnej hudby. Hneď ma angažoval vo VENI ensemble, postupne som začal hrať s Ronym Šebestom. Zároveň som hneď bol angažovaný aj v „reálnom“ hudobnom živote. Rýchlo som sa naučil, čo to znamená zorganizovať koncert, napísať grant, komunikovať so spoluorganizátormi a robiť účtovníctvo.

JK: Intuícia mi nahovára, že pre nutnosť cest „do-it-yourself“ ťa asi predurčili aj zmieňované repertoárové preferencie...

IŠ: Do-it-yourself je viac-menej cesta pre všetkých aktívnych umelcov. Bola aj pre Mozarta aj pre Reicha. Niekedy mám pocit, že až príliš nepozorne čítame dejiny hudby. Mozart svoje opery sám produkoval, Reich musel založiť

vlastný ansámbl, keď chcel, aby sa jeho hudba hrala (a aby sa hrala dobre). Na Slovensku sú najaktívnejší tí umelci, ktorí sa zároveň podieľajú aj na organizovaní. To isté platí nielen pre Slovensko, ale pre väčšinu umelcov na svete.

JK: Pokiaľ ide o ten svet, je pre účely exportu (teda koncerty vonku, ponúkanie nahrávok) použiteľnejší profil klasického koncertného pianistu a komorného ansámblu, alebo „alternatívca“, ako si ty?

IŠ: Ani jedno, ani druhé. Export už posledných dvadsať rokov takmer neexistuje. Nielen u nás, ale celosvetovo. Deje sa takmer výlučne takým spôsobom, že si umelec alebo ansámbl sám vytvorí kontakty napríklad prostredníctvom školy, skladateľa, interpreta alebo kultúrneho centra v danej krajine. Napíše grant a ak ho dostane, môže vycestovať a koncertovať. Renomované súbory ako Ensemble Modern alebo Ensemble intercontemporain majú vlastné zdroje na cestovanie, ubytovanie aj honoráre a väčšinou nepotrebujú ani spolufinancovanie. Keď sa naposledy členovia Ensemble Modern zúčastnili na festivale Melos-Étos, mali sme s nimi v Hudobnom centre osobné stretnutie a rozprávali sa na tému, ako fungujú ansámble v 21. storočí. V podstate ako s. r. o., každý hráč v nich má svoj podiel. Okrem toho, že musia našťudovať viac ako deťdesiat skladieb ročne, traja ľudia pre nich len píšú granty. Na začiatku sezóny nikdy nemajú pokrytý celý rozpočet. No keď Ensemble Modern realizovali na Melos-Étose edukačný projekt, nielenže nežiadali spolufinancovanie, oni ešte sami finančne prispeli na propagáciu a ladenie klavíra...

JK: Sú tu však ešte stále aj pozostatky starého bohatého biznisu s klasickou hudbou...

IŠ: Samozrejme, niekoľko svetových výnimiek tu stále je. Daniel Barenboim ani Martha Argerich v živote grant nepísali, ale s tými sa my nemôžeme a nemali by sme sa vôbec porovnávať. Tento kruh sa za posledné roky zúžil aj medzi svetovými hviezdami. Myslím si, že štatút „svetového koncertného umelca“ pomaly, ale isto zaniká a ja to vnímam ako dobrý vývoj. Pre smerovanie hudby a koncertného života mala jeho existencia určite viac negatívnych ako pozitívnych dosahov. Mne je bližšie ponímanie umelca ako človeka, ktorý sa hlavne sústreďuje na pôsobenie vo vlastnej komunite a bezprostrednom životnom prostredí. Či už ako koncertný umelec, pedagóg, organizátor, alebo človek, ktorý o hudbe píše. Takých je medzi nami, žiaľ, najmenej. Kantorov „bachovského typu“ bude svet vždy potrebovať.

JK: Ak na твоjich koncertných programoch dominujú Ives, Janáček alebo súčasní autori,

formuje ťa to osobnostne inak, než keby si rovnaké množstvo času a úsilia investoval do „konzervatívnejšieho“ repertoáru?

IŠ: Ťažko sa mi posudzuje, lebo s rovnakou obľubou a intenzitou sa venujem aj staršej hudbe. Aj keď to možno menej vidieť. S Ensemblom Ricercata sme za posledné dva roky našťudovali veľa komorného repertoáru od Schuberta, Brahmsa, Schumanna, Debussyho, Ravela... Ale myslím si, že na staršiu hudbu sa lepšie pozerá cez súčasnosť. Súhlasím so Stravinským, že aj vzdelávanie v hudbe by sa malo začínať súčasnou hudbou.

JK: Pripadá mi však, že odlišné môže byť aj vystupovanie s modernejšou hudbou na koncertoch. Menej opočúvaný hudobný jazyk a výber diel by mohli znamenať aj väčšiu ná-

storočia len začína pomaly budovať vďaka interpretom ako Nora Skuta, Dana Varínska, Quasars Ensemble...

JK: S tvojimi projektmi sa viaže aj systematický záujem o domácych autorov. Ktorý z týchto úlovkov vo svojom repertoári považuješ za najatraktívnejší?

IŠ: Vnímam to ako prirodzenú súčasť svojej osoby. Nikdy nezabudnem na to, ako sme na ZUŠ-ke hrali s (teraz už mojou manželkou) Lenkou skladbu pre dva klavíry od Dana Mateja. Alebo ako sme prvýkrát hrali *Záznam siedmeho dňa* od Martina Burlasa a ja som štyri hodiny denne klepal do stola rytmus tejto skladby. Rovnako, keď sme spolu s Ferom Királyom hľadali výraz grafických partitúr Milana Adamčiaka...

praktické ukážky zo skladieb pred koncertom alebo formát hudobnej dielne. Reláciu s týmto titulom úspešne realizujeme spolu s Tomášom Borošom aj v Rádiu Devín. Analytickým spôsobom rozoberáme skladby, ktoré si poslucháč na konci relácie vypočuje celé.

JK: Hudba pre človeka znamená niečo iné na rôznych miestach, v rôznych epochách, kultúrach, situáciách... Aké bohatstvo prináša hudba v dobe, ktorá bola zverená nám?

IŠ: Hudby vzniká čoraz viac a viac. Vďaka internetu sa jej prenos smerom k poslucháčom veľmi zrýchlil a na YouTube máme dostupnú takmer už celú jej históriu. História teraz myslím aj hudbu, ktorá vznikla včera, keďže dnes ju už pravdepodobne nájdeme na internete. Ako aktívny umelec vidím skvelú príleži-



I. Šiller na pódii (foto: M. Hruboš)

mahu pre bežného poslucháča. Zároveň je tu menšia záťaž interpretačnej tradície, a teda aj lepšie východisko pre originálne uchopenie, viac slobody bez rizika blasfémie... Ako to je?

IŠ: Poslucháč chce na pódii vidieť a počuť interpreta, ktorý verí hudbe, ktorú interpretuje. To platí rovnako pre známy i menej známy repertoár. Vo svete už existuje aj bohatá interpretačná tradícia hudby 20. storočia. Napríklad Ligetiho klavírne etudy fantasticky nahral Pierre-Laurent Aimard hneď po ich dokončení a navyše pod Ligetiho supervíziou. Je pravda, že u nás sa tradícia interpretácie hudby 20.

JK: Moderný hudobný profesionál chápe svoje povolanie aj ako neustále hľadanie ciest k poslucháčovi – čo najviac zaberá?

IŠ: Za posledných desať rokov som uskutočnil viac ako deväťdesiat rôznych seminárov, workshopov a interpretačných kurzov v desiatich štátoch sveta. Okrem Slovenska a Česka to bolo v Maďarsku, Poľsku, Chorvátsku, Rumunsku, USA a v roku 2020 po prvýkrát aj na Ukrajine. Poslucháči majú veľmi radi, keď interpret vie rozprávať o hudbe tak, že im ju pomôže lepšie pochopiť. Porozumieť jej štruktúre, výrazovým prostriedkom, priebehu. Zaberajú

tosť vo videonahrávkach, technické možnosti ich prenosu sa stále skvalitňujú a stávajú sa aj finančne dostupnejšími. Zároveň si myslím, že aj po tomto náročnom takmer už ročnom období ľudia začnú mať väčší hlad po živých koncertoch. Hudba má hodnotu sama osebe. Nemusíme ju zakaždým ospravedlňovať a vysvetľovať ešte inými hodnotami. Hudba tu bola vždy a vždy aj bude.

JK: Ivan, ďakujem ti. Dúfam, že si sa cítil komfortne...

IŠ: Maj sa pekne a ďakujem!

×

Kveta Sixtová: Spomienky na môjho brata

Hudobné centrum nedávno vydalo knihu Jozef Sixta. Portrét skladateľa venovanú jednej z najvýznamnejších skladateľských osobností druhej polovice minulého storočia na Slovensku. Obsahuje jednak Sixtove autorské texty, ale aj rad štúdií venovaných jeho tvorbe a tiež rozhovorov s ľuďmi, ktorí ho poznali osobne. Jedným z nich je aj svedectvo skladateľovej sestry Kvety Sixtovej, ktoré ukazuje skladateľovu osobnosť z trocha iného uhla pohľadu.

My sme obaja mali dobré detstvo, lebo sa nám stále niekto venoval. Mali sme babičku a ona sa o nás starala, keď mamička pracovala ako učiteľka. Z Jičína sme sa odsťahovali do Liberca po vojne v roku 1946. Ja som v Jičíne už chodila do prvej triedy a brat začal chodiť do prvej triedy až v Liberci. Mamička ma chcela učiť hrať na klavíri, ale mne sa veľmi nechcelo. Mala som strach, že to nezvládnem, nechcela som sa na to dávať. Bude sa teda učiť brat – prsty mal na to dobré. Samozrejme, išlo mu to dobre a o chvíľu bol lepší ako mama. Ona potom skončila s hraním, lebo ju to prestalo baviť. Prvou učiteľkou môjho brata bola teda naša mamička. Ukázala mu, ako sa píše noty, kde je ktorý tón na klaviatúre, skrátka – dala mu hudobné základy. On bol veľmi usilovný a naučil sa všetky skladby, ktoré mu boli zadane. Dokonca ich vedel zahrať v ktorejkoľvek tónine, od ktoréhokoľvek tónu vedel začať. V hre na klavíri bol úspešný, teda ho to aj bavilo. A keď začal chodiť do školy, považovali ho za váženého žiaka, keďže vedel hrať na klavíri. Na začiatku školského roku sa hrávala Internacionála, Pieseň práce a on sedel za klavírom a sprevádzal tento masový spev spolužiakov.

Jeho sluch ho viedol k tomu, že vedel podľa výšky, či to vyhovuje ich hlasovému rozsahu a možnostiam. Vedel nasadiť tóninu podľa toho, ako zaintonovali. V škole sa učil dobre, išla mu hlavne matematika. Ale išli mu dobre všetky predmety, na základnej škole nemal žiadne problémy. Vedel výborne počítať a rýchlo. Raz mu predavačka vydala nesprávne a malý Pepíček len poznamenal: „Tak ja si ešte zoberiem rožok.“ Inokedy si kupoval na štadióne malinovku, ktorá nebola správne načapovaná. Zaplatil samozrejme menej a predavačka nič nepovedala. A on sa s nikým nevalil.

Hudobné nadanie sa u neho teda prejavilo veľmi skoro, ešte pred nástupom do školy. Vďaka našim rodičom mal doma vytvorené správne podmienky na jeho rozvíjanie, čím sa vytváralo jeho sebavedomie. Bol sebavedomý, ale vôbec nie nadutý alebo drzý a vedel si obhájiť svoju pravdu bez nejakých konfliktov. Nikdy nebol bitkárom, ale predsa sa raz pobil. Jeden chlapec, ktorý šiel tiež so svojou mamičkou, urobil na neho nejaký posmešný úškľabok, a to on mu predsa nemohol dovoliť, vytrhol sa svojej mamičke a pustil sa do toho chlapca, ktorý ho urazil...



J. Sixta (foto: P. Kastl)

Brat začal komponovať ako osem-deväť ročný. Keď mal k dispozícii klavír, skúšal aj improvizovať a medzitým sa pokúšal o nejaké vlastné skladbičky. A pre pionierov napísal niekoľko pesničiek. Napísal piesne na texty Jana Hostáňa, autora pionierskych básničiek. Niektoré z nich zhudobnil. Potom mu Hostáň napísal aj ďakovný list – tuším v ňom napísal, že je rád, lebo našiel v mladom skladateľovi spriaznenú dušu. Brat mal vtedy 10 rokov. Vtedy, v júli 1950, vyšiel aj článok v libereckých novinách *Úspěch mladického hudebního skladatele*. Zúčastnil sa súťaže tvorivosti mládeže, prebojoval sa až do finále a napokon vyhral 1. cenu. Tieto skladbičky sa zrejme stratili. Vtedy ich spievali pionieri na škole, teraz to už, samozrejme, nie je móda. Niektoré z básničiek, čo boli zhudobnené, si pamätám dodnes. (...) S týmito pesničkami aj vyhral skladateľskú súťaž v roku 1950. Po týchto

prvotinách začal študovať u Josefa Pazderku, ešte v Liberci. Pán Pazderka rozpoznal Jozefov talent, a potom, keď prišiel na konzervatórium, dostal sa na štúdium skladby k pánovi Kořínkovi. Uňho aj absolvoval.

Najprv sme sa presťahovali do Popradu a onedlho, v roku 1953, sme sa presťahovali do Ružomberka. Ja som tam začala chodiť na textilnú školu a brat tam chodil jeden rok na gymnázium. A chodil tam aj na hudobnú školu. Tam zistili, aký je výnimočný talent

a odporučili mu, aby išiel na konzervatórium. S prijímacími skúškami na konzervatórium sa spája príhoda. Prišli tam o jeden deň skôr, než boli prijímacie skúšky. Keď tam s ním prišla mamička, dozvedeli sa, že skúšky budú až na budúci deň. Jednoducho – išlo o nedorozumenie. Bolo treba zohnať nocľah. Vtedy sa v Bratislave ťažko zháňali nocľahy.

Mali dopredu vybavený nejaký nocľah, ale ten sa nakoniec zrušil. Vtedy maminke napadlo, že sa pýde opýtať do školy, či by ich nenechali prenocovať v nejakej triede.

Mamička bola veľmi obetavá, keď išlo o jej dieťa. Brat vtedy dokonca dostal aj teplotu. Išli sa teda spýtať do školy na Dunajskej ulici, kde bola základná škola a na druhej strane stálo kino.

Hovorili s pánom riaditeľom a ten ich poslal za pánom školníkom, že miesto sa nájde a školník ich tam zavedie. Mali napokon k dispozícii

izbu s posteľou, takže sa dobre vyspali. Keďže bratovi sa začínala choroba, hovorili si, že ak nedostanú nocľah, poberú sa domov, ale nakoniec sa tento problém vyriešil. Pani školníková, pani Burtošová, ktorá im láskavo poskytla tento nocľah, spôsobila, že brat sa mohol zúčastniť prijímacích skúšok a že sa nakoniec dostal na konzervatórium.

Priemyselná škola, na ktorú som chodila ja v Ružomberku, stojí dodnes a vtedy bola pýchou mesta. Škola mala dobrú úroveň, som rada, že som na túto školu chodila a tam som aj zmaturovala. Jozef chodil na gymnázium neďaleko Váhu, kde cezeň vedie most na druhý breh. Škola gymnázia bola moderná budova, postavená zrejme až po vojne. Tam nastúpil, ale po prvom roku odišiel, lebo bol prijatý na Konzervatórium do Bratislavy. Chodil, pravdaže, aj do hudobnej školy, vtedy sa to

snáď ešte ani nevolalo ľudová škola umenia. Kým som s rodičmi bola ešte v Ružomberku, brat už chodil na bratislavské konzervatórium a býval na internáte. V Bratislave na Konzervatóriu nastali jeho šťastné roky. Bol úspešný, mal sa tam dobre, chodil k pani profesorke Pokojnej. No Jozef bol vždy rád, keď prišiel na inú školu, lebo si vždy našiel nových kamarátov, takže sa nikdy nestážoval. Na konzervatóriu študoval od roku 1955 a absolvoval ho v roku 1960 ako skladateľ aj ako klavirista zároveň. Vo februári 1960 sme sa všetci presťahovali do Bratislavy. Určite viem, že keď potom absolvoval štúdium klavírnej hry Cikkerovým *Concertinom pre klavír a orchester*, už som aj ja bola presťahovaná do Bratislavy. Medzitým som si tu už našla aj zamestnanie. Mala som po maturite a nastúpila som ako textilná laborantka do Dimitrovky. Tam sa mi veľmi páčilo. Potom som v roku 1973 odišla do výrobného družstva Avana. O 16 rokov prišla novembrová revolúcia a Avana sa položila. Chvilku som robila v Stupave – Avana sa rozdelila na niekoľko závodov a ja som skončila v tej frakcii v Stupave. Potom som išla do dôchodku. Medzi tým som sa musela postarať o mamičku, lebo bola ťažko chorá a doopatrovala som ju. Neskôr som takto doopatrovala aj brata.

