



hudobný život

ROČNÍK LIII

4

2021

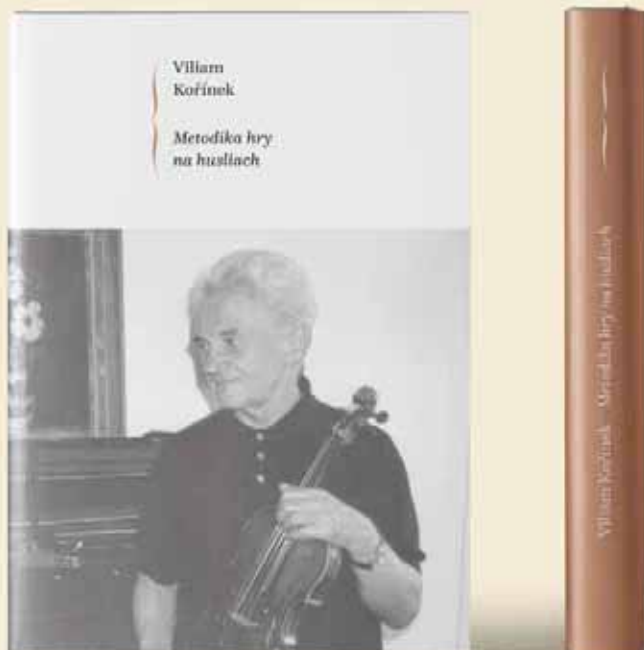
2,50 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Ako sa žije... koncertným majstrom / J. Levine – umelec na praniery /
Na chate s L. Fančovičom / Rozhovor: M. Buntaj / Druhý fokus J. Kmiťovej

**Už rok
učíme
HUDBU
ONLINE**





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



Richard H. Hoppin

HUDBA STREDOVEKU

2. vydanie úspešného prekladového titulu

Knih je plodom celoživotného záujmu autora o stredovekú hudbu a získala si postavenie kľúčového textu o vývine hudby od skorého kresťanského chorálu až po viachlas zo začiatku 15. storočia.

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-45-1

Vážení čitatelia,

aj stránky v aprílovom Hudobnom živote pripomínajú, že kultúra, umenie, hudba nie sú akýmiisi izolovanými doplnkami nášho života, spoločnosti, ale že nami pretekajú, prúdia, hýbu nami a my hýbeme nimi.

Texty o hudobných osobnostiach, dielach, profesiách, fenoménoch čítajme nielen s porozumením, ale aj v širších kontextoch. Pretože dnes, azda intenzívnejšie než kedykoľvek predtým, vnímame, že „*exhibicionistickí šarlatáni môžu byť naozaj [pre orchester] nešťastím*“ (J. Čižmarovič, str. 18) a doba jasne ukazuje, že „*...nieť nemenne stanovených pravidiel a dogiem: čo je neprijateľné v jednom štyle, môže byť priam nevyhnutné v druhom*“ (M. Kamenská o S. Tanejevovi, str. 25). Nielen tolerantnosť, flexibilita, ale aj nevyhnutnosť návratu racionality a odbornosti budú azda nevyhnutnými výzvami blízkej budúcnosti („*Ak máte pochybnosť o tom, či ste urobili počas študijného procesu naozaj maximum, tak to podpíli váš pocit istoty, čo sa môže skončiť naozaj fatálne*“, L. Fančovič, str. 14). Už je zrejmé, že dostatočná podpora zdravotníctva nie je len vecou miery našej citlivosti, humánnosti, ale má jasné pragmatické plošné dosahy. Azda sa k vedomiu obojstrannej prospešnosti raz dopracujeme aj v kultúre a snáď menej bolestným spôsobom. Lebo „*...patronát v skutočnosti nikdy nebol nezištnou službou zo strany nejakého altruistického, dobre situovaného nadšenca. Výhody z neho plynúce boli a naďalej zostávajú benefitmi pre obe zúčastnené strany*“ (J. Filip, str. 20). Ťažko vymyslieť lepšiu bodku za textom, než je citát Petra Katinu z našej ankety s pedagógmi, ktorí už rok statočne bojujú s koronavírusom v hudobno-vzdelávacom procese na všetkých stupňoch: „*Digitálne vyučovanie vo virtuálnom priestore bude možno v budúcnosti kompatibilným doplnkom reálneho vyučovania, teraz však bolo skôr východiskom z núdze. Takmer dva stratené školské roky budú znamenať silné memento a nepochybne vzdelanostnú medzeru pre celú generáciu. Pozitívom je, že si azda začneme viac vážiť ozajstný koncertný život a ozajstné vzdelávanie.*“ (anketa, str. 8)

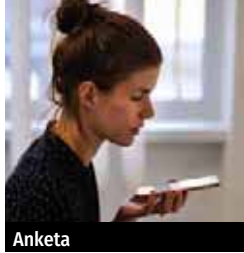
Inšpiratívne čítanie praje
Andrea SEREČINOVÁ



Miesto pre dvoch



Na chate



Anketa

- 2 **Spravodajstvo**
2 **S českou klasikou, no trochu inak – Žilínčania komorne – Február a marec so starou hudbou** R. Kolář, A. Štefunko
- 4 **Spomíname**
4 **G. Ovsepián – M. Kopačka** J. Červenka, V. Blaho
- 5 **Hudobné divadlo**
5 **Pandemická Zimná cesta** M. Mojžišová
- 6 **Zahraničie**
6 **James Levine – umelec na pranieri** R. Bayer
7 **Dekonštrukcia mníchovskej paradigmy** R. Bayer
- 8 **Anketa**
8 **Boj s vírusom na hudobných školách**
- 12 **Náš tip**
12 **O chlapcovi, ktorý krotil čertov a našiel krásu** O. Veselý
- 13 **V novej krajine**
13 **Luis Felipe Ramírez Santillán** O. Veselý
- 14 **Na chate**
14 **Ján Klíma a Ladislav Fančovič**
- 17 **Hudobné lokality**
17 **Bašta, Bardejov** L. Fordinálová
- 18 **Miesto pre dvoch**
18 **Ako sa žije... koncertným majstrom (J. Čižmarovič, M. Wollong)**
A. Serečinová
- 20 **Muzikológia**
20 **Cnosť či úcel? Renesančný patronát vs. crowdfunding** J. Filip
- 23 **Analýza**
23 **L. van Beethoven: Sonáta č. 4 Es dur op. 7** S. Mauser
- 25 **História**
25 **Most medzi Čajkovským a Rachmaninovom: Sergej Tanejev** M. Kamenská
- 28 **Fenomén**
28 **Vivat Hevhetia!** P. Motyčka
- 30 **Jazz**
30 **Rozhovor: Balans, bicie, Buntaj (M. Buntaj)** M. Halák
32 **Hudobná dielňa S. Palúcha: Sunny**
33 **Winter JazzFest Trnava 2021 – online** D. Oláh
- 35 **Recenzie: CD, knihy, noty**
- 40 **Druhý fokus**
40 **Jana Kmitová** P. Macho

S českou klasikou, no trochu inak

Druhý marec je výročím narodenia Bedřicha Smetanu. Pred mnohými rokmi by to bol dôvod na to, aby napríklad vo filharmónii zaznela kompletná *Má vlast*. Dramaturgia na to istotne pamätala aj teraz, no s výberom hudby si poradila trochu originálnejšie. Bola to stále česká klasika, Smetana a Dvořák (s krásnym wagnerovským intermezzom uprostred), no oveľa menej ošúchaná. Orchester **Slovenskej filharmónie** na koncerte **5. 3.** viedol bývalý kanadský šéfdirigent našich rozhlasových symfonikov, **Charles Olivieri-Munroe**.

Smetanovskému jubileu tentoraz neučinila zadosť ani *Vltava*, ani predohra k *Predanej neveste*, ale u nás takmer neznáma orchestrálna adaptácia jeho autobiograficky ladeného *Sláckového kvarteta č. 1 e mol, „Z môjho života“* od Györgya (Georgea) Szella. Tá pomerne verne zachováva atribúty smetanovskej orchestrálnej sadzby s mierne prehustenými strednými registrami a chvíľami trochu ťažkopádnou hrmatnosťou. A je zaujímavé, že napriek tomu zachováva silu expresívneho náboja pôvodnej verzie a sčasti aj intimitu, charakteristickú pre komorný žáner – priznanú napríklad v úvode 3. časti (*Largo sostenuto*), ktorý je aj tu ponechaný sólovému violončelu. Interpreti majú dve hlavné úlohy: „nestratiť sa“ v onej hrmatnej hustote, niekoľkonásobne amplifikovanej orchestrálnym obsadením, a vtlačiť tejto hudbe onen ťažko definovateľný interpretačný „regionálny kód“. Prvá z nich je prakticky neriešiteľná na celých sto percent, už z povahy samotného materiálu, v tej druhej má náš prvý orchester potenciál excelovať, hlavne vzhľadom na stále značnú prítomnosť českej hudby na našich pódioch, ale aj ono vyslovene stredo európske *espressivo*, podfarbené pátosom, ktorý je tu celkom namieste. Vrcholom v tomto smere bolo pre mňa osobne hlboko tragické *Largo*, ktorým mohla skladba skončiť, mohlo po ňom nasledovať hrobové ticho. Bujarejšie epizódy 2. a 4. časti, kde Smetana do svojej osobnej výpovede zaujímav

integruje prvky českého folklóru, vyznievajú v orchestrálnej podobe trochu menej presvedčivo a tu im aj chýbalo o chl p viac rytmického súladu. Celkovo však filharmonici svojmu virtuálnemu publiku pripravili zážitok, ktorý stál za viac ako jedno vypočutie. Sólistickú pozíciu v tento večer zastával ľudský hlas, konkrétne hlas sopranistky **Márie Porubčinovej**, ktorá sa pred orchester postavila v *Piatich básňach Mathildy Wesendonckovej* od Richarda Wagnera. Ich orchestrálnu podobu (s výnimkou autorskej úpravy poslednej z nich) pripravil ďalší dirigent, Felix Mottl.



M. Porubčinová (foto: archív)

Akokoľvek by sme tieto piesne pokladali za „Nebenwerk“, rozsahom aj významom zanedbateľné dielka v porovnaní s Wagnerovými hudobnými drámami, sú to doslova skvosty, ideovo aj hudobne nerozlučne zviazané so vznikom *Tristana a Izoldy*. Pri piesňach je možné len jedinú – ochotne kapitulovať a nechať sa bezozvyšku vtiahnuť do priam ópiového oparu ich atmosféry, možno aj s vedomím pozadia ich vzniku – „zakázaného“ spoločensky neakceptovateľného a nenaplniteľného vzťahu skladateľa v dlhoročnom švajčiarskom exile a manželky jeho miestneho podporovateľa. Nuž, taký bol Richard Wagner... Možno drobná vyhrada na úvod, ktorá by sa týkala prania

počuť trochu „autentickejší“ nemecký akcent. No možno ju aj hneď odložiť bokom; prirodzene dominujúci hlas Márie Porubčinovej a kvalitne pripravený orchester disponujúci mäkkým zvukom, plynule sa prelievajúcim medzi sláčikovými a dychovými nástrojmi vo fantasticky kúzelných wagnerovských harmonických premenách, totiž dokonale umožnili to, čo som naznačil: nechať sa vtiahnuť do oparu a unášať sa ním. Speváčkinu bezvýhradné ponorenie sa do hudobného pradiava aj sémantických zákutí textu a empatia sprevádzajúceho (v zásade komorného) orchestra boli pozvaním na cestu, ktoré sa nedalo odmietnuť. A nič tu nevyrušovalo; piesne sa doslova liali, akoby odspievané jedným dychom.

Na záver Antonín Dvořák a jeho *opus III* – nie posledná sonáta, ale posledná symfonická báseň, jedno z posledných dokončených diel skladateľa vôbec. *Pieseň bohatýrská* sa odlišuje od predchádzajúcich štyroch symfonických básní na námety z Erbenovej *Kytice*. Program je tu abstraktnejší, nie je tu toľko doslovnej ilustratívnosti. A tiež chýba tematizácia smrti z predchádzajúcich diel. Práve tá bola pokladaná za akúsi predzvesť skladateľovho vlastného konca, no to nie je celkom oprávnené, pretože Dvořák práve v týchto dielach dospieva do nového tvorivého štádia, objavuje nové možnosti harmónie aj inštrumentácie; je tu mnoho predzvestí nových začiatkov, nie konca. A k tomu tá vitálna živoiálna energia *op. III...* Interpretácie priam ideálny tvar tejto neprávo opomínanej skladby pred desaťročiami prepožičal dirigent Zdeněk Košler práve so Slovenskou filharmóniou (na nahrávke Opusu). Na moje potešenie sa k nemu dokázali hráči priblížiť aj pod taktovkou kanadského hosťa a len s drobnými zaváhaniami „preplávať“ jej neraz prekvapivými tempovými zvratmi. Pri tej efektivosti sa možno len čudovať, prečo dielo, ktoré urobilo taký dojem na dirigenta svojej viedenskej premiéry – Gustava Mahlera –, dnes skôr odpočívajú v prachu archívov; neskorý Dvořák ponúka predsa oveľa viac než *Novosvetskú*, *Rusalku* a *Violončelový koncert...*

Robert KOLÁŘ

Žilničania komorne

Jednu z nečakaných výsad aktuálnej situácie a prechodu kultúrnych podujatí do online sféry je, že aj človek za normálnych okolností presýtený kultúrnou ponukou Bratislavy si poľahky môže pozrieť koncerty telies, o ktorých väčšinou číta na stránkach tohto časopisu, no ísť fyzicky na miesto ich konania by sa odhodlal len málokedy. Napríklad do žilinského Domu umenia Fatra možno len na exkluzívny koncert v rámci Allegretta... No teraz je všetko inak, možno nahliadnuť aj do bežnej koncertnej prevádzky, zo zvedavosti sledovať tamojších umelcov, porovnať úroveň... Príležitosť sa mi naskytla na youtubovom kanáli **ŠKO Žilina**, na ktorom bol

11. 3. odpremiérován koncertný večer dychovej sekcie orchestra. Predstavilo sa konkrétne deväť hráčov: **Klára Přecechtělová** (flauta), **Jozef Kováčik**, **Miroslav Ivaniš** (hoboje), **Bibiána Bieniková**, **Pavol Púchovský** (klarinet), **Ján Mazán**, **Vladimír Hvizdák** (fagoty), **Nazar Spas** a **Ján Budzák** (lesné rohy), pričom tretinu z nich tvorili hostia. Vzniklo tak generáčne aj temperamentom rôznorodé zoskupenie, ktoré pod umeleckým vedením Bibiány Bienikovej ponúklo dve klasické diela obsadením zodpovedajúce danej konštelácii nástrojov: najprv Mozartovu *Serenádu č. 11 Es dur KV 375* pre okteto (bez flauty) a *Petite symphonie* Charlesa Gounoda pre kompletné noneto. Výber pomerne konvenčný, hoci nie nezaujímavý. Hlavné však je, že orchester naďalej vyvíja aktivitu a siahnutie po

komornom repertoári, v ktorom sa predstavujú kmeňoví orchestrálni hráči (hoci aj s hosťujúcimi kolegami), je potenciálne cestou hodnou nasledovania aj u ostatných slovenských orchestrov, pandémie-nepandémia...

Dve diela na programe delí historický hiatus vyše sto rokov, boli napísané pre konštrukčne odlišné nástroje, vznikli s odlišnou sociálnou funkciou. U Gounoda však evidentne ide o zámerne nadviazanie na klasicistické vzory, čím akoby „spätne“ legitimizovala interpretáciu oboch opusov na moderných nástrojoch. Nemusi to pritom automaticky znamenať zotretie štýlových rozdielov. Mozartova *Serenáda*, v ktorej je ťažiskové *Adagio* obklopené dvoma menuetmi, je brilantnou ukážkou umenia elegantne obísť (či dokonca tvorivo využiť) obmedzenia



N. Spas (foto: R. Kučavík)

dobových nástrojov a popri nich prejaví aj istú dávku humoru a dôvtipu. Aj tieto kvality hudobného textu komunikovala angažovaná hra umeleckej vedúcej, ktorá bola v pravom zmysle „hnacím motorom“ ansámblu. Harmónie dvojíc klarinetov a fagotov (usadených na pravej strane pódia z pohľadu diváka) vyzneli zvukovo plasticky a veľmi uspokojivo, solídnu oporou bolo aj zvukové „telo“ zoskupenia v podobe dvoch lesných rohov, menej uspokojivo však zapôsobili výkony hobojev; najmä prvý hoboje vo vyšších polohách mierne zápasil s kvalitou tónu aj intonácie...

V Gounodovi sa k oktetu pridala ďalšia žo- viálna dáma, flautistka Klára Přecechtelová, a najmä v dobre zosúladených oktavových unisonach s klarinetom dodávala tejto francúzsky bezstarostnej (a chvíľami tiež humor- nej) hudbe sympatický lesk. Vyzdvihnúť treba

aj bezpečné fagoty (vo francúzskom reperto- ári prirodzene posunuté viac do chúlolistivých vyšších polôh) a ukrajinského člena ŠKO Na- zara Spasa, keďže prvý lesný roh v tomto diele na viacerých miestach zastáva úlohu akéhosi spiritus movens a jeho part si vyžaduje nielen technicky pripraveného, ale aj osobnostne výrazného hráča. Spas určite spĺňa tieto pred- poklady a v jeho súčinnosti so skúseným só- listom a komorným hráčom Jánom Budzákom dožičili lesné rohy výslednému zneniu aspoň náznak symfonickej dimenzie.

V neposlednom rade treba tiež spomenúť jednoduché, no vkusné nasvietenie priesto- ru (žiadna ponurá šed...), réžiu aj zvukovú kvalitu prenosu. Drobné detaily, ktoré však v prostredí navzájom si konkurujúcich online podujatí určite zavážia.

Robert KOLÁŘ

Február a marec so starou hudbou

Milovníci starej hudby sa mohli v posled- nom čase tešiť na niekoľko online podujatí. Na konci februára (24., 26. a 28. 2.) nás lut- nista **Jakub Mitrik** previedol v sérii troch hudobno-edukačných videí svetom (ne) známých majstrov baroka Alessandra Picci- niho (1566– okolo 1638), Giovanniho Girolama Kapspergera (okolo 1580–1651) a Bellerofonte Castaldiho (1580–1649). Jadro videí tvoril vhlád do života a odkazu týchto skladateľov. Celkový hudobný obraz o dobe ich pôsobenia si poslucháč mohol dotvoriť aj vďaka hu- dobným ukážkam. Zvuk teorby či barokovej gitary pod prstami Jakuba Mitrika dokázal intímne dojať, ale aj rytmicky nabudiť ener- giou. Sólovo a spolu s kolegami predstavil širokú paletu emócií od nádejne lúbeznej Kapspergerovej villanelle *Già risi* v podaní **Hildy Gulyásovej** s violončelovým sprievod- om **Michala Stáhela** až po imaginatívny dialóg huslí **Jána Kružliaka** a zobcovej flau- ty **Lenky Molčányiovej** v canzone *La Treccia* od Tarquinia Merulu (1595–1665). A práve zvuk zobcovej flauty mohol prevkapiť slovenského poslucháča svojou výrazovosťou. Umenie hrať na tomto nástroji sa ani zďaleka nekončí pri schopnosti rýchlej prstovej techniky, ba priam sa tam len začína. Množstvom technic- kých aspektov a interpretačných možností, s ktorými sa profesionálny hráč stretne, sa zobcová flauta napriek svojej na prvý pohľad jednoduchšej stavbe pokojne približuje iným dreveným dychovým nástrojom. Úroveň, na ktorej Lenka Molčányiová zobcovú flautu predstavila, by tak mala byť jedným z in- špiračných zdrojov pre na Slovensku žijúce mladé hráčky a hráčov k tomu, v čom skutoč- ne spočíva čaro hry na tomto starodávnom nástroji.

Marec je vďaka medzinárodnému podujatiu Deň starej hudby (21. 3.), ktoré sa koná pri prí- ležitosti narodenia Johanna Sebastianu Bacha (1685–1750), dôležitým mesiacom pre túto

hudobnú oblasť. Slovensko tento rok žiari na mape krajín zapojených do podujatia aj vďaka videu, na ktorom súbor pre starú hudbu **Solamente naturali** a vokálny súbor **SoLa** oslávili pod vedením **Miloša Valenta** sviatok tohto barokového veľikána. Ako darček po- slucháčom priniesli radostnú interpretáciu notoricky známeho spracovania chorálu *Jesus bleibet meine Freude* z kantáty k sviatku Navští- venia Panny Márie *Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147*.

Ružencové sonáty Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644–1704) hudobne znázorňujú jednotlivé tajomstvá ruženca. Za účelom dosiahnutia rôznych nálad využívajú dobovo obľúbenú techniku skordatúry. Päť sonát z tohto cyklu obsahovo sa viažucich k blížiacjej sa Veľkej noci interpretoval na Kvetnú nedeľu (28. 3.) v Katedrále v Nitre huslista **Samuel Mikláš** v sprievode **Agnesy Ferienčíkovej** (orga- nový pozitív, spinet), Jakuba Mitrika (lutny) a Romany Uhlíkovej (kontrabas). Prvé štyri interpretované sonáty sa niesli v znamení čakania na výrazovo rozmanitú hru v zmysle presvedčivého vloženia sa do jednotlivých afektov, ktorých samotná Biberova hudba po- núka interpretovi celú studnicu. Posledná in- terpretovaná sonáta *Ukrižovanie* však konečne priniesla dlho žiadané oživenie dramatických posledných chvíľ Ježiša Krista na kríži skrze vypäté striedanie plačlivého „Bože môj, prečo si ma opustil“ a živelného výkriku. V strede sonáty interpreti hudobne meditovali pod krížom, na ktorom Ježiš umieral, a sonátu ukončilo strašlivé „zemetrasenie“.

Hoci všetky spomínané podujatia mali kratšie trvanie, svojím spôsobom trafili klinec po hla- vičke a dokázali priniesť koncentráciu ume- leckých hodnôt, z ktorých dokáže načerpať nejedno po kvalitnej hudbe hladujúce ucho. Verím, že aj ďalšie mesiace budú aspoň takto bohaté na cenné hudobné udalosti.

Adam ŠTEFUNKO



(foto: P. Kastl)

Zomrel Jozef Podprocký

Posledný marcový deň nás opustil sloven- ský hudobný skladateľ **Jozef Podprocký** (1944–2021). Popri hre na klavíri začal študovať aj kompozíciu u Juraja Hatríka na Konzerva- tóriu v Košiciach. Pokračoval na VŠMU u Jána Cikkera a štúdium ukončil v triede Alexandra Moyzesa. V rokoch 1969–2013 pôsobil na Kon- zervatóriu v Košiciach ako profesor skladby a hudobnoteoretických predmetov. V rokoch 1986–1988 vykonával aj funkciu riaditeľa Štát- nej filharmónie Košice. Vo svojej kompozičnej činnosti sa popri tvorbe orchestrálnych, ko- morných a inštruktívnych skladieb venoval aj vokálno-inštrumentálnej i zborovej tvorbe. Medzi odchovcov kompozičnej triedy Jozefa Podprockého patria mnohí úspešní skladatelia, ako napr. Peter Breiner, Iris Szeghy, Norbert Bodnár, Alexander Mihalič, Jana Kmiťová, Ivan Buffa a ďalší. Je držiteľom viacerých ocenení medzi ktoré patrí aj Cena Jána Levoslava Bellu, Cena kritiky či Cena Mesta Košice.

(HC)

Za Gurgenom Ovsepianom (1955–2021)

Trojica slovenských operných domov sa stala významným profesionálnym pôsobiskom viacerých vynikajúcich zahraničných spevákov. Mnohí si Slovensko zvolili za svoj druhý domov a tento pocit vnímali skutočne autenticky. Jedným z nich bol tenorista **Gurgen Ovsepián**. Na Slovensko a do jeho hudobného života patrilo akosi samozrejme. O to viac šokovala správa o jeho náhlom úmrtí.

Narodil sa v meste Sisian v Arménsku, ktoré bolo v tom čase súčasťou Sovietskeho zväzu. Od detstva rád spieval, ale pre operný spev sa rozhodol až počas vojenskej služby vo Vladivostoku. Vtedy ako dvadsaťročný v rozhlase počul prvýkrát Fiodora Šalapina v postave Borisa Godunova. Po návrate z Vladivostoku začal študovať operný spev v Jerevane, neskôr na Ruskej hudobnej akadémii Gnessinských v Moskve u jedného z najväčších ruských tenoristov, sólistu moskovského Veľkého divadla, Salamona Chromčenkina. Súčasne so spevom študoval aj pedagogiku. Prvou opernou scénou v sólistickej kariére Gurgena Ovsepiána bolo Akademické divadlo opery a baletu v Saratove (1986–1992). V Štátnej opere Banská Bystrica si radi spomínajú na jeho pôsobenie v rokoch 1992–1995. Potom sa už skvelý tenorista tešil z potlesku vďačného publika v Slovenskom národnom divadle (1993–2011). So svojimi profesionálnymi i pedagogickými skúsenosťami sa podielal so študentmi na Konzervatóriu v Bratislave, na Vysoké škole múzických umení i ako konzultant v Opere SND.



G. Ovsepián ako Cavaradossi v bratislavskej inscenácii *Tosky* z r. 1997 (foto: archív SND)

Gurgen Ovsepián bol spevákom autenticky romantickej emócie. Jeho hlas mal objem, obsažnú farebnosť a vzácnu šľavnatosť. Na vrchole hlasovej kondície bol jedným z najobľúbenejších spevákov v SND. Profílovým skladateľom sa mu stal Giuseppe Verdi, len

jeho Otella spieval vyše 130krát. S úspechom vystúpil tiež ako Don Carlo, Radames, Don Alvaro v *Sile osudu*, Manrico v *Trubadúrovi*, Alfredo v *La traviate* či Rodolfo v *Luise Millerovej*. Významný bol jeho zástoj vo veristickom a postveristickom repertoári: Canio v *Komediantoch*, Turiddu v *Sedliackej cti*, Cavaradossi v *Toske*, Luigi v *Plášti* a titulný *Andrea Chénier*. Bol obľúbeným Donom Josém v *Carmen*. Okrem Bratislavy hosťoval v pražskej Štátnej opere, na Salzburskom festivale (ako alternant Plácida Dominga) a na viacerých ďalších európskych scénach. Gurgen Ovsepián sa počas celej svojej profesionálnej kariéry riadil radami svojho moskovského pedagóga: spievať treba s rozumom a srdcom. Potom budú poslúchať aj hlasivky. Do každej aktivity vstupoval naplno a s láskou. Svojou profesionalitou, temperamentom a srdečnosťou si získal rešpekt i obľubu kolegov. Napriek tomu, že sa celý život hrdo hlásil

k svojmu arménskemu pôvodu, Slovensko si veľmi obľúbil.

„Spievať srdcom a s láskou“, také bolo krédo Gurgena Ovsepiána, vynikajúceho sólistu Opery SND, ktorý zomrel 15. 2. v Bratislave.

Jozef ČERVENKA

Odišiel bežec na dlhé trate Milan Kopačka (1932–2021)

Sú operní speváci, ktorí zažiaria hneď v rozpuku svojich síl (ako napríklad Helena Bartošová, ktorá v postave Čo-čo-san triumfovala v SND ako 20-ročná) a sú iní, ktorí dozrievajú pomalšie. Tenorista **Milan Kopačka** vykročil na javisko ako zborista najprv na bratislavskej Novej scéne (1960–1963) a potom v Opere SND. Pohotovo využil, že mladý operný súbor v Banskej Bystrici potreboval sólistov, a tak ho nasledujúcich osem rokov mohli operní priaznivci počúvať pod Urpínom už v náročných sólových partoch. Ne patrilo k spevákom, ktorí prechádzajú od úloh vhodných pre lyrické hlasové odbory k čoraz dramatickejšim, jeho mužný tenor našiel od samého začiatku uplatnenie v úlohách dramatických. Takými boli v Banskej Bystrici Florestan vo *Fideliovi*, Ondrej v Suchoňovej *Krútnave* či Cikkerov Beg Bajazid. Ak sa stretol s postavami vyslovene lyrickými (Rodolfo z Pucciniho *Bohémy* v roku 1971), tak skôr v dôsledku nedostatočného personálneho dobudovania tamojšieho súboru. Ťažiskom

jeho umeleckej práce sa na dlhé roky stala bratislavská Opera (1972–1998). Kopačka prišiel do Bratislavy v čase reštartu operného súboru po dokončení niekoľkoročnej rekonštrukcie divadla a hneď v prvých rokoch si vybudoval pomerne široký repertoár dramatického tenoristu (Don José, Cavaradossi, Manrico a Radames, Lohengrin, neskôr Canio, Don Carlos a Hermann v *Pikovej dáme*) s občasným vybočením k lyrickejším úlohám. Pred svojím angažmánom v SND tu hosťoval v lyrických úlohách Riccarda z *Maškarného bálu* a Pucciniho Pinkertona, ktorých ideálne stvárnenie by si vyžadovalo viac mäkkosti v tóne, a v roku 1972 sa predstavil skôr lyrickým Princom v Dvořákovvej *Rusálke*. Viac než belcanto mu pristala široko poňatá operná moderna, v ktorej vedel účinne prepojiť hlasový prejav s herectvom. Platí to napríklad o jeho Albertovi Gregorovi z pamätnej inscenácie Janáčkovvej *Veci Makropulos*, o charakterovej úlohe Herodesa vo Straussovej *Salome*, Grigorjevovi v *Borisovi Godunovi*, Sergejevovi

v Šostakovičovej *Lady Macbeth*, kapitánovi Macheathovi v Brittenovej *Žobráckej opere*, Komisárovi v *Juliette* od Bohuslava Martinů, Lacovi v Janáčkovvej *Jej pastorkyni* a Rechter v *Líške Bystrouške*, ako aj o tenorových úlohách v slovenských operách (Suchoňov Ondrej a Svätopluk mladší, Cikkerov Jánošík, Bajazid, menšie úlohy v skladateľom *Rozsudku* a *Obliehaní Bystrice*). Z českej klasickej opery stvárnil tak hrdinského Dalibora, ako aj lyrickejšieho Lukáša z *Hubičky*. Počas svojej dlhšej speváckej dráhy sa niekoľkokrát dokonca stretol aj s úlohami z buffového hlasového odboru (Goro v *Madama Butterfly*, Spallanzani v *Hoffmanových poviedkach* či Triquet v *Eugenovi Oneginovi*).

Milan Kopačka nebol v takej pozornosti médií ako viacerí jeho kolegovia. Aj pri premiérach bol často zaraďovaný až na druhý premiérový večer (podobný osud zdieľal aj kvalitný barytonista Wiedermann žijúci v tieni Bohuša Hanáka). S rôznorodými úlohami sa však vždy dokázal popasovať so ctou, takže historici opery pri hodnotení 70. a 80. rokov minulého storočia nemôžu obísť ani jeho umelecký prínos. Vo veku 88 rokov nás 20. 3. navždy opustil.

Vladimír BLAHO

Pandemická Zimná cesta

V Košiciach to aj počas pandémie žije. Štátne divadlo v jesennej predtuche nového lockdownu pripravilo projekt „covidovej“ dramaturgie s názvom *Svedectvo MMXX*. V rámci neho doposiaľ vzniklo viacero streamovaných komorných inscenácií všetkých divadelných druhov, ktoré táto trojsúborová inštitúcia pestuje. Vo februári rozšíril hudobno-divadelnú ponuku „outsourcovaný“ projekt: Schubertova *Zimná cesta* v interpretácii tenoristu Pavla Bršlíka a klaviristu Róberta Pechanca, režírovaná šéfom tunajšej činohry Antonom Koreňčim.

Inscenovanie piesňového cyklu Franza Schuberta nie je ničím novým. Jeho zdívalneňovanie má bohatú tradíciu najmä na nemecko-jazyčných scénach, či už formou speváckych monodram, vokálno-tanečných opusov, alebo site-specific performancií. Napokon, ani v slovenskom kontexte nie je javiskový Schubert úplnou novinkou: presne pred rokom zarezoval pozoruhodný projekt Petra Mazalána *Zimná cesta* (recenzia v HŽ 4./20).

Zimná cesta bezpochyby patrí k interpretačne najnáročnejším vokálnym opusom. Skorší Schubertov cyklus, *Krásna mlynárka*, sa ešte klenie v pestrej náladovej línii, od radostného úbočného očarenia a nádeje až po zmar lásky a pútnikovu dobrovoľnú smrť, takže spevákom poskytuje pomerne širokú výrazovú škálu. No *Zimná cesta*, cyklus dvadsiatich štyroch piesní na básne Wilhelma Müllera, to je dvadsaťštyrinásobná variácia na tému melanchólie, smútku, bolesti, frustrácie, beznádejného vzdoru a rezignácie. Udržať na takomto emocionálnom pôdoryse hudobné napätie, nestratiť pozornosť poslucháča a opus priviesť k záveru, ktorý po hodine smutnej hudby ešte dokáže zasiahnuť, to si žiada mimoriadne muzikálneho a mentálne zrelého umelca. Práve takého, akým je **Pavol Bršlík**.

V živej pamäti je ešte *Krásna mlynárka*, ktorú spieval v Malej sále Reduty v rámci koncertného cyklu Veľké slovenské hlasy (2014). Autentickou, sugestívnou interpretáciou nás vtedy úplne vtiahol do intímneho sveta rozozvaného hrdinu, hoci pred nami stál bez kostýmu i kulís a nezalci nemčiny nerozumeli ani spievanému textu. Som si istá, že rovnaký zážitok by dokázal vyvolať aj koncertnou *Zimnou cestou*. Krehkému pradiu Müllerovho textu a Schubertovej hudby mohla necitlivá inscenácia dokonca ublížiť. Našťastie to nie je prípad košického projektu.

Vokálna meditácia je situovaná na prázdnej scéne (**Pavol Juráš**) lemovanej radom sklápacích sedadiel. Retroštýlom evokujú staré kino či ošumelú staničnú čakáreň. Náladové vlnenie cyklu vizuálne podporujú statické i pohyblivé projekcie v achromatickej bielo-čiernej škále (**Bea Kolbašovská**), studené svietenie a divadelný dym. Bršlíkov kostým – dlhý sivý plášť prehodený cez voľnú bielu košeľu – odkazuje pelerinkou a širokými plecami na Schubertove časy, no materiál a vypracovanie detailov patria dnešku. Odkaz je čitateľný: existenciálne krízy a depresívne stavy ničia ľudí v každej dobe.

V úvodnej piesni *Gute Nacht* (Dobrá noc) sa Bršlíkov pútnik lúči s miestom, kde zažil šťastie i sklamanie. Nasledujúce čísla ho vedú zimnou krajinou: „Mám srdce ako zamrznuté, jej obraz meravý je v ňom.“ Bršlíkova interpretácia stojí na hlbokom, no nie insidersky uzavretom ponore do piesni. V jeho krásnom hlase sa zhmotňuje legendarizovaný „slovan-ský timbre“: spájajú sa v ňom vrúcna emotívnosť a svieža, šťavnatá farebnosť.

Piata pieseň, *Der Lindenbaum* (Lipa), dopraje pútnikovi krátke uvoľnenie. Spevák stojaci v nehybnom postoji s rozpaženými ruka-



P. Bršlík v javiskovej verzii *Zimnej cesty* v ŠD Košice (foto: J. Marčínský)

mi pred projekciou, na ktorej sa týči holý rozkonárený strom, vyzerá, akoby chcel splynúť s prírodou. Zo siedmeho čísla *Auf dem Flusse* (Na rieke) s výrazne rytmizovaným staccatovým sprievodom vyťažili Bršlík i klavirista **Róbert Pechanec** tajomný výraz plný zadržaného napätia, gradujúci do dramatického finále: z miniatúrky sa stala mikrodráma. Ďalšou takou je pôsobivá pieseň *Frühlingstraum* (Jarný sen). Jej úvod sa odvíja v kontrastnej nálade navodenej hravou, až idylickou melódiou klavíra. Do interpretovho výrazu vstupuje doposiaľ nezažitý rozmer – svetlo („Sníval som o pestrých kvetoch, čo rozkvitajú v máji...“). Dokonca aj projekcia sa na chvíľu rozjasní v žiarivom striebornom opare. No vzápätí všetok jas zhasne a spevák so slzou v hlase žiali nad nepochopeným pútnikom („Azda smejete sa blúznivcovi, čo i v zime vidí kvety?“). Práve melanchólia je emóciou, ktorá najlepšie svedčí charakteru Bršlíkovho hlasu.

V pätnástom čísle, *Die Krähe* (Vrana), sa zjavuje posol smrti. Interpret spieva stojac na jednom

zo sedadiel, jeho mierne predklonené telo s rozťahnutými rukami a rozvratým plášťom naozaj pripomína vrany, ktorých výtvarne štylizované projekcie lietajú okolo neho. V nasledujúcej piesni, *Letzte Hoffnung* (Posledná nádej), vynikne plná farebnosť Bršlíkovho hlasu: v spodnom registri až barytónovo zamatová, vo vysokej polohe vláčna, mäkko sa rinúca. Umelec má svoj jedinečný materiál pod plnou kontrolou, pritom ani na chvíľu nepôsobí upäto. Rovnaký je aj jeho mimicko-pohybový prejav: minimalistický, maximálne koncentrovaný, bez operného afektu, a predsa dostatočne bohatý, zrozumiteľný, empaticky stotožnený so stvárňovaným charakterom.

Dvadsať prvé číslo, *Das Wirtshaus* (Hostinec), otvára upokojujúca melódia klavírnej predohry. Tenzia sa vytráca aj zo speváckovej fyziognómie: stojí v rovnom uvoľnenom postoji, s mierne sklonenou hlavou. Emóciu zmierenia v ňom vyvolalo miesto, kam vstúpil: „Na cintorín priviedla ma moja púť. Tu svoj príbytok chcem mať.“ Bršlíkovmu pútnikovi nie je ťažké uveriť, že mu smrť prinesie vykú-

penie. Kým sa tak stane, v čísle 22 *Mut!* (Odvahu!) sa prihlásia k slovu zvyšky jeho odbojnosti. Aj javisko zdramatične, konáre agresívne rastú zospodu nahor, už nie sú zahmlené, projekcia sa vyostriala. „Keď tu človek nemá Boha, sám sebe musí bohom byť.“

Schubertov cyklus uzatvára jedina z jeho najznámejších piesní, *Der Leiermann* (Verklikár). Na úplne čiernej scéne sa vyníma len spevák v bielej košeli, plášť medzičasom zhodil, stojí ako svieca. Tento výjav je vo svojej askéze nesmierne efektívny, aj pri eliminácii javiskovej dynamiky

pôsobí výsostne dramaticky. Opäť je to zásluha hudobnej inteligencie oboch interpretov. Bršlík spieva pieseň epicky, nijako zvlášť sa nepohráva s dynamikou ani agogikou, pracuje len s výraznou dikciou, Pechanec kongeniálne umocňuje nastolený výrazový princíp. Poslednú frázu vyťahuje spevák do crescenda („Azda chceš moje piesne na verklíku sprevádzať?“), potom skloní hlavu a svetlo zhasne. Ešte nikdy na mňa z tejto piesne nezavazul taký intenzívny dych smrti.

„Winterreise sa absolútne hodí do obdobia koronavírusu, do obdobia prázdnych divadiel a smútku,“ povedal o košickom projekte Pavol Bršlík. Niet čo dodať.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Franz Schubert: *Zimná cesta*
 Koncept: Roland Khern Tóth
 Pohybová spolupráca: Andrej Petrovič
 Scéna: Pavol Juráš
 Video art: Bea Kolbašovská
 Réžia: Anton Koreňčí
 Internetový prenos premiéry zo Štátneho divadla Košice 22. 3.

James Levine – umelec na pranieri

Bol jedným z najlepšie platených hudobných umelcov na svete. Ako šéfdirigent newyorskej Metropolitnej opery stál na čele jednej z najprominentnejších hudobných inštitúcií. Až v jeho pokročilom veku, poznačenom chorobou, vystúpila na povrch aj temná stránka jeho povahy: roky sexuálne zneužíval mladých mužov. Prípád Jamesa Levina je nielen tragický, ale aj symptomatický pre celý priemysel s klasikou. Otvoril totiž problematiku, ktorá nie je ani zďaleka spracovaná a uzavretá. James Levine zomrel 9. 3. v Palm Springs.

Obzretie sa za **Jamesom Levinom** nemôže byť, žiaľ, iba hudobné. Nestačí si len povzdychnúť nad tým, že jeho pochybné správanie voči mladým mužom malo súdnu dohru. Nestačí jeho úmrtie odignorovať, či už od hanby, z hnevu, alebo z trápneho pohnutia. Na to je jeho umelecký odkaz príliš významný. Levinov život, ktorý bol na koncertných pódiumoch či v orchestrálnych jamách operných divadiel tak hviezdne žiarivý a ktorý sa tak hanebne skončil, je pre svet klasiky príznačný. Zrkadlia sa v ňom pomýlené a systematicky prehliadané štrukturálne zlyhania, ktoré sa nesmú zmlčať. Levine si svoje prešľapy totiž mohol dovoliť len pre svoje výnimočné umelecké zásluhy, ktoré ho urobili prakticky nedotknuteľným. Špičkoví dirigenti oplývajú takmer neobmedzenou mocou, do ktorej ich okolie projektuje nimbus morálnej bezúhonnosti a vysokej charakterovej kredibility. Oslavy Levinových 75. narodenín boli už poznačené súdnymi procesmi a zhoršujúcou sa Parkinsonovou chorobou. Namiesto opulentných osláv zavládlo trápne ticho. Mlčanie je dobrým liekom pre namáhané hlasivky, menej však už pre svedomie...

James Lawrence „Jimmy“ Levine bol zázračné hudobné dieťa. Narodil sa v roku 1943 v Cincinnati ako syn majiteľa továrne na výrobu textilu a herečky. Jeho výnimočný talent bol odhalený už v útlom veku. Ako 10-ročný vystupoval na klavírnych koncertoch, na Juilliard School v New Yorku mal tých najlepších učiteľov. Legendárny huslista Walter Levin v ňom prebudil záujem o hudbu klasickej moderny. Vďaka nemu si rozšíril klasický romantický repertoár o diela Arnolda Schönberga a druhej viedenskej školy. V roku 1971 debutoval za dirigentským pultom v MET. Mladý muž so strapatými kučerami si razom získal srdcia divákov mekky operného umenia. O dva roky neskôr sa stal ako 29-ročný jej šéfdirigentom, v roku 1976 bol vymenovaný za jej doživotného hudobného riaditeľa. Počas takmer piatich desaťročí pozdvihol umeleckú úroveň MET na absolútny vrchol. Podpísal sa nielen pod nespočetné hudobné nastudovania, ale významne ovplyvnil aj dramaturgiu prvej opernej scény Spojených štátov. Stal sa oslavovanou hviezdou operného divadla, ktorá darovala vďačnému obecstvu stovky nezabudnuteľných večerov. Speváci ho milovali pre jeho dýchajúce gestá, ktorými ich priam nosil na rukách. Málokto dirigent sa rozumel technike spevu, dispozíciám a možnostiam ľudského hlasu tak ako on. Práve pre túto schopnosť bol vyhľadávaným klavírnym

partnerom v piesňových recitáloch. Úroveň Orchestra Metropolitnej opery ovplyvnil tak výrazne a trvalo, že dodnes obstojí aj v konkurencii so svetovou špičkou symfonických orchestrov. Levine pravidelne hosťoval i u Viedenských a Berlínskych filharmonikov. S Viedencami nahral niekoľko ťažiskových diel Mozartovho ťevre, ktoré dnes pre svoj tak



J. Levine za dirigentským pultom Mníchovských filharmonikov v r. 1996 (foto: A. Dedert)

trochu vyumelkovaný ráz pôsobí už starožitne. Levine bol celou svojou umeleckou dušou rozprávačom príbehov v hudbe, ktorému boli pátos a dráma bližšie než hudobná teleológia symfonickej tvorby Beethovena, Mozarta či Brahmsa.