Brat sa v roku 1960 dostal do triedy profesora Alexandra Moyzesa a uňho študoval do roku 1964. Na profesora Moyzesa brat spomínal veľmi v dobrom, dobre spolu vychádzali. Pri tom ten starý pán nevychádzal dobre s každým. Niektorí žiaci od neho odišli a potom skúšali šťastie niekde inde. Moyzes mal vysoké požiadavky na študentov a vedel spoznať, kto je perspektívny a kto nie. A práve môj brat sa k nemu dostal a profesor Moyzes si ho neskôr vybral aj za asistenta. V roku 1962 napísal tri skladby pre malý orchester a mal šťastie, že vtedy to dirigoval dirigent Holásek; za úspech sa považovalo, že taký mladý skladateľ mal predvedenie svojej skladby v Redute. Keď brat skončil štúdium, starý pán ho určil za svojho nástupcu. Na hodinách kompozície na VŠMU neskôr už teda sedávali starý profesor Moyzes, ale s ním aj mladý asistent Sixta. Na VŠMU dostal diplom v roku 1965 a zahrála sa mu aj *1. symfónia*. Na tom koncerte som sa aj zúčastnila. Zo štúdií na VŠMU mal ešte jednu skladbu, na ktorú bol hrdý – *Kvinteto pre dychové nástroje a klavír*. Na to bol hrdý najmä preto, že ho napísal úplne sám, bez Moyzesevej pomoci. Moyzes skladbu nevidel počas vzniku, iba potom už ako hotovú partitúru a páčilo sa mu to! „Schválil to.“ Kvinteto opakovane zaznelo na rôznych koncertoch. S premiérou *Kvinteta* sa spája táto príhoda – Miloš Jurkovič, ktorý tam hral na flaute, si zabudol noty. Brat mu dal partitúru, z ktorej potom Jurkovič hral na koncerte a brat predviedol svoj klavírny part spamäti. Koncert napokon dopadol veľmi dobre. Po skončení VŠMU brat začínal ako učiteľ na Konzervatóriu. Pamätám si, že vtedy napísal aj svoje *1. sláčikové kvarteto*, kto-

ré bolo úspešnou skladbou, často hrávanou. Partitúru poslal na súťaž Pražskej jari a tam vyhral 3. cenu. Veľmi ho to tešilo a dostal za to aj nejaké peniaze, čo bolo súčasťou ocenenia. Zdvihlo mu to sebavedomie a jeho žiaci na Konzervatóriu sa to dozvedeli a prijali ho ako svojho úspešného pedagóga. Sláčikové kvarteto hrali opakovanne, premiéru uviedli v roku 1967. Potom napísal aj iné úspešné skladby v tomto období, napríklad *Asynchróniu*. Na premiéru *Asynchrónie* si nepamätám, ale viem, že opakovane zaznela v rozhlasovom vysielaní. Vždy, keď hrali Jozefovu skladbu v rozhlase, počúvali sme ju aj s rodičmi. *Asynchrónia* mu priniesla ďalšiu cenu – na Medzinárodnej skladateľskej tribúne UNESCO v Paríži a skladbu uviedli na rôznych miestach vo svete.

Do Paríža prišiel na pozvanie francúzskej vlády v roku 1971. To bola taká doba, kedy sa už nemohlo cestovať, ale jemu sa to podarilo. Dostal sa tam ku skutočne výborným peda-

Jozef
Sixta

Portrét
skladateľa



gógom, ktorí boli svetoznámymi skladateľmi. Olivier Messiaen a André Jolivet, títo dvaja ho viedli. On mal na nich veľmi dobré spomienky, obidvaja ho uznávali ako talentovaného mladého skladateľa. O Messiaenovi hovoril anekdotu, že jeho manželka, Yvonne Loriod¹, sledovala všetky uvedenia Messiaenových diel a, hlavne, či mu za všetky tie uvedenia zaplatili. Brat s úsmevom povedal, že mu pripomínala Cikkerovu manželku, pani Kitty. Messiaen sa zaoberal vtáčim spevom, ten mu úplne učaroval, no ja som tieto jeho skladby, žiaľ, nepočula. Brat sa vtáčim spevom nezapodieval, ale uznával Oliviera Messiaena ako výborného skladateľa. Keď mal Messiaen

koncert v Bratislave, Yvonne Loriod hrala na klavíri a bola celá odetá v červených šatách. Brat zažartoval, že keďže Messiaen tóny a akordy v skladbách videl aj farebne, jeho žena si zrejme v snahe zlaadiť sa s manželovou farebnou vizualizáciou zvolila tento červený odev.¹ Brat potom už nepísal pre hlas. Zameriaval sa na hudbu pre nástroje. Výhrady mal len voči bicím nástrojom, pretože keď bol na vojne, hral v kapele na veľkom bubne a to mu vraj celkom stačilo.

Pobyt v Paríži mu predĺžili raz, ale po druhýkrát mu žiadosť o predĺženie zamietli, lebo učil na Konzervatóriu. Všetci sa obávali, či tam náhodou neostane, ale to len preto, že ho nepoznali. Keďže mal na Slovensku rodičov a mňa, vôbec ho nelákalo ostať osamote v cudzine. Nakoniec sa vrátil a stal sa slovenským skladateľom. Aj jeho žiaci sa tešili z jeho návratu. V Paríži bol od januára do mája 1971. Jeho trieda maturovala, musel sa teda vrátiť

včas. Keď prišiel z Paríža, trochu zmenil spôsob komponovania. Išlo však o príliš odborné veci, teda ich predlo mnou ani nespoimínal. Vedel, že ja tomu až tak nerozumiem. Čo si pamätám, je, že do nejakých novín v recenzii napísali vtedy slovo „sixtánia“ ako pomenovanie Jozefovho charakteristického skladateľského štýlu. Hráči hrajú každý podľa toho, čo majú napísané, ale zároveň aj improvizujú.

Pamätám si, že väčšinou písal ceruzkou a vždy pri stole, nie pri klavíri. Pracoval vo svojej izbe za zatvorenými dverami a ja, vediac, že sa zrejme koncentruje, som nesmelo zaklopala – k nemu som vždy najprv zaklopala. Potom som odchýlila dvere a nesmelo som sa ospravedlnila, že ho vyrušujem. Na to mi odpovedal, že nevyrušujem, lebo teraz už len píše, skomponované to má v mysli už dávno. Keď nastali tragické udalosti v roku 1968, vtedy nepísal nič, vtedy sme sedeli pri rozhlase a sledovali sme

osud našej republiky. Všetci sme to prežívali. V dobách tzv. normalizácie platilo: Nemysli! Ak myslíš, nehovor! Ak hovoríš, nepíš! Ak píšeš, nepodpisuj! Ak si podpísal, odvolaj! Takisto nepísal v rokoch, keď zomrel otec a zomrela mamička, vtedy ho to nejakou vzrušilo a nemohol písať. Jozef mal veľmi vreľý vzťah k rodine. Cítil sa dobre, keď videl, že doma je pohoda. Keď zomrel otec (ako 73-ročný) a mamička (ako 87-ročná), prestal komponovať, lebo sa mu nedalo tvoriť. Po týchto odmlkách vždy potom ale pokračoval v tvorbe. Od roku 1976 začal učiť ako asistent. Bolo to obdobie, ktoré bolo pre neho veľmi ťažké, lebo mal povinnosti na Konzervatóriu, ale už sa

→ stal aj asistentom Moyzeša. To všetko ho dosť vyčerpávalo, ale nakoniec to zvládol. Skladateľ, ten musí mať jednoducho pracovnú pohodu. Myslím si, že pri komponovaní sa vynášajú úvahy, ktoré nemožno rozriešiť „z rýchlika“. Neskôr dostal cenu aj za skladbu *Piano Sonata*, išlo o Cenu Jána Levoslava Bellu.

Neskôr doma na klavíri príliš nehrával. Mali sme doma až dva klavíry. Mali sme pianino, a keď Jozef nastúpil na Konzervatórium, pani profesorka Pokojná sa vyjadrila, že v domácnosti by mali byť dva klavíry, aby si mal možnosť vyskúšať hru na rôznych nástrojoch a aby si zvykol na rôznorodosť klavírov. Tak rodičia zakúpili druhý klavír – k pianínu pribudlo aj krídlo. Bolo by sa dalo hrať aj komorné skladby pre dva klavíry, lenže na ten druhý klavír u nás nemal kto zahrať. Aj neskôr, v byte na Riazanskej ulici sme mali dva klavíry. V malej izbe pianino a vo veľkej krídlo. Tam občas hrával. Väčšinou si však iba vyskúšal pár tónov či overil nejaký akord.

Ako mladý hudobník zbieral aj partitúry. Pamätám si, že keď sme boli spolu na Varšavskej jeseni, priviezol si odtiaľ partitúry Prokofieva – to bolo v 60. rokoch. Prvýkrát bol vo Varšave v roku 1961, vtedy bol sám, ja

som s ním bola na Varšavskej jeseni až pri neskorších návštevách. Ten prvýkrát sa naozaj vybral sám. Bol to zájazd CKM pre mládež. Tento konkrétny zájazd bol pre hudobníkov a program zájazdu bol robený pre nich. Vtedy mi spomínal, že na Varšavskej jeseni zazneli zvuky, ktoré si nevie predstaviť, ako ich zapísať, ale povedal, že sa tie zvuky veľmi dobre počúvali. Rozmýšľal teda nad ich zápisom. Bol aj v Baranowe a potom aj na Chopinovom festivale. Vrav, že Poliaci vedia Chopina vynikajúco zahrať, predsa je to ich človek a od útleho detstva vyrastali s jeho hudbou a táto spätosť sa potom odrážala v ich hre Chopinových skladieb. Citlivosť a hĺbku hudby Chopina spoznávajú Poliaci od útleho detstva. Azda táto previazanosť s jeho hudbou sa potom odráža vo veľkom dôraze, ktorý v Poľsku kladú na umenie a kultúru. Boli to práve Chopinove valčíky, ktoré hrávala naša mamička, keď bol Jozef ešte malý. Keď bol väčší, mama už nehrala, už si myslela, že na to nemá... Snáď sa niečo aj naňho nalepilo, keď potom v dospelosti vnímal hudbu a umenie veľmi citlivo a mal blízko k poľskej hudbe. Brat mal veľmi rád zájazdy, rád chodieval k moru. Mal rád plávanie. To bol asi jediný šport, okrem šachov, ktorý robil. V šachoch bol Jozef

tiež úspešný. Je to ťažká hra, kráľovská, ale jemu to dobre išlo. Ešte v Liberci chodieval ako malý chlapec do jednej kaviarne a nikto z návštevníkov s ním nechcel hrať, lebo vždy vyhral on.

Pamätám si aj na prvé predvedenie skladby *Punctum contra punctum*. Boli sme na koncerte aj s našou mamičkou. Koncert bol v Slovenskom rozhlase, dirigoval dirigent Vach. Bol to jeden z posledných koncertov, kde sme boli aj s mamičkou. Pamätám sa, že mamička sa to páčilo – bola som veľmi rada, že som ju zobrala so sebou. Bola som aj na premiére jeho 2. symfónie. Keď Jozef skladbu dokončil, bol spokojný, povedal, že je dobrá skladba, ktorá mu vyšla. S komponovaním sa neponáhľal a hovoril o sebe, že je skladateľ, ktorý prináša ovocie raz do roka. Keď už však niečo skomponoval, muselo to byť perfektné. Všetličo prepísal, zmazal, začal nanovo, len aby dosiahol bezchybný tvar.

(Bratislava, september 2020)

1 Yvonne Loriod vystúpila ako klaviristka na mimo-riadnom koncerte v bratislavskej Redute 7. decembra 1987, keď predviedla spolu so speváčkou Sigune von Osten piesňový cyklus *Harawi* Oliviera Messiaena.



FESTIVAL PEKNEJ HUDBY
OF NICE MUSIC

21. ROČNÍK

DUO forteCELLO^{FR.} • NICOLA BULFONE^{IT.}
AUREUM SAXOPHON QUARTETT^{AT.} • JORDANA PALOVIČOVÁ
XÉNIA JAROVÁ • BRANISLAV DUGOVIČ • EUGEN PROCHÁČ •
QUARTETTO ISTROPOLITANA • STANISLAV HARANGOZÓ • • •

11. - 14. 3. 2021 / online
+ MIMORIADNY KONCERT / 27. 3. 2021 • **HOMMAGE à ROMAN BERGER**

www.peknahudba.sk

u. slovenskej republiky
S FINANČNOU PODPOROU
BAŇSKOBYSTRICKÉHO
SAMOSPRÁVNÉHO KRAJA

rakusko | kultúrne | fórum

Hudobný život
Bratislava

RADIO DEVIN
RADIO SLOVENSKE

hudobný život

SME

Pravda

POPULAR

STIAVNÍCKE NOVINY

klaret

Koncertná sála P. I. Čajkovského Moskva

V roku 1940, keď už v západnej Európe besnela vojna, hlavné mesto Sovietskeho zväzu stálo zatiaľ akoby bokom od týchto jej problémov. Prebiehali tu oslavy storočnice narodenia Piotra Iljiča Čajkovského, ktorých súčasťou sa stalo aj otvorenie novej koncertnej sály v Moskve. Dnes už medzinárodne známa Čajkovského sála dostala pri tejto príležitosti do názvu jeho meno. Prvé sezóny fungovania koncertného domu však boli vcelku kuriózne.

Miesto, kde sa sála nachádza, je dnes na prvom diaľničnom mestskom okruhu, dva kilometre od Červeného námestia. Už v roku 1902 tu stálo divadlo Aumont, ktoré prešlo po boľševickom puči do rúk známeho ruského divadelníka Vsevoloda Mejerchoľda. Práve on prišiel s myšlienkou prestavať pôvodné divad-

roka však už vojnové problémy zasiahli aj neohrozene sa cítiacu Moskvu. Začiatok októbra poznačilo rabovanie obchodov a všeobecná panika. Mesto sa ocitlo na vojnovom fronte. Na prekvapenie sa však s koncertmi pokračovalo. Azda aj táto taktika pomohla utíšiť obavy Moskovčanov. Na strechu Čajkovského sály

mónie, Moskovského štátneho symfonického orchestra, Ruského národného orchestra či orchestra Veľkého divadla. Konajú sa tu tiež viaceré pravidelné festivaly: Ruská zima, Virtuózi gitary, Opera Apriori, ale aj finálové koncerty slávnej Čajkovského medzinárodnej súťaže.

Program zodpovedá metropolitnému charakteru sály, pričom na rozdiel od klasických filharmonických sál sa neobmedzuje výhradne na koncertné predstavenia orchestrov a veľkých zborov, ale do ponuky zapája aj ľudovú či cirkevnú hudbu. Najmä v minulosti sa tu konali rôzne scénické predstavenia a (koncertná) opera má v programe dodnes pomerne bohaté zastúpenie.

V roku 1959 bol do sály nainštalovaný jeden z najväčších organov v Rusku – 81-registrový nástroj od československej firmy Rieger-Kloss.

Nahradiť starší nepôvodný nástroj, ktorý sa prevozom z pôvodnej lokácie v Petrohrade poškodil, a tak už v Moskve nemohol plniť svoj účel. Organová hudba síce nepatrí k tradičnej ruskej kultúre, no napriek tomu tu má veľa priaznivcov. V Čajkovského sále sa napríklad každoročne koná festival Deväť storočí organu. Hoci v minulosti tu vystupoval celý zástup svetových sólistov, Viedenský filharmonici či Londýnsky symfonický or-

chester, aktuálna sezóna prebieha najmä v podaní orchestrov, pre ktoré je Čajkovského sála domovskou scénou. Koncerty sa vo veľkej miere konajú bez väčších výpadkov, aké inak pre pandémiu nastávajú po celom svete. Záujem o podujatia je stále veľký, a tak nečudo, že hľadisko

je napriek rizikám, ktoré aktuálna situácia prináša, stále plné. Čajkovského sála pritom ponúka aj online živé prenosy pre registrovaných užívateľov, čo sa napokon stalo takmer už svetovým štandardom.

Pridanou hodnotou medzinárodnej prestíže Čajkovského sály sú príjemné vnemy a dojmy, ktoré v nej pôsobia na umelca. Je to jednak stupňovité hľadisko, ktoré vytvára pre filharmonickú sálu neobvyklú divadelnú akustiku, no najmä moskovské publikum, z ktorého vyžaruje i počas koncertov s vážnejším programom uvoľnená a spontánna energia, nie taká bežná v iných podobných sálach.

Ján ČAPČÍK



lo. Svoje progresívne plány však nedokončil, pretože v rámci Stalinových čistiek bol pre kritiku okliešťovania kultúry zatknutý, mučený a bez súdneho procesu zastrelený. Dostavby budovy sa síce nedožil, no hrubú stavbu nakoniec dokončil kolektív jeho architektov: Alexej Ščusev, Michail Barchin a Sergej Vachtangov. Tí patrili v medzivojnovom období k špičke sovietskych architektov. Fasády a výzdobu nakoniec dotvoril Dmitrij Čečulin. Okrem najmladšieho Sergeja Vachtangova sa všetci podieľali aj na vypracovaní Všeobecného plánu obnovy mesta Moskva, ktorý mal na princípoch socializmu prebudovať toto predrevolučné oblastné centrum na metropolu východnej Európy. Do plánu spadali tiež kultúrne stánky, akým sa stala aj táto budova.

Napriek pohnutým časom bola výsledkom moderná, klimatizovaná a konštruktivisticky riešená koncertná sála, ktorej výzdobu však už poznačil hyperkonzervatívny, politicky neškodný dekoratívny štýl. Namiesto Mejerchoľdovho divadla sa v budove mala usadiť Moskovská štátna filharmonia. Práve kvôli tejto neplánovanej zmene má táto filharmonická sála atypické amfiteátrové stupňovité hľadisko s kapacitou až 1505 miest.

Prvá sezóna sa začala otvorením sály 12. októbra 1940. Za rok sa tu udialo množstvo koncertov popredných sovietskych umelcov. Do



Exteriér a interiér kultového moskovského hudobného stánku (foto: archív)

vtedy nainštalovali na obranu pred náletmi Luftwaffe protiletadlové delo. V prípade náletu sa potom diváci a účinkujúci mohli presunúť do podzemného krytu pod divadlom. Už v decembri sa však cudzia armáda musela dať na ústup a Moskva sa tak ocitla opäť v bezpečí. Za vojny bolo takto odohratých okolo tisíc koncertov.

Stáť na pódiu tejto sály s kapacitou viac než 1500 miest je dnes snom hádam každého hudobníka. Je to domovská scéna nielen pre viaceré orchestre, ale aj pre známy akademický súbor ľudového tanca. Sídli tu Moskovská filharmonická spoločnosť. Z orchestrálnych telies tu nájdeme koncerty Moskovskej filhar-

Ludwig van Beethoven

Sonáta č. 8 c mol op. 13 (1798–1799)



L. van Beethoven, portrét od Ch. Hornemanna z roku 1803

V decembri minulého roka sme si pripomenuli 250. výročie narodenia Ludwiga van Beethovena, preto budú nasledujúce vydania rubriky Analýza venované práve jemu. Lektúra útlej, ale nesmierne obsažnej knižky s názvom *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer* (Beethovenove klavírne sonáty. Hudobný sprievodca skladbami) sa stala inšpiráciou k jej postupnému prekladu do slovenčiny. Prinesieme – popri rade iných skladieb – reprezentatívny výber Beethovenových klavírných sonát, s ktorými sa na konzervatóriách teoreticky aj prakticky zoznamujú mladí adepti hudby; prvou z nich bude veľmi známa a často hrávaná Sonáta č. 8 c mol op. 13 „Patetická“.

Siegfried MAUSER

Vpád „patetickosti“

Táto sonáta vznikla v rokoch 1798–1799, vydaná bola roku 1799 u Hoffmeistera vo Viedni v prvotlačí a bola venovaná dlhoročnému podporovateľovi Beethovena, kniežatovi Carlovi von Lichnowskému. Samotným Beethovenom zvolený názov *Grande Sonate Pathétique* sa tu nevzťahuje na štvorčastový cyklus so scherzom (ako by bolo normálne obvyklé), ale

azda na pomalý úvod *Grave* prvej časti (takty 1–10); ten sa neobyčajným spôsobom vracia na dvoch ďalších zlomových miestach prvej časti v štvortaktovej modifikovanej skratke – na začiatku rozvedenia (takty 133–136) a pred kódom (takty 295–298), ktorá ešte raz prinesie hlavnú tému prvej časti. Toto *Grave* sa prekvapujúcim spôsobom neobjavuje na začiatku reprízy, aby zrejme nezdržovalo ťah vývoja smerom k rekapitulácii. Charakter „veľkého“ sprostredkúva predovšetkým vzťah k symfonickej tradícii, ku ktorej vlastne pomalý úvod podľa Haydnovho vzoru patrí, aj keď už v Beethovenovej ranej *Sonáte f mol WoO 47* nachádzame podobný uvádzajúci úsek, tu azda pod priamym vplyvom jeho učiteľa Christiana Gottloba Neefeho. Jeho viacnásobným nástupom v prvej časti *op. 13* vzniká v celom priebehu rovnako neobyčajná ako napínava dramaturgia medzi pomalými a rýchlymi úsekmi, sprostredkovaná štrukturálne a gesticky. To sa zas deje elementárnym spôsobom pomocou stupnicového pohybu nahor, zodpovedajúceho rytmického zhľuku a časovej cezúry, vyvolaným v prvom prípade emfatickým akordickým prírazom a jeho rozvedením, v druhom prípade synkopou:

PRÍKLAD Č. 1: Prvé dva takty *Grave* a prvých päť taktov *Allegra* 1. časti

Okrem toho sa vzdychový príraz z 1. taktu objavuje dvakrát v rýchľom tempe na začiatku rozvedenia ako článok korešpondujúci s motorickou hlavnou témou (takty 140–141 a 146–147):



PRÍKLAD Č. 2: Začiatok rozvedenia

Formové dimenzie prvej časti, ako aj jemne modifikovanej trojdielnej piesňovej formy druhej časti a finálového ronda vo všeobecnosti, zodpovedajúce normálnym pomerom sonátových častí, sa dokonca chápu skôr stručne a rozhodne zaostávajú napríklad za proporčným rozšírením sonát *op. 2 č. 3*, *op. 10 č. 3* či *op. 7*. Aj z toho môžeme usudzovať,

že prívlastok „veľká“ sa vzťahuje špeciálne na vpád symfonického gesta návratom pomalého úvodu v prvej časti; prvýkrát v Beethovenových klavírných sonátach je tým naznačená tendencia presahovania druhov, ktorá sa v neskoršej tvorbe stala pravidlom, aj keď, ako je to v tomto prípade, symfónia ako orchestrálna sonáta stojí obzvlášť blízko klavírnej sonáte predstavujúcej jej monumentálnu sestru.

No aj charakter „patetickosti“ sa tu ako signál (forte-pianový začiatok) jednoznačne zavádza do klavírnej sonáty pomocou kompaktného c-molového akordu, ako aj bodkovaného rytmu, pohybujúceho sa medzi gestikou smútočného pochodu a typom francúzskej ouvertúry, s uzatvárajúcim vzdychovým motívom. Piesňový charakter strednej



Knieža Carl Lichnowsky, dedikant Sonáty c mol

časti (*Adagio cantabile*) tvorí k tomu lyrickú protiváhu rovnako ako prostredníctvom svojej hlavnej témy melancholicky zafarbené, hravo-figuratívne rondo (*Allegro*). Asociáciu s francúzskou opernou predohrou, ktorej pomalý bodkovaný začiatok je taktiež zväčša označený ako „Grave“, možno bez problémov vniesť do súladu s dobovou definíciou patetickosti. Vo *Všeobecnej teórii krásnych umení* od Johanna Georga Sulzera je jej miesto „prioritné v cirkevných veciach a v tragickej opere“, a to predovšetkým ako afekt, ktorý „myseľ naplňa bážňou, hrôzou a temným smútkom“.

Vsadenie a zopakovanie úseku *Grave* sa pri všetkých týchto aspektoch javí vskutku ako centrálna štrukturálna a výrazovo špecifická udalosť: na jednej strane vzniká v rámci prvej časti motorikou samotnej sonátovej hlavnej časti od taktu 11 rozhodná, no sprostredkovaná protiváha k veľkému pátosu pomalého úseku. Z tohto dôvodu je rýchly úsek relatívne chudobný na kontrasty; prechodové úseky i druhá téma zotrvávajú v principiálne pohnutom charaktere, dokonca aj artikulačne tu prevláda staccato. Predovšetkým lapidárne uháňajúce, formulkovo vsadené a málo prepracované sprievodné figúry – pri hlavnej téme výlučne tremolové, čo pripomína klavírny výťah – prepožičiavajú rýchlemu úseku teatrálnu dynamiku, ktorá opätovne pripúšťa asociácie s opernou hudbou. V prospech toho hovorí napokon aj dialogická

technika vedenia hlasov v rozličných polohách – pravá ruka musí križovať – v rámci druhej témy, stojacej neobyčajne v es mol (od taktu 51), ktorá dramaticky napätú náladu posúva ďalej. K „patetickosti“ *Grave* s jeho vzťahom k francúzskej ouvertúre sa pridružuje dramatická atmosféra zrejme imaginárnej instrumentálnej opernej scény.

V tejto súvislosti musí byť nadhodená aj otázka, ktorú s konečnou platnosťou nemožno zodpovedať: či má opakovanie sonátovej hlavnej časti zahrnúť aj úvodné *Grave*, alebo nie. Najzávažnejším protiargumentom je jediný zachovaný primárny prameň sonáty, a to jej prvotlač, v ktorej boli opakovacie znamienka osadené jednoznačne na začiatku rýchleho úseku, i keď azda na základe neskoršieho doplnku. Argumentom za je v celej časti zásadne prítomná dialektika medzi pomalými a rýchlymi úsekmi, ktorá je špeciálnym spôsobom sprostredkovaná pomocou záverečnej skupiny v expozícii od taktu 121 v zmysle skomponovaného prechodu: ešte raz nastupujúca rýchla hlavná téma je vedená do rytmickej augmentácie, ktorá najmä postupom basovej línie smeruje k fermáte na dominantných septakordoch, čo privádza do *Grave* na začiatku rozvedenia rovnako nevyhnutne, ako to bolo v úvode. Už Hugo Riemann vo svojej analýze, v ktorej mal na zreteli predovšetkým harmonicko-konstruktívnu súvislosť podľa kritérií náuky o funkciách, sa s argumentom presvedčivej hudobnej logiky prihovára za opakovanie *Grave*.

Pomalú časť musíme na základe jej tematických vzťahov rozdeliť principiálne na tri diely. Vzniká tak nasledujúca schéma: A1 (takty 1–8), A1' (9–16), B (17–28), A1 (29–36), C (37–50), A2 (51–58), A2' (59–66) a kóda (67–73). Celkový priebeh však možno čítať podľa motoriky pohybu v plynulých šestnástinách a šestnástinových triolách aj dvojdielne, k tomu ešte v precízne symetrickom pomere dĺžok: A (takty 1–36), B (37–73). Nezahalená zreteľnosť tematických pomerov – formový diel C necháva vyniknúť jednoznačne kontrastnému, zdržanlivo dramatickému a latentne rozvádžajúcemu charakteru, ktorý sa odlišuje od piesňovej periódicity rovnako trojdielne založeného prvého veľkého úseku s A a B –, ako aj pohybové impulzy v priebežných duolách a triolách navodzujú predpoklad, že Beethoven sa v rámci tejto časti vedome snažil o prekrytie dvojdielnej a trojdielnej predlohy.

Tento postup, ktorým skladateľ prináša ciele formálne ambivalencie, sa ďalej rozvinul v jeho strednom období a napokon sa naplnil v tajuplných polyvalenciách jeho neskorého štýlu. Pravda, dávno sa tento princíp etabloval už od počiatku v štruktúre rondo, ktoré u Beethovena často preukazuje tendencie sonátovej hlavnej časti, ako je to aj v prípade záverečnej časti *op. 13*: tu sa napríklad objavujú úseky z prvej medzivety v zmysle vedľajšej myšlienky opätovne v tretej medzivete. Dovedna toto rondo pozostáva zo štyroch, príležitostne jemne zmenených refrénov (v slovenskej terminológii nástupov témy, *pozn. prekl.*) a z troch medziviet, ktoré sa od seba predovšetkým faktúrovo-technicky silne odlišujú – v druhej medzivete sa napríklad od taktu 79 nápadne spomaľuje tempo a rozvinie sa pozoruhodný kontrapunkt, ktorý vo vedení hlasov a v harmónii predpovedá už polyfóniu neskorých sonát. Celková schéma sa člení nasledujúcim spôsobom: A (takty 1–17), B (18–60), A (61–78), C (79–120), A (121–133), D (134–170), A (171–181), kóda (182–210). Tak sonátová hlavná časť, ako aj celý cyklus preukazuje vcelku obdivuhodnú vyváženosť: na jednej strane stoja voči sebe *Grave* a *Allegro* s rovnakou váhou, na druhej strane sa piesňová lyrika druhej a zdržanlivá hravosť tretej časti správajú vyrovňavúco k prvej, avšak bez toho, aby spochybnil jej principiálnu váhu, ktorá je vyjadrená aj v Beethovenovej voľbe názvu. Vpád symfonických a hudobnodramatických tendencií do druhu klavírnej sonáty, čím sa afektu „patetickosti“ otvárajú nové dimenzie, sa uskutočňuje v rámci štrukturálneho a expresívneho vyrovnania. ✕

Preložil **Tamás HORKAY**

Z nemeckého originálu MAUSER, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*. C. H. Beck, München 2001.



Chick Corea (1941–2021) Kreatívny eklektik na špirále

Od postbopu cez fúziu, free,
novú jazzovú pieseň... a naspäť

Na JazzFestBrno 2015 (foto: P. Španko)

Je tak málo osobností, ktoré určujú smer vývoja disciplíny. Či je to hudba, výtvarné umenie alebo veda. Všade naokolo sú excelentní hráči, skladatelia, výtvarníci, fyzici, biológovia, filozofi a psychologovia. Ale takých, ktorí vidia za roh, počujú trávu rásť, vymýšľajú nové hry, berú ostatných za ruku a vedú ich do nových ríš intelektuálneho aj telesného vzrušenia (a uspokojenia), je ako šafranu. Pred pár dňami jeden taký jazzový odišiel z tohto sveta. Mal už skoro 80 rokov, no neprejavoval žiadne známky prechodu z tretieho do štvrtého veku...

„Znalci“ Milesa Davisa radi tvrdia, že dokážu vypočítať, koľko revolúcií v jaze priniesol či facilitoval (bebop, cool, modálny jazz, jazzrock...). Podobne môžeme v prípade Chicka Coreu písať pod seba kapitoly jazzu, ktorých bol prinajmenšom pionierom, v mnohých prípadoch rozhodujúcim aktérom a neraz unikátnym vynálezcom. Neboli to také hlučné zmeny paradigmy, ako keď Miles Davis prehadzoval výhybky a zrazu bolo všetko ináč. Boli to skôr etapy osvietenia, keď sa zrazu do jazzového sveta zniesol ako na obláčiku a položil na stôl – pardon, na klavír – niečo, čo bolo vždy dokonalé, pekné, príjemné, iné ako doteraz, a od čoho rýchlo vznikla závislosť.

A málokto ho mohol napodobňovať či nasledovať, pretože mu nebolo ľahké stačiť. Tu je pokus o portrét Coreovej geniality v 12 obrazoch, či skôr „obláčikoch“:

Obláčik prvý – hra na nástroji

Ide o dve dimenzie: Prvou je extrémna rytmická precíznosť, čistota tónov a expresivita. Zvýraznili sa zrejme tým, že v rokoch, keď sa na nástrojoch iba učil hrať, presadol aj za bicie a celkom sa mu darilo. Ak v akejkoľvek konštelácii a výraze počúvate Coreu, či už je to freejazz, fusion, alebo postbop, zaplaví vás rozkoš prasto iba z toho, ako Corea rytmicky pulzuje,

aký čistý tón tvorí – priehľadný, neodšmirovaný. Každý tón je vsadený do času s presnosťou švajčiarskych hodiniek. Po chvíli počúvania je z toho človek ako „napichaný“.

Druhou dimenziou je harmónia. Dokonca aj v Coreovom freejaze či voľnej improvizácii máte pocit, že na vás doliehajú zrozumiteľné a pekné akordy. Abstraktné, ale lahodné. Nedovolí, aby ste sa stratili. Corea mal svoj výrazný klavírný štýl (to je to pravé slovo – sú totiž mnohí výborní klaviristi, no ich štýl by ste nevedeli identifikovať), vystavaný na intenzívnom učení sa od bebopového klavírneho virtuóza Buda Powella.

Obláčik druhý – elektrické klávesy

Po úvodných rokoch spolupráce v jazzovom mainstreame s Mongom Santamariom, Williamom Bobom, Blue Mitchellom a Herbiem Mannom, intenzívnom učení sa od bebopového klavírneho virtuóza Buda Powella, dotváraní osobného štýlu, vstúpil Corea do spolupráce s Milesom Davisom. Počnúc poslednými albumami druhého modálneho kvinteta Davisa cez celú jazzrockovú revolúciu vrátane ikonických albumov *In a Silent Way* a *Bitches Brew* po funky-rockový album *On the Corner* v roku 1972. Vrcholom boli určite bublajúce zvukové rieky v pozadí sóla Davisovej trúbky (*Bitches Brew*) a elektrické klávesové prestrelky s Keithom Jarrettom (organ), v ktorých Corea čaroval na elektrickom klavíri so zvukom modifikovaným cez kruhový modulátor (*At Fillmore*).

Obláčik tretí – freejazz/voľná improvizácia

Od roku 1967 povzbudený hrou s Milesom Davisom, ale súčasne uväznený pod jeho charizmou, vytváral na jamoch v newyorských loftoch vlastnú „akademickú“ podobu freejazzu. Najprv v triu s Miroslavom Vitoušom a Royom Haynesom (ich debutový album nahratý r. 1966 tvorili ešte komponované skladby a jeden Kurt Weill) a potom v hviezdnom kvartete Circle so spoluhráčmi od Davisa: Davom Hollandom, Jackom DeJohnettom, resp. Barrym Altschulom a napokon s multiinstrumentalistickým plátkarom Anthonym Braxtonom. Corea sa chopil nových priestorov, ktoré mu otvoril práve tento posol chicagského AACM (Association for Advancement of Creative Musicians) v New Yorku. Vo svojom úsilí vytvoriť novú klavírnú paradigmu integroval Corea (podľa slov Boba Palmera) konštrukcionistické šialenstvo Cecilia Taylora, lineárnu fragmentáciu Paula Bleya a rytmickú modálne ostinatú frázovanie McCoya Tynera. A pritom dokázal stále spievať – aj v tých najabstraktnejších freejazzových frázach. V tejto fáze Coreovej tvorby vznikli najmä albumy *Circulus*, *Circling In*, *A.R.C.*, *Circle – Paris Concert*. A netreba zabudnúť na extatické spolupráce: napríklad so Sadaom Watanabem a Vitoušom na albume *Round Trip* (1970).

Obláčik štvrtý – sólový klavír

Pre fajnšmekerské vydavateľstvo ECM nahral v apríli 1971 ako prvý sólový klavírný album (*Piano Improvisations vol. 1 + 2*) – pol roka pred Jarrettovým *Facing You* a poldruha roka pred Paulom Bleyom a jeho *Open, to love*. Vždy sa znova vracal k sólovým prezentáciám, v Bratislave nás potešil v nebohom PKO v r. 2007. Sólových albumov Corea nenahral veľa, ale vo vákuu koronového roka vyšiel kompilačný dvojalbum sólových koncertov z roku 2018 (Paríž, Berlín, Florida), na ktorom hrá repertoár od Scarlattiho, Mozarta, Chopina a Skriabina až po Monka, Jobima a Coreu. Výborná ukážka jeho kreatívneho eklekticismu...

Obláčik piaty – „krištáľové“ dueta

S vibrafonistom Garym Burtonom, s ktorými šokovali svet prvýkrát v r. 1972 s albumom *Crystal Silence*, sa vynárali na pódiiach vždy



Ch. Corea a G. Burton na Internationale Jazzwoche Burghausen 2011 (foto: P. Španko)

znova a znova až do posledných rokov života, v rôznych obmenách a s rôznymi sprievodnými telesami (alebo aj bez nich). Hudba postavená na nádherných spevných kompozíciách Coreu a sem-tam niekoho ďalšieho, priezračná ako horská bystrina, upokojujúca ako slovo psychoterapeuta a povzbudzujúca ako injekcia endorfinov. Tak sme ich zažili v Bratislave už v roku 1983 a potom aj v roku 2011.