Levinova taktovka neoplyvala nadnesenou ľahkosťou. Jeho *Parsifal* napríklad pôsobil na rozdiel od Boulezovho do istej miery dusnejšie. Wagnerovu vrcholnú hudobnú drámu v Bayreuthe dirigoval v roku 1982, pri príležitosti stého výročia jej svetovej premiéry, celých päť hodín. V porovnaní s Boulezovou interpretáciou zhruba o neuveriteľnú jednu hodinu viac. Jeho pôsobenie na čele Mníchovských filharmonikov (1999–2004) vošlo do dejín ako rozpačité. Po Sergiuovi Celibidachem, ktorý sa stal v Mníchove ešte počas svojho pôsobenia žijúcim kultom, ho publikum na Isare prijímalo len ťažko. Po relatívne krátkom intermeze v bavorskej metropole sa vrátil do Spojených štátov, kde prevzal šéfdirigentskú taktovku Bostonského symfonického orchestra. So žiadnym hudobným telesom však nebol tak silno spätý ako s Orchestrom MET. Zdravotné problémy mu spôsobil pád, po ktorom mu dirigovanie sťažovali bolesti

chrbta a zhoršujúca sa Parkinsonova choroba. Dlhú dobu sa zdráhal odísť, predstavenia dirigoval na špeciálne upravenej dirigentskej podeste. Až v roku 2016 rezignoval na funkciu doživotného hudobného riaditeľa a stal sa „len“ čestným dirigentom.

O rok neskôr ho viacerí muži obvinili zo sexuálneho obťažovania. Všetci zhodne tvrdili, že od nich Levine vyžadoval sexuálnu povolenosť ako protislužbu za podporu ich umeleckej kariéry. Levine sa stal takmer zo dňa na deň toxickým. MET mu na hodinu vypovedala post čestného dirigenta, pričom nie je dodnes jasné, koľko toho vedeli zodpovední vo vedení MET o dirigentových pokleskoch ešte pred tým, než vyšli na povrch. Jeho prečiny – a hovorilo sa aj o maloletých obetiach – boli v čase svojho odhalenia už premlčané: Levine teda nebol nikdy odsúdený. Súd však zbavil

obvinenia aj MET, ktorú Levine zažaloval za utrhávanie na cti a ohováranie. Komplikovaná americká jurisdikcia tak nepriamo priznala, že obvinenia voči bývalému hudobnému riaditeľovi MET sú opodstatnené. Dodnes však zostalo nevyjasnené, či tým bol oprávnený aj jeho vyhadzovanie. Mimosúdne vyrovnanie prebehlo v najväčšej tichosti, neznáma zostala aj výška sumy, ktorú MET vyplatila Levinovi ako odstupné.

Hudobný svet však po tomto prípade mlčať nesmie.

Aj s ohľadom na veľkú

umeleckú osobnosť dirigenta, ktorého temná stránka vyšla na povrch príliš neskoro. Levinove umelecké počiny si zaslúžia uznanie. Rešpekt však patrí aj jeho obetiam. Preto sa jeho brutálne prehrešky nedajú obísť mlčaním ani po jeho smrti. Insideri spomínajú, že sa o nich vždy vedelo. Zelení poslanci mníchovského mestského zastupiteľstva sa pred Levinovým menovaním na post šéfdirigenta Mníchovských filharmonikov dokonca dožadovali jeho výpisu z trestného registra. Všetky pochybnosti o jeho morálnej bezúhonnosti sa však razom zmietli zo stola. Na umeleckom nebi žiarila jeho hviezda príliš jasne a Mníchovskí filharmonici si od nej sľubovali preraziť konečne na neúprosnom trhu s nahrávkami.

Kastingový gauč je taký starý ako divadlo, poznamenala nedávno Christa Ludwig v kontexte debaty o #MeToo. To však neznamená, že jeho existenciu musíme akceptovať. Levinov životný príbeh otvára mnohé otázky, ktoré musia zodpovedať manažéri orchestrov, intendanty, ale aj hudobní žurnalisti a v neposlednej miere i publikum. Jedna z najpálčivejších je tá o možnosti kontroly moci prominentných osobností hudobného sveta.

Robert BAYER

MNÍCHOV

Dekonštrukcia mníchovskej paradigmy

Nový *Gavaliere s ružou* mal byť pre Klauza Bachlera nielen vrcholom sezóny, ale aj jeho éry ako intendanta Bavorskej štátnej opery. Žiaľ, korona má v nemeckých divadlách stále navrch, a tak sa ostatná premiéra v Mníchove musela uskutočniť opäť pred prázdnyhľadiskom. Televíznym divákom však napriek tomu, a napriek zredukovanému orchestru, ponúkla podmanivý divadelný a hudobný zážitok, ktorý je do 23. 4. dostupný v archíve televízie ARTE.

Bolo veru načase! Rokokovo nariasenú inscenáciu Straussovej a Hofmannstahlovej komédie pre hudbu v réžii Otta Schenka mali Mníchovčania v repertoári takmer už 50 rokov. Inscenáciu, premiérovú v roku 1972, hudobne naštuoval legendárny Carlos Kleiber a vyrástli na nej dve generácie divákov i interpretov. Lucia Popp v nej spievala mladistvú Sophie a neskôr i Maršálku. Pri jej debute 26. 4. 1985 sa Kleiber nechal ospravedlniť a inscenáciu už v Mníchove nikdy viac nedirigoval. Aj **Marlis Petersen** sa v nej v minulom storočí predstavila ako Sophie. Ako Maršálka debutovala už v novom naštuovaní **Barrieho Koskyho**, jedného z najpozoruhodnejších operných a operetných režisérov súčasnosti.

Vo veľkom monológovi prvého dejstva sa v skvostnom Hofmannstahlovom librete Maršálka zamýšľa nad časom – tou „zvláštnou vecou“. Jeho plynutie a s ním spojená kategória premeny sú v Straussovej viedenskej konverzačke z roku 1911 centrálnym motívom. Kosky si tento moment veľmi presvedčivo uvedomuje a povyšuje ho na dramaturgický leitmotív inscenácie, majstrovsky oscilujúcej medzi hlbkým filozofovaním, gýčom a postmoderným estetickým princípom campu podľa Susan Sontagovej. Vďaka Koskyho vycizelovanej psychológii postáv, v ktorej, ak chceme, môžeme pozorovať stopy psychologického realizmu Waltera Felsensteina, sa divák nenudí. Hneď na začiatku vidíme na scéne kyvadlové hodiny. Ich ručičky sa počas predohry pretáčajú v protismere. Čas akoby neexistoval. Udáva ho len hudba, ktorá sa nezadržateľne rúti smerom ku klimaxu predohry. Richard Strauss v nej skomponoval azda najočividnejší pohlavný styk v dejinách hudby vrátane orgazmu, 23 rokov pred Šostakovičovou *Lady Macbeth*. V oku krútiľnavej predohry a času sa víri Maršálka s mladistvým Oktaviánom. Na scéne ich nevidíme, o to dôraznejšie počujeme ich milostný ošiaľ v hudbe. Hodiny sa zastavia a z dvierok pondusov vyklázu rozhorúčená Maršálka v priesvitnom negligé a polonahý Oktavián. V milostnom objatí sa akoby vymanili z času, akoby mu ušli. Neskôr sa ukáže, že naposledy. Už od začiatku vidieť, že Barrie Kosky má načítané nielen libreto, ale aj partitúru. Hlboké korene mníchovskej tradície *Gavaliere s ružou* presádza s citom a inteligentne. Melancholické 1. dejstvo situuje do vyblednutých fialovo-striebrištých nóbl kulís pripomínajúcich nielen rokokovú roztopaš Mozartovho *Figara*, ale aj

estetiku nemého filmu dvadsiatych rokov minulého storočia. Taliansky spevák ponúka Maršálke svoje služby vo farinelliiovskom barokovom kostýme a koč, ktorý privezie v druhom dejstve Oktaviána so striebornou ružou pre Sophie, je zasa vernou kópiou kočá rozprávkového bavorského kráľa Ľudovíta II. Do Faninalovho paláca ho pritiahnu dva strieborné kone tvorené štvoricou štatistov. Kosky sa tak nenápadne vtiera do priazne tých divákov, ktorí sa prostredníctvom vlnajšej



M. Petersen ako Maršálka vo finále 1. dejstva (foto: W. Höst)

kompozičným spiatočníctvom, ale hravou dekonštrukciou estetiky mozartovskej opery buffa a azda prvou postmodernou operou. Záverečný obraz 1. dejstva, keď Maršálka rozhodá kyvadlo v hodinách a sadne si naň, ašpiruje na ikonu dejín interpretácie Straussovho opusu. Tak ako v bayreuthských *Majstroch spevákoch*, aj z Koskyho *Gavaliere* srší srdečný esprit ironie, hlboký ponor do dramaturgie predohy a nadšenie pre hudobnú drámu postáv.

Druhé dejstvo, odohrávané sa v dome Faninalovcov, je akosi galériou starých majstrov. Alegória vystavených barokových obrazov sa prelína s alegóriou na javisku. Chasou baróna Ocha auf Lerchenau sú faunovia, symbolizujúci zažiadané záletníka, ktorý sa úlisne zaličea mladej Sophie. Charakter dvojzmyslami prešpikovanej situačnej komédie vynikajúco vystihuje estetiku Hofmannstahlovho textu. Dianím na scéne sprevádza od začiatku alegória času v nemej postave polonahého starca so striebornými krídlami. Personifikácia času fahá nitky postáv, počaruje im, odhalí klam alebo im robí sufléra.

V zmysle barokovej vanitas je divadelný javisko alegóriou pomínuteľného sveta. Tretie dejstvo preto Kosky koncipoval ako divadlo v di-

vadle. Frašku, ktorou chce Oktavián vytrešťať chlipného Ocha je rozvrstvenou simuláciou inscenácie ako umeleckého prístupu. Oktavián v prezlečení za služku Mariandel pozve Ocha na večeru za záves, z ktorého sa neskôr stane opona divadelnej sály na javisku. V jeho hľadisku sedí Maršálka, ktorá v závere príbehu funguje ako personifikovaný deus ex machina a zároveň ako zrkadlo publika, ktoré by normálne sedelo v hľadisku Bavorskej štátnej opery. Ona jediná zostáva na zemi, zatiaľ čo sa Oktavián a Sophie vznášajú v kozmicky magickej hudbe záverečného dueta nad javiskom. Maršálka sa Oktaviána vzdáva v prospech Sophie. V jej povzdychu „Ja, ja...“ však nerezonuje melanchólia starnutia, ale sebavedomie zrelej ženy, na ktorú čakajú ďalšie milostné dobrodružstvá.

Koskyho inscenácia ťaží z nadšenia interpretov pre divadelnú hravosť réžie. Marlis Petersen kreovala postavu Maršálky ohybným a suverénne koncentrovaným sopránom. Jej interpretácia dojíjala úprimne precíteným psychogramom uvedomelej a filozofujúcej hrdinky.

Christof Fischesser ako nervózne vitálny Ochs zaujal tvárnym basbarytónom so sýtymi hĺbkami a štavnatým viedenským dialektom. Oktavián **Samanthy Hankeyovej** zažiaril svojisky zafarbeným mezzosopránom. Nielen hlasovo, ale aj herecky vykreslila fascinujúci portrét androgynnej nohavicovej postavy. Sophie **Kathariny Konradiovej** nadchla elegantnou ľahkosťou tessitury. Jej vláčný soprán znel hlavne v závere druhého dejstva kompaktné a miestami možno až príliš sebavedome. Exceloval aj barytonista **Johannes Martin Kränzle**, ktorý patrí herecky aj hlasovo k absolútnej špičke. Jeho kreácia malomeštiackeho Faninala sa bezpochyby zapíše do histórie podobne ako jeho Beckmesser v aktuálnej bayreuthskej inscenácii *Majstrov spevákov*.

Hygienické opatrenia znemožnili naštuovať partitúru v plnom orchestrálnom obsadení. Dirigent **Vladimír Jurowski** siahol po verzii so zmenšeným orchestrom z pera Eberharda Kloheho. Komornejší zvuk orchestra s klavírom sa tak priblížil partitúre *Ariadny na Naxe*. Orchesterálna textúra dostala ostrejšie črty, no Jurowski ju napriek chýbajúcej mase a typickej straussovskej farebnosti artikuloval bez zbytočných manierizmov v súlade s drámou postáv na javisku. Koskyho inscenácii pristane v budúcnosti však aj plnší zvuk pôvodnej verzie partitúry. O dôvod viac dúfá, že čas už čoskoro pohltí aj našu prítomnosť a z predstavení pred prázdnyhľadiskom sa nadobro stane minulosť.

Robert BAYER

Richard Strauss: *Gavaliere s ružou*
Réžia: Barrie Kosky
Dirigent: Vladimír Jurowski
Scéna: Rufus Didwizus
Kostýmy: Victoria Behr
Internetový prenos premiéry z Bavorskej štátnej opery 23. 3.

Boj s vírusom na hudobných školách

28. marec 2021 bol opäť Dňom učiteľov, ktorí však tentoraz mohli „sláviť“ aj rok strávený zväčša učením na diaľku. Ako sa vyrovnali s novými formami komunikácie, s rozdielmi v technickom vybavení domácností i škôl? Ako preverila pandémia ich schopnosti improvizovať, čeliť krízovým momentom? Zistenie, že nový prístup priniesol aj udržateľné prvky, je možno slabou, no predsa útechou. Nemáme za sebou len stratené mesiace...

1. Už rok sa aj na Slovensku stretávame s dištančnou formou vzdelávania, a to aj v oblasti hudobného školstva na všetkých stupňoch. Ktoré modely komunikácie na diaľku sa vám osobne najviac osvedčili a prečo?
2. Dokážete sa pozrieť na záťaž, ktorú pandémia priniesla do vašej pedagogickej práce, aj pozitívne? Nájdete sa prvky, modely v rámci dištančnej formy, ktoré s odstupom času vnímate kladne, či už na strane pedagóga, alebo na strane žiaka? Sú medzi nimi aj také, ktoré si vo svojej práci ponecháte aj po skončení pandémie?

Martin Prievalský (violončelo),
ZUŠ Exnárova 6, Bratislava

1. Čo sa týka dištančnej výučby, v zásade sa používajú dva modely komunikácie so žiakom. Žiakovi sú zasielané inštrukcie, komentáre a zadania k aktuálne študovaným skladbám, etudám a pod. prostredníctvom mailovej komunikácie. Učiteľ naspäť dostáva od žiaka audio- prípadne videonahrávku s momentálnym stavom interpretácie. Učiteľ nahrávku analyzuje a žiakovi zasiela ďalšie inštrukcie, hodnotenie... Druhý model má nepomerne väčšiu mieru interaktívnosti, keďže výučba prebieha v reálnom čase pred učiteľom, ako aj žiaka prostredníctvom nejakej online komunikačnej platformy. Od začiatku prechodu na dištančné vzdelávanie používam takmer výlučne tento druhý model komunikácie. Po počiatočných experimentoch som sa rozhodol výučbu realizovať prostredníctvom videohovorov cez Skype. Kameňom úrazu je však rýchlosť internetového pripojenia na oboch stranách. Najpodstatnejší pri hudbe je, samozrejme, zvuk, ale ako učiteľ potrebujem vidieť aj to, ako žiak za nástrojom sedí a hlavne prácu jeho oboch rúk pri tvorbe tónu. Toto mi umožní väčšinou veľmi rýchlo prísť na príčinu, keď sa žiakovi niečo nedarí zahráť. Môžem ho tak na to okamžite upozorniť, a keďže sám sedím pred kamerou s nástrojom, aj mu prakticky ukázať riešenia. Napriek nespornej výhode rýchlosti takejto komunikácie musím spomenúť jeden technický nedostatok. Jednak samotná kvalita zvuku nie je zďaleka to pravé orechové, ale ešte väčší problém je, že zvuk

sa prenáša vždy len jedným smerom. Je teda napríklad nemožné zahráť si spolu naraz nejaké duo.

2. Musím sa priznať, že pri všetkej úcte k vynaloženému úsiliu, rôznorodkej invenčnosti kolegov pedagógov a ozaj veľkej snahe o zatraktívnenie dištančnej formy



výučby ju naďalej považujem len za z núdze cnosť. Myslím, že sa nejako obzvlášť nemýlim, keď poviem, že prevažná väčšina si želá čím skorší návrat výučby späť do škôl. Hra na hudobnom nástroji je v podstate druhom remesle, kde je priamy osobný styk pedagóga ako majstra so svojim učňom priam nutnosťou. Zvlášť pri deťoch začiatčovníkoch treba opakovane fyzicky naprávať pohyby a činnosť oboch rúk, a zabrániť tak nesprávnym zlozvykom, ktoré neskôr budú brániť ďalšiemu rozvoju pokročilejších zručností. Súčasná pandemická situácia si vynútila rôzne zmeny. Napríklad taká jedinečná atmosféra verejných žiackych vystúpení sa pretransformovala do online koncertov, vyskladaných z videonahrávok detí zväčša zachytených v ich domacom prostredí. To klasické „naživo“ je aj

určitým testom psychickej odolnosti žiaka, keďže koncentrácia a načasovanie smeruje ku konkrétnej hodine H a minúte M pred prítomným publikom. Môže to prinášať menší či väčší stres, priamoumerný druhu jeho osobnosti. Myslím si, že súčasná prezentácia výkonov formou online koncertu tento stres z väčšej miery odbúrava.

Violončelo je do veľkej miery odsúdené na súhru s minimálne jedným ďalším nástrojom. Snažím sa, aby moji žiaci od počiatkov oboznamovania sa so skladbou ju vnímali v celom kontexte aj chýbajúceho klavírneho hlasu a jej harmonického prostredia. A keďže čas korepetítorov je vzácny, od svojich pedagogických začiatkov sám vytváram zvukové súbory týchto klavírnych sprievodov a upravujem ich aj tempo na mieru aktuálnych možností

žiaka. Počas dištančnej výučby mi táto vytvorená databáza prišla veľmi vhod, pokračujem stále v jej rozširovaní. Aj keď táto idea u mňa nevznikla počas pandemického obdobia, ale ešte dávno predtým, budem v tejto činnosti určite pokračovať, aj keď sa veci, ako dúfam, vrátia opäť do normálu.

Anna Lipjancová (klavír), ZUŠ Sabinov

1. Dospela som k systému kombinácie videohovorov a nahrávok. Stále po určitom čase poprosím žiaka o nahrávku skladbičky, na ktorej pracujeme cez videohovory, keďže zvuková kvalita prenosu je chabá. Viem tak reálnejšie zhodnotiť stav skladbičky a môžem zadať detailnejšie inštrukcie na ďalšiu

prácu. Rovnako aj ja posiela nahrávky skladbičiek s popisom, ako pracovať na tom-ktorom probléme.

2. Ale áno... Kladných aspektov vnímam viac. Prvým je oveľa intenzívnejšia spolupráca s rodičmi. Začalo sa to riešením technického zabezpečenia hodiny. Ešte v prvej vlne dištančného vyučovania som mala výbornú skúsenosť, keď bol rodič prítomný na vyučovaní z praktického hľadiska, keď držal telefón, aby sme sa so žiakom videli. Žiak začal pracovať systematickejšie a dôkladnejšie ako na prezenčnom vyučovaní. Vo viacerých prípadoch som tak pocítila úprimný záujem zo strany rodiča o rozvoj svojho dieťaťa. A som milo prekvapená, že tieto decká pracujú usilovne aj naďalej, hoci už rodičia nesedia na hodinách.

Juraj Šušanič (bicie nástroje), ZUŠ J. Kresánka, Bratislava/ZUŠ E. Suchoňa, Pezinok

1. Najviac sa mi osvedčila výučba cez tvorbu videí, a to hneď z niekoľkých dôvodov: 1. možnosť nahrat vzorovú interpretáciu cvičení/skladieb s komentárom k jednotlivým nuansám, 2. možnosť žiaka pracovať s týmto materiálom, opakovane sa vrátiť k tomu, čo si potrebuje lepšie ozrejmiť, s prípadnou telefonickou alebo písomnou konzultáciou, 3. vyššia obrazová a zvuková kvalita ako pri priamom streamovanom prenose, 4. možnosť žiaka pracovať na danom materiáli a zachytiť ho na video ako výsledok svojej práce, na základe čoho môžu pedagóg aj žiak presnejšie a jasnejšie analyzovať a konkrétnejšie konzultovať prípadné nedostatky.

hľadávanie a triedenie je zasa prínosom pre mňa, k niektorým materiálom alebo spôsobom výučby by som sa inak nedostal, sú osviežením a rozšírením možností čo a ako učiť. Samozrejme, priamy ľudský kontakt medzi pedagógom a žiakom sa prirodzene nedá nijako nahradiť, ale dúfam, že aj táto podstatná absencia – vo svojom ohraničenom čase – môže byť prostriedkom k budovaniu inak zaspätých alebo neaktivovaných kvalít u žiaka aj pedagóga.

Luboslava Slobodníková (riaditeľka), Základná umelecká škola, Poltár

1. Počas prvej vlny pandémie, v marci-apríli 2020, modely komunikácie veľmi záviseli od technicko-materiálneho vybavenia detí, rodičov, ale aj učiteľa a školy. Žiaci do 10



Autentické zábery z online hodín klavíra v SZUŠ Hiadeľ, elokované pracovisko v Banskej Bystrici, učiteľka Linda Raganová, vek žiakov 9 a 10 rokov (foto: R. Ragan)

Ďalším pozitívom bolo, že som zistila, nielen na akých nástrojoch cvičia, ale aj ako a na čom sedia. Už viem presne, ktorí žiaci nedokážu preniesť návyky z prezenčnej hodiny do domáceho prostredia... Jedna žiačka si vďaka tomu kúpila nastaviteľnú a konečne vyhovujúcu stoličku, ďalšia si presťahovala klavír z chodby do svojej izby, kde má pochopiteľne viac súkromia na cvičenie. Z prvkov z dištančného vyučovania zrejme aj v budúcnosti použijem posielanie mnou nahratých ukážok s popisom na cvičenie. Aj tu mám kladnú spätnú väzbu od rodičov, hlavne v nižších ročníkoch. Sú radi, že sú takpovediac v obraze, na čom má dieťa pracovať, prípadne majú predstavu, ako má skladbička znieť. Samozrejme, veľmi sa teším na prezenčnú formu výučby, ktorú nikdy nehradí svet online vyučovania...