Obláčik šiesty – Children Songs

Písal ich od roku 1971, komplet dvadsiatich detských piesní nahral roku 1984. V dejinách klasickej hudby mnohí, aj slávni skladatelia, napísali „vtipné kúsiky“ pre začínajúcich hudobníkov. A Corea sa – ako jazzman – zaraďuje k týmto veľikánom. 20 vtipných iskrivých *Detských piesní*, s množstvom ostinálnych figúr (ale žiadne strachy, ani náznak minimalizmu! Corea, v hĺbke duše majster rytmov, ich využíva na zvýraznenie rytmickosti), sa od seba líši náročnosťou, niektoré vyžadujú takmer virtuózneho hráča, iné, ako napríklad *No. 1*, zahrála aj naša Elenka na besiedke LŠU (keď som

pani učiteľku Rychlovú presvedčil, že takýto dramaturgický exces neznižuje dôstojnosť ich štátnoškolskej inštitúcie). A šesťka je pieseň úplne na zaľúbenie! Napodiv ju majster Corea nikdy nerozvinul v ansámblovej hre. Má však evidentne rovnakú krvnú skupinu ako iné jeho skvosty, napríklad *La Fiesta*.

Obláčik siedmy – nové jazzové piesne

V r. 1972 napísal Chick Corea na objednávku pre Stana Getza zopár geniálnych skladieb (*La Fiesta*, *500 Miles High*, *Captain Marvel*, *Times Lie*) a nahrali album s Coreovou kapelou Return to Forever, ktorá sa vzápätí stala hviezdou neba fúzie. Takých krásnych jazzových piesní, kompletne odlišných od starého kliše *American Songbook*, napísal Corea omnoho viac. Ich spevnosť predviedla Flora Purim na albumoch kapely, ktoré vznikli tesne pred a po hraní s Getzom (viac v nasledujúcom obláčiku).

Obláčik ôsmy

Od februára 1972 začali prichádzať na svet albumy v hudobnom dizajne poslucháčsky vľúdneho, ale umelecky nekompromisného jazzu/jazzrocku kapely Return to Forever, a na nich Coreove skladby: *Crystal Silence*, *Light as a Feather*, *Sometime Ago*, *You're Everything*, *Spain*. Mnohé z nich sa stali novými jazzovými štandardmi a merajú si na nich sily všetci jazzmani a jazzmanky. Najlepšmi ranými albumami kapely boli *Return to Forever*, *Light as a Feather* a *No Mystery*.

Obláčik deviaty – konceptuálne/programové kompozície a albumy

Chick Corea mal evidentne blízko k mystike, romantike, trpaslíkom a príšerkám... V nich treba hľadať motiváciu k vytvoreniu viacerých konceptuálnych/programových albumov. Za počutie stoja prinajmenšom nasledujúce tri (ale ak nemáte toľko času, vypočujte si a nechajte sa uniesť do raja syntezátorového dizajnu a hustých orchestrálnych harmónií aspoň na prvom z nich): *The Leprechaun* (ocenené Grammy), *My Spanish Heart*, *The Mad Hatter*.

Obláčik desiaty – raport s publikom

Na rozdiel napríklad od Keitha Jarretta, ktorý vedel publikum perfektne komandovať v tom, čo sa v hľadisku smie a čo nie, Chick Corea bol – najmä na sólových klavírných koncertoch – interaktívnym zabávačom. Vťahoval

publikum do spoluzmúzicovania, vtipkoval, rozprával o hudbe, ktorú ide hrať, poskytoval zážitok spolutvorenia. Otvorená duša...

Obláčik jedenásty – a znova postbop

Chick vyrástol v hudobnej atmosfére rodiny jazzového kapelníka, odchovaný swingom, bebopom a postbopom. A tak nie div, že sa neskôr do postbopového kabáta vrátil. Najlepšie sa to dá vychutnať na albume *A Week at Blue Note* z r. 1998 s kapelou s príznačným názvom Origin. Hrajú skladby Parkera, Buda Powella, Monka, Rodgersa a Harta, ale aj Coreu. Z trojhlasného frontlinu v skladbách *Bewitched*, *Molecules*, *Hand Me Down* či *Double Image* dostávajú poslucháči hlboké orgazmy. Geniálne aranžmány, geniálne zohratá kapela, žiadne samoúčelné sólistické „masturbácie“, všetko slúži jednému spoločnému cieľu – dostať sa čo najhlbšie.

Obláčik dvanásty – otvorená hlava do poslednej chvíle

Aj keď už trochu spomalený deduško – stále vás očarí. Pustite si na YouTube Coreovu koronovú live performance z 9. apríla 2020 (to už mal 79 rokov). Nádherné tam bojuje nielen so spomienkami, ale aj s Kurtom Weillom či Alexandrom Skriabinom, „kaličí“ Mozarta a predvedie sa aj na svojich starých bicích...

P. S. Niektorí si pamätajú škandal v Stuttgarte v r. 1993 – keď mu zakázali vystúpiť z dôvodu, že je predstaviteľom scientologickej cirkvi. Trvalo to tri roky, natahovalo sa Nemecko s USA, súd napokon Corea prehral, no aj tak v Nemecku potom vystupoval. Bolo mu to treba? Zrejme ho tie „rozprávky“ L. Rona Hubbarda vhodne inšpirovali v hudbe. Asi sa musíme každý sám rozhodnúť, čo je nám prednejšie...

„Obláčiky“ na počúvanie

(roky označujú čas nahrávania):
 Corea (+ Vitouš + Haynes): *Now He Sings*, *Now He Sobs*, 1968
Miles Davis At Fillmore, 1970
Circle (Corea, Braxton, Holland, Altschul): *Paris Concert*, 1971
Corea Solo Piano: Originals and Standards, 1999/2000
 Stan Getz: *Captain Marvel*, 1972
 Corea/Burton: *Crystal Silence* 1972
 Corea: *Children Songs*, 1983
Return to Forever, 1972
 Corea: *The Leprechaun*, 1976
 Corea (solo): *Plays*, 2018
 Corea + Origin: *A Week at Blue Note* (6CD), 1998
 „Pandemický“ workshop z apríla 2020:
<https://youtu.be/UelHdJrus8Q>

Gabriel BIANCHI

Autor je psychológ, jazzový publicista a kaviarský klavirista

PRVÉ DÁMY STARÉHO JAZZU



Valaida Snow

Na fotografií z 30. rokov
(foto: Popperfoto)

Ako speváčka, trubkárka i tanečnica v jednej osobe bola senzáciou na jazzových pódioch. Nespútany život si užívala plnými dúškami, precestovala štyri kontinenty, účinkovala s významnými osobnosťami vaudevilovej a jazzovej scény, hrala pre chicagských mafiánov i pre holandskú kráľovnú. Dráha všestrannej umelkyne a očarujúcej šoumenky viedla od pouličných vystúpení cez kabaretné kluby, divadelné dosky až na filmové plátna.

Lenka MOLČÁNYIOVÁ

Narodila sa ako Valada Snow v r. 1904 v meste Chattanooga v štáte Tennessee, no takmer celú mladosť viedla kočovný život. Otec John Snow, veľký obdivovateľ Ruska, jej dal meno podľa mesta Vladivostok. Valada si doň neskôr vložila i, aby ľuďom uľahčila výslovnosť.

Slávu spoznala už v útlom veku ako členka rodinného detského kočovného zoskupenia Pickaninny Troubadours pod vedením jej otca. Matka Etta vyštudovala hudobnú pedagogiku na Howard University a pre malú Valaidu bola prvou a jedinou učiteľkou hudby. Ako päťročná začala hrať na husliach, ku ktorým neskôr pridala spev a tanec. So súrodencami vystupovala vyše desať rokov prevažne po južných štátoch USA, kde nasávala plným dúškom afroamerickú hudobnú kultúru, počnúc tanskými bluesovými spevákmi cez černošské pracovné piesne a spirituály, hru neworleánskych marching bandov až po energický ragtime divadelných orchestrov. Ako najtalentovanejšia

zo zoskupenia sa za tie roky naučila hrať na mnohých ďalších nástrojoch: trombone, kornete (neskôr trúbke), violončele, kontrabase, mandolíne, harfe, akordeóne, klarinete aj saxofóne.

Po rozpade Pickaninny Troubadours sa pomaly zbavovala nálepky detskej hviezdy a musela si nájsť nové miesto v hudobno-zábavnom priemysle. Na výslnie sa dostala v r. 1921 vďaka úspešnému černošskému vaudevilovému predstaveniu *Holiday In Dixieland*, v ktorom s kornetom v rukách a skvelými tanečnými pohybmi sprevádzala spolu s ďalšími hudobníkmi hlavnú hviezdu – speváka a tanečníka Willa Mastina. Počas 18-mesačného turné

com mafiánskom klube, kde museli hudobníci hrať zločineckej klientele každý deň najmenej do siedmej hodiny ráno, či turné s revue *Follow Me*, v ktorej bola hviezdou 40-členného ansámblu. V tej dobe bolo nezvyklé vidieť na pódii dobrú speváčku, ktorá vedela aj výborne tancovať, a keď len 18-ročná krásna útlá slečna vytiahla kornet a zahrála blues, neraz si vyslúžila burácajúci potlesk. V r. 1924 získala angažmán na Broadwayi v New Yorku, kde účinkovala rok vo vaudevilovom predstavení *Chocolate Dandies* spolu so svojou rovesníčkou Josephine Bakerovou.

Volali ju „Malý Louis“

Z New Yorku sa v r. 1926 vrátila do Chicaga, kde získala angažmán v jazzovom klube Sunset Café (známom aj ako Grand Terrace Café), v ktorom hrávali tí najlepší hudobníci vrátane Louisa Armstronga či klaviristu Earla Hinesa. Sám Louis bol v úzase z Valaidinho šoumenstva a muzikálnosti. Keď videl, ako stepuje v siedmich rôznych pároch topánok, spieva a hrá na trúbke, neprestával tleskať a vyhlásil: „Nikdy som nevidel nič také skvelé!“



Speváčka, tanečnica a hudobníčka V. Snow diriguje orchester počas muzikálového predstavenia *Blackbirds* v divadle Coliseum v Londýne, r. 1934 (zdroj: Hulton Archive)

tak spoznala hlavné metropoly jazzu a mnoho ďalších miest na východnom pobreží. Valaidine cesty sa prešli s viacerými prvotriednymi trubkármi, ako boli Joe „King“ Oliver, Louis

Sám Louis bol v úzase z Valaidinho šoumenstva a muzikálnosti. Keď videl, ako stepuje v siedmich rôznych pároch topánok, spieva a hrá na trúbke, neprestával tleskať a vyhlásil: „Nikdy som nevidel nič také skvelé!“

Armstrong, Johnny Dunn či Tommy Ladnier. Ich hra a jazzová interpretácia sa stali hlavnými zdrojmi jej inšpirácie. Začiatok 20. rokov jej priniesol rôzne angažmány – napr. prácu tanečnice a speváčky v neprívetivom a zamestnancov vykorisťujú-

Označil ju za „druhého najlepšieho trubkára na svete“. Pre Valaidu bol najväčším vzorom a často ju s ním porovnávali. Dokonca jej prischla prezývka „Little Louis“. Podobnosť s Armstrongom badať nielen v kombinácii spevu a trúbky, no aj v prieraznom tóne, v schopnosti zahráť veľmi vysoké tóny či v melodickosti improvizácií, ktoré boli v prípade Snowovej štýlovo o niečo bluesovejšie a menej virtuózne ako Armstrongove. Valaidin život nabral na obrátkach po tom, čo v r. 1928 prijala lukratívnu ponuku v Šanghaji ako hosťujúca hviezda s jazzovým oktetom Jack

Carter's Serenaders. Počas dva a pol roka získali angažmány vo viacerých šanghajských hoteloch či kluboch a hrali na koncertoch aj v Hongkongu, Thajsku, Singapure, na Jáve, v Mjanmarsku (toho času Barma), v Indii a na Srí Lanke. Ďalším Valaidiným cieľom bolo

Francúzsko, kde s vokálno-inštrumentálnym zoskupením Versatile Four scatovala, spievala a hrala černošské spirituály, blues a jazz. Z Paríža ju späť do New Yorku priviedol producent Lew Leslie, ktorý ju obsadil do svojej revue *Blackbirds*, uvádzanej v r. 1930–1935 v USA aj v Európe. Zažiarila však najmä v ďalšom Leslieho predstavení, koncertnejšie ladennej *Rhapsody In Black* (1931) s podtitulom „Symfónia bluesových tónov a černošského rytmu“. Podobnosť názvu s *Rhapsody In Blue* nebola náhodná. Celá Gershwinova skladba zaznela na záver prvého dejstva v podaní 60-členného Pike Davis' Continental Orchestra. Hlavnou hviezdou mala byť jazzová speváčka a herečka Ethel Waters, ale Leslie postupne postavil celú šou na Snowovej. Nechal ju dokonca dirigovať orchester, a tak sa prvýkrát predstavila v tejto významnej role.

Výnimočné nahrávky v Európe a film

Nahrávať začala pomerne neskoro, až v r. 1932, s dvanásťčlenným zoskupením Washboard Rhythm Kings. Pre vydavateľstvo



Jedna z mnohých podpisových kariet Valaidy Snowovej (zdroj: www.songbook1.wordpress.com)

Vocalion nahrali skladby ako *Spider Crawl*, *The Scat Song*, *I Would Do Anything For You* či *Someone Stole Gabriel's Horn*. Valaida v nich hrá na trúbke a v posledných dvoch spieva aj jej sestra, speváčka, tanečnica a huslistka Edna Lavada Snow. Štýlovo sa nahrávky pohybujú medzi hot jazzom a rýchlym swingom. Valaidin spev bol prvýkrát zaznamenaný v r. 1933 v nahrávke skladby *Maybe I'm To Blame* od E. Hinesa, Ch. Carpentera a L. Dunlapa. Na nahrávke so sprevádzajúcim orchestrom Earla Hinesa má vyššie položený názalný

hlas, skvelý rytmus, frázovanie a charakteristické prehnané vibrato. Médiá nevenovali ani tak pozornosť jej veľkému talentu či skvelým nahrávkam, ako jej turbulentnému osobnému životu a extravagantnému, luxurnému životnému štýlu. Rada sa vozila vo svojom orchideovo-fialovom kabriolette značky Mercedes so šoférom, v krásnych šatách, dokonale farebne zladených s automobilom a s opičkami ako domácimi

Ako napísal recenzent francúzskeho časopisu *Jazz Hot*: „Hoci Valaida napodobňuje Armstrongov štýl hry, treba vyzdvihnúť tú sýtosť a intenzitu jej trúbkového tónu, akú by žiaden európsky hudobník nedosiahol.“

zvieratami. Pohybovala sa najmä vo vyššej spoločnosti a na zahraničných zájazdoch ju médiá často fotografovali v sprievode miestnej smotanky. Senzáciu vyvolalo, keď si v r. 1934 zobrala za manžela len devätnásťročného tanečníka Ananiasa Berryho. Ich vekový



Prvý z koncertnej série *Cavalcade of Jazz*, ktorý sa uskutočnil 23. 9. 1945 na štadióne Wrigley Field – Count Basie Orchestra vystupoval s viacerými hosťami vrátane V. Snowovej (zdroj: www.jazz.pt)

rozdiel však nedal bulvárny novinárom spať, čo prinieslo Snowovej veľa negatívnej publicity. K tomu sa pridala jej bývalý manžel Lewis Lanier, ktorý tvrdil, že ich manželstvo nikdy nebolo oficiálne rozvedené a obvinil ju z bigamie. Súd jej nakoniec udelil len pokutu, no hrozba väzenia a tlak médií ju priviedli k zúfalým myšlienkam a k niekoľkým pokusom o samovraždu.

Po rozvoze s Berrym vycestovala polovici 30. rokov opäť za oceán. Na príbehu Valaidy Snowovej vidieť, ako sa jazz rozšíril a spou-

larizoval v medzivojnovom období v Európe. S nadšeným ohlasom a vľúdnejším prijatím publika sa umelci tmavšej farby pleti stretli predovšetkým vo Francúzsku. Ako napísal recenzent francúzskeho časopisu *Jazz Hot*: „Hoci Valaida napodobňuje Armstrongov štýl hry, treba vyzdvihnúť sýtosť a intenzitu jej trúbkového tónu, akú by žiaden európsky hudobník nedosiahol.“ Aj keď v čase swingovej éry 30. a 40. rokov už nebola Valaida Snow v USA jedinou jazzovou hudobníčkou ani trubkárkou, pre európskeho diváka bola stále výnimočným zjavom. Získala cenné príležitosti na nahrávanie v Londýne, Paríži, vo Švédsku a v Dánsku.

O jej úspechu a kvalitách svedčí viac než 40 nahrávok na šelakových platniach – patrí sem jej najväčší autorský hit *High Hat, Trumpet And Rhythm*, ale aj ďalšie skladby: *I Can't Dance (I Got Ants In My Pants)*, *I Wish I Were Twins*, *You Let Me Down*, *It Had To Be You*, *Sing You Sinners*, *Some Of These Days*, *You Bring Out The Savage In Me*, *Nagasaki*, *Tiger Rag* či *St. Louis Blues*. Začala sa venovať aj kompozícii a v tomto období napísala a nahrala skladby *I Want A Lot Of Love* a *Take Care Of You For Me*. Valaida Snow sa v nich výraznejšie predstavila ako swingová speváčka s občasnými trúbkovými improvizáciami, viac priestoru pre sóla však dostávali spoluhráči. Väčšinu skladieb nahrala v Londýne pre vydavateľstvo Parlophone

v r. 1936–1937, sprevádzaná zoskupeniami ako Billy Manson and His Orchestra, Six Swingers či Derek Neville and His Orchestra. V r. 1938 vznikol audiozáznam z koncertu *La nuit du jazz* v klube Moulin de la Galette, kde spievala a hrala skladby *Bei mir bist du schön* a *St. Louis Blues* v duu s legendárnym gitaristom Django Reinhardtom. V Paríži sa na istý čas udomácnila a účinkovala aj v dvoch francúzskych filmoch – *L'Alibi* (B. N. Films 1937)

(pokr. na str. 31) →



„Život nie je o hľadaní našich hraníc, život je o poznávaní našej neobmedzenosti“

Herbie Hancock



(foto: P. Cagala)

Hudobná dielňa Michala Bugalu Donna Lee

Skladba Charlieho Parkera *Donna Lee* je nepochybne jednou z najvýznamnejších hudobných tém éry bebopu a jazzu vôbec. Preto sa mi možnosť demonštrovať na jej harmonickom podklade tvorbu improvizácie prostredníctvom kvintakordov zložených z tenzií akordov vyššej terciovkej stavby (tzv. *upper structure triads*) a hexatoník (tzv. *triad pairs*) zdala ako zaujímavá výzva. Harmonické nadstavby vo forme kvintakordov nad základným tvarom kvintakordu alebo septakordu sú nástrojom na komplexnejšiu harmonickú stavbu a implementáciu nových zvukových elementov do improvizácie. Tieto nadstavby (tenzie) vytvárajú zvukové pnutie, obohacujú hudobný jazyk a ponúkajú interpretovi pestrý výber harmo-nicko-melodických odtieňov. Obdobné „superpozície“ počujeme na nahrávkach všetkých významných jazzových hudobníkov. K dielni som pripravil aj video, ktoré nájdete na youtubovom kanáli Hudobného centra.

A1 A $\flat$ maj7 F7 B $\flat$ 7

5 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 A $\flat$ maj7 E $\flat$ m7 A $\flat$ 7

9 D $\flat$ maj7 G $\flat$ 7 A $\flat$ maj7 F7

13 B $\flat$ 7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7

A2

17 A $\flat$ maj7 F7 B $\flat$ 7

21 Gm7(b5) C7 Fm7 C7

25 Fm7 C7 Fm7 B $\circ$

29 Cm7 F7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 A $\flat$ maj7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7

Sólo som nepoňal ako osobný interpretačný prejav, ale skôr ako ukážku koncepcnej práce so študijným materiálom, preto je takmer v každom takte príklad akordickej nadstavby, obsahujúcej tenzie daného akordu. Rozklady akordických nadstavieb (*upper structure*) a párovanie kvintakordov bez spoločného tónu do hexatoniky (*triad pairs*) tvoria základný melodický materiál skomponovaného sóla a sú podstatou obsahu zapísaného chórusu. Skladba má formu A¹-A² a už od úvodného taktu je zrejмый pohyb z tonálneho akordu A $\flat$ do kvintakordu C na III. stupni (vytvárajúceho tenziu zv. kvinty), na ktorý nadväzuje kvintakord D, vytvárajúci alterované tenzie $\flat^9$ a $\flat^{13}$ v rámci mimotonálnej dominanty na VI. stupni. Na túto nadväzuje, v taktach 3–4, ďalšia mimotonálna dominanta, tentoraz na II. stupni. Tu uvádzam hneď dve možnosti aplikácie tzv. párovania kvintakordových nadstavieb – v prípade vnímania dominantného septakordu so zväčšenou kvartou (undecimou) je uvedený pár akordov B $\flat$ a C. Tercia akordu C (tón E) udáva ly-dický charakter danej harmónie (B $\flat^{7\#11}$) a jednotlivé tóny sú súčasťou lydicke-mixolydickej stupnice (*lydian $\flat^7$*). Druhou možnosťou je párovanie akordov B $\flat$ a A $\flat$. Z nich druhý obsahuje tón Es, t. j. vo vzťahu k harmonickému materiálu čistú kvartu, ktorá je charakteristická pre zvuk prieťažného akordu (B $\flat^{7\text{sus}4}$).

Iný prípad použitia hexatoniky na dominantnom septakorde (s funkciou dominanty) je v 6. takte. Kombinácia durových kvintakordov na zmenšenej kvinte (A) a malej sexte (C♭, resp. B)* vytvára početné alterácie (tenzie ^{♭5}, ^{♭9}, ^{♭13}, ^{#9}), vychádzajúce z alterovanej stupnice. Spolu s párom durových akordov D♭ a E♭, ktorý obohacuje akord B♭m⁷ o tenzie ¹¹ a ¹³ (5. takt), formuje rytmicko-melodickej sekvenciu (akýsi jazzový „lick“) ukončenú v 7. takte.

V A² diele sa objavujú harmonické stupne s molovým charakterom: v takte č. 21 je na harmóniu Gm⁷(♭9) použitý durový kvintakord na VI. stupni (E♭) a v takte č. 23 obohacujú akord Fm⁷ tenzie ⁹, ¹¹ a ¹³ nadstavbou v podobe kvintakordu Gm.

Zaujímavú melodickej linku vytvárajú tiež rozklady kvintakordov v širokej sadzbe (tzv. *spread chords* alebo *drop 2 voicings*). Je zapísaná v takte č. 26 na akorde C⁷ (kde obsahuje párovanie dvoch, o tritón vzdialených durových kvintakordov C a F[#]) a tiež napr. v takte č. 29 na akorde F⁷ s využitím tenzií kvintakordu D.

Aby sme výber jednotlivých septakordov, na ktoré sme aplikovali akordickú nadstavbu, skompletizovali, spomenieme ešte zmenšený septakord B^{o7} (alebo v inom zápise B^{dim7}) v takte č. 28 a opätovné využitie durových kvintakordov v tritónovej vzdialenosti (E a B♭). Zaujímavou sa môže javiť aj kombinácia durových kvintakordov na II. a III. stupni. V takte č. 31. Hexatonika z akordov B♭ – C na akorde A^{♭maj7} vytvára zvukomalebné melódie v rámci lydicke-zväčšenej stupnice (3. mód melodickej molovej stupnice).

Kvintakordy z tenzií sú sfornované aj vo zvyšných harmonických postupoch sóla a podľa tohto modelu možno dané improvizáčne elementy aplikovať obdobným spôsobom. Rád by som však uviedol, že vybrané príklady tvoria len časť používaných akordických nadstavieb v jazze. Pre úplnosť prikladám

sumarizáciu tých, ktoré sú využité v mojom sóle:

- **maj7 (durový septakord)**
III dur (maj7#5)
II dur (maj9#11)
VII mol (maj9#11)
- **7 (dominantný septakord)**
#IV dur (7b9#11)
bVI dur (7#9b13)
VI dur (13b9)
bVII dur (7sus4)
- **m7 (molový septakord)**
II mol (m13)
- **m7♭5 (polozmenšený septakord)**
bVI dur (m#5)
- **o7 = dim7 (zmenšený septakord)**
bV dur (o7)
VII dur (o7)

* V texte sú uvedené akordické značky v tzv. „americkom zápise“, v ktorom sa H dur píše ako B a B dur ako B♭. V názvoch tónov používame európsky zápis (Es).

Michal BUGALA študoval jazzovú gitaru na Kunstuniversität v Grazi. Spolupracoval takmer so všetkými významnými domácimi umelcami a s medzinárodnou špičkou ako Victor Bailey, Eric Marienthal, Gary Husband, Poogie Bell, Damion Reid, Reuben Rogers, Antonio Faraó, Clarence Penn a d. Koncertoval v mnohých európskych krajinách, USA a v Kanade. Popri účinkovaní v rôznych hudobných projektoch je lídrom formácie Michal Bugala Group a multižánrového tria Triple Jump. Má na konte dva sólové albumy – *1st Touch* a *Y*, ktorý v r. 2012 získal cenu Esprit za najlepší jazzový album roka. V r. 2016 založil festival Winter JazzFest Trnava, ktorý organizuje dodnes. Dlhodobu pôsobí aj ako pedagóg na Hudobnej a umeleckej akadémii Jána Albrechta v Banskej Štiavnici a ako lektor na Letnej jazzovej dielni v Bratislave. V súčasnosti pripravuje online gitarovú školu GuitarAct.com.

→ (pokr. zo str. 29)

a *Pièges* (Spéva Films 1939), ktoré sa premietali aj v USA. Prijímala angažmány vo Švajčiarsku, v Holandsku, vo Švédsku či v Dánsku, kde na prelome 30. a 40. rokov nahrala pre Tono Records niekoľko skladieb. Aj v nich sa odráža Armstrongov vplyv nielen na Valaidinu hru, ale aj na spev. Typický chraplavý vokálny efekt „growl“ počuť najmä v skladbe Waltera Donaldsona *You're Driving Me Crazy*.

Koncentračný tábor – pravda či lož?

Blížila sa vojna a Valaida kvôli lukratívnym ponukám v Európe zmeškala správny moment na návrat do rodnej krajiny. Keď Nemecko vyhlásilo vojnu USA, ako Afroameričanka a navyše jazzmanka sa ocitla na čiernej listine. Jazz a swing boli nacistami vyhlásené za podradné žánre, tzv. „Negermusik“, a preto boli v ríši a v okupovaných štátoch oficiálne zakázané. Ďalšie udalosti v živote Snowovej sú zahalené rúskom nejasností. Mark Miller, autor Valaidinej biografie, odhaľuje, že strávila desať mesiacov v dánskom väzení Vestre Faengsel, kde ju umiestnili pravdepodobne pre jej vlastnú bezpečnosť. Bola tiež závislá od opiového liečiva oxykodón, kvôli čomu strávila niekoľko mesiacov až do svojho odchodu do Ameriky v kodanskej nemocnici. Valaida však po návrate do USA predložila médiám a verejnosti úplne iný príbeh. Bola vraj odvezená do koncentračného tábora, osem mesiacov väzená, bitá, znásilňovaná a ponižovaná. Pravdou však zostáva, že v Dánsku nebol žiadny koncentračný tábor, preto sa kritici domnievajú, že išlo o ťah Valaidinho manažéra (a od r. 1937 aj manžela Earla Jonesa), ako priťahnúť pozornosť novinárov, aby rýchlejšie naštartovala kariéru v New Yorku.

Podarilo sa – ocitla sa na všetkých titulkách časopisov a už v r. 1943 získala angažmán v Apollo Theater so 14-členným zoskupením Sunset Royal Orchestra. Podľa svedkov však nebola v dobrom fyzickom ani psychickom stave a akoby stratila svoje čaro. Napriek tomu bola aktívna aj počas poslednej životnej dekády. Spolu s ďalším manželom a manažérom Earlom

Edwardsom vycestovali do Los Angeles, kde vystupovala v klube Shepp's Playhouse a ako sólistka s orchestrom Counta Basieho koncertovala aj na štadióne Wrigley Field pred desaťtisícovým publikom. Hrala v dvoch krátkych hudobných filmoch: *If You Only Knew* a *Patience And Fortitude* (Soundies, 1946), na ktorých je kvalitne zaznamenaný jej spev, ako aj 16-taktové jednoduché trúbkové sólo v sprievode Ali Baba Tria. V tom istom roku sa predstavila aj v Orpheum Theater s piesňou *My Heart Belongs To Daddy*, kde ju videla skvelá jazzová trubkárka Clara Bryant. Bola z jej výkonu v úžase a pri opise jej trúbkovej improvizácie sa odvolala na slová Dizzyho Gillespieho: „*Nie je to o notách, ale o citení*.“ Medzi jej posledné štúdiové nahrávky patria piesne *I Ain't Gonna Tell a If You Don't Mean It* pre rockandrollovo zameraný Chess Records z r. 1955. Valaida sa v nich presvedčivo posunula k vtedy populárnemu štýlu RnB. V 50. rokoch bola jej kariéra už na jasnom zostupe a záujem verejnosti sa presunul na mladšie jazzmanky. Svoj dramatický, no hudobne plný umelecký život zakončila r. 1956 ako 51-ročná vystúpením v Palace Theater na Broadwayi a v máji toho istého roku zomrela na mozgovú príhodu doma v Brooklyne. Podobne pestré ako kariéra Valaidy Snowovej boli aj jej osobné vzťahy – mala šesť manželov a veľa milostných afér. Za hviezdnu, ale aj stresujúcu kariéru, búrlivý život a vzťahy počas 40 rokov nepretržitého koncertovania, neskôr spojeného aj so závislosťami od rôznych látok však zaplatila podlomeným fyzickým i psychickým zdravím. V rozhovoroch rada prifarbovala vlastnú minulosť, aby okolo seba vytvárala dramatickejšie, bulvárne atraktívne fluidum. Niektoré udalosti z jej života tak zostávajú stále zahalené rúskom tajomstva. ✕

Zdroje:

MILLER, M.: *High Hat, Trumpet and Rhythm: The Life and Music of Valaida Snow*, Mercury Press, 2007
<https://www.nytimes.com/2020/02/22/obituaries/valaida-snow-overlooked-black-history-month.html>
<https://syncopatedtimes.com/valaida-snow-queen-of-trumpet-song/>
<https://nmaahc.si.edu/blog-post/stage-belonged-her>
<http://montfordpointmarinesand-honor.blogspot.com/2014/03/valaida-snow-african-american-woman-in.html>



Cotatcha Orchestra (foto: J. Jan)

Cotatcha Orchestra exportný výlov z moravského rybníka

Koncom minulého roka sa na druhej strane rieky Moravy objavil nekonvenčný album *Bigbandová elektronika* ambiciózneho jazzového orchestra, ktorý pred šiestimi rokmi založil trubkár JIŘÍ KOTAČA. Jeho víziu iného ako swingujúceho bigbandu ocenilo aj renomované americké vydavateľstvo, ktoré si debut Cotatcha Orchestra vzalo pod svoje krídla.

Pripravil Peter MOTYČKA

■ **Ste lídrom medzinárodného kvarteta i orchestra – čo vás viedlo k prevádzkovaniu početného súboru v dobe (tým nemyslím len súčasnú pandémiu), ktorá podobným zoskupeniam príliš nepraje?**

Túžba hrať bigbandovú hudbu, ale trochu inú, akú som poznal zo súborov naokolo. Ešte pred tým, ako som začal študovať jazzovú interpretáciu na JAMU, som mal skúsenosti so študentským bigbandom zo Slovácka, odkiaľ pochádzam. Veľmi sa mi páči zvuk bigbandu, ktorého možnosti a farebnosť sú úplne iné ako pri menších kapelách. Pritom som však nechcel hrať klasické „swingovky“ a aby som mohol hrať hudbu, akú by som chcel, založil som vlastný orchester.

■ **V posledných rokoch vzniklo na Morave viacero bigbandov: od Young Moravia Jazzband Tomáša Černocho cez B-Side Band Josefa Buchtu, Cotatcha Orchestra a najnovšie Lukáš Oravec Orchestra. Je zaujímavé, že všetky tieto súbory vedú trubkári...**

Vidíte, to som si ani neuvedomil. V tom prípade ešte musím doplniť trubkárku Štěpánku Balcarovú, ktorá vedie Concept Art Orchestra. Je však pravdou, že v Česku nastala v posledných rokoch v istom zmysle renesancia jazzových orchestrov a popri nich sa objavili aj také, ktoré sa rozhodli hrať nekomerčnú hudbu. A to je práve najťažšie na udržanie súboru.

■ **Na Slovensko zatiaľ táto renesancia nedorazila a nebyť iniciatívy Matúša Jakabčica, nemáme profesionálny bigband. Ani ten nedokáže zostaviť len z domácich hudobníkov, preto má česko-slovenský, príležitostne aj maďarský rozmer.**

Podľa toho, ako poznám Matúša, tak si skôr myslím, že chce zachovať česko-slovenský kontext. Obe scény sú dosť prepojené a stále boli prieniky českých muzikantov na Slovensko a ešte viac Slovákov do Česka. Aj na brnianskej JAMU so mnou študovala približne tretina Slovákov, nehovoriac o slovenských pedagógoch na JAMU: Jurajovi Bartošovi, Rastovi Uhríkovi či Ľubošovi Šrámekovi.

■ **S Lukášom Oravcom zdieľate vo svojich orchestroch napríklad saxofonistov Mareka Kotaču a Radka Zapadla, trombonistu Ivana Melina či slovenského kontrabasistu Petra Kormanu. Neleziete si navzájom „do kapusty“?**

(Smiech.) Lukáš založil svoj orchester pomerne nedávno, tesne pred pandémiou, a keďže koncertné možnosti prakticky skončili, nemali sme šancu vyskúšať, ako to bude fungovať. V lete sme s Cotatcha Orchestra odohrali jediný koncert a počas roka sme mali niekoľko nahrávacích stretnutí, ale to bolo všetko. Na druhej strane bigbandy často nehrajú ani v normálnom období... Takže

„do kapusty“ si zatiaľ nelezieme, hoci si uvedomujem, že sa nám obom trochu okreše výber hudobníkov. V určitom období môžu byť obsadení Lukášom a ja budem musieť hľadať iné riešenia a naopak. Každý z nás však pôsobí vo viacerých kapelách a podobné situácie sú bežné.

■ **Aké sú na českom trhu možnosti uplatnenia nekomerčných orchestrov? Väčšina slovenských jazzových festivalov si veľké kapely nemôže dovoliť a podujatia typu Bratislavské jazzové dni o ne prakticky nejavia záujem...**

U nás je situácia o čosi lepšia a miest na hranie je viacero. Ale tiež to nie je „hitparáda“. Keďže potrebujeme väčšie pódium, niekde sme limitovaní priestorovými možnosťami, a tiež šesťnásťčlenná kapela zaťažuje viac rozpočet. Ale český trh je predsa len väčší a je tu viac festivalov, ktoré pozývajú bigbandy. S mojím orchestrom robíme viacero projektov, celkovo sme ich mali asi sedem. Samozrejme, niektoré odzneli len raz-dvakrát, iné sme hrali opakovane. Teraz sa situácia skomplikovala, keďže ostalo „visieť“ viacero odložených koncertov z minulého roka a ešte netušíme, čo prinesú najbližšie mesiace. Záujem v každom prípade je, hoci nie vždy sa premietne aj do odohraného koncertu – niekedy to padne napríklad na okresanom rozpočte festivalu.