2. Áno. Napríklad to, že žiak je nútený naučiť sa pracovať viac samostatne, byť zodpovedný za výsledok svojej práce (napr. v podobe nahratých videí). Často sa mi stáva, že so žiakmi na hodinách cvičím od nuly to, na čom mali pracovať doma. Niektorí si to skoro osvojili ako bežnú prax. Teraz to nie je možné, navyše si myslím, že je dobré, keď sú do procesu nejakým spôsobom zapojení aj rodičia, čo môže byť aj pre dieťa veľkým povzbudením a rodič môže zasa viac nahliadnuť do samotného procesu výučby. Ďalším prínosom sú mnohé špecifiká výučby hry na hudobnom nástroji, napr. komplexné spracovanie konkrétneho partu k jednotlivým skladbám (noty/obraz/zvuk), rôzne technické cvičenia zamerané na timing, dynamiku, farebnosť hry, čítanie nôt... Ich vy-

rokov boli odkázané hlavne na rodičov, mnohé deti vôbec nevlastnia telefón. Vyučovanie sa časovo presúvalo do večerných hodín, keď rodičia prišli z práce domov. Mali sme učiteľku, ktorá nemala doma internet a učila cez telefón, bolo to veľmi náročné. Na začiatku učiteľia komunikovali e-mailami, esemeskami, cez skype, messenger alebo telefonicky, posielali sa nahrávky skladieb. Nebolo to plnohodnotné dištančné vyučovanie. V máji 2020 a počas druhej vlny pandémie od októbra 2020 sa veľmi zlepšilo materiálno-technické vybavenie rodín, učiteľov i školy, kde sme zabezpečili wi-fi pripojenie v celej budove a zakúpili sme bluetooth reproduktory pre učiteľov na zosilnenie zvuku z telefónov. V súčasnosti sa najviac využíva učenie cez messenger, skype formou videohovoru či videoprezentácie. Hu-

→ dobná náuka pre deti od 9-10 rokov sa učí cez Jitsi Meet ako hromadný videohovor, učiteľka a žiaci sa vidia, na názorný výklad sa používa i biela tabuľa. Malé deti sa naďalej učia cez zadania v pracovných zošitoch, listoch, ktoré učiteľka posielala rodičom cez internet, prípadne cez osobnú komunikáciu s rodičmi. Dištančné vzdelávanie v hre na hudobných nástrojoch je veľmi náročné, zvuk cez videohovor je veľmi skreslený, internet mnohokrát vypadáva, dynamika a pedalizácia sú len v náznakoch... Žiakom zasielame i nahraté klavírne sprievody.

2. Dištančné vzdelávanie donútilo učiteľov, žiakov i rodičov zdokonaľiť sa v informačno-komunikačných technológiách, aplikáciách a napriek finančnej náročnosti sa zlepšilo technicko-materiálne vybavenie aktívov dištančného vzdelávania. Žiaľ, máme i sociálne slabé rodiny, kde dodnes, hlavne pri malých deťoch, využívajú učiteľia formu posielania videonahrávok. Prípadne ich usmerňujú cez esemesky alebo telefonický hovor. Naši učiteľia si pochvalujú, že pri hodine cez messenger, skype a po konzultácii s rodičom bývajú žiaci lepšie pripravení, rodičia si dávajú námahu kontrolovať prípravu a cvičenie dieťaťa. Rodičia sa zapájajú do vyučovacieho procesu na základe usmernení od učiteľa. Naša ZUŠ vydala už štyri videokoncerty s účasťou všetkých odborov, sprístupnené na webovej stránke školy i Facebooku. Niektorí učiteľia si zostávajú vlastné videokoncerty z videí len svojej triedy.

Čo si do budúcnosti ponecháme? Ak bude žiak dlhodobo chorý, neprítomný na vyučovaní, dištančné vyučovanie nám veľmi pomôže, aby nestratil kontakt a napredoval vo svojom vzdelávaní podľa plánu. Lepšia komunikácia s rodičmi zostane potrebou školy (i napriek zaneprázdnenosti rodičov).

Ludmila Wittlingerová (hudobná náuka), ZUŠ E. Suchoňa, Pezínok

1. Doba dištančného vzdelávania je pre nás všetkých veľkou výzvou. V našej ZUŠ spočiatku prebiehala výučba iba formou e-mailovej komunikácie. Hoci moja snaha bola vždy poslať deťom ucelenú hodinu, v ktorej bol stručný výklad nového učiva, nejaké praktické listy na precvičenie i hudobná ukážka na počúvanie, všetko záviselo od schopnosti rodiča spolupracovať na vzdelávaní. Musím povedať, že nie raz prišla zo strany rodičov pozitívna reakcia, v ktorej si pochvalovali chvíle strávené spolu s deťmi pri počúvaní hudby. Boli pravdaže aj takí, ktorí nemali čas, prípadne vzdelanie na to, aby s deťmi dokázali napredovať. Preto som veľmi privítala, keď vedenie školy zabezpečilo online vzdelávanie cez aplikáciu Microsoft Teams.

V tejto fáze som mala situáciu opäť vo svojich rukách a záležalo už len na mne, ako využijem možnosti technicky sprostredkovaného

vyučovania. Osvedčilo sa mi vysvetľovanie učiva prostredníctvom zdieľania prezentácií. Na precvičovanie nového učiva som sa snažila zaradiť aj interaktívne cvičenia, ktorých je na YouTube či vo virtuálnej knižnici Zborovňa dosť. Tiež som sa snažila sprostredkovať deťom hudobné ukážky na počúvanie alebo krátke didaktické videá.

Žiaci vždy ocenia zábavné kvízy a súťaž, napr. vo forme „milionára“ alebo rôzne hudobné hádanky. Mnohé sa dá krásne sprostredkovať online, napr. dejiny hudby, no pri inom učive je fyzická interakcia učiteľ-žiak jednoducho nenahraditeľná. Napr. pri praktickom rytmi-zovaní a muzicovaní či náročnejšom teoretickom učive z oblasti harmónie.

2. Rozhodne si myslím, že nás táto výnimočná situácia mnohému naučila. Ja osobne som urobila veľký pokrok v oblasti IT zručností. Bola som nútená hľadať učebný materiál na internete, inšpirovať sa prácou pedagógov z iných ZUŠ-iek, vyrábať pre potreby online vyučovania svoje vlastné prezentácie a iný didaktický materiál...

Všetky skúsenosti, ktoré som za tento rok načerpala, určite využijem aj pri obnovenom prezenčnom vyučovaní. Online stretnutia si dokážem predstaviť v prípade potreby napr. vo forme osobných konzultácií so žiakmi, ktorí potrebujú niečo dovysvetliť. Na strane žiakov je prínos takéhoto vyučovania tiež skôr v oblasti získania IT zručností. Z hudobnej stránky si, žiaľ, myslím, že fahajú za kratší koniec.

Eva Šušková (hudobná výchova), Základná škola v Lozorne

1. Učenie hudobnej výchovy žiakov prvého stupňa v online priestore bolo naozaj výzvou. Na začiatku pandémie som pripravovala pre deti videá, na ktorých boli nahraté aktivity – rôzne formy rozohratia sa pri hudbe, rytmické a pohybové hry a relaxácie či piesne. V druhej vlne zatvorených škôl som sa už odhodlala učiť online a hľadať vhodné formáty hudobných aktivít, ktoré môžu deti realizovať doma, bez priamej sluchovej interakcie (mikrofóny musia byť kvôli časovému posunu vypnuté), bez možnosti pracovať s kolektívnym zážitkom zo spoločného muzicovania. Beriem to ako výzvu, aj ako osobný výskum, pretože predpokladám, že online priestor tu bude s nami ešte dlho a podobná situácia sa môže v priebehu rokov znovu opakovať. Čo sa týka samotnej výučby hudobnej výchovy, na mnohých školách ju z online rozvrhu celkom vylúčili, myslím, že v tomto mám šťastie, že som sa vedela dohodnúť s riaditeľkou školy, na ktorej pôsobím, o zachovaní predmetu, hoci len na dobrovoľnej báze. Pre žiakov je to istá forma relaxu a zábavy a vo väčšine tried sa radi v hojnom počte pripájajú. Pre mňa je zas dôležité vystať hodinu tak, aby si takouto aktívnou a hra-

vou formou prehlbovali hudobné zručnosti a mimopredmetové presahy, ktoré hudobná výchova ponúka.

2. Nevieť presne, či je možné preniesť modely z online priestoru do prezenčnej podoby výučby, keďže naše „bežné“ hodiny sú plné kolektívneho muzicovania, interakcie a práce v skupinách. Určite budem viac pracovať s digitálnymi pomôckami, ktoré som práve vďaka pandémie objavila. Sú to rôzne podporné aplikácie pre učiteľov hudby, aj pre hudobníkov, interaktívne hry a grafické zápisy skladieb, ktoré môžu deti hrať na elementárnych nástrojoch, ktoré som doposiaľ nevyužívala. Určite využijeme overené online aplikácie aj na možnosť spojiť sa počas hodiny so zaujímavými hosťami, čo mnohí moji kolegovia realizujú v súčasnom dištančnom vzdelávaní starších žiakov. V tomto období som založila aj skupinu Učíme hudbou na sociálnej sieti Facebook, kde si s pedagógmi hudby rôznych stupňov zdieľame postrehy a inšpirácie k výučbe.

Monika Melcová (organ, improvizácia), Vysoká škola Musikene, San Sebastián/Royal Danish Academy, Kodaň

1. V Španielsku, kde učím improvizáciu na hudobnej akadémii Musikene, pracujeme prezenčnou formou od 15. septembra 2020. Okrem základných pravidiel dodržania odstupu na verejných priestoroch fungujeme úplne normálne. Orchester má projekty každých 14 dní, koncerty môže publikum sledovať s 50-percentnou obsadenosťou kapacity. Som za to veľmi vďačná. Naša akadémia zvolila prístup individuálnej zodpovednosti. Online hodiny improvizácie som dávala len niekoľko mesiacov, od marca do mája 2020. Našla som niekoľko vhodných pomôcok, ktoré nás osviežili cez prvú vlnu. Dostávala som od študentov nahrávky, prehodnotili sme to e-mailom, cez Zoom alebo telefonátom. Študenti pedagogicky písali didaktické kompozície, bolo to zaujímavé. Na Royal Danish Academy v Kodani, kde učím organovú interpretáciu, pracujeme od decembra dištančne. Nie je to vyhovujúce, neprináša to nič nové. Jedinou zaujímavosťou je len to, že najlepšie spojenie cez internet mám so študentkou, ktorá zostala v Šanghaji. Okrem toho, že som sa naučila pracovať s čínskymi aplikáciami, mi táto forma učenia priniesla len minimum, tak ako všetkým mojim študentom v Dánsku...

2. Ako som spomenula v prvom bode, pozitívne boli zmeny v marci až máji 2020, objavili sme inštruktážne videá o rôznych hudobných štýloch, improvizované projekty sa dali vhodne pripraviť a zhodnotiť aj dištančnou formou. Aj keď už učíme „normálnou“ formou, pokračujeme v analýzach práce kanadskej improvizátorky Nahre Solovej, ale inak sme prebrali všetko, čo bolo predtým

naživo. K didaktickým kompozíciám sa nevrátime, máme veľa práce s praktickou harmóniou a organizujeme koncerty s premietaním filmov alebo večery poézie a improvizácie.

Róbert Ragan (kontrabas, komorná hra, jazzová interpretácia), Konzervatórium J. L. Bellu, Banská Bystrica

1. Pri hodinách hry na nástroji sa mi najlepšie osvedčil spôsob vytvorenia nahrávok danej látky študentom a následný spoločný rozbor tejto nahrávky. Dôvodom tohto spôsobu je najmä nedostatočná kvalita internetu na Slovensku, ktorá pri priamom prenose hry sláčikových nástrojov spôsobuje znekalitnenie zvuku, jeho modulovanie, čo niekedy pri zlom signáli vedie k úplnému „znezrozumiteľnému“ aktuálnej hry. Viem, že v krajinách s lepšou kvalitou internetu, napr. v Anglicku, funguje online vyučovanie lepšie. Tento spôsob štúdia vyhovuje určite lepšie pri práci so staršími študentmi, aj tu je veľmi dôležitá osobná aktivita a motivácia konkrétneho hudobníka. Veľmi obdivujem kolegov, ktorí dlhodobo online spôsobom učia malých žiakov.

2. Myslím, že pedagógovia aj študenti mali možnosť počas trvania pandémie viac porozmýšľať nad významom a smerovaním svojej práce. Z dlhodobého pohľadu však veľmi chýba prezenčné vyučovanie so živým

hraním, smerovanie hudobníka ku konkrétnemu umeleckému výkonu a priamy kontakt nielen s pedagógom, ale aj so spoluhráčmi a s publikom. Prvok, ktorý sme so študentmi síce využívali aj pred obdobím pandémie, ale v súčasnosti je hlavným spôsobom spoločnej práce, je nahrávanie seba samého. Ako mi raz povedal Stano Mucha z Moyzesovho kvarteta, najlepším učiteľom je mikrofón. Na tejto vete je skutočne veľa pravdy. Ja v súčasnosti vždy žiadam študentov, aby nahrali tri nahrávky aktuálnej látky a z týchto mi poslali tú, ktorá je podľa nich najlepšia. To, aspoň dúfam, ich vedie k analýze a pravidelnému a koncentrovanému počúvaniu a hodnoteniu svojho výkonu. Ďalšou úlohou, ktorú im dávam, je počúvanie množstva hudby, rôznych nahrávok skladieb, ktoré práve študujú, ale aj iných významných diel hudobného obdobia alebo žánru, ktorému sa práve venujú. Hudba je nielen to, čo je zapísané v notách. Určite chcem, aby tieto dva prvky zostali stálou súčasťou vyučovacieho procesu aj po skončení pandemického obdobia.

Peter Katina (akordeón), Konzervatórium J. Adamoviča, Košice

1. Po počiatočnom hľadaní sa mi najviac osvedčila kombinovaná komunikácia, v rámci ktorej majú študenti konzervatória online hodiny cez internetové aplikácie, ktoré doplníme tak, že mi zasielajú svoje

nahrávky skladieb a tie následne spoločne vyhodnocujeme. Každý z týchto modelov má svoje nevýhody, na online hodinách je často pohyblivý a poruchový dátový tok, ktorý skresľuje zvuk nástroja, kým samotná práca s nahrávkami je komunikačne sterilná. Preto uprednostňujem kombináciu týchto dvoch modelov.

2. Ťažko hodnotiť niečo z tohto obdobia kladne, osobne budem jedným z prvých, kto si s radosťou odinštaluje aplikácie Teams a Zoom z počítača. Za najdôležitejšie pri vyučovaní hry na nástroji na všetkých typoch umeleckých škôl považujem osobnú interakciu medzi učiteľom a žiakom, a tá teraz úplne absentuje, resp. funguje len sprostredkovane. Toto obdobie kladie väčšie nároky na samostatnosť študentov a ich kreativitu, na video-telefonických hodinách však nedokážeme postihnúť jemné umelecké detaily interpretácie a náročne sa vysvetľujú výrazové a farebné prvky či agogika, študenti majú často problémy s koncentráciou na obrazovku mobilu a my s hlasivkami i zrakom. Digitálne vyučovanie vo virtuálnom priestore bude možno v budúcnosti kompatibilným doplnkom reálneho vyučovania, teraz však bolo podľa mňa skôr východiskom z núdze. Takmer dva stratené školské roky budú znamenať silné memento a nepochybne aj vzdelanostnú medzeru pre celú generáciu. Pozitívom je, že si azda začneme viac vážiť ozajstný koncertný život a ozajstné vzdelávanie.

Tomáš Boroš, metodik hudobno-vzdelávacích aktivít o. z. Superar, InMusic a ISCM Slovakia:

Aby sme vedeli, čo v dištančnom online vyučovaní zefektívniť, je dobré identifikovať jeho pozitíva i negatíva:

Negatíva:

- obmedzená komunikácia: s deťmi komunikujeme nielen slovom, ale celým telom a pozíciou učiteľa voči skupine (žiakov) a v priestore, čo v online vyučovaní nie je celkom možné,
- zážitok pestrej interakcie v skupine je značne obmedzený (napr. spoločné mu-

zicovanie jednoducho potrebuje „live“ zážitok),

- fixovanie na vnímanie obmedzeného priestoru (obrazovka), eliminácia vnímania širšieho kontextu, širšej vizuálnej a zvukovej situácie,
- obmedzenie fyzického pohybu žiaka, nesprávne sedenie,
- neinšpiratívne, jednotvárne a umelé zvukové prostredie informačno-technologických prostriedkov,
- zo všetkých negatív môže vyplynúť únava žiaka a jeho slabá motivácia.

Pozitíva:

- intenzívnejšia samostatná práca,
- samoučenie, autokorekcia (napr. pri nahrá-

vaní videí vlastných interpretácií žiaka),

- učenie k zodpovednosti a efektívnemu time managementu žiaka,
- pocit bezpečia domova (pomáha iba niektorým žiakom),
- vzdelávanie napriek pandemickým opatreniam sa neprerušuje.

Odporúčenie:

- do výučby zaraďovať efektívne hrové, pohybové, tvorivé aktivity (aj mimo hudobného nástroja). Vytvárať priestor na plnenie inšpiratívnych výziev mimo online prenosu. V príprave zohľadňovať špecifiká dištančného vzdelávania, usilovať sa eliminovať jeho negatíva.

Pripravila AS

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)

3
 2021
 2,50 €

Príloha: J. Sixta / Molčányiová / Na chate: J. Klíma a I. Šiller / recenzie koncertov, CD, kníh...

O chlapcovi, ktorý krotil čertov a našiel krásu (z detskej tvorby Mariána Vargu)

Rok 2021 priniesol v hudbe niekoľko významných objavov. Okrem nájdenia Mozartovho rukopisu zo skladby *Allegro in D, KV 626b/16* sme svedkami objavov aj na našom území. Mám na mysli iniciatívu Spoločnosti Mariána Vargu, v rámci ktorej vyšiel posthumný notový zošit (spolu s CD nahrávkou) Vargovej detskej



kompozičnej tvorby s názvom *O chlapcovi, ktorý krotil čertov a našiel krásu*. Význam Mariána Vargu pre slovenskú hudbu dnes už netreba opätovne definovať, jeho kompozičné a interpretačné umenie patrí medzi piliere slovenskej hudby vo všeobecnosti. Pod lampou však býva najväčšia tma a my dnes máme neobyčajnú príležitosť znovuobjaviť už zdanlivo poznané, tentoraz z ďalšej perspektívy.

Impulzom k zozbieraniam a vydaniu (dochovanej) ranej tvorby Mariána Vargu bolo objavenie dvoch rukopisov zo skladieb *Malá suita* a *Letný deň* (4 klavírne miniatúry). Druhú z nich si v 60. rokoch „objednali“ učiteľky klavírnej hry na LŠU u vtedy 15-ročného Vargu, citlivo vnímajúc jeho všestranné nadanie a hľadajúc širšie zdroje motivácie pre štúdium hudby. Cyklus *Letný deň* napokon premiérovane zaznel na žiacom koncerte v Slovenskej filharmónii (jún 1962) v interpretácii Dany Belicovej-Chovanovej, u ktorej rukopis „oddychoval“ dlhých 60 rokov. Už v tejto tínedžerskej skladbe pritom vystupuje na

povrch Vargova náklonnosť k výrazným kontrastom, harmonickej pestrosti a k farebne expresívnym polohám. Prvá časť cyklu (*Ráno*) zaujme transponovaním motívu po malých sekundách nahor, druhá časť (*Ide vlak*) zasa svojou hravosťou a „pesničkovo-akordickou“ sadzbou. Za inovatívnu a do istej miery aj

zvukovo-experimentálnu možno považovať štvrtú časť (*Prší*), ktorá pripomína Vargove sólové „improvizácie v okamihu“ z prvej polovice 80. rokov.

Hudobný jazyk *Malej suity* (1963) zas prezrádza výrazný vplyv Bartóka, predovšetkým však 4. časť (*Impetuoso*), v ktorej je kompozičný dôraz kladený na striedanie pravidelných a nepravidelných taktov a perkusívne vyznenie sekundových intervalov a 12-tónových klastrov. Nápadným je tiež citat „s chybou“ z Prokofievovho *Klavírneho koncertu č. 3 C dur op. 26* v závere 1. časti (*Cantabile*). Práve citovanie, resp. tvorivé pretváranie už jestvujúcej hudby bolo ďalším z príznačných znakov hudby Mariána Vargu a jeho art-rockového zoskupenia Collegium musicum, evokujúc tak Šklovského

poli filmovej hudby. Záverečná časť *Sonatíny* (*Allegro giocoso*) je pritom zaujímavá nielen haydnovskou štylizáciou – a Haydnovi vzdal Varga poctu ešte raz, v *Concerte in D* –, ale aj skutočnosťou, že jej materiál opätovne použil v skladbe *Domáca úloha* známej z albumu *Zelená pošta*. Cyklické kompozície sú v zošite doplnené krátkymi, niekoľkotaktovými solitérnymi „dielkami“, v procese výučby klavírnej hry (nielen na ZUŠ) vhodnými na doplnenie Sarauerovej školy. Jednotlivé klavírne „jednohubky“ riešia vždy iný technický problém a zakaždým rozvíjajú nový hudobný výraz. Detskú tvorbu Mariána Vargu ďalej dopĺňajú jednostranové kompozície aplikovateľné ako prednesový repertoár vo vyšších ročníkoch umeleckého vzdelávania a bonusom je pieseň *Veverička*. Zo všetkých týchto diel presakuje svojrázna Vargova muzikalita „okorenená“ vplyvom veľikánov klasickej hudby: Prokofieva, Bartóka, ale aj Šostakoviča či Stravinského.