■ **Festivaly v okolitých krajinách pravidelne ponúkajú priestor bigbandom – mám skúsenosť napríklad s festivalom JazzBaltica. V Nemecku sú možnosti omnoho väčšie a myslím si, že to nie je len o veľkosti trhu.**

O inom kultúrnom povedomí svedčia napríklad aj ich rozhlasové bigbandy špičkovej úrovne. V Čechách ani na Slovensku rozhlasové bigbandy nepôsobia – špecifický je snád prípad Orchestra Gustava Broma, ktorý čiastočne zastrešuje Český rozhlas. Mal som šťastie, že som v Rotterdame študoval u Wima Botha, ktorý je prvým trubkárom WDR Big Band a poznám odtiaľ aj Ruuda Breulsa. Mal som tak možnosť trochu nahliadnuť pod pokrievku fungovania jazzových orchestrov v Nemecku. Napriek tomu ostávam optimistom, pretože záujem o bigbandy v Česku rastie. A pokiaľ sa ešte unormálna doba, mohla by byť situácia celkom dobrá.

■ **K trúbke ste sa dostali prostredníctvom dychovky a neskôr gymnaziálneho orchestra. Dnes dychové súbory zanikajú a študentský**

štúdiá v Rotterdame. Čo vás nasmerovalo do Holandska?

Dôvodov bolo viacero. V prvom rade sa mi nechcelo učiť nový jazyk a vedel som, že výučba na tamajších hudobných školách prebieha aj v angličtine. Chodievala tam dosť zahraničných študentov, dokonca Holanďania bývajú v menšine. Okrem toho som sledoval holandskú scénu a zdala sa mi zaujímavá a rozmanitá. Podstatným dôvodom boli, samozrejme, pedagógovia trúbky Jan van Duikeren, Wim Both a Jarmo Hoogendijk, ktorý študoval u Woodyho Shawa. Poznal som aj viacerých kolegov, ktorí študovali v Haagu, no kým bola tamajšia výučba prevažne zameraná na bebop, Rotterdam oscilloval od tradičnejších žánrov k modernejším, a to mi vyhovovalo viac. Výhodou bolo tiež množstvo žánrových kurzov, ktoré bolo možné navštevovať – od

dov z okolia však koketuje s elektronikou viac ako desaťročie: spomeniem projekt *Bigbandtronics Concept Art Orchestra* alebo sériu nahrávok *Jazz Bigband Graz*...

Skôr som mal na mysli prvenstvo v domácich podmienkach. Concept Art Orchestra mal síce české obsadenie, ale samotná myšlienka i autorstvo projektu *Bigbandtronics* vyšli od Eda Partyku a nemeckého dua nuBox. V takomto česko-slovenskom obsadení máme premiéru. Okrem toho sme sa snažili o odlišný prístup: prevládajú ambientné plochy, kým spomínané projekty využívali skôr elektroniku zameranú na beats – tie sa u nás objavujú napríklad v skladbe *Sardanapalm*. Viem, že na západ od nás už podobné trendy fungujú dlho, či už je to spomínaný Graz, ale aj ďalšie orchestre. Spôsob uchopenia a využitia elektroniky je však v našom prípade iný.



J. Kotača (foto: J. Jan)



Na natáčaní koncertu v brnianskom štúdiu Českej televízie 12. 12. 2020 (foto: T. Škoda, Česká televízia)

BigBand Žilinského konzervatória je v rámci dvoch desiatok slovenských konzervatórií výnimkou. Aká je situácia v Česku?

Pokiaľ viem, pomerne dosť bigbandov funguje v Česku pri základných umeleckých školách a niektorých konzervatóriách. Asi to nebude štandardom a nepoznám situáciu podrobne, ale študentských ansámblov je určite viacero. Mnohí hudobníci, s ktorými spolupracujem, mi spomínali, že podobnými bigbandami prechádzali.

■ Česko-švédsko-slovenský Alf Carlsson/Jiří Kotača Quartet je výsledkom vášho

argentínskeho tanga, tureckej či indickej hudby, flamenca, latina či popu, a človek si ich mohol navoliť podľa vlastných predstáv. Podobnú pestrosť naše školy, žiaľ, neponúkajú. Rovnako som tam spoznal trombonistu a skladateľa Ilju Reijngouda, s ktorým som neskôr v Česku spolupracoval. Ilja tam mal na starosti ansámblovú hru, trombónové lekcie a bigbandy.

■ Na obálke nového albumu konštatujete, že „elektronická hudba už dlho prestupuje všetkými žánrami a bolo načase ju zoznámiť s bigbandom“. Minimálne dvojica bigban-

■ Kým u Jazz Bigband Graz dochádza viac k zvukovej transformácii sólových nástrojov a *Bigbandtronics* mali výraznejšiu prímies tanečnej elektroniky, vo vašom prípade je elektronika skôr korením.

Presne tak, niekedy vystúpi do popredia, potom sa opäť schová a je prítomná len náznačovo, v ambiente.

■ Miestami som nadobúdala dojem, že vaša výpoveď by bola plnohodnotná aj bez elektroniky (čo vo vyššie uvedených prípadoch neplatí)...

Je možné, že by niektoré skladby fungovali



→ aj bez elektroniky. Je to však podobné ako s basovou linkou – síce zaznieva v pozadí, ale podvedome ju vnímate a začne vám chýbať, až keď sa stratí.

■ **Neuvažovali ste o priamejšej konfrontácii, prípadne o dialógu medzi nástrojmi a elektronikou? Nakoľko bolo pre vás novým fungovanie v prítomnosti samplov, ktorým sa bolo nutné prispôbiť?**

Konkrétne v našom prípade vznikali elektronické party v priebehu samotnej kompozície. Zvuky, ktoré sa objavujú a postupne strácajú, majú formu určitého rytmu a dopĺňajú celok: napríklad v niektorých úsekoch skladieb elektronika rytmicky kopíruje a zvýrazňuje to, čo hrajú trombóny, a v konečnom dôsledku tak mení farbu samotnej trombónovej sekcie. Využívame nové, bohatšie možnosti, ktoré bigband v kombinácii s elektronikou ponúka. Výsledok sa tak stáva farebnejším. Na začiatku to pre nás bolo v niektorých ohľadoch trochu zväzujúce, hlavne čo sa týka temp. Na druhej strane farebné kombinácie elektroniky so živými nástrojmi túto nevýhodu prekryli.

■ **Je škoda, že album vyšiel v čase, keď ho nie je možné prezentovať pódiov.**

Neteší ma to aj z dôvodu, že to zažívam druhýkrát – podobné to bolo v prípade albumu kvarteta, ktorý vyšiel v novembri 2019. Stihli sme vtedy odohrať sériu koncertov na Mo-

rave, v Čechách, na Slovensku a v Berlíne a ďalších štyri či päť koncertných turné sme museli zrušiť. Prakticky deväťdesiat percent dohodnutých hraní išlo k lađu a tento rok tiež nevyzerá najlepšie. Od vydania albumu sme nemali s bigbandom jediný koncert, ak nerátam decembrové nahrávanie pre Českú televíziu, ktoré by sa malo vysielat v marci. Chýba nám interakcia. Plánujeme koncerty na letné mesiace, hoci nikto nevie, či ich reálne odohráme. Horšiu situáciu, ako je momentálne, si nepamätám. Ľudia sú unavení a už sa to ťahá príliš dlho. Kríza ukázala, aký vratký a neistý je svet, v ktorom žijeme, a ako ľahko sa môže kompletne uzavrieť celý sektor. Je to pomerne desivá skutočnosť.

■ **Hoci Cotatcha Orchestra nesie vaše meno, na albume ho diriguje Juraj Valenčík a zaznievajú najmä skladby a aranžmány Martina Konvičku. Prečo?**

Orchester som zakladal pred šiestimi rokmi a *Bigbandová elektronika* je jedným z asi siedmich projektov, ktoré sme od začiatku našej existencie robili. Viaceré z nich boli tematické, či zamerané na hudbu konkrétnych autorov, napríklad program s hudbou trombonistu Ilju Reijngouda. *Bigbandová elektronika* vyšla z môjho magisterského projektu na JAMU, v ktorom som sa primárne venoval interpretácii ako sólista, umelecký vedúci a čiastočne aj ako dirigent. Na začiatku som oslovil via-

cero autorov, neskôr som oslovoval primárne Martina. Program sa postupne nabaľoval a menil, až sa vykryštalizoval do podoby, ktorú sme nahráli na album. Tam sa dostala prevažne Martinova hudba, po jednej skladbe tam máme s Jiřím Levíčkom. V samotnom programe hrám dosť sólových partov a pri živom predvedení kapelu aj dirigujem. Na nahrávku som však pozval na pomoc výborného kontrabasistu a dirigenta Juraja Valenčíka, aby dirigoval namiesto mňa, čo sa nakoniec ukázalo ako dobré rozhodnutie, pretože som nahrával vo väčšej pohode. V budúcnosti plánujem písať pre kapelu viac.

■ **Problémom mnohých pozoruhodných projektov býva ich marketing a distribúcia. Ako sa vám podarilo dostať nahrávku do portfólia PARMA Recordings a labelu Big Round Records?**

Cez hudobného režiséra Jana Košuliča, s ktorým sa poznáme z nahrávacieho štúdia Divadla nad Orľí v Brne. Pred dvomi rokmi začal pracovať pre PARMA Recordings a prepojiť ma s vydavateľstvom. *Bigbandová elektronika* ich oslovila a mám z toho radosť, pretože ich celosvetovo distribuuje Naxos. Tým sa snáď zvýši i šanca, že si nás všimnú aj mimo česko-slovenského rybníka. ✕

Recenziu albumu *Bigbandová elektronika* si môžete prečítať na str. 37.

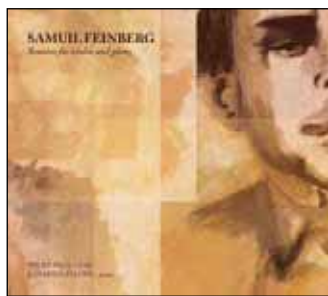
Jezef Demjan – Boris Lenko –
Marta Urdová – Ihor Vlakh

ŠKOLA HRY NA AKORDEÓNE 3. vydanie

Úspešná učebnica štvorice renomovaných pedagógov hry na akordeóne, ktorá poskytuje celistvý súbor rád a pokynov pre učiteľov a žiakov reflektujúci vývoj nástroja a pedagogiky pre akordeón.

Bratislava 2020
ISMN 979-0-68503-052-2





Samuil Feinberg Sonatas for violin and piano M. Paľo, K. Paľová Pavlík Records 2020

Hudba Samuila Feinberga (1890–1962) by u nás zrejme ešte dlho ostala veľkou neznámou, keby nebolo sústredeného záujmu klaviristky Kataríny Paľovej o túto relatívne málo známu postavu dejín ruskej hudby minulého storočia. Samuil Feinberg bol totiž za svojho života, poznačeného dvoma svetovými vojnami a revolučnými udalosťami, uznávaný najmä ako klavirista a pedagóg Moskovského konzervatória. Jeho zásluhy možno zveličovať len ťažko – bol jedným z prvých systematických propagátorov barokovej klávesovej hudby v Rusku, ako prvý tam koncertne uviedol kompletný Bachov *Temperovaný klavír*, ktorý neskôr aj nahral, a nezanedbával ani tvorbu svojich súčasníkov. Feinberg bol však aj skladateľom pozoruhodným vo viacerých smeroch. V jeho tvorbe prirodzene prevládajú diela pre klavír, predovšetkým 12 sonát a 3 klavírne koncerty, významný priestor – ako takmer na každého ruského skladateľa – dostávajú piesne i komorná tvorba, zahŕňajúca dve sonáty pre husle a klavír. Práve tieto dve diela Katarína Paľová so svojím manželom, huslistom Milanom Paľom, predostrela verejnosti na nedávno vydanom nosiči z produkcie Pavlík Records.

Husľové sonáty podávajú o Feinbergovi ako skladateľovi pomerne výstižnú informáciu, keďže prvá z nich, *Sonáta op. 12*, spadá do jeho raného skladateľského obdobia, kým druhá, *Sonáta op. 46*, do skladateľovej záverečnej kreatívnej fázy. Obe diela majú zároveň aj mnoho spoločné, v prvom rade hudobný materiál scherza, ktoré druhá

zo sonát s úpravami preberá od svojej predchodkyne. *Sonáta č. 1* sa okrem toho dlho pokladala za neúplnú, existovala len v podobe prvých dvoch častí; jej výsledná podoba bola skompletizovaná až posmrtné, a tak je nahrávka manželov Paľovcov jednou z prvých kompletných vôbec.

Aká je teda hudba Samuila Feinberga? Napriek tomu, že sme na pôde komornej hudby, ide o plátna symfonických rozmerov, na ktorých prevládajú tmavšie, sýto šarlátové a karmínové odtiene. Harmonicky a výrazovo čerpá skladateľ zo Skriabina, a čo sa týka klavírnej štylistiky, za mnohé vďačí Rachmaninovi. Jedným dychom však treba dodať, že napriek tomu je jeho jazyk univerzálny, presiaknutý atmosférou *fin de siècle*, akoby celkom bez ďalších väzieb na nejakú „národnú školu“ (ruskú alebo ktorúkoľvek inú), je veľmi kvetnatý, vášnivý, plný kontrastov a drámy. Nechýbajú búrlivé gradácie ani výraz tragiky (vo Feinbergovom pátose nie je nič predstierané ani umelé), no bez onoho ruského svetobôľu. Gestá aj forma sú poňaté veľkoryso, aristokraticky; možnosti virtuózneho hry oboch nástrojov využité naplno. Ak by sa niekto podujal sonáty inštrumentovať pre orchester a dokonponoval sólové kadencie, boli by z nich plnohodnotné husľové koncerty. Prvá z nich (r. 1912) verne zachytáva ducha doby „strieborného veku“, ruskej duchovnej renesancie, o desať rokov neskôr rozprášanéj boľševickým režimom. Vstupný harmonický motív sa odvíja ako popínajú rastlina, ako elegantný secesný ornament; po nástupe huslí sa poslucháč ocitá obklopený spoločnosťou kultivovaného a vzdelaného ducha zručného skladateľa vynikajúco ovládajúceho remeslo, a ktorý pri všetkej svojej zložitosti ostáva nenútené elegantný a nevťieravý. Ťažisko sonáty neleží v expozičnej časti, ale (po duchaplnom scherze) v dvoch posledných, ktoré boli tak dlho nezvestné. V hlboko melancholickom *Largu* má každý nástup váhu kľúčového výroku a v *Allegre*, ktoré spočiatku zmätie rúchom bezstarostného záverečného ronda, vzápätí sa však dostanú k slovu napätia

a zložitosti. A tiež nostalgické reminiscencie myšlienok z predchádzajúcich častí. Tu by sa konečne žiadala aj zmienka o interpretácii. Spomenuté atribúty padnú interpretačnému naturelu Milana Paľu ako uliate, jeho husle spievajú, nariekajú, šepkajú, búrlivo kypia... V každej fráze hudobného textu nachádza priestor pre adekvátne využitie svojho výrazového arzenálu, ako vždy s veľkou vášňou, ale aj kontrolou a zrelosťou. To isté možno povedať o klaviristke; „sprievodný“ part kladie na hráča neraz mimoriadne nároky a Katarína Paľová im s obdivuhodnou bravúrou a s láskou vyhovuje. Možno hovorí o dokonalejšej symbióze...

To, čo bolo povedané o *Sonáte č. 1*, by sa s obmenami mohlo zopakovať aj o druhom diele na disku, len s dodatkom, že *Sonáta op. 46* (1955–1956) má päť organicky prepojených častí, akoby napísaných jedným dychom. Z kompozičnej stránky je vyspelejším, vyzretejším dielom. Popri iných kvalitách nemôžem neupozorniť na zdanlivo marginálne *Intermezzo* (3. časť) s tichým spevom sordinovaných huslí, sprevádzaných striedmymi klavírnymi akordmi. V tej jednoduchej nádhre je čosi, čo presahuje dobu Samuila Feinberga a bez potreby akéhokoľvek tlmočenia sa uprostred týchto šialených čias dotýka aj človeka 21. storočia...

Robert KOLÁŘ



Searching for Ludwig Beethoven, Sollima, Ferré G. Kremer, M. Brunello Kremerata Baltica Alpha Classics 2020

Album *Searching for Ludwig* vyšiel v závere uplynulého roku vo vydavateľstve Alpha Classics, ktoré prestížny britský časopis *Gramophone* vyhlásil za „Label

of the year 2020“. Status inovatívnej a napriek zložitej dobe dynamicky sa rozvíjajúcej značky čiastočne potvrdzuje i CD, na ktorom s Gidonom Kremerom a súborom Kremerata Baltica spolupracoval známy taliansky violončelista Mario Brunello. Podobne ako viaceré Kremerove projekty, aj tento program vznikol z väčšej časti pre Kronberg Academy Festival a súbor si ho predtým odskúšal na turné. Sotva bude niekto pochybovať o tom, že Kremerata dokáže vynikajúco zahrať úpravy Beethovenových neskorých kvartet op. 135 (F dur) a 131 (cis mol) pre sláčikový orchester. (Kvartetá nahral s Viedenským filharmonikmi Leonard Bernstein a Kremer sa v eseji k CD na túto nahrávku odvoláva.) Výsledok však, aspoň na mňa, pôsobí dojmom akejsi chladnej krásy. Pri počúvaní som uvažoval nad výčitkou, ktorú kritici adresovali Mahlerovi, keď pre orchester upravil Beethovenov op. 95 – „*Quartetto Serioso*“. Či sa transferom do iného média z tejto hudby nevytráca špecifický druh intimity, zbavujúc ju obsahu. Výnimkou sú pomalé časti, ktorým, naopak, istá rezervovanosť vo výraze veľmi pristanie.

Naštudovania Beethovenových kvartet sú zaujímavé vďaka kontextu, v ktorom sa na CD *Searching for Ludwig* ocitli. Otáča ho skladba *Muss es sein?* *Es muss sein!* od básnika, skladateľa a šansoniera Léa Ferrého (1916–1993), ktorý sa stal v Európe populárnym po 2. svetovej vojne. Dielo odkazujúce názvom na slávne riadky vpísané do partitúry op. 135 pochádza z albumu *Je te donne*, ktorý Ferré nahral v roku 1976 s Milánskym symfonickým orchestrom pre CBS. Na CD zaznieva vo vynikajúcej úprave Valtera Sivilottioho, ktorá znie priehľadnejšie, konkrétnejšie a zaujala ma viac než originál. Dostáva v nej priestor aj sólové violončelo Maria Brunella a s originálom spája novú verziu Ferrého hlas. „*Chceme hudbu na uliciach! Bude tam! Budeme mať hudbu! Muss es sein? Es muss sein!*“ recituje, či skôr kričí Ferré vo svojom „manifeste“, ktorého pátos a naliehavosť pôsobia v susedstve elegantného a rafinovaného naštudovania Beethovena prekvapivou silou. Dio-

→ nýzovský element na nahrávke zastupuje aj päťčastová skladba súčasného talianskeho skladateľa a violončelistu Giovanniho Sollimu (1962) s názvom *Note Sconte*. Kompozícia čerpajúca z fragmentov a skíc Beethovenových dokončených (*Presto* z op. 131) i nedokončených skladieb (*Un Canone*, *Leopoldo Canzona* pre violončelo) potvrdzuje Sollimovo renomé eklektika, ktorý dokáže byť efektívny, duchaplný i hravý. Také je i toto dielo venované Francovi Rossimu, violončelistovi legendárneho Quartetto Italiano. „Hľadanie Ludwiga“ na tomto albume nedospieva k žiadnym prevratným zisteniam, rozhodne však nejde o stratu času.

Andrej ŠUBA



Ludwig van Beethoven Symphony No. 5 musicAeterna, T. Currentzis Sony Classical 2020

Beethovenova 5. symfónia je nepochybne jedným z najznámejších diel – minimálne jej prvé štyri tóny sú dodnes vnímané ako symbol osudu búchajúceho na dvere. Mnohých povrchných poslucháčov zvyšných 30 minút fantastickéj hudby vlastne ani veľmi nezaujíma a z koncertu by sa mohli po úvode rovno pobrať domov. Jej prvé uvedenie muselo poslucháčov vydesiť rovnako ako v čase svojho vzniku Stravinského *Svätenie jari* alebo skladby druhej viedenskej školy, ktoré dnes, podobne ako Beethovena, vnímame ako bežný štandard. Jeho symfónie sú približne od 80. rokov minulého storočia pod nepretržitým drobnohľadom znalcov a priaznivcov historicky poučenej interpretácie, ktorí na staršie nahrávky často hľadajú ako na filmy pre pamätníkov. Zberateľov nahrávacích triumfov zase nič neodradí od velenia zá-

znamov Furtwänglera, Karajana či Bernsteina. Pre mňa osobne, a určite aj pre mnohých ďalších, je nedostihný záznam 5. symfónie v podaní Carlosa Kleibera s Viedenskými filharmonikmi z roku 1975. Napriek dnešným snahám o hľadanie a zhmotňovanie informácií o dobových interpretačných technikách a trendoch si musíme uvedomiť, že Beethoven bol novátorom v kompozícii i v požiadavkách na interpretáciu svojich diel a ich dobová podoba vôbec nemusela zodpovedať skladateľovej predstave. Je známe, že mnohé Beethovenove diela interpreti (nieto ešte poslucháči!) pochopili až niekoľko desaťročí po ich vzniku.

Ak pripustíme tézu, že napríklad 5. symfóniu sme doteraz správne nepochopili, možno práve vo vhodnom okamihu skladateľovho okrúhleho jubilea prišiel grécko-ruský dirigent Teodor Currentzis, aby nám so svojím sibírsym súborom musicAeterna predviedol, ako to Beethoven vlastne myslel. Currentzis má povest analytického interpreta, ktorý svojimi dekonštrukciami partitúr na jednotlivé súčasti a ich následným subjektívnym poskladaním často publika i kritiky nadchol, u iných vyvolal nevoľu. Aj tí však často pripúšťajú sugestívny zážitok, hoci zároveň tvrdia, že takto sa to robiť nemá. Jedno je isté: Currentzis sa aj pri Beethovenovi vyhol väčšine interpretačných nánosov a poslucháč má pocit, akoby nikdy žiadnu nahrávku tohto diela predtým nepočul. Do mnohých pasáží vniesol žiarivú sviežosť a nekonvenčný prístup, ktorý niekedy hraničí so schválnosťami – najmä dynamickými a tempovými. Je to však vždy v akceptovateľnej a vkusnej polohe a v celku tieto neobvyklé detaily pôsobia ako s dobrým odhadom dávkované korenie, ktoré občas možno prekvapí, ale chuť zásadne nezmení. Tempo je pomerne svižné, no nie extrémne; zvuk orchestra šťavnatý a farebne bohatý, nádherne znejú drevenci dychy a sláčiky s mimoriadnou precíznosťou zvládajú všetky tremolá. Beethovenova „Päťka“ s Teodorom Currentzisom a jeho orchestrom musicAeterna je mladistvo svieža, strhujúca a správne

beethovenovsky inovatívna. Vydavateľstvo Sony Classical ju nahralo na živých koncertoch vo viedenskom Musikvereine v lete roku 2018.

Jozef ČERVENKA



Kristjan Järvi Nordic Escapes Nordic Pulse Ensemble Baltic Sea Philharmonic London Symphony Orchestra Modern Recordings 2020

Modern Recordings je sublabel vydavateľstva BMG, zameraný na súčasnú klasickú hudbu, jazz a elektroniku. Jeho aktuálnou novinkou je album amerického dirigenta a skladateľa estónskeho pôvodu Kristjana Järviho (1972). Kristjan pochádza z uznávanej hudobníckej rodiny – otec Neeme a brat Paavo sú vynikajúcimi dirigentmi. Kristjan je tiež známy predovšetkým ako dirigent, hoci sa priebežne venuje aj komponovaniu, v ktorom kombinuje súčasné trendy s elektronikou a audiovizuálnymi performatívnymi prvkami. Projekt *Nordic Escapes* predstavuje spojenie klasickej symfonickej a elektronickej hudby – koncept albumu vychádza z filozofie severskej prírody a mytológie, no namiesto temnej škandinávskej sonority prichádza Järvi s úplne odlišným poňatím. Jeho diela tvoria pohyblivé minimalistické plochy s jasným orchestrálnym zvukom, v ktorých priznáva vplyv Steva Reicha, Johna Adamsa či Arva Pärta. Úvodná skladba *In Horizons* tvorí zá- dumčivé elektronické intro so zvukmi prírody, pohybujúc sa na hranici ambientnej a relaxačnej hudby. V nasledujúcej skladbe *Nebula* dominuje orchestrálny zvuk a v rozsiahlych sólach kraluje v skvelej kantiléne švajčiarsky

huslista David Nebel. Zasnené symfonické plochy a ostinátne akordy podfarbené zvončkami tvoria podklad pre jemnú motoriku minimalistických motívov v zostupných molových akordoch, pričom obsedantné prvky rotujúcich minibuniek vzápätí strieda čarovná filmová hudba ako z rozprávky. Hudba plynulo prechádza do skladby *Põhjaneitsi/Nordic Maiden*, kde popri syntetizátorových plochách vyniká melodická línia violončela. Mohutné elektronické plochy prevažujú aj v diele *Aurora*, ktorého diskant okupujú výrazné motorické linky huslí, sladké harmónie a razantné sláčiky. Radostne znejúce polia durových akordov s dunivým podkladom bicích tu azda najviac evokujú orchestrálne diela Johna Adamsa. Melancholické nálady prináša balada *Frozen Tears* s emocionálnym husľovým sólom a jemnými zvonivými elektronickými efektmi. Vokálny vstup speváčky Liisi Koiksonovej v *Runic Prayer* je silno ovplyvnený ethno music a skladba s „jódľujúcimi“ prír- razmi a ozdobami znie vyložené keltsky. Kompozíciu *Kirbu Epi- phany* charakterizujú výrazné melancholické pasáže trúbky a album sa končí remixom skladby *Nebula* v štýle pop music od nemeckého autora elektronickej hudby s pseudonymom Robot Koch. Všetky tri orchestrálne telesá i huslista David Nebel podávajú výborné výkony a album má skvelý zvuk. Ale mysteriózny dizajn albumu, na ktorom Järvi provokatívne pózuje s lebkami severských zvierat či mená účinkujúcich môžu potenciálneho záujemcu o album trochu zavádzať. V skutočnosti totiž obsadenie, grafika či názvy skladieb kontrastujú s hudobným obsahom projektu, ktorý je úplne mainstreamový. Järvi síce zaujímavu redukuje hudobné prostriedky, aby dosiahol akúsi zvukovú strohosť a drsnosť, ale obsahovo tento inak príjemný album svojou prílišnou simplicitou nepresahuje mantinely užitkovej relaxačnej hudby a navádza skôr k ľahkému meditatívne- mu počúvaniu než k ozajstnému ponoru do hĺbky škandinávskej expresie.

Peter KATINA

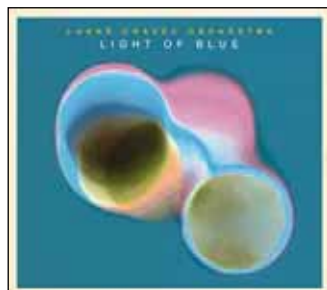


Cotatcha Orchestra Bigbandová elektronika/Bigband Electronics Big Round Records 2020

Pomerne dobre si spomínam na svoje prvé stretnutie elektroniky s jazzom: začiatkom milénia som v malom klube v Saint-Louis neveriacky krútil hlavou nad gitaristom Johnom Scofieldom, ktorý s detskou hravosťou šantil nad samplami svojej novej kapeľy Überjam. A kým mi o niekoľko rokov neskôr na festivale Jazz Baltica nevyrazili dych Jazz Bigband Graz s projektom *Electric Poetry & Lo-Fi Cookies*, sotva som si dokázal predstaviť, že by sa elektronické loopy dokázali snúbiť aj s jazzovým orchestrom. Využívanie elektroniky v rôznorodých formách dnes už nie je ničím novátorským, predsa však s ňou skôr koketujú menej početné súbory a každé jej preniknutie do bigbandového sveta vyvolá pozornosť. Nevídanú pozornosť, a to nielen v rámci svojho teritória, stihla za niekoľko mesiacov svojej existencie vyvolať nahrávka medzinárodného Cotatcha Orchestra. Súbor vedený trubkárom Jiřim Kotačom má v talóne sériu projektov hodných zaznamenania, no s debutovým albumom čakal pomerne dlho. Prezieravo sa rozhodol pre konfrontáciu zdanlivo rozdielnych svetov a hneď prvý kontakt s nahrávkou zaskočí poslucháča očakávajúceho vyčnievajúce loopy či zvukovú deformáciu. Devízou *Bigbandovej elektroniky* ostáva plynulosť prechodov medzi jednotlivými fázami v ambientnom plynutí. Akoby sme počúvali soundtrack k neznámemu filmu s množstvom kontrastných plôch. Elektronické kolorovanie vnímame len mimochodom, výraznými prostriedkami ostávajú nápaditá práca s dynamikou a rytmické obohacovanie riffov

jednotlivých nástrojových sekcií samplami. Touto fúziou preniká na povrch nepreberné množstvo farebných kombinácií, ktoré poslucháč objavuje pri každom novom počutí. Nápaditých momentov, ktoré aranžér a klavirista Martin Konvička zapracoval do svojich skladieb, je neúrekom: od „prelievania“ nástrojových sekcií v úvodnej *Sen Sei* cez éterickosť bezslovného vokálu Lenky Dusilovej v *Billy's Pilgrimage* po sférické nálady evokujúce neskorého Davisa v *Sardanapalm*. Líder prispel jedinou, no skvostnou témou *Modal Song* s nádhernými sólmami jeho krídlovky a altsaxofónu Radka Zapadla, ktoré expandujú po roztočení sa úvodnej elektroniky. Dúfajme, že čoskoro sa *Bigbandovej elektroniky* dočkáme aj na slovenských pódioch, hoci popri finančných (ne)možnostiach lokálnych festivalov ostávajú nádejou napríklad Bratislavské jazzové dni. Tie sú však v ponuke jazzových orchestrov pomerne skúpe – za posledné dve desaťročia nám ich naservírovali snáď tri (Gustav Brom Big Band, Matúš Jakabčic CZ-SK Big Band a Ed Partyka Jazz Orchestra). Povzbudzujúce je, že nahrávku ponúka renomované americké vydavateľstvo s celosvetovou distribúciou a nebyť zúfalej koncertnej situácie, mohli mať Cotatcha Orchestra (aj s dvojicou našich elitných hráčov: bastrombonistom Michalom Motýlom a kontrabasistom Petrom Kormanom) našliapnuté do sveta. Zatiaľ im držme palce!

Peter MOTYČKA



Light of Blue Lukáš Oravec Orchestra Lukáš Oravec Records 2020

Anachronizmus, výzva, fascinácia... slová tak často skloňované v súvislosti s pojmom bigband. Mladý slovenský trub-

kár a skladateľ Lukáš Oravec, autor väčšiny skladieb nového albumu *Light of Blue*, priznáva: „Organizovať bigband je šialené.“ Oravec, ktorý patrí medzi našich najlepších jazzových instrumentalistov, má bohaté skúsenosti s hrou vo veľkých telesách. Napriek účinkovaniu v orchestri Gustava Broma, bigbande Matúša Jakabčica či dánskom RAMA Big Bande sa doteraz profiloval skôr ako líder vlastného kvinteta. Na jeho hudobný rast mala výrazný vplyv spolupráca s hudobníkmi ako Bob Mintzer, Danny Grissett, Rick Margitza či Peter Erskine.

CD *Light of Blue* predstavuje debut jeho novozaloženého bigbandu. Na nahrávke, ktorá vznikla v novembri 2019 v nahrávacom štúdiu brnianskeho Divadla nad Orlí, nájdeme šesť skladieb Lukáša Oravca v aranžmánoch Pavla Klimashevského, Miroslava Hloucala a Luboša Soukupa, po jednej skladbe prispeli Ľudovít Kotlár (v aranžmáne Ľukasza Rakalského) a Peter Korman (ar. Martin Uherek).

Téma úvodnej skladby *Interwaltz*, postavená na komplexnej basovej linke v ¾ groove, je napísaná technikou vrstvenia viacerých kontrastných motívov v rýchлом tempe. Obdivuhodná je disciplína, s akou hráči dodržia dynamiku, a to nielen v tejto skladbe, ale na celom albume. Vďaka tomu je možné si vychutnať množstvo zvukových odtieňov. Bonusom je shorterovský ladené sólo Mareka Kotaču na soprán saxofóne a následne tenorsaxofónové sólo vo Viedni pôsobiaci Američan Andyho Middletona.

Balada *Jeanette*, uchopená ako Oravcov intímny recitál, má vo svojom kompozičnom genofonde DNA Toma Harrella a evokuje prácu aranžérov ako Gil Evans alebo Maria Schneider. Po úvode dychovej sekcie bez sprievodu rytmiky pomáhajú gradovať Oravcovo sólo orchestrálne „pedal points“ a bopový „shout chorus“. Práve tu však cítiť v rytme istú zviazanosť vyplývajúcu z aranžmánu. Ševčík s Kormanom sú výborný tím, ktorý by si určite zaslúžil viac autonómie. Zvukovo kontrastné *Blues 218* vychádza z jednoduchého swingového motívu vsadeného do ¾, polyrytmicky chápaného metra.

Skvelé Middletonovo sólo spolu s elvinovským generikom v rukách skúseného Ševčíka na chvíľu oživia ducha Johna Coltrana. Vzápätí prekvapí skvelým sólom trombonista Richard Šanda. Pred reprízou témy sa dostane k slovu aj kontrabas autora skladby, Petra Kormana.

Southern Folk Sketch a Intro, ktoré mu predchádza, sú „tour de force“ výraznej osobnosti slovenskej jazzovej scény, klaviristu Ľudovíta Kotlára. Z hľadiska dramaturgie pôsobí jeho kompozícia, ovplyvnená world music, ako protiváha disonantnejšie koncipovaných skladieb albumu. Nádherným sólom na krídlovke sa blysnie Oravcov učiteľ a doyen slovenskej jazzovej scény, Juraj Bartoš.

Moonday, bossanova v svižnom tempe s chytľavou melódiou, ktorú upravil Luboš Soukup, český saxofonista pôsobiaci v Kodani, je venovaná pamiatke slovenského trubkára Martina Ďurdinu. Kompozične vychádza predovšetkým z logicky vystavanej témy pripomínajúcej to najlepšie z tvorby Toma Harrella alebo Kennyho Wheelera. Soukopov aranžmán s melódiou v sólovom hlase krídlovky (Bartoš) pôsobí odľahčene a z hľadiska dramaturgie prichádza v správnom momente.

Piotrology s výraznou, energiou nabitou témou strieda v harmónii modalitu s tonalitou, čo je priam ideálny podklad pre sóla Šandu, Oravca, Middletona a Kotlára. Ide o učebnicový príklad skladby postavenej na postbopovej estetike. Napriek bigbandovému aranžmánu si zachováva ducha nahrávok s menším obsadením.

Hlavným vyjadrovacím prostriedkom skladby *Gurun* je orchestrálne tutti. Hoci ide o skladbu v ¾ metre, má atmosféru typickú skôr pre balady. Klimashevsky sa s aranžmánom vyhral do najmenšieho detailu. Veľkou výzvou pre hudobníkov bola tiež náročná harmonická štruktúra, nad ktorou sa odvíjajú bezchybné sóla (Kotača, Zapadlo, Oravec).