Fenómén Mariána Vargu stelesňoval ojedinelé nespútaný svet art-rockovej avantgardy kliesniaci u nás nové hudobné obzory. V období normalizácie pritom predstavoval akýsi priestor hudobnej slobody „vetrajúcej“ dusivú spoločenskú atmosféru. Pohybujúc sa na hraniciach komponovanej, bigbitovej a improvizovanej hudby pritom predpovedal aj následný vývoj klasickej hudby spojený s prenikaním postmoderných ideí u nás. Medzi osobnosti, ktoré u nás Varga zásadne ovplyvnil, patria napríklad Daniel Matej, Július Fujak či Jozef Lupták. Príležitosť nazrieť do detskej tvorby Mariána Vargu z obdobia pred jeho nástupom na konzervatórium je výnimočná príležitosť a s ohľadom na postulát historického poznania možno resuscitáciu detskej tvorby Mariána



(foto: L. Daít)

výrok: „*To, čo umelec vytvára, berie z okolitého sveta, aby vytvoril svoj model skutočnosti.*“ Celkový obraz o kontextoch Vargovej hudby dokresľuje posledná časť *Sonatíny*, ktorá notový zošit uzatvára. Ide o trojčastové dielo zachované v nekompletnej podobe, ktoré pre potreby vydania zrekonštruoval Vargov synovec Jakub Kudláč, aktívny na

Vargu považovať za ďalšiu hodenú rukavicu... Milovníci Vargovej hudby sa môžu veľkým oblúkom ocitnúť v jeho dospievajúcej hudobnej predstavivosti, ale azda dôležitejšie je, že sa Varga môže s hudbou z tohto notového zošita prihovoriť aj dnešným deťom. Veľkými pridanými hodnotami publikácie sú grafické spracovanie a ilustrácie (Han Illustration), texty s príbehmi, prihovárajúce sa náležitým jazy-

kom k tým najmladším (z pera Jany Vargovej, Jozefa Luptáka, Vladimíra Bokesa, Daniela Heviera a iných), ako aj vynikajúca CD nahrávka v interpretácii Ivana Šillera. Takýmto spôsobom môže Vargova hudba prenikať do hudobného sveta najmladších skutočne už „všetkými informačnými kanálmi“.

Ondrej VESELY



(foto: F. de Borja Moneo Oses)

Luis Felipe Ramírez Santillán skladateľ

■ Aká je genéza tvojho vzťahu k hudbe?

Pochádzam z rodiny, ktorá mala k hudbe blízky vzťah. Starý otec bol úplný fanatik do ruskej hudby. Svojim trom synom však hudbu zakázal študovať, museli absolvovať univerzitné štúdiá. Napriek tomu hrali veľmi dobre na klavíri a otec trochu na gitare. Ujo Carlos vedel podľa sluchu zahrať dokonca aj Rachmaninovov klavírný koncert a niektoré Beethovenove sonáty bez toho, aby poznal noty. Hral podľa platní, ktoré počúval doma...

■ Počiatky tvojho záujmu o súčasnú hudbu?

Doma sme mali zbierku LP platní a časť z nej zaberala orchestrálna hudba mexických skladateľov 20. storočia (José Pablo Moncayo, Blas Galindo, ale aj nahrávky mikrotonálnej hudby Juliána Carrilla). Už keď som bol malý, počúval som viac súčasnú hudbu než Beethovena či Mozarta. Veľký vplyv na mňa mali platne s dielami I. Stravinského, A. Berga, K. Stockhausena, D. Šostakoviča. Pamätám si aj na platňu Philipa Glassa, ktorá sa okrem mňa doma nikomu nepáčila. Iné, súčasné orchestrálne kompozície z Európy som počul aj na koncertoch, ktoré som s rodinou a kamarátmi navštevoval v hlavnom meste Mexika.

■ Aké životné cesty ťa priviedli na Slovensko?

Odjakživa ma veľmi zaujímala súčasná hudba skomponovaná v strednej Európe. Zbožňujem

Lutoslawského, ale vzťah mám aj k Pendereckému, Bartókovi, Schönbergovi... Pred viac ako piatimi rokmi som mal – vďaka môjmu slovenskému priateľovi – príležitosť kontaktovať profesora Jevgenija Iršaia. Poslal som mu svoje kompozície a opýtal som sa ho na možnosti doktorandského štúdia skladby na VŠMU. Podarilo sa mi prísť na prijímacie skúšky, a to bol začiatok...

■ Postrehol si rozdiely medzi najväčším a mexickým hudobným prostredím?

Najväčší rozdiel medzi Mexikom a Slovenskom vidím v rešpektovaní práce skladateľa. V Mexiku je problém už to, aby sa skladateľovi zaplatilo za uvedenie jeho diela. Rovnako zriedkavé je, že v rádiu zahrajú hudbu súčasného mexického skladateľa. Ak aj áno, je rovnako nemožné žiadať si finančnú odmenu. Stalo sa mi tiež, že v programových bulletinoch neuviedli moje meno. Našiel som tam však mená riaditeľa spolu s administratívnymi pracovníkmi orchestra, dokonca aj mená miestneho riaditeľa kultúry či primátora príslušného štátu. A toto sa stáva i v prípade už renomovaných autorov. Na Slovensku je to celkom inak. Tu slovo skladateľ vzbudzuje rešpekt. Cítil som to, keď interpreti prejavili záujem o vznik nového diela. Pýtali sa dokonca i na cenu objednávky. Čiže, tu je všetko úplne inak než v Mexiku. A to nenarážam len na otázku financií, ale aj na otázku hodnoty skladateľa ako umelca.

■ Prezradíš viac o svojich skúsenostiach so slovenskými interpretmi?

Pracovať so slovenskými interpretmi je pre mňa výnimočná skúsenosť, ich interpretačná úroveň je veľmi vysoká a koncerty bývajú mimoriadnym zážitkom. Keď niekedy nastane počas komponovania nejaký hudobný problém a ja neviem, ako ďalej, spomeniem si na všetky krásne slová, ktoré zazneli na adresu mojej hudby a znovu naberiem dych... Napríklad slová geniálneho Milana Paľu o skladbe *Duelo* (zo španielčiny smútok) pre sólové husle (ktorú hral v roku 2017 v Mexiku) znamenali pre mňa tak veľa, že v mojom hudobnom živote rozlišujem etapy „pred a po“.

■ Hovoril si o vlastnej kompozičnej metóde. Prezradíš viac?

Moja metóda komponovania spočíva v používaní slov, viet, citátov textov či múdrostí, ktoré pomocou matematických rovníc pretransformujem na čísla, a tie potom na hudbu. Túto metódu som nazval „hudobný palimpsest“. V mojom živote hudba zaberá, prirodzene, veľmi dôležité miesto, rovnako však aj slová. Hudba niekedy vyjadruje to, čo slová nemôžu vypovedať. Zároveň sú však aj slová čistou muzikou, hudbou samou osebe... Každé písmeno má svoj vlastný zvuk, každá kombinácia písmen či slov má svoju vlastnú melódiu. Veta, prosba, príbeh majú v sebe určité poslanstvo, silu vyjadrenú pomocou slov. Ak toto poslanstvo preniesieme do iného média, akým je hudba, tanec, maľba či sochárstvo, vráti sa toto poslanstvo podprahovým spôsobom.

■ Ktoré skladateľské osobnosti zo Slovenska ťa najviac zaujali a zanechali trvalý dojem?

Zasiahlo ma veľké množstvo diel slovenských skladateľov. Ešte aj dnes neprestávam premýšľať nad otázkou: „Čo majú vo svojej duši a vo svojom srdci, že sa dokážu takto vyjadriť?“ Najväčšími ma zasiahli kompozície môjho profesora Jevgenija Iršaia, ale aj Vladimíra Bokesa, Ivana Buffu, Juraja Vajó a Vladimíra Godára. Napríklad CD *Odnikiaľ s láskou*, ktoré mi profesor Iršai daroval, ma

zakaždým pri počúvaní unáša do odlišných zákutí môjho vnútra.

■ Nedávno si absolvoval doktorandské štúdium hudobnej kompozície na VŠMU. Aké sú tvoje skladateľské ciele, na čom pracuješ?

Od ukončenia môjho doktorandského štúdia pokračujem v práci na rôznych skladateľských projektoch podnietených záujmom slovenských interpretov: ide o skladby pre gitaru, husle, ako aj koncerty pre tieto nástroje. Na objednávku komponujem tiež rôznorodé komorné diela (pre klavír a tenorsaxofón, klavír a violu, klavír a akordeón, ale aj trio pre gitaru, akordeón a klavír) a z vlastných pohnútok píšem piesňový cyklus pre tenor a klavír na moju autorskú textovú predlohu. Mám aj objednávku na aranžmány pre mexický ľudový symfonický orchester Orquesta Típica de la Ciudad de México. Bohužiaľ, pandémia takéto projekty pozastavila a práce som musel dočasne odložiť. Úplne čerstvý je však detský bábkový muzikál (pre soprán a sláčikové kvarteto) finančne podporený mexickým štátnym fondom FONCA. Pôvodne som plánoval uskutočniť premiéru v Mexiku a paralelne v divadlách vo Viedni, no aj tieto plány nateraz ovplyvnila pandémia... ✕

Prípravil **Ondrej VESELÝ**

Luis Felipe RAMÍREZ SANTILLÁN (1970, Mexiko) absolvoval magisterské štúdium hudby na Atlantic International University (2009, Havaj/USA) a r. 2020 ukončil doktorandské štúdium skladby na VŠMU u J. Iršaia. Bol rezidenčným skladateľom a aranžérom telies Symphony Orchestra of the Meritorious Autonomous University of Puebla a Orquesta Típica del Estado de Puebla. Jeho diela boli uvedené na Slovensku, vo Francúzsku, Austrálii, Mexiku a na Kube. Opakovane bol nominovaný na ocenenie Pantalla de Cristal v Mexiku v kategórii najlepšia pôvodná hudba pre dokumentárny film. Pred odchodom z Mexika pedagogicky pôsobil na Univerzity of Music Pacelli, na Instituto Superior de Música Esperanza Azteca a na Instituto Tito Puente v Pueble. Od roku 2016 žije a tvorí na Slovensku.



J. Klíma (foto: archív)



L. Fančovič (foto: J. Dekánková)

NA CHATE: Ján Klíma a Ladislav Fančovič

„Málokedy si zahrám ,len tak““

Ako sa dá životný štýl „virtuózneho interpreta“ uchrániť v podmienkach dneška? Ako si príprava na klasický koncert rozumie so stride pianom a saxofónom? Možno je škoda zužovať rozhovor s takou všestrannou osobnosťou, akou je – dnes už multiinstrumentalista – Ladislav Fančovič, len na tieto okruhy, no do týchto otázok ma pobáda vlastná zvedavosť...

JK: Ilju Hurníka sa v jednom rozhovore spýtali, či si ešte niekedy len tak sám pre seba zahrám na klavíri. Odpovedal, že áno, lenže hneď ako narazí na prvé zaváhanie, neodolá, a skončí sa to zase pri drilovaní... Vy si dokážete „len tak pre seba zahráť“?

LF: To je zaujímavá otázka. Naozaj veľmi, veľmi málokedy. Aj to väčšinou len vtedy, keď chcem vyskúšať nejaký nástroj, takže to vlastne ani v takom prípade nie je „len tak“. Dokonca si často pri študovaní nejakej úžasnej skladby poviem, že si ju zahrám aj po vypršaní termínu koncertu, ale ešte nikdy k tomu neprišlo. Skladba okamžite po odohraní ide na vedľajšiu koľaj a nahradia ju ďalšie, ktoré sú v poradí.

JK: Takže na vine je nedostatok času, hlad po hudbe stále ostáva...

LF: Je to skôr spôsobené dobou, ktorú žijeme. Núti nás ísť do absolútneho maxima, čo sa týka termínov a záväzkov. Ja si napríklad za posledné roky nepamätám ani jeden deň, kedy by som si mohol večer s čistým svedomím povedať, že som stihol všetko, čo som chcel...

JK: Myslím, že práve pre hudobného profesionála vašej kategórie platí, že svojho najprísnejšieho nadriadeného si už od detských čias nosí sám v sebe.

LF: Presne tak.

JK: Hovorí sa, že „umenie je rehoľa“. Ak v dnešnej dobe stretne na ulici rehoľníka, akoby k nám zavalul duch celkom inej doby a dimenzie existovania. Ale presne toto vlastne platí aj o každom, kto sa na vrcholovej úrovni venuje hudobnému nástroju. V čom človeka takýto druh práce osobnostne pozná? Ako ho mentálne vyformuje?

LF: Predovšetkým, výkonný umelec musí presne poznať svoje schopnosti a rýchlosť, akou vie pracovať. To je úplne kľúčové pri rozhodovaní sa, či prijať to alebo ono, či sa ďalší projekt dá časovo skombinovať s našťudovaním iného... Táto schopnosť kalkulácie je veľmi dôležitá, inak sa môžete dostať do celkom slušnej šlamastiky, ak zistíte týždeň pred koncertom, že ste s cvičením začali neskoro. S týmto súvisí aj pocit zodpovednosti, ale aj čistého svedomia z prípravy, ktoré je zase rozhodujúce pre sebavedomie na pódium. Ak máte pochybnosť o tom, či ste urobili počas študijného procesu naozaj maximum, tak to podpíli váš pocit istoty, čo sa môže skončiť fatálne.

JK: Do každodenného života v ktorejkoľvek dobe veľmi rýchlo presakujú súčasné nové technológie. Pri cvičení na jednom výsostne akustickom nástroji som si nedávno uvedomil, že používam digitálnu ladičku, digitálny metronóm, noty mám aj na čítačke, intonáciu aj repertoár trénujem s prednahratými trackmi... Ako veľmi ovplyvnil dnešný stav technického pokroku život vrcholového klaviristu? Sú tieto vplyvy aj negatívne?

LF: Ja som zostal v tomto asi trošku zaseknutý v minulom storočí. Samozrejme, používam výdobytky modernej doby, ktoré uľahčia fungovanie a zefektívnia niektoré procesy, napr. písanie nôt, alebo nahrávanie hudby na vysokej technologickej úrovni, ktoré zaručuje čo najvernejší zvukový obraz toho, čo vám skutočne ide z nástroja a akustiky sály. Dokonca som asi pred dvoma rokmi mal aj tendenciu podľahnúť čítaniu nôt z iPadu. Postupne som si však uvedomil, že je to v rozpore s mojím vnútnom, a zďaleka sa to nedalo porovnať s pocitom, ktorý mám pri hraní z krásnych originálnych, často aj veľmi starých, papierových nôt. Ale nové technológie určite nevnímam negatívne, aspoň mi teraz v rýchlosti nič nenapadá. A ladičku a metronóm samozrejme používam digitálne, je veľká výhoda, že tieto veci máte prakticky stále pri sebe.

JK: Zdá sa mi však, že veľká sila technológií uľahčuje víťazstvo aj všetkým tým elementom v živote, ktoré nás rozptyľujú a vábia k interakcii, čím nás v konečnom dôsledku ukracujú o čas a sústredenosť. Dokážete sa dostatočne izolovať a obhájiť svoj čas pre sústredenie?

JK: V tomto máme my hudobníci veľkú výhodu oproti ľuďom, ktorí nonstop pracujú pri počítači. Aj pri ňom si viete vypnúť nežiaduce elementy, no keď si sadnete k nástroju a otvoríte Chopinov klavírny koncert, všetky ostatné lákadlá sociálnych sietí a podobné veci sú okamžite zabudnuté. Ale bolo by zaujímavé vedieť, ako toto vníma mladá generácia, pretože ja už som predsa len niekde inde, a neboli sme týmito novými nástrahami až tak priamo zasiahnutí.

JK: Dovolím si ešte jedno prirovnanie: určite existuje analógia medzi vrcholovým interpretom a vrcholovým športovcom. Vrcholový športovec si však počas roka berie aj čas „off season“, ktorý je nutný kvôli prevencii zranení a preťaženia. Ako predchádzate preťaženiu?

LF: Musím priznať, že som zažil situácie, keď som sa naozaj cítil na pokraji zrútenia. Boli mesiace, keď som odohral viac ako dvadsať náročných koncertov. Takéto obdobie je však väčšinou akosi prirodzene vyvážené prázdnymi týždňami. Treba si to samozrejme aj strážiť, lebo niekedy je naozaj dôležité vedieť povedať „nie“ a myslieť trošku aj na svoje zdravie. Toto všetko však platilo v časoch, keď sa žilo normálne. Momentálne, prakticky po ročných prázdninách, sa aj na to najvypätejšie obdobie pozerám ako na najkrajšie roky života. Teším sa, že som ešte generácia, ktorá mohla zažiť cestovanie bez obáv a strachu, a hranie v preplnených sálach, niekedy s poslucháčmi aj priamo na pódium.

JK: Ja si každý deň hovorím, že ono sa to môže vrátiť. Možno v inej forme, ale môže

to byť znova pekné a radostné... A ešte k tým športovcom: pre nich je automatická aj nutnosť vhodnej životosprávy. Spánok, strava, mnohé iné návyky a rituály. Čo znamená pre vás, udržať si v tomto zmysle ideálnu formu?

LF: Áno, životospráva je určite dôležitá všeobecne, a špeciálne pre ľudí, ktorí podávajú výnimočné výkony. V hudobnom svete sa však stretávame s rôznymi extrémami. Poznám množstvo naozaj vynikajúcich umelcov, z ktorých mnohí dodržiavajú zásady zdravej výživy a venujú sa aj fyzickému cvičeniu, a zase iní akoby robili všetko pre to, aby svoj organizmus čo najviac likvidovali a trápili. A existujú aj rôzne kombinácie oboch extrémov. Oproti vr-

Boli časy, keď som sa bežeckému tréningu venoval naozaj fanaticky, ale potom prišiel moment, keď bolo treba zvážiť priority, pretože napríklad dvojfázový tréning vyžaduje naozaj množstvo času a energie. A napríklad na saxofóne sa po 20 kilometroch v nohách nehrá najlepšie...

JK: S vašim menom sa človeku spája, mierne povedané, všestrannosť. Je tu váš rozmanitý repertoár, ktorý odráža, ako ste počas doterajšej kariéry postupne prechádzali sústredením na veľmi rozličné obdobia a vrstvy klavirnej literatúry. Potom prišla láska k swingu. Rovnako naplno ste sa stali aj bandleadrom, aranžérom a vlastne i hudobným archeológom...

A z vlastnej skúsenosti môžem povedať, že to naozaj netrvá rok, dva ani päť, kým sa dostanete do štádia, že spĺňate vyššie kritériá.

JK: Sú tam aj rozdiely na úrovni konkrétnych technických nárokov? Ako sa dá vycvičiť ten „feel“, ktorý akoby vyžaduje úplne iný hormonálny tok v tele klasického interpreta a iný napríklad pri stride piano?

LF: Ten princíp je technicky vlastne veľmi jednoduchý. V prvom rade treba počúvať veľa starého jazzu, ešte viac ho hrať, počúvaním svojich vlastných nahrávok analyzovať a diagnostikovať nedostatky. Dôležitým krokom je aj začať hrať vlastné sólové improvizácie, kde



L. Fančovič a Slovenská filharmónia (foto: J. Lukáš)

cholovým športovcom máme tú výhodu (ktorá je vlastne nevýhodou), že dokážeme podať naozaj skvelý výkon aj vo fyzicky nie úplne najideálnejších stavoch. Ale to, ako so svojím organizmom človek zaobchádza, sa nám skôr alebo neskôr vráti, či už pozitívne alebo negatívne.

JK: A do akej kategórie v tomto zmysle patríte vy? Existujú vo vašej životospráve konkrétne prvky „toto určite áno, toto určite nie“, ktorým si udržujete fyzickú kondíciu?

LF: Snažím sa v rámci možností žiť v čo najzdravšom režime. Pred vyše desiatimi rokmi som z jedálnečka vyškrtol mäso, krátko nato som začal s pravidelným behaním, ktorému sa venujem dodnes. Behanie jednak neutralizuje ten permanentný stres, jednak sa trénovaním a udržiavaním kondície aj na pôdiu cítim oveľa lepšie. Odohrať napríklad náročný klavirny recitál vyžaduje veľa fyzickej sily, takže keď trénujete kondičku, zákonite sa to pozitívne prejaví aj za hudobným nástrojom.

A, samozrejme, klaviristom v intenciách celkom iného štýlu ako predtým. Do akej miery bolo náročné osvojiť si tento typ hry? Ako sa líši takýto druh pianistickej virtuozity od tej „klasickkej“?

LF: Starý jazz je úplne iný svet, ale s dostatočnou dávkou fanatizmu pre tento štýl sa vie za cca desať rokov celkom slušne s týmto žánrom stotožniť aj klasicky študovaný klavirista. Začiatky boli veľmi komické, myslíte si, že už to začína znieť dobre a po rokoch sa nad svojimi nahrávkami z toho obdobia len pousmejete. Je paradoxom, že klasický hudobník prakticky celý život cibí rytmus v často extrémne komplikovaných skladbách pre svoj nástroj. Ale keď chce zahrať rytmicky správne napr. nejakú swingovú melódiu alebo prevzaté sólo, tak je to väčšinou úplne mimo. Naozaj správne swingové cítenie a rytmizovanie je z nejakého zvláštneho dôvodu pre klasických hudobníkov spravidla nerozlúštiteľný rébus. Často sú to naozaj mikronuansy, ktoré rozhodujú.

si interpret tiež buduje jazzové cítenie. Čo sa týka stride piano, technika ľavej ruky je ďalšia kapitola. Tá si žije svoj život nezávisle od toho, čo sa deje okolo.

JK: Zrejme práve skúsenosť so starým jazzom vás priviedla k tomu, že ste sa stali zároveň plnokrvne aktívnym saxofonistom. V porovnaní s klavírom ide o úplne odlišný nástroj. V čom je ľahšie študovať od základu nový hudobný nástroj, ak ste pri inom nástroji už dosiahli na vrchol? Čím všetkým ste si už nemuseli prechádzať?