Rozsiahlejším kompozičným útvarom je záverečná *Orfa Rots*, ktorá v téme strieda rýchle ¾ metrum s pasážami hranými v strednom tempe. Skladba po téme pokračuje, paradoxne, for-

→ movo voľným recitálom klavíra. Kotlárovo sólo, ktoré používa kombináciu jazyka európskej hudobnej tradície s folklórom, je odrazovým mostíkom pre ďalšie expozé Oravcovej trúbky. V tejto expresívnej polohe je hlavný protagonista presvedčivým „žia- kom“ Freddieho Hubbarda, ktorého v sólo aj cituje (*The Outpost Blues*). V nadväzujúcej „stroll“ pasáži preberá aktivitu coltr- novsky ladený tenorsaxofón Andyho Middletona. Pred repetíciou témy sa o slovo prihlási Ševčík s rytmicky dokonale vystavaným sólom na bicích nástrojoch. CD *Light of Blue* Lukáša Oravca je v slovenskom kontexte výnimočnou udalosťou. Svojím obsahom i rozsahom dokumentuje zrenie slovenského jazzu a jeho interakciu so svetom. Podstatným dielom k úspechu tohto projektu prispela špičkovy odvedená práca piatich mladých aranžérov na čele s Pavlom Klimashevským. Transformáciou repertoáru koncipovaného pôvodne pre menšie obsadenia sa im podarilo umocniť kvalitu kompozícií. Album odporúčam počúvať *per partes* kvôli množstvu zaujímavých informácií, ktoré by vám inak mohli uniknúť. Je to ten typ nahrávky, ku ktorej sa poslucháč po istom čase rád vráti a nájde v nej niečo nové.

Juraj KALÁSZ



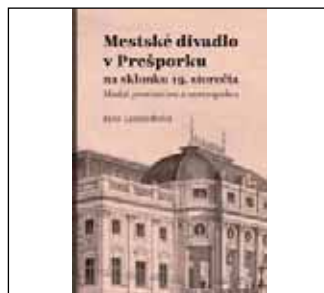
Keith Jarrett Budapest Concert ECM 2020

Po dlhšej odmlke zverejnil klavirista Keith Jarrett smutnú správu. Po dvoch prekonaných infarktoch v r. 2018 je pravdepodobné, že sa jeho umelecká kariéra skončila. Najnovší, a pravdepodobne aj posledný album, je záznamom jeho živého sólového koncertu z r. 2016 v Paláci umení v Budapešti. Jarrett považoval koncert v Budapešti za akýsi „návrat domov“,

keďže má uhorské korene, i kvôli obľube Bartókovej hudby a jej vplyvu na vlastnú tvorbu. Hudba zachytená na tomto dvojalbume v sebe nesie, ako býva uňho zvykom, hĺbku a silnú výpoveď. Voľné improvizácie, označené názvami *Budapest Parts I–XII*, dopĺňajú dva prídavky (*Encores*). Úvodná improvizácia *Part I* je ukážkou majstrovskej práce s napätím a chaosom. Jarrett viac ako 14 minút koncentrovane vyjadruje rôzne emócie cez uvoľnené rytmicko-melodické linky a ostinátu v ľavej ruke. *Part II* má pokojnejší charakter, hudba však zostáva v polohe prejavu súčasného improvizátora ovplyvneného najmä polytonalitou, atonalitou, nečakaným zrýchľovaním a spomaľovaním harmonického rytmu. *Part III* akoby ďalej rozvíja možnosti súčasnej improvizácie, ktorá je však v porovnaní s predchádzajúcimi skladbami založená na tonálnejších princípoch. Zaznie tu citácia úvodného motívu z jazzového štandardu *You And The Night And The Music*, ktorú však Jarrett nerozvíja, ale pokračuje v ďalšom objavovaní avantgardných hudobných ciest vrcholiacich tremolovým viachlasom. *Part IV* je založená na groovujúcej basovej linke, ktorá slúži ako rytmicko-harmonický základ pre improvizované motívy pravej ruky zložené z jasnejších harmonických vybočení, bluesových riffov a konsonantnejších melodických postupov. *Part V* kontrastuje s predchádzajúcimi štyrmi improvizáciami. Ide o najjemnejšiu a najmelo- dickejšiu improvizáciu. Jarrett improvizuje v lyrickú polohe, ktorú poznáme z jeho triových nahrávok. Harmonické vedenie je založené na tradičných postupoch vychádzajúcich najmä z klasickej, populárnej a gospelovej hudby. V nasledujúcej časti sa klavirista pohráva so svojimi nápadmi v durovej tónine v rýchlejšom, uchu príjemnom groovujúcom tempe. Bluesové frázy, krátke riffy, pripomínajúce motívy Thelonia Monka, double- timové pasáže a popové linky vytvárajú koherentný celok, ktorý poteší nielen ortodoxného jazzového fanúšika. Nasleduje najkratšia, šiesta improvizácia, v ktorej sa vracia do virtuóznejšej avantgardnej polohy

plnej farieb, dynamiky a nečakaného prekvapenia. V *Part VII* sa dostáva do polohy moderného mainstreamového klaviristu, interpretujúceho tému ovplyvnenú Bartókovou hudbou a country music. Záverečná, voľná improvizácia je návratom k jeho typickej vrúcnosti, jemnosti a nekonečnej lyrike. Interpretácia blues v tradičnom štýle boogie-woogie Jarrettovi nesmierne pristane. Napriek dôstojnosti prejavu sa nevytráca hravosť a typické bluesové čítanie. Dva záverečné prídavky *It's a Lonesome Old Town* a *Answer Me, My Love* sú krásnou bodkou za dvojalbumom a Jarrett ich interpretuje tradične a jednoducho. Pracuje hlavne s farbami, dynamikou, lyrikou a rýchlymi akordickými sledmi, ktoré vyplývajú z jeho jedinečného štýlu ovplyvneného klasickou hudbou a mainstreamovým jazzovým klavírom Billa Evansa. *Budapest Concert* prináša všetko, na čo sme si u Jarretta navykli. Neprekoná síce jeho výkon na legendárnom Kolínskom koncerte, bezpochyby však ide o album, ktorý je krásnym uzavretím jeho bohatej kariéry.

Dávid OLÁH



Mestské divadlo v Prešporke na sklonku 19. storočia J. Laslavíková Hudobné centrum 2020

Pri vydaní atraktívnej monografickej publikácie Jany Laslavíkovovej *Mestské divadlo na sklonku 19. storočia* sa spojili vydavateľstvo Hudobné centrum s Historickým ústavom SAV, v ktorom autorka pôsobí. Kniha je plodom jej výskumnej činnosti, ktorou nadviazala na svoju dizertačnú prácu *Mestské divadlo v Prešporke v rokoch 1886–1920* z r. 2009. V novej publikácii sa bolo treba vyrovnáť napríklad aj

s viacjazyčnosťou mesta, najmä s nemeckým a maďarským jazykom. Text publikácie musel byť riešený od r. 1867 z pozície „dvojmonarchie“ kvôli uzákoneniu maďarčiny ako úradne stanoveného jazyka. Pre územie Horného Uhorska to znamenalo upevnenie pôsobnosti Ministerstva vnútra Uhorského kráľovstva s prenosom kompetencií pod správu Umeleckého oddelenia Ministerstva pre náboženstvo a vzdelávanie Uhorského kráľovstva. Metodologicky to znamenalo zamerať pohľad na historicko-kritické hodnotenie. Vzniká realistický pohľad na skutočnosti s prístupným a ľahko vnímateľným obsahom pre čitateľa. Sústreďenie sa na dejiny vzniku divadla si vyžadovalo nadväznosť na pramene a celý rad čiastkových prác (články, štúdie). Zdôrazňovaním historických skutočností a kritického súdu formuje autorka realistický dobový obraz. Paralelne sa z rovinu základného (pramenného) výskumu posunula do vyššej úrovne bádania. Porovnáva, zhodnocuje, preniká do spoločenských aktivít, do spoločensko-politických a psychologických väzieb. Do diskurzu vnáša osobné uvažovanie – rovinu, kde sa „spája“ so súčasným čitateľom a podnecuje jeho historické vedomie. V štyroch väčších, obsahovo dynamicky prepojených textových celkoch (*Zrod nového divadla, Divadelná prax v Mestskom divadle v Prešporke, Divadelný riaditeľ Max Kmentt a Divadelný riaditeľ Emanuel Raul*) sa autorka zaoberá úlohami, aké divadlo plní. Divadlo je médium, ktoré prijíma inšpiráciu zo spoločnosti a spätne odráža svoju spoločenskú akceptáciu. V tejto súvislosti vzniká aj potreba reflexie v dennej tlači (*Preßburger Zeitung, Westungarischer Grenzboten* a d.). Divadlo je živý organizmus meštianskej kultúry. Text prepája nové skutočnosti spojené s dejinami divadelnej praxe od r. 1776, končiac ideou novej stavby začatej v r. 1884. Išlo o stavbu v slohu „zakladateľov“ z dielne architektov Ferdinanda Fellnera (1847–1916) a Hermanna Gottlieba Helmera (1849–1919). Divadelná prax je spracovaná v obširnom úseku, ktorý tvorí novú

kapitolu v dejinnom výskume, kde sa objavujú mená a činnosť Maxa Kmentta (riaditeľ v r. 1886–1890) a Emanuela Raula (riaditeľ v r. 1890–1899). Najvýraznejšie je odhalená plasticita živého organizmu divadla – problematika dvojjazyčnosti, úloha riaditeľa a zároveň podnikateľa, režiséra, dramaturga, zabezpečovateľa technickej prevádzky, propagácie až po jeho spoločensko-reprezentatívnu funkciu. Dozvedáme sa najmenšie detaily chodu divadla ako celostného kultúrneho organizmu. Funkcia riaditeľa spočívala aj vo formovaní umeleckého súboru. V špecifických podmienkach Prešporoku to zna-

menalo vydržiavanie letnej scény v divadle Aréna. Hoci je divadlo centrom spoločenského života, do jeho celostnej prevádzky sa vsúva historická skutočnosť a spolu s premenou mesta sa mení aj politicko-psychologický charakter mešťanov. Vloženie dobových fotografií (str. 314–352) je oživením a dokladom spolupráce so zahraničnými inštitúciami. Škoda, že sa tu nachádza veľa neznámych postáv alebo hercov v neidentifikovaných predstaveniach. Cenné je vyobrazenie tabla (str. 319) s fotografiami 46 mešťanov, ktorým záležalo na tom, aby Prešporok dostal at-

raktívne divadlo. Každý z nich, či ako člen mestskej správy, alebo v inej funkcii, sa s presvedčením zasadzoval o rozvoj mesta. Z aktívnych mešťanov sa mimovoľne kryštalizujú dve osobnosti mimoriadnej ľudskej kvality – hlavný inžinier mesta Anton Sendlein (1841–1918), prvotriedny profesionál, muž pevného charakteru, tolerancie a pracovných zásluh. Svedkovia doby ešte vedia o „Sendleinovom chodníku“ vybudovanom na jeho počesť a zrušenom po r. 1945. Rovnakú zásluhu mal archivár mesta Ján Nepomuk Batka ml. (1845–1917), rozhladený znalec hudby a neúnavný propagátor umenia,

ktorý bol v styku s umelcami v temer celej Európe. Od str. 353 sa začína dokumentácia publikácie. Táto časť tvorí dodatok k doposiaľ neprebádaným prameňom so siedmimi položkami na 268 stranách, pre lepšiu prehľadnosť upravených v odtieňovaných rubrikách. Publikáciu uzatvára stále otvorený priestor vývoja nášho dejinného nazerania. „Je dokonané! Nádherné dielo, nová ozdoba nášho krásneho starobylého korunovačného mesta je dokončená!“ (Otto von Fabricius) Divadlo prežilo dejiny a dnes je naše (SND).

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Kupujte si
HUDOBNÝ ŽIVOT
z pohodlia domova
na **www.hudobnyzivot.sk**

- predaj tlačenej verzie (bez poštovného)
- predaj elektronickej verzie vo formáte pdf (za zvýhodnenú cenu)



Štefan Németh-Šamorínsky

Piesne pre hlas a klavír I./II.

Vo vydavateľstve Hudobného centra vychádza v dvoch zväzkoch súborné piesňové dielo významného slovenského skladateľa, dirigenta, klaviristu, organistu a organára Štefana Németha-Šamorínskeho (1896 – 1975). I. zväzok prináša piesne na verše v nemeckom a maďarskom jazyku i autorské úpravy maďarského folklóru. II. zväzok obsahuje autorské úpravy slovenských ľudových piesní z rôznych regiónov i detské piesne a hry.

Bratislava 2020

ISMN 979-0-68503-075-1, ISMN 979-0-68503-062-1



P. Macho (foto: J. Hojstríčová)

Palo Macho s Nao Higano



N. Higano (foto: archív)

■ Kaligrafia – cesta písania... Aká bola tá vaša cesta? Koľko disciplíny, prípravy a sústredenia si vyžadovala?

Vzťah k japonskej kaligrafii som získala v rodine. Venujú sa jej dve moje tety. Jedna dokonca kreslila diplomy pre vládu – v Japonsku totiž udeľujú kaligrafické diplomy. V detstve som ka-

tým viac si uvedomujem, aké je dôležité ctíť svoje korene. Som vďačná svojej rodine, rodu, z ktorého pochádzam. Je tu ešte jeden dôvod, prečo sa venujem kaligrafii. Dnes celý svet píše väčšinou na klávesnici, veľmi málo sa ručne kreslia písmená. Aj mne počítač automaticky ponúka znaky v japonských písme-

sa nedá klamať. Na pódiu sme nahí. A kaligrafia je tiež umenie, ktoré sa nedá zopakovať ani opraviť.

■ Dá sa v kaligrafii hovoriť o individuálnom štýle či rukopise?

Samozrejme, znalec vidí rozdiely v úrovni jednotlivých realizácií. Ale pre bežného človeka sú rozdiely minimálne.

■ Vedeli by ste kaligrafiu aplikovať aj na našu abecedu alebo na české/slovenské slová?

Dnes existujú na svete rôzne kaligrafie. Môžem kresliť aj európske písmená so štetcom. Robievam to iba vo výnimočných prípadoch. Väčšinou kreslím európske mená alebo slová v Hiragane alebo Katakane, alebo v znakoch. Nedávno som dostala objednávku na české meno Renata, pre dieťa, ktoré sa má narodiť. Rodičia chceli, aby som do pasparty nakreslila význam mena „Re-nata“, čiže „Znovurodená“. Zvolila som dva japonské znaky.

■ Venujete sa aj maľbe obrazov – čo iné vám poskytuje v porovnaní s kaligrafiou?

Od malička som kreslila, ale v mladosti som prestala. Znova som začala kresliť na Slovensku, keď som ako doktorandka na VŠMU písala dizertačnú prácu o vokálnych skladbách Arnolda Schönberga. Je to hudba moderná i romantická. A také sú aj Schönbergove výtvarné diela – realistické i moderné. Doslova ma inšpirovali a začala som najskôr obyčajnou ceruzkou, potom so suchým pastelom. Skúšala som aj olej a akryl, ale suchý pastel som si obľúbila najviac. Najradšej kreslím realistické obrazy. Asi pre desiatimi rokmi som začala vyrábať aj šperky, najskôr pre seba, potom pre kolegyné a priateľky... X



Ukážka z kaligrafickej tvorby Nao Higano

ligráfiu nemala rada, pretože má málo farieb! Navyše, museli sme kľačať na slamenej rohožke tatami. Nevydržala som chodiť na hodiny kaligrafie ani pol roka. Snívala som o tom, že budem spievať... Nakoniec som sa ku kaligrafii vrátila pred 13 rokmi, keď som sa presťahovala z Bratislavy do Kroměříža.

Potreba disciplíny pri tvorení kaligrafie je podobná ako pri speve. Na začiatku štúdia potrebujete dobrého pedagóga, neskôr kontakty na prezentácie... a často kresliť.

■ Fyzické telo a naša myseľ nad čistým papierom. Čo cítite pri ťahu štetcom?

Kaligrafia je pre mňa nostalgiu – spomienkou, túžbou za domovom. Čím som staršia,

nách Hiragana a Katakana. Preto rýchlejšie zabúdam niektoré znaky. V rukopise si postupne spomínam na viaceré znaky, aj v akom poradí sa majú kresliť.

■ Existuje chybný ťah štetcom?

Samozrejme, existuje. Keď dlhšie nekreslím, musím na začiatku prejsť niekoľkominútovým cvičením štetcom na papieri, aby som začala spolu so štetcom „dýchať“... Mám viacero štetcov, podľa veľkosti písmen volím ten správny.

■ Dá sa chybný ťah opraviť?

Chybný ťah sa v kaligrafii neopravuje. Je zaujímavé, že som sa od detstva chcela venovať umeniu, ktoré sa nedá „opraviť“. Ani na pódiu

Sopranistka **Nao HIGANO** (1965) pochádza z Japonska. Spev študovala na Univerzite Seitoku v Matsudo, neskôr pokračovala v štúdiách na Vysoké škole múzických umení v Bratislave. Hostovala na slovenských a českých operných scénach a etablovala sa ako uznávaná interpretka v oblasti koncertného repertoáru. Veľkú časť jej štýlovo rôznorodého repertoáru tvoria diela slovenských autorov. Je členkou tria Sen Tegmento. V oblasti výtvarného umenia sa venuje japonskej kaligrafii, kresbe, maľbe a výrobe šperkov. V Kroměříži, v Českej republike, kde žije už viac než 10 rokov, je členkou miestneho výtvarného spolku, zúčastňuje sa na výtvarných plenéroch a svoju tvorbu predáva pod značkou *abalart* na portáli fler.cz.



Nao Higano: Muzika (2015)

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Sledujte naše koncerty na stream.filharmonia.sk.

www.filharmonia.sk #Slovak Philharmonic

foto: Anton Sládek