LF: Približne v čase založenia orchestra Fats Jazz Band v roku 2011 sa začala rozvíjať moja zberateľská vášeň, ktorá za tie roky narástla do priam obľudných rozmerov. Vo veľkej miere súvisí so starým jazzom, mám v zbierke množstvo originálnych šelakových platní, originálnych vydání jazzových piesní, aranžérskych kníh a kolekciu bicích, drevených a plechových hudobných nástrojov. Asi v roku

→ 2013 som len tak zo žartu fúkol do jedného storočného c-melody saxofónu, ktorý mi prišiel z USA. A od toho momentu sa začala písať nová kapitola. Saxofón má úplne uchvátil svojou vibráciou, je to pocit, ktorý sa nedá s klavirom absolútne porovnať. Určite mi v napredovaní pomohlo aj to, že už som bol profesionálnym hudobníkom, takže som veľa vecí chápal rýchlejšie a komplexnejšie. Každopádne ten správnejší smer to nabralo, až keď som začal chodiť na lekcie k profesorovi Alexandrovi Stepanovovi, ktorý mi vysvetlil základné princípy saxofónovej hry. Môj sen sa naplnil do dokonalosti v septembri 2020 začatím štúdia na prestížnej univerzite v holandskom Tilburgu, kde si robím „master's degree“ klasického saxofónu u Andreasa van Zoelena, člena slávneho Raschèr Saxophone Quartet. Pod jeho vedením som začal zisťovať, kam až sa dá zájsť v ovládaní tohto čarovného nástroja...

JK: Huslistka a violistka Anthea Kreston písala raz o tom, ako starostlivo musí plánovať cvičenie na svojich dvoch nástrojoch. Ak v je-

den deň cvičí na husliach, už nemôže cvičiť na viole. V opačnom prípade nastávajú fyziognomické problémy v rukách. Kvôli tomu dokonca po niektoré dni trénuje svoj „husľový“ repertoár na viole, keď práve violu potrebuje trénovať technicky. Stretávate sa s podobnou nutnosťou zadelovania?

LF: V prípade kombinácie saxofón-klavír to až tak neprekáža. Je pravda, že pri saxofóne ruky trochu stvrdnú v inej polohe, ale je otázkou niekoľkých minút, kým sa potom za klavirom cítim uvoľnený. Skôr sa mi stáva, že napr. na altovom saxofóne cvičím party do kvarteta, kde hrám na barytónovom saxofóne. V určitom štádiu prípravy sa dajú party osvojiť na tomto nástroji, ktorý je ľahší z hľadiska gramáže. Pri práci na detailoch však už treba pracovať na nástroji, pre ktorý je skladba napísaná. Každý typ saxofónu má iný náusťok a inak funguje práca s prúdením, tlakom vzduchu a nastavením všetkých elementov v ústach, krku a hlasivkách, ktoré sa podieľajú na tvorbe zvuku.

JK: Váš profesionálny život za normálnych okolností vyžaduje neustálu prípravu na nové vystúpenia. Teraz je mnohé inak. Priniesol vám posledný rok do každodenného života aj nejaký impulz alebo priestor na čosi dobré, na čo dovtedy nebol čas?

LF: Jediné pozitívum, ktoré priniesla táto hrozná situácia, je, že si nesmierne užívam a vážim každý moment, keď sa stretnem s ďalšími hudobníkmi a hráme nejakú komornú hudbu. Úžasné boli aj tri dni, ktoré sme s kolegami a drahými priateľmi strávili v kultúrnom dome v Modre, kde sme nahrali krásne CD k desiatemu výročiu orchestra Fats Jazz Band.

JK: Pán Fančovič, ďakujem vám. Veľmi si cením vašu ochotu a čas.

LF: Aj ja ďakujem! Ospravedlňujem sa za diakritiku, azda na to existuje nejaká technológia...

JK: O diakritiku sa rád postarám. A ešte raz ďakujem. ✕

Z ORGANOVÉHO KOKPITU



Vážme si, čo máme

Altruista, priemyselník a zakladateľ veľkoobchodu s meracími strojmi Mitutoyo Corporation, pán Yehan Numata, odišiel ako 19-ročný študovať do Kalifornie, neskôr sa venoval duchovnej činnosti na Oahu na Havajských ostrovoch. Do rodného Japonska sa vrátil v r. 1934 a okrem nespočetného množstva dobročinných akcií zabezpečil v r. 1970 budhistickému chrámu Tsukiji Hongwanji v Tokiu 26-registrový dvojmanuálový organ nemeckej firmy Walcker, opus 5264. Nikto si nekládol otázku, či je tento nástroj vhodný práve pre toto miesto. Jednoducho bol prijatý ako dar, ako požehnanie. Po prvýkrát bol organ umiestnený v budhistickom stánku. Do dvoch mesiacov tu zamestnali troch profesionálnych organistov, vydali spevník hymien a začalo sa organizovanie „lunchtime“ koncertov, ktoré pravidelne vysielala tokijská televízia v priamom prenose.

Deň pred koncertom som v tejto časti mesta, preslávenej aj obrovským rybím trhom, zabúdila. Jednoducho som sa stratila a na prvú skúšku som prišla s viac ako 15-minútovým meškaním. Usmievavá organistka Mineko ma uistila, že čas na tomto mieste beží inak: „We take it easy, just enjoy Monika...“ (Nám to neprekáža, Monika, hlavne si to užite...)

Hodinu pred koncertom zasada okrúhly stôl, musia sa prebrať podrobné detaily vystúpenia. Hlavný mních Yuzen vedie niekoľkočlené spoločenstvo. Niečo sa pripravuje, cítim menšie napätie, všetci hľadajú na dno šálky



M. Melcová počas koncertu v tokijskom budhistickom chráme (foto: archív)

zeleného čaju. Ja taktiež, ale skôr preto, že obdivujem tradičnú keramiku, jej nepravidelný tvar a jednoduchú dokonalosť. Zaznie otázka: „Bolo by možné, aby ste pozdravili Buddha ľahkým kývnutím hlavy, keď pôjdete okolo k organu? Dovolí vám to vaše náboženské presvedčenie? Prosíme vás, rozhodnite sa slobodne, priali by sme si, aby ste sa tu cítili čo najlepšie.“ Je pre mňa samozrejmosťou, aby som pozdravila Buddha, tak ako každý návštevník tohto chrámu. Okrúhly stôl si vydýchne, čaj môžeme vypíť.

Chrám sa zaplní celý, kamery s logom NHK na mňa miera z viacerých strán, v publiku cítim radosť, nadšenie z daru. Daru, ktorý je tu už 40 rokov...



Interiér chrámu Tsukiji Hongwanji (foto: archív autorok)

Tokio som opustila len pár dní pred zemetrasením stupňa magnitúdy 9 v oblasti Tóhoku. Tsunami 11. marca 2011 si vyžiadalo viac ako 20 000 obetí a viac než 2500 je dodnes stále nezvestných. Spomedzi všetkých koncertov sa mi v spomienkach na Japonsko najviac vynárala atmosféra práve tohto miesta, chrámu Tsukiji Hongwanji. Nadšenie a pracovitosť ľudí, ktorí sú si vedomí, že sme pominuteľní, a práve preto máme žiť s dobrou vôľou a rešpektom voči všetkým. Vtedy aj teraz.

Monika MELCOVÁ

Bašta Bardejov

Vznik opevnenia mesta Bardejov siaha až do štrnásteho storočia, keď bolo slobodným kráľovským mestom. Tvorí ho súbor mohutných hradieb a ikonických bášť, ktoré mestu dodnes dodávajú stredovekú atmosféru, porovnateľnú napríklad s estónskym Tallinom. V jednej z bášť vzniklo kultúrno-komunitné centrum, ktoré Bardejovu pravidelne prináša žánrovo rôznorodú hudobnú alternatívu.

Bardejovských bášť sa celkovo zachovalo deväť, no z historických prameňov a pozostatkov terénnych základov vieme, že ich tu voľakedy stálo oveľa viac. Svoje pomenovania dostávali podľa miesta, na ktorom sa nachádzali, podľa svojho tvaru alebo cechu, ktorý ich bránil. Najmohutnejšia bašta preto dostala prívlastok „hrubá“ a spolu s Malou baštou boli dlho najúčinnjším obranným prvkom mesta. Hrubá bašta bola postavená v 15. storočí, na sklonku 19. storočia ju zasiahlo niekoľko požiarov, na prelome 50. a 60. rokov bola zrekonštruovaná, počas bývalého režimu slúžila prevažne ako sklad a od 80. rokov bola na dlhý čas ponechaná svojmu osudu.

bašty však neboli ich prvotným cieľom. Po viacerých neúspešných pokusoch získať do prenájmu zaujímavý a potenciálny priestor, medzi ktorými bolo napríklad aj bývalé vojenské kino, požiadali o pomoc mesto: „*Odpoveď mesta bola, že je k dispozícii len obrovská opustená gotická bašta. Vtedy asi nikto nebral vážne, že by sme to zobrali, no my sme do toho išli,*“ pokračuje F. Maxin.

Program v Bašte pripravuje aktuálne osemčlenný tím, ktorý má prerozdelené jeho jednotlivé úseky. Hudobná dramaturgia koncertov smeruje prevažne do alternatívy, žánrovo sa pohybuje od punku, súčasnej elektroniky, jazzu, experimentu až po klasickú hudbu: „*Dlhoročné zázemie má u nás napríklad*

Aká je akustika priestorov Hrubej bašty? „*Výborná. Teda aspoň si ju pochvaľuje väčšina hudobníkov, ktorí u nás hrali. Záleží samozrejme od podlažia, na ktorom sa koncert alebo divadlo uskutočňuje. Polkruhový pódorys, drevené podlahy a stropy asi robia svoje,*“ pokračuje F. Maxin. V letných mesiacoch organizuje centrum akcie aj pred baštou. Mesto tento priestor momentálne prerába na kamenné terasovité sedenie, čo by podľa F. Maxina mohlo i vonku zmeniť charakter fungovania kultúrneho centra k lepšiemu. Keďže Hrubá bašta má päť podlaží a ďalšie dve podlažia sú takpovediac v streche, rekonštrukcia a sprístupnenie celého objektu vyžaduje veľa času a práce. Vďaka energii a odhodlaniu množstva dobrovoľníkov sa im už však podarilo sprevádzkovať kaviareň a jedno podlažie na celoročné aktivity.

Tridsiateho apríla to budú tri roky, odkedy centrum funguje na dennej báze celoročne. Dovtedy v budove nebolo kúrenie a chýbala kompletná rekonštrukcia podláh a stropov. Od jari do jesene prebiehali akcie v bašte a zároveň sa prerábali priestory a v zime sa budova zavrela a aktivity sa konali inde. Jedno podlažie na prevádzku všetkých aktivít centra počas chladných mesiacov však nepostačuje,



Exteriér a interiér bardejovskej Hrubej bašty, sídla kultúrno-komunitného centra Bašta (foto: archív)

Od roku 2012 tu pôsobí občianske združenie Different, ktoré v priestoroch bašty vytvorilo zázemie pre rôzne kultúrne a umelecké, vzdelávacie či komunitné aktivity, a sprístupnili tak Hrubú baštu širokej verejnosti. Zo stredovekej bašty sa v Bardejove stalo centrum alternatívnej hudobnej scény, divadelných predstavení, umeleckých výstav, filmových premietaní a rôznych voľnočasových aktivít pod názvom kultúrno-komunitné centrum Bašta: „*Občianske združenie Different funguje už od roku 2003. Za tie roky sme zorganizovali veľa kultúrnych a komunitných aktivít v rôznych podnikoch, na rôznych miestach v meste i mimo neho, až sme nakoniec prišli do bodu, keď sme si povedali, že by už bolo načase mať nejaký vlastný priestor. A tak sa od roku 2012 mordueme s veľkou gotickou baštou,*“ zhŕňa v krátkosti riaditeľ občianskeho združenia, František Maxin. Priestory Hrubej

Cluster ensemble s Ferom Királyom a Ivanom Šillerom, Nikolaj Nikitin, Ills, hrali u nás a v budúcnosti ešte budú hrať aj I am planet. Máme za sebou aj niekoľko komorných koncertov klasickej hudby, v ktorých sa chystáme pokračovať. Stále miesto tu majú aj rôzne iné menšinové žánre. Napríklad kapeľa Škvíry a spoje, Stroon, Michaela Antalová s nórskou kapelou MIKOO, Dunaj, Už jsme doma či David Kollar,“ predstavuje hudobnú scénu Bašty František Maxin. V súčasnosti prešlo zároveň mnoho subjektov organizujúcich kultúrne podujatia do online priestoru a ani Bašta nie je výnimkou. Organizačný tím centra vytvoril nové formáty, ako napríklad filmové a hudobné podcasty, projekt Monumenty o ľudských osobnostiach, ktoré rozprávajú o meste Bardejov a živote v ňom a v neposlednom rade aj online koncerty, ktoré by od apríla mali pokračovať.

a preto majú v pláne v blízkej budúcnosti opäť rozšíriť svoje priestory: „*Postupné sprístupňovanie ďalšieho podlažia a niektorých priestorov by malo odštartovať na jar. Ideme sa pustiť do kompletnej rekonštrukcie tretieho podlažia, ktoré by malo byť primárne divadelno-kinovo-komunitné. Musíme meniť druhé, protipožiarne schodisko a pribudne konečne kancelária, na čo sa všetci veľmi tešíme. Ešte stále sa však zaoberáme povoleniami, pamiatkarmi a úradmi, čo dúfam už nebude dlho trvať,*“ dodáva F. Maxin.

OZ Different svoje rozhodnutie prenajať a zrekonštruovať Hrubú baštu dnes rozhodne nelutuje: „*Ten priestor má svoju neskutočnú energiu a výsledky našej práce nás veľmi tešia. Stále to nie je tak, ako by som si predstavoval, ale to tak asi má byť,*“ uzatvára riaditeľ občianskeho združenia.

Lubica FORDINÁLOVÁ

Ako sa žije... koncertným majstrom

1. Teória vraví, že koncertný majster je akýmsi „potrubím“ medzi dirigentom a orchestrom. Skutočnosť je zrejme veľmi rôznorodá, od prípadu k prípadu. Kedy sa vám najlepšie darí sprostredkovať myšlienky dirigenta kolegom a aké prostriedky máte k dispozícii?
2. Začína sa koncert a vy kráčate ako prvý člen orchestra na pódium... na čo vtedy predovšetkým myslíte?
3. Sme uprostred koncertu a v skupine za vami sa objavujú problémy. Dirigent je však otočený chrbtom a komunikuje s opačnou stranou pódia. Aké máte možnosti v tejto situácii pomôcť?
4. Existuje niečo ako orchestrálne, skupinové hranie – podobne ako zborové spievanie? Musíte sa ako vyspelý hráč sólista v skupine krotiť?
5. Čo poskytuje hranie v orchestri aktívnemu sólovému či komornému hráčovi?
6. Povzbudilo vás sedenie na prvej stoličke v orchestri k vlastnej dirigentskej aktivite? Získali ste späť väčší rešpekt k práci dirigenta ako orchestrálny hráč? Pomáha vám to lepšie komunikovať s dirigentom, lepšie porozumieť jeho zámeru?
7. Čo z nevyhnutných zručností koncertného majstra sa dá naučiť a čo, naopak, patrí do „vrodenej“ výbavy?
8. V čom je iné sedenie na prvej stoličke v symfonickom a opernom orchestri?
9. Akých koncertných majstrov nemáte rád, keď stojíte na pódium ako sólista ako dirigent?
10. Spomeniete si na nejakú vtipnú alebo bizarnú príhodu, ktorej ste boli svedkom ako koncertný majster?

Juraj Čižmarovič

WDR Rundfunkorchester,
Kolín nad Rýnom

1. Po vyše 30-ročnej skúsenosti na poste koncertného majstra vo viacerých orchestroch takmer po celej Európe som dospel k poznaniu,

že trojuholník dirigent-orchester-koncertný majster sa dá vždy otočiť, dá sa v ňom zmeniť poradie dôležitosti, no na konci musí byť vždy snaha o dobrý koncert alebo kvalitnú hudobnú „konzervu“. Ono „potrubie“ je dlhé a ťahá sa celým profesionálnym životom hráčov v orchestri. Profesia koncertného majstra má významný dosah na hudobné i personálne smerovanie orchestra. V prípade, že príde dirigent pred orchester s jasnou predstavou (a to býva častejšie), ktorú sprostredkuje telesu, orchester ju na základe svojich kvalít pretlačí. V takejto konštelácii je koncertný majster tlmočníkom len v nevyhnutných prípadoch a šťastím pre orchester je, ak si tieto dve „inštitúcie“ dobre rozumejú. Koncertný majster získava na svojej pozícii mnohé privilégiá i právomoci. K tým privilegiám patrí okrem známeho podávania ruky dirigentovi pri príchode na pódium napríklad aj menej služieb. K našim povinnostiam patrí urobiť načas a podľa možnosti dobre smyky pre sláčiky – ja osobne to robievam pre celé kvinteto sláčikových skupín. Služi to nielen optickej jednote hry sláčikových skupín, ale najmä celkovému hudobnému zámeru a urovnaniu konfliktov na rôznych úrovniach. Hlavnými prostriedkami ale zostávajú profesionalita a kolegalita.

2. Samotný koncert je pre mňa už len súhrnom toho, čo bolo predtým, čo mu predchádzalo – proces skúšok, doladovania profesionálnych, ale aj ľudských momentov. Čas príchodu na pódium má pre mňa však dodnes to malé čaro, pocit niečoho výnimočného. Žiaľ, tej výnimočnosti je v poslednom čase akosi pomenej...



(foto: archív)

3. Áno, sú chvíle, keď sa na pódium stanú menšie či väčšie „nehody“, ale to už patrí k nášmu povolaniu. O to dôležitejšie je skúšobný proces počas „všedných“ dní. Koncert je už len odmenou. No keď sa už niečo stane, stará múdrosť vraví, že menej je niekedy viac. Je úsmevné pozorovať kolegov, ktorí sa v kritických chvíľach snažia problém riešiť výraznejšími pohybmi tela ad absurdum. Človek sa môže cítiť ako vo fitnes, no v konečnom dôsledku veci nepomáhajú, skôr okolie unavia. Ja chápem svoje miesto na pozícii koncertného maj-

stra ako dobre pripraveného lídra so silným komunikačným talentom a schopnosťami, na ktorého sa v kritických chvíľach môže dirigent aj orchester hráčsky i ľudsky vždy spoľahnúť.

4. Áno, existuje, asi by som to širšie pomenoval ako celoskupinové hľadanie zvukového optima. Kvalite však neprospejeva, keď si skupiny v orchestri urobia poriadok len vnútri a vedúci skupín spolu neskôr nekomunikujú. Spoločne odohratými rokmi získava každý orchester vlastný rukopis a naozaj cítiť, či na



(foto: archív)

sebe pracuje, ako aj to, s kým pracuje. Pre orchester je koncertný majster, často vystupujúci aj ako sólista, vždy prínosom. Samozrejme, za predpokladu, že sólistom nebudete, keď ním nie ste, a naopak. Istý druh nekontrolovaného sólistického exhibicionizmu na poste koncertného majstra určite nepomáha orchestrálnemu zvuku, skôr škodí a vzbudzuje úsmev na tvári. No väčšina kolegov, s ktorými sa osobne poznám, patrí k naslovovzatým profesionálom, sú to osobnosti. Exhibicionistickí šarlatáni môžu byť naozaj pre orchester nešťastím.

5. Nechcel by som žiť ani bez jedného. Je úžasné čerpať z mnohých vedomostí a každý deň sa učiť niečo nové. Podľa mňa sa práve v profesii koncertného majstra dá absolútne ideálne využiť skúsenosť z hudobného „mixu“ sólového hrania, komornej hudby, dirigovania a orchestrálnej hry. Tak to cítim a dúfam, že z toho profittujem nielen ja, ale aj moji kolegovia.

6. Dirigentská profesia ma vzrušovala odjakživa. Krok od aktívneho hrania v orchestri k dirigovaniu nie je príliš veľký, a preto ho aj v praxi často vidíme. Iste záleží aj na type osobnosti. Moje rozhodnutie urobiť tento krok vnímam určite ako výhru: prišli nové impulzy, objavilo sa „spätne zrkadlo“, ktoré ukázalo odpovede na otázky, o ktorých som predtým netušil. Počnúc komplexným štúdiom partitúry a psychologickým aspektom straty vlastnej výnimočnosti končiac. A to je dobré.

7. Naučiť sa dá všetko (takmer). Ideálnym koncertným majstrom sa človek, samozrejme, nestane zo dňa na deň. Treba si naozaj hodiny, dni, roky odsediť za pultom a prejsť všemožnými, často i ľudskými pochybnosťami.

Ak koncertný majster neprestane byť zvedavým, začne si po čase vychutnávať všetko to, čo „už bolo“, práve preto, že on je stále iný...

Každý orchestr sa rád popýši koncertným majstrom so správnym vystupovaním, krásnymi sólmami, prirodzenou autoritou, ale aj dobrým menom v odborných kruhoch.

8. Obe stoličky – operná i symfonická – majú svoje špecifiká a čaro. Sú to dva odlišné svety a nie je nič krajšie, ako keď koncertný majster má možnosť pohybovať sa v oboch svetoch. Opera je nádherná, keď je vašim hobby, no vie až bolieť, keď je vašou každodennou realitou. Pre koncertného majstra v opere je najdôležitejšia flexibilita – nevyhnutnosť sprevádzať spevákov každý večer inak mobilizuje jeho variabilitu. Čas na zvukovú a orchestrálnu hygienu v opere však nie je. Naopak, v symfonickom orchestri sa jej o to viac venujeme. V symfonickom orchestri sú zase vzácne tie momenty prekvapenia.

9. V reálnom živote si veľmi nemôžete vyberať – či už ste sólistom, alebo dirigentom. Aj ja pracujem s tými, ktorých mám k dispozícii a pri stretnutiach prichádzajú potom chvíle pravdy, ako a či dokážem dostať z kolegov maximum. Samozrejme, rýchle myslenie, profesionálne, zdvorilé a ľudsky príjemné okolie je vždy inšpiratívnejšie ako opak.

10. Tých historiek je určite viacero... Počnúc roztrhnutou strunou počas koncertu alebo operného predstavenia, chýbajúcim notovým materiálom počas koncertu či strateným frakom v lietadle pokračujú. Pre mňa najsilnejším zážitkom bolo turné s dirigentom Michailom Jurowským, keď pár hodín pred jedným koncertom maestro skolaboval a museli ho previezť do nemocnice. Ako inak – bol som postavený pred hotovú vec a namiesto hrania za prvým pultom som musel celý koncert oddirigovať. Skončilo sa to happyendom – obaja sme to v zdraví prežili...

Juraj ČIŽMAROVIČ patrí k najvýznamnejším slovenským huslistom. Študoval na bratislavskom Konzervatóriu (P. Michalica), na Vysokej škole múzických umení (J. Kopelman) a u Tibora Vargu na Academia Sion. R. 1985 sa stal laureátom Medzinárodnej huslovej súťaže v Belehrade, r. 1988 obsadil 4. miesto na Medzinárodnej huslovej súťaži Tibora Vargu v Sione. Po úspešnom štarte sólistickej kariéry v domácom prostredí sa r. 1990 usadil v Nemecku. V súčasnosti je koncertným majstrom významného rozhlasového telesa WDR Rundfunkorchester v Kolíne nad Rýnom a koncertným majstrom wagnerovského festivalového orchestra v Bayreuth. Pokračuje v sólistickej kariére a venuje sa aj dirigovaniu. Ako koncertný majster spolupracuje aj s Orchestrom Cas-tilla y León v Bilbau a s najvýznamnejšími nemeckými opernými scénami.



(foto: J. P. Kasper)

Matthias Wollong Staatskapelle Dresden

1. Ako koncertný majster sa snažím zosynchronizovať s dirigentovým pulzom. Jednou z najdôležitejších metód frázovania je rešpektovanie dýchania, a preto kladiem dôraz na hru, prepojenú s pohybmi tela. Na zvuk veľmi



(foto: archiv)

plyva kontakt sláčika so strunou – jeho pozícia, rýchlosť a dĺžka ťahu. Keď tieto aspekty správne precítim, prejaví sa to aj v prirodzených pohyboch tela, ktoré sú potom príkladom pre všetky sláčikové sekcie v orchestri.

2. Keď prichádzam na pódium, musím byť koncentrovaný na hudbu. To je jedna z vecí, ktoré sa odo mňa očakávajú. Ale, samozrejme, v tom momente sa teším aj na nádherný zvuk, ktorým budem onedlho obklopený.

3. Počas koncertu sa naozaj môže stať všeličo. Keďže prácou dirigenta je skôr kreovať „veľké línie“, doladovanie detailov býva často na pleciach vedúcich skupín. Koncertný majster by v prvom rade mal v každom momente vyžarovať pokoj, sebadôveru a byť hlavnou oporou.

4. Samozrejme, skupinový prejav existuje aj v prípade inštrumentalistov. Treba si dávať pozor na intenzitu, zvukovú „energiu“. Hranie v orchestri je vždy o výraznom a vedomom podriadení sa.

5. Hranie v orchestri mi ponúka množstvo farieb, bohatstvo skúseností... Najmä citlivosť voči všetkým zložkám partitúry.

6. Áno, dlhoročná skúsenosť s hraním v orchestri ma posunula k dirigovaniu. Keďže si však uvedomujem svoje limity v tejto profesii, sústreďujem sa na menšie ansámble so sláčikmi a pár dychmi. Popri zvýšení rešpektu voči práci dirigenta som sa naozaj naučil lepšie chápať gestá dirigentov.

7. Nedá sa naučiť istá citlivosť tela na hudobný priebeh, na jeho sprostredkovanie. Ale myslím si, že všetko ostatné dôležité pre profesiu koncertného majstra sa naučiť dá. Samozrejme, chce to čas a množstvo skúseností.

8. Hlavný rozdiel hrania v opere, oproti hraniu v symfonickom orchestri na pódii, je v tom, že ste „neviditeľný“. Akýkoľvek povrchný exhibicionizmus je zbytočný, dôležitý je len zvuk, čisto hudobné požiadavky.

O to dôležitejšie je u hráčov veľmi pozorné počúvanie.

9. Keď ste sólistom alebo dirigentom, nemáte rád koncertných majstrov, ktorí sa snažia sami byť sólistami alebo dirigentmi...

10. Najbizarnejšou príhodou je situácia, keď som si pár minút pred koncertom všimol, že mám pri fraku pripravené biele ponožky. Podobne postihnutí sme boli viacerí, dokonca aj dirigent! Keďže by nebolo veľmi primerané, aby sa publikum pozeralo na hráčov v prvom rade, hrajúcich v bielych ponožkách, začali sme v orchestri okamžite hromadnú výmenu. Jeden pár však stále chýbal, a tak si koncertný majster violončiel musel svoje ponožky zafarbiť na čierno...

Nemecký huslista **Matthias WOLLONG** je žiakom legendárneho Tibora Vargu. R. 1989 sa stal víťazom Medzinárodnej súťaže T. Vargu v Sione. Ako sólista spolupracoval s významnými dirigentmi ako Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Colin Davis, Vladimir Jurowski, Marek Janowski či Adám Fischer a s poprednými orchestrami, napr. s Staatskapelle Dresden či so Symfonickým orchestrom Berlínskeho rozhlasu. Niekoľko rokov spolupracoval ako sólista i dirigent s Komorným orchestrom Európskej únie, s ktorým sa predstavil na turné v Európe, Amerike a v Ázii. V r. 1991–1999 bol koncertným majstrom Symfonického orchestra Berlínskeho rozhlasu. V súčasnosti je koncertným majstrom Staatskapelle Dresden. Od r. 2001 je koncertným majstrom festivalového orchestra v Bayreuth. Viaceré nahrávky M. Wollonga získali medzinárodné renomé. Venuje sa aj komornej hudbe a vyučuje na Hudobnej univerzite F. Liszta vo Weimare.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**

Cnosť či účel?

Renesančný patronát vs. crowdfunding

„Hudobná kultúra vzniká vždy, keď hudba vstupuje do života kmeňa a stáva sa z nej jednak systém alúzií a jednak spôsob zapojenia sa.“

Roger Scruton¹

Dôvod, prečo si klásť otázku týkajúcu sa možných spojitostí medzi tradičnými formami patronátu a moderným crowdfundingom, má niekoľko rovín. Po prvé, pomáha nám pochopiť spoločenské postavenie hudobných umelcov naprieč dejinami. Po druhé, prispieva k objasneniu podôb a rozvoja princípov ekonomickej zmeny v hudobnom umení od jej základných podôb až po súčasný „priemysel“. Po tretie, umožňuje vidieť hudobné dielo, a v širšom zmysle tiež hudobnú kultúru, ako integrujúci a mocenský nástroj. V nasledujúcom texte sa spoločne pozrieme na niektoré z menej očividných aspektov hudby a jej podpory. Ako vhodná pôda pre tento zámer sa prirodzene ponúka možnosť porovnať renesančnú prax a modernú formu kolektívnej podpory.

Jakub FILIP



N. dell'Abbate: *Koncert*

Ekonomía vzájomnosti

Renesančné obdobie je v tejto súvislosti bohatým rezervoárom významných spoločensko-kultúrnych zmien v oblasti autonómie hudobníka i vzťahu panovníckych autorít k jeho umeniu. Rozmer individuality v hudobnom umení – u skladateľov i podporovateľov –, ktorý je dnes dominantnou súčasťou našej kultúry, má svoje prvotné zásadné prejavy práve v období 15. a 16. storočia. Vnútorne estetické ciele sa začali presadzovať na úkor liturgicky viazanej praxe, pričom dejiny hudby sa stali dejinami autorov a ich diel na úkor dejín kompozičných techník. Takáto individualita odvtedy už nikdy neopustila hudobnú tvorbu a jej pridružené aktivity v západnom svete. Prejavila sa aj v prístupe k podpore hudby, a začala tak utvárať systém hodnotovej výmeny.

Hoci si ekonomizáciu spoločnosti intuitívne spájame s nástupom moderných spoločností, formy ekonomických vzťahov existovali aj v predindustriálnych a nešpecializovaných spoločnostiach. Platí to aj pre historické etapy renesančného obdobia, ktorého dôkladná re-

konštrukcia umožnila odhaliť na vzájomnosti založené vzťahy patrónov so skladateľmi a hudobníkmi. Ekonomická zmena ako zjednocujúca prax výmeny materiálnych statkov a služieb fungovala v tomto období na prerazdelovacích a recipročných mechanizmoch. Pre náš kontext je dôležitý práve druhý zmieneny.

Z antropologickej perspektívy je problematika podpory hudobného umenia rovnaká naprieč historickými obdobiami. Koncentruje sa totiž okolo otázky, akú funkciu a význam má hudobné dielo v situácii, keď sa stáva objektom výmeny. Je významovo redukovateľné len na úroveň spontánneho a prirodzeného prejavu s estetickými kvalitami, prameniaceho z ľudského vnútorného pnutia? Alebo môže byť funkčným médiom vyjadrujúcim pragmatickú potrebu ľudskej vzájomnosti, ktoré presahuje silný umelecký aspekt diela?

Patrón ako osobnosť sui generis

Mnohí európski renesanční patróni a patrónky podporovali konkrétne hudobné žánre a formy z rovnakého dôvodu osobnej esteti-

ckej preferencie, ako to robíme dnes my pri crowdfundingových projektoch. Estetické ideály a integrálny estetický cit pre hudbu boli pre humanizmus 15. storočia typické viac než pre ktorékoľvek predchádzajúce obdobia. Zdôraznili význam úzkeho vzťahu medzi patrónom a hodnotami reprezentovanými hudobným umením.²

Príklad Isabelly d'Este, šľachtickej z Mantovy, je dobrou ukážkou podpory s takýmto záujmom. Bola totiž takmer výhradne patrónkou talianskych frottol a ich skladateľov. Hlavná motivácia pritom spočívala v snahe podieľať sa na kultúrnom živote dvora, ktorý zastrešovala finančne i obsahovo. Záujem o svetskú vokálnu hudbu na prelome 15. a 16. storočia, spievanú v rodnej taliančine, preto naznačuje praktický i hodnotový rozmer jej patronátu. Vďaka nemu našli na mantovskom dvore útočisko najmä speváci, hráči na strunových nástrojoch, hráči na píšťalách, bubeníci či dokonca hráči na klavesových nástrojoch.³

Podobným prípadom, akým bola Isabella d'Este, bol aj jeden z patrónov Claudia Monteverdiho, vojvoda Vincenzo I. Gonzaga. V prostredí neskorého 16. storočia štedro podporoval najnovšie trendy madrigalových kompozícií a nové divadelné a baletné formy, s ktorými sa stretol na dvore vo Ferrare a vo Florencii.⁴ Podpora bola u neho motivovaná obdivom estetiky tejto hudby. Po svojom otcovi, Viliamovi I. Gonzagovi, zdedil nielen trón, ale aj hlboký záujem o hudbu. Otec Viliam bol sám skladateľom a z dochovanej korešpondencie dokonca vieme, že mal vrúcny a blízky vzťah s veľikánmi ako Palestrina či Gesualdo.⁵

Do tretice uveďme príklad rakúskeho a uhorského arcivojvodu, českého a nemeckého kráľa, Rudolfa II. Habsburského. Ten je zaujímavý svojou širokou podporou umenia a zdánlivo nezaujateľným a iba povinnosťou vymedzeným postojom voči hudbe. Rudolf II., známy nadšenec alchymie, mágie a ezoterizmu, videl v podpore svojho hudobného telesa predovšetkým nástroj reprezentácie cisárskej moci. Napriek jeho prevažujúcej láske k výtvarnému umeniu však pre neho aj hudba znamenala v skutočnosti omnoho viac.⁶ Jej podpora bola výrazom osobného vkusu, ktorý pestoval v súkromí.

Na týchto príkladoch môžeme vidieť, ako veľmi bola hudba a jej podpora integrálnou súčasťou životov panovníkov. Iste, sotva by niekto podporoval a propagoval hudbu, voči ktorej nemá kladný vzťah. Renesančný patrón ako osobnosť sui generis je však komplexným fenoménom s robustnou významovou štruktúrou tvoriacou kultúrnu identitu. Vlastný estetický záujem je preto len jedným z viacerých aspektov tejto praxe.

Prototypy kolektívnej podpory

Dediční šľachtici často reprodukovali svoje roly ochrancov a propagátorov hudobného umenia. Vyplyvalo to z kultúrneho a symbolického kapitálu, ale aj z povinností viazaných

na ich postavenie. Podpora hudobníkov a hudobného umenia však nepochádzala len od jednotlivých aristokratov. V niektorých častiach Európy fungovala aj kolektívna forma patronátu. Tento model sa nezakladal na jednom panovníkovi a jeho svojvôli, ale na zdieľanom kultúrnom dopyte širšej obce. Môže sa preto zdať, že pripomína náš súčasný crowdfunding. Budme však s predčasnými závermi opatrní.

Najznámejšími príkladmi takejto podpory sú najmä francúzske a nemecké mestské centrá. Išlo o konzulárne formy miestnych vlád, akési samosprávy či formy občianskej spoločnosti, ktoré v 14. a 15. storočí podporovali domácich i zahraničných skladateľov a hudobníkov. Financovanie z takýchto verejných zdrojov prebiehalo rôznymi spôsobmi. Niekoľko desiatok švábskych a bavorských miest podporovalo napríklad profesionálne ansámble formou obecných dotácií.⁷

Známy francúzsky Montpellier približne v rovnakom období podporoval asi stodvadsať hudobníkov, ktorí doň pricestovali z rôznych kútov Európy.⁸ Bežnou bola dokonca aj podpora hudobníkov zo strany charity.⁹ Nemecké mestské konzulárne samosprávy boli inštitucionálnymi patrónmi zahraničných hudobných umelcov – známych ako *varenden leuten* (teda „vandrujúci“ hudobníci) – prinajmenšom rovnako, ako to bolo vo francúzskom prostredí. Hudobníci dostávali podporu z obecnej kasy výmenou za služby v oblasti kultúrno-spoločenského života pri recepciách, procesiách, tancoch, banketoch a svadbách.¹⁰

Je, samozrejme, otázkou, nakoľko takáto forma podpory naplňa predstavu kolektívneho patronátu s neistým či pomerne prchavým príslubom protislužby, ako to poznáme pri crowdfundingu. Systém podpory v zmieňovaných mestách intuitívne pripomína skôr formu zamestnaneckého úväzku, v ktorom je jasne definovaný pracovný vzťah. O takom niečom však môže byť len sotva reč, pretože zákonník práce ako plošnú reguláciu poznáme najskôr z neskorého 16. storočia. Spolu s občianskym zákonníkom sa v komplexnej a modernej podobe stal neskôr výdobytkom prvej polovice 19. storočia. Myslíme však na to, že takáto podpora bola priamo motivovaná kolektívnym dopytom po spoluúčasti obyvateľov na kultúre miest. Hudobníci v nich neslúžili súkromným účelom uzavretej skupiny aristokratickej elity, ale obci ako takej.

Miestne konzulárne vlády boli sprostredkovateľom tohto dopytu a garantom jeho uspokojovania. Zároveň však platí, že takýto systém bol na pomery prelomu 14. a 15. storočia v Európe pomerne výnimočný. Najmä vysoká miera správnej nezávislosti centier ako Montpellier, Nîmes¹¹, Osnabrück, Wesel, Mnichov či Frankfurt¹² a spoločne zdieľaná kultúrna citlivosť ich obyvateľov i exekutívnych reprezentantov umožnili často štedrý verejný patronát.

Napriek prevažujúcej anonymite zahraničných skladateľov a hudobníkov ich vzťah

s obcami fungoval dobre, opierajúc sa o princípy vzájomnej potreby a reciprocity. Aj malí podporovatelia v rámci súčasných crowdfundingových projektov zažívajú prinajmenšom podobné osobné odčudzenie. Spája ich však základná myšlienka podieľať sa na dosahovaní spoločného cieľa, takže zmenená prekážka sa dá ľahko prekonať a tento vzťah sa môže efektívne rozvíjať.

Hudbu za dôstojnosť či za peniaze?

V samotnej podstate veci je renesančný hudobný skladateľ rovnakým podnikavcom ako jeho moderný náprotivok z 21. storočia. Oba sa usilujú vymeniť svoje schopnosti za rešpekt a spoločenskú akceptáciu. Zásadné rozdiely medzi nimi spočívajú v povahe prostredia, v ktorom o to usilujú, a v absencii „projektu“ u prvého z nich. Projektom mám na mysli premyslenú, podrobne definovanú a na konkrétny cieľ zameranú stratégiu uchádzania sa umelcov o priazeň a podporu, z ktorej následne plynú benefity. Dnešné crowdfundingové kampane sú živým príkladom takéhoto prístupu.

Renesančný svet bol však v tomto zmysle tichým svedkom práve opačného obsadenia rolí – šľachtic ponúkal svoj projekt a skladateľ či hudobník bol prostriedkom k jeho dosiahnutiu. V prípade šľachticov však tieto projekty skôr budovali stratégie aristokratickej identity, napríklad v podobe okázalej reprezentácie počas spoločenských udalostí. Diplomatieke návštevy boli tak často účastníkmi produkcie domáceho dvora s početnou kapelou a umeleckým servisom v podobe tanečnej či inštrumentálnej hudby. Zároveň si šľachtic touto praxou upevňoval vlastné postavenie vyčleňovaním sa voči prostému ľudu, ktorý na dvore a jeho dŕžavách nemal prístup k takejto kultúre.

Vychádzajúc z poznatkov o renesančnej epoche v súvislosti s narastajúcou ochotou zdieľať estetické ideály môžeme povedať, že hodnota v tamojšom svete hudby vznikala obojstranne. Podľa Cigánka sa hudobné dielo považovalo za „výkon daný intelektuálnym bohatstvom, nadaním, talentom a objektívnou schopnosťou, ktorá má byť odmeňovaná úmerne tomu, akú slávu, prestíž a česť požíva autor, a teda akú slávu a prestíž prináša tomu, kto ho odmeňuje“.¹³ V tomto procese bola teda zahrnutá ako hodnota peňažná i hodnota symbolická, pričom obe boli výrazne prepojené.

Renesančný ideál, ktorý opúšťa stredovekú anonymitu slúžiacu remeslu a účelu ako takému, pritom sčasti pretrval dodnes. Mnohých súčasných umelcov nepochybne považujeme za nadaných kreatívcov, ktorí podávajú fascinujúce intelektuálne a technické výkony. Pravdou však je, že určovanie hodnoty v hudobnom umení súčasnosti je, zľahka povedané, zmätené. Nie je napríklad celkom jasné, prečo by mal hodnotu umeleckého diela určovať

masový názor, ako to poznáme napríklad z oblasti pop-music, často redukovaný na povrchné binárne kategórie hodnotových súdov. Prípadne prečo by mal hudobník prispôbovať kvalitu diela záujmu a popularite, číselne indikovaným v najrôznejších trhovách parametroch.

Môže sa zdať, že v dôsledku postupného rozdrobovania a narastajúcej tekutosti moderného sveta sa symbolická hodnota stala neviditeľnou. Platí to o to viac v prípade porovnania s renesančným svetom. Od začiatku 20. storočia s nástupom jazzu vidieť masívne bujnenie západnej hudobnej kultúry, ktorá je odrazu nositeľom nevidanej estetickej diverzity. V nej prestal byť priestor pre jeden prevládajúci súbor symbolických hodnôt spätých s podporou a pestovaním hudby, ktorý je predmetom procesu koordinovaného nasledovania. Napriek tomu však symbolické hodnoty ako pomyselné náprotivky hodnôt pragmatických a peňažných existujú aj dnes a sú dôležitou súčasťou súčasnej hudobnej kultúry naprieč žánrami.

Vidieť to napríklad v nezávislej klubovej kultúre u nás i v zahraničí, kde hudobníci, organizátori aj majitelia klubov prežívajú z nadšenia, odhodlania a vášne v potupne nerentabilných podmienkach. Symbolickou hodnotou je pre nich zdieľaná identita naplnená sociálnymi a politickými významami či spoluúčasťou na budovaní komunity, ktorá je samostatná a udržateľná.

Podľa Pierra Bourdieua¹⁴ ide pri takejto tvorbe a udržiavaní symbolických hodnôt o proces takzvanej dištinkcie. V nej sa zúčastnení vymedzujú voči zvyšku užšej aj širšej spoločnosti a do tohto procesu patrí celý rad ďalších prejavov vrátane používaného jazyka či spôsobu obliekania. Na oboch prípadoch – renesančných šľachticov a hudobníkov aj ich moderných náprotivkov – vidíme v tomto zmysle podobné črty v správaní. Symbolické hodnoty z hudobného umenia nevymizli, len sa transformovali do iných podôb.

V podpore klasickej hudby nepochybne tiež nachádzame prirodzené lipnutie na symbolických hodnotách, ktorých zdieľanie a osvojovanie sa zväčša definuje vplyvom zdedeného kultúrneho kapitálu. Aj v tomto prípade však ide o ťažko postrehnuteľný jav, pretože tento typ hudby je okrajovou záležitosťou.¹⁵ Symbolika sprevádzajúca hudbu ako médium, spojená s filozofickými či morálnymi ideálmi, je už len sotva okázalá. Chýbajú k tomu totiž authority, ktoré by do týchto ideálov vťahovali a integrovali ľudí. Hudobná kritika pritom už dávno nemá taký dosah ako napr. v 19. storočí.

V dôsledku na prvý pohľad zásadného ústupu týchto hodnôt v hudbe posledného storočia sa zdá, že hlavnú rolu preberá hodnota výhradne finančná, určená trhom. Platí to hlavne pre väčštinovú oblasť súčasného hudobného priemyslu, známu pod eufemizmom pop-music. Vďaka už zmieňovanému sociálnemu a právnenému postaveniu súčas-

→ ných hudobníkov musia však aj umelci z „vysokej kultúry“ vzdorovať tlaku základných princípov neoklasickej trhovej ekonomie. Často sa tak stáva, že si odopierajú slobodu, páchajú na sebe autocenzúru a symbolické hodnoty s potenciálom obohatovať kultúrny priestor zamieňajú za tie pragmatické, viazané na peňažný kapitál. Myšlienka, že estetický a symbolický kapitál v hudobnom umení dokáže prekonať pragmatické záujmy finančnej rentability, vnútorne definuje samotný fenomén patronátu v jeho dobových kontextoch renesancie i dneška.

Nie je všetko rovnaké, čo sa podobá

Prax renesančného patronátu poznala mnoho foriem poskytovania neobyčajných výhod. Išlo o udeľovanie privilégii zo strany šľachtica hudobnému umelcovi. Týkať sa mohlo napríklad úľavy od zväzujúcej povinnosti platiť dane, čo je prax, ktorá proti sebe postavila už stredovekých cechových a dvorských hudobníkov. Moderný patrón, jednotlivý nadšenec bez porovnateľnej politicko-ekonomickej moci, žiadnu takúto výhodu hudobníkovi poskytnúť nedokáže.

Ďalším aspektom je takzvané „diktátorstvo vkusu“: historicky spočívalo v tom, že patrón priamo formoval vkus užšej i širšej kultúrnej obce. Svojou podporou a propagáciou určoval, aká hudba sa tvorila a pestovala. V tomto prípade je pritom vedľajšie, aký mali takéto zásahy účel. V prípade crowdfundingu sa však o akomkoľvek diktátorstve vkusu dá hovoriť len veľmi ťažko. Jednotliví patróni majú len malý vplyv na tvorbu autorovej hudby. Relatívne vysoká miera autonómie a veľmi podobné postavenie každého zúčastneného v tomto systéme takéto niečo vylučuje. Zmysel má skôr premýšľať o latentných vplyvoch súčasného hudobného trhu na formovanie vkusu tvorcov i poslucháčov v konkrétnych mikrokultúrnych habitatoch. Pre mnohých z nás vytvárajú ilúziu jedinečnosti vlastného hudobného vkusu, nedotknuteľného popularnosťou či lacným útokom na povrchovej estetické vnemy. Hudobníci v takom prípade tvoria to, čo sa páči, a poslucháči podporujú to, na čom je väčší preferenčný konsenzus.

Tradičné formy podpory a záštity tiež dôverne poznajú politický rozmer svojej činnosti, ktorého účelom bola propaganda budujúca imidž. Dnešní malí podporovatelia majú však iné motivácie a tie sú spojené najmä s potrebou sociálnej spoluúčasti.

Zvykne sa hovoriť, že kde je politika, tam sú peniaze. Lenže hoci Montpellier či Frankfurt 15. storočia nepochybne mali živé politické záujmy aj formu propagandistickej agendy, svojim hudobníkom nedokázali ponúknuť možnosť zbohatnutia na štedrej podpore. Takéto niečo bolo, zdá sa, výsadou bohatých dvorov a ich panovníkov, ktorí vedeli štedro dotovať umelcov napríklad pre osobné sympatie. Napokon, pre

mocného a bohatého suveréna, ktorý vyrástol v systéme nepotizmu, nebolo ničím neobvyklým budovať vzťahy na osobných afinitách a protežovať tak jedného na úkor iného. Asi ťažko by sme dnes hľadali hudobníka, ktorý by vďaka crowdfundingovej podpore zbohatol a stal sa popritom členom elitnej vrstvy spoločnosti (ako mnohí renesanční skladatelia, ktorých popri ich kariérach často povyšovali do šľachtických stavov – spomeňme aspoň Hansa Lea Hasslera, ktorého takto odmenil Rudolf II. koncom 16. storočia).

Zásadný rozdiel vidieť aj v otázke dĺžky podpory hudobníka. Či už išlo o mestské centrum, alebo šľachtický dvor, v oboch prípadoch umelec dostával dlhodobú a relatívne stabilnú podporu. Iste, vždy hrozilo, že do celej situácie vstúpi nevidaná udalosť, ktorá by všetko prekazila – napríklad náhla smrť patróna či prehodnotenie finančných priorit v dôsledku vojenských ťažení. Crowdfunding je zo svojej podstaty odlišný. Dôvodom je najmä charakter tohto mechanizmu, ktorý stojí na princípoch projektu, ktorý je zväčša pomerne presne orientovaný na konkrétny míľnik a časový horizont. Moderný podporovateľ je teda z pohľadu umelca rovnako pomínutelným benefitom, ako je prchavý a štruktúrne nestabilný celý súčasný hudobný priemysel.

Keď sa mladí začínajúci skladatelia a hudobníci uchádzajú o priazeň v crowdfundingových kampaniach na podporu ich debutových nahrávok, nemožno v tom prehliadnúť snahu robiť marketingový prieskum. Nezanedbateľným rozmerom je v takej situácii dopyt po zábave na strane podporovateľa a na strane hudobníka zisk. Obe strany dôsledne optimalizujú parametre svojho postavenia i očakávaní v snahe zvýšiť efektivitu dosiahnutia cieľov. Ťažko sa vzdáva predstavy, že upevňovanie či rozširovanie základne fanúšikov nie je motivované racionálnym úmyslom udržať či zefektívniť svoj už rozbehnutý alebo plánovaný biznis. Aj samotný a pôvodne ušľachtilo znejúci úmysel získať podporu pre vlastný umelecký rozvoj sa napokon vždy skončí pri naplnení plánu predávať. Nemá však význam akokoľvek moralizovať. Je to prirodzené pre systém tak, ako dnes funguje.

Stredovekých a renesančných skladateľov a hudobníkov zvykne rozlišovať na tvorcov „vysokej“ (truvéri, dvorní skladatelia) a interpretov „populárnej“ kultúry (potulní hudobníci, spielmani). Ani jedni, ani druhí však nemohli generovať projekty, ktorými by skúmali potenciál svojej hudby. Najzreteľnejšími spoločnými menovateľmi tradičného renesančného patronátu a moderného crowdfundingu sú proces kultivácie kultúrneho prostredia formou jeho podpory, podpora kariéry talentovaných hudobných umelcov a z toho plynúca podpora tvorby novej hudby. Spolu s prítomnosťou relatívne vysokiej a stabilnej miery vzájomnej hodnotovej a umeleckej identifikácie medzi podporovate-

lom a umelcom sú tieto menovatele pomerne všeobecnými kategóriami. Myslíme však na to, že čím väčší pri takomto porovnaní zachádzame do detailnej roviny, tým viac sklzávame do rizika tvorby dobovo nepresných interpretácií.

Na záver a len veľmi okrajovo ešte predsa len pripojme jeden aspekt – dedikácie. Boli často neodmysliteľnou súčasťou renesančnej hudobnej praxe, sprevádzanej okázalou symbolikou. Vo svojej okresanej, no symboliku vzťahu vzájomnosti, spoluúčasti a vďaka stále uchovávajúcej podobe ich poznáme aj pri crowdfundingu. Meno podporovateľa v booklete albumu či v titulkoch klipu sú len pozmenenou verziou rukopisných venovaní v partitúrach. Sú vyjadrením vďaky, oddanosti a spoluúčasti.

Rozlúsknime to...

Ak by dejiny hudby nemali byť ničím iným, celkom určite by zostali prinajmenšom dejinami narastajúcej estetickej, preferenčnej a statusovej autonómie. Týka sa to roly a postavenia hudobníka ako tvorca, jeho diela aj poslucháča ako prijímateľa. Priame dôsledky takéhoto procesu vidíme aj dnes a samotný crowdfunding je jasným dôkazom postupných zmien, pretože prirodzene prevzal, prispôbil a ďalej kultivoval požiadavku na individualitu, ku ktorej zrodu prispela renesančná epocha. Nie je však potrebné celý proces vnímať ako niečo s vopred zakódovanou dejinnou logikou. Podobne ako proces evolúcie, ani tento nesmeroval k jednému konkrétnemu cieľu.

Ochota a možnosť kolektívne sa podieľať na podpore hudobníkov, možnosť konzumovať kedykoľvek akúkoľvek hudbu či slobodne naplňať spontánnu tendenciu muzicírovať s romantickým prísľubom monetizovania vlastnej kreativity – to všetko je výsledkom pôvodne slepých dejinných pokusov. Osvedčené časom a funkčnosťou sa tieto veci postupne stali súčasťou našej každodennosti.

Hoci to môže byť v rozpore s našimi očakávaniami, patronát v skutočnosti nikdy nebol nezištnou službou zo strany akéhosi altruistického, dobre situovaného nadšenca. Výhody z neho plynúce zvyčajne boli a naďalej zostávajú benefitmi pre obe zúčastnené strany, hoci nemusia mať vždy rovnakú podobu. Patróni môžu vkladať do podpory hudobného umelca finančný kapitál, ale získať môžu kapitál symbolický či sociálny. Umelec prináša svoj vklad v podobe kultúrnych hodnôt, no môže benefitovať finančne. Takýchto variácií je mnoho a závisia od konkrétneho kontextu.

Je prirodzené, že uzavretý okruh základných princípov, ktorými sa riadi podpora hudby a hudobníkov v súčasnosti, aspoň čiastočne vychádza z renesančnej praxe. A vo všeobec-

(pokr. na str. 24) →

Ludwig van Beethoven

Sonáta č. 4 Es dur op. 7 (1796–1797)



Babette Keglevich, ktorej Beethoven venoval Sonátu op. 7

Vo výbere analýz Beethovenových klavírných sonát od renomovaného rakúskeho muzikológa Siegfrieda Mauzera budeme pokračovať *Sonátou op. 7 Es dur*, ktorá je z nášho pohľadu pozoruhodná aj tým, že ju skladateľ napísal v Bratislave a venoval svojej žiačke Barbare (Babette) Keglevichovej. Patrí azda k najmenej hrávaným a známym, no súčasne aj k najrozsiahlejším skladateľovým sonátam s mimoriadne individuálnym formovo-obsahovým riešením. Podobne ako sonáty z *op. 2* rešpektuje štvorčastový sonátový cyklus, pričom na brilantnú prvú časť nadväzuje výrazovo náročné *Largo*, namiesto menuetu či scherza stojí „(ne)obyčajné“ *Allegro* a záverečné *Rondo* prináša úplne iné finálové riešenie, na aké sme u skladateľa zvyknutí.

Siegfried MAUSER

Prvá „Grande Sonate“

Sonáta, ktorá vznikla v rokoch 1796–1797 a bola vydaná u Artaria viedni v roku 1797 ako „Grande Sonate“, sa v mnohých ohľadoch ukazuje ako vskutku „veľká“ a zároveň veľmi osobitá: jednak má po neporovnateľnej *Hammerklavier sonáte op. 106* najväčší počet taktov a po zarataní tempových kolísaní aj najdlhšie trvanie, jednak jej štvorčastová cyklickosť (pravda, etablovaná už sonátami *op. 2*) je naplnená novým spôsobom, čo v neposlednom rade prináša význam pre proporcie vo vnútri častí i medzi nimi. Predovšetkým hlavná sonátová, čiže prvá časť

(562 taktov) a tretia časť – tentoraz príznačne nenazvaná ako scherzo (149 taktov bez repetícií a *da capo*) – prechádzajú značným zmohutnením, voči ktorému na jednej strane stoja symfonické dimenzie pomalej časti a ktoré na strane druhej naznačuje alternatívne riešenie finálovej časti. Ak sme v sonátach *op. 2* ešte zaznamenali citeľnú tendenciu virtuózneho stupňovania vo finále oproti prvým častiam (postup, už v *Sonáte op. 2 č. 3* poznamenaný problémami, ktoré sa neskôr ukázali ako štandardné problémy vydatenej finálovej koncepcie v rámci sonátových kompozícií 19. storočia), Beethoven tu našiel riešenie v podobe výrazovo špecifického presmerovania. Pôvabné *Allegretto* vytvára novú charakteristickú rovinu, ktorá v zmysle uvoľneného doznievania spôsobí iný, no takisto šťastný finálový efekt; už nie je napovedané predhánanie sa vo virtuozite či drammatizme, ktoré sa kvôli zvýšenému významu predchádzajúcich častí, najmä prvej, javí ako sotva možné, ale, naopak, finále mieri k lyrickému uvoľneniu. Vyhrotená individualizácia a emancipácia jednotlivých častí ako príznak skutočne „veľkej sonáty“ tým nestrácajú svoju cyklickú spojitosť, čo by však mohol ohroziť pomýlený nárok na finále v duchu vystupňovanej virtuozity. Celkom iný svet v závere tu zmiernuje, spája a novým spôsobom zjasňuje.

Ako veľmi priznával Beethoven tomuto dielu osobitné postavenie v rámci ranej etapy tvorby, ozrejmuje v neposlednom rade samostatné opusové číslo medzi skupinami *op. 2* a *op. 10* – až *Patetická op. 13* dostáva opäť jedinečné opusové číslo. Väčšej dimenzovanosti i silnejšej individualizácii štatútu skladby a jej častí sa tým učiní zadosť aj navonok.

Ako veľmi sa podmieňujú veľkosť a zároveň neobyčajnosť, ukazujú už vnútorné proporcie motoricky pohnutej prvej časti (*Allegro molto e con brio*). Na jednej strane rozšírenie expozície (136 taktov), ako aj príslušnej reprízy s rozšírenou kódom (149 taktov) zodpovedajú širokému dimenzovaniu, na druhej strane máme ohromne krátke rozvedenie (51 taktov) – skoro v takom rozsahu ako pripojená kóda na konci. Z toho zvláštneho pomeru možno usudzovať, že sa koná zásadný významový presun vnútri dielov sonátovej formy, ktoré dosiaľ smerovali skôr k vzdvihnutiu rozvedenia. Kľúčom k tejto zmene je už prvá téma: na akordicky kompaktné vsadenú, pulzujúcimi osminami podloženú klesajúcu terciu, čo formuluje štvortaktie podľa klasického vzoru, odpovedá figuratívne rozložené štvortaktie s vyplnenou terciou – pričom pravá a ľavá ruka si vymenia úlohy; osemtaktová perióda sa tak na jednej strane konvenčne naplní, na druhej strane sa vďaka figuratívnemu rozkladu zvätieta nedokáže uzavrieť a neodvratne sa ženie vpred. Figuratívny ťah pokračuje v takte 9 a otvára tak kompaktné založenú štruktúru periód pre nadväzujúce ďalšie rozvíjanie:



PŘÍKLAD Č. 1: Úvod 1. časti

Takto sa dostáva už v expozícii do chodu mnohoraký interaktívny proces, smerujúci k rozpadu tematických kontúr a súčasne k ich prevodu do energetických pohybových ťažení – to neznamená nič iné než to, že →

→ aspekty evolučnej techniky rozvedenia prenikajú už do aktu expozície tém. Táto principiálna tendencia evolučnej dynamizácie tematických foriem sa ukazuje rovnako v motíve medzivety od taktu 41, ako aj v lyricky umiernennej druhej téme od taktu 59 a v rozmanito tvarovanom komplexe záverečnej tematickej skupiny od taktu 93. Motivická podsta- ta vykazuje vo všetkých prípadoch popri lapidárnej gestike a krátkosti určitú evolučnú otvorenosť, kontinuálne prechádzajúcu do procesu ďalšieho rozvíjania.

Ak medzi technikami evolučného rozohrávania a rozvíjania spoznáme také, ktoré vlastne prináležia rozvedeniu, potom sa rýchlo ukáže, že pre samotné rozvedenie veľa priestoru neostáva, keďže už v expozícii sa mu dostalo určitých artikulačných možností. V tejto časti tak nachádzame anticipáciu tendencie neskorého Beethovena smerujúcej k virtuóznemu spôsobu, pri ktorom sa náročné techniky rozvedenia a tematického spracovania či tvorby variantov presúvajú z oblasti rozvedenia do expozície a reprízy.



Bratislava v roku 1787, kde o desaťročie neskôr vznikla Sonáta op. 7

Pomalá druhá časť (*Largo, con gran espressione*) sa naproti tomu formálne vyvíja ako opakovaná a variovaná binárna štruktúra s latentnou blízkosťou k princípu sonátovej formy, pričom proces premeny je dramaturgicky šokujúcim spôsobom založený už vo vzájomnom vzťahu oboch konštitutívnych tematických charakterov: oproti zoradovaniu neobyčajne krátkych motivických gest, plnému napätia a zosilnenému výrazovými pauzami v prvej téme v C dur (takty 1–8), ktorá dominuje v prvom úseku (takty 1–24), stojí plynulý kvázi pizzicátový pohyb v As dur, nad ktorým sa vznáša kantabilne rozprestretá a zároveň silne pointovaná (najmä dvojitém bodkovaním zvýraznená) druhá téma (takt 25–32). Prúdiaca energia druhého komplexu pri zmenenom opakovaní prvého úseku akoby doň doputovala (začiatok od taktu 51, obzvlášť od taktu 65), čo konzekventným spôsobom vedie už len ku skrátenému výstupu druhého úseku (od taktu 74) a necháva priestor pre široko koncipovanú retrospektívnu kódu (od taktu 78). Vďaka tomu je *Largo* vo formálnej výstavbe pomalejšou časťou najvyššie podobne nasledujúcej *Sonáte c mol op. 10 č. 1*, s ktorou ho spája tiež latentne orchestrálna klavírna faktúra. Obidve časti rozvíjajú koncept binárnej,

variovannej strofickéj formy s tendenciou k sonátovej forme a s nápadne osadenou kódu.

Ako vyplýva zo štúdie skíc k tretej časti, zdá sa, že tu Beethoven plánoval spočiatku bagatelu – potvrdzuje to umiernené *Allegro* prvého dielu, jeho lyricko-hravá atitúda so súčasne artistickými i lapidárnymi odštípeniami, radeniami a prekvapujúcimi protiaktentmi, a to všetko v nenaliehavom konverzačnom tóne. Pravda, tento pôvodný zámer nie je výlučne zodpovedný za prekvapujúce opomenutie označenia časti ako *Scherzo/Trio*, skôr rozvrhnutie formových proporcií celku vykazuje už taký neobyčajný charakter, že aj z tohto pohľadu by ťažko obstálo konvenčné označenie. Pritom rozhodujúce problémy nezapríčiňujú ani tak nerovnocenné rozsahové pomery oboch druhých úsekov, podobných rozvedeniu, oproti prvým úsekom – podobné relácie sa nachádzajú už v *op. 2* a možno ich dokonca považovať za znak scherzového charakteru oproti menuetovému typu – ako skôr rovnováha, resp. latentná „navdáha“ kvázi triového dielu s označením *Minore*. Jeho strašidelno-démonický charakter, čiastočne podčiarknutý nápadným *fortissimo-piano* v konštantne prebiehajúcich osminových triolách v rytmickom unisone, zjavne zdôrazňuje vlastné centrum časti, ktorému predchádza a s ktorým v opakovaní kontrastuje kvázi scherzový diel práve ako „bagatela“. Beethoven azda sám videl, že oprávnené očakávania scherza s triom sa v tejto časti naplnili až príliš málo na to, aby toto označenie malo zmysel. Namiesto toho tu vzniklo úplne novátorské, fascinujúce dialektické kompozitum dvoch navzájom prepojených častí; scherzo – ako typ sotva etablovaný v *op. 2 č. 3*, je hneď podrobený rozšíreniu horizontu – ho nakoniec ako formálny stereotyp zanechá a individuálne zjasňuje. Lhko kontrastujúca zoradovacia forma sa transformuje do dialektického vzťahu plného napätia, ktorý nútene spája to hravo-dôverne v bagatelovom tóne s vpádom celkom inej, démonicky cudzej nálady.

Kým všetky doterajšie časti sa, samozrejme, začínali na tonike, rondové finále (*Poco allegretto e grazioso*) už dlhým nástupom na dominante ohlasuje lyricko-zmierlivé riešenie vnútri cyklického usporiadania – tonika Es dur je v základnej polohe dosiahnutá až na konci variované zopakovanej štvortaktovej hlavnej témy v takte 8. Aj pravidelná výstavba celej časti zosilňuje vyrovnávacie finálové gesto, ktoré svojim uvoľnením lyrickým postojom prináša nový finálový typ do Beethovenovej sonátovej tvorby. Pravda, ako to býva u skladateľa zvykom, pravidelné striedanie medzi hlavnou témou a medzivetami sa pomocou postupov techniky spracovania posúva bližšie k sonátovej hlavnej časti, čím sa opätovne objavuje zásadná blízkosť medzi variačne vypracovaným rondom a schémou sonátovej formy. Nielen zámerná formálna ambivalentnosť, ale celková proporčnosť tejto prvej „veľkej sonáty“ exemplárne dokazujú, akým virtuóznym spôsobom Beethoven vyhovel nárokom klasických formových procesov aj ich súčasnému rozšíreniu. X

Preložil Tamás HORKAY

Z nemeckého originálu: MAUSER, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*. © Verlag C. H. Beck oHG, München 2009.

→ (pokr. zo str. 22)

nosti aj z praxe ešte starších období ľudských dejín. Jasnú kontinuitu medzi porovnávanými fenoménmi však bez sporných aspektov vidieť nedokážeme. Kľúčovým posolstvom je, že podpora hudby a hudobníkov má vždy manifestatívne i latentné funkcie a je predmetom ekonomie vzájomnosti. Teda konsenzu zúčastnených na výhodnosti jej existencie a pestovania, aj keby malo ísť len o prostý estetický pôžitok tvorcu i poslucháča. X

Tento text vychádza z kvalifikačnej práce autora z roku 2017 s názvom *Od mecenášstva ku crowdfundingu? Hudobné darcovstvo vybraných*

európskych hudobných centier 14. až 17. storočia ako predchodca crowdfundingu.

Autor je doktorandom na Ústave hudobnej vedy Masarykovej univerzity v Brne.

Poznámky:

- SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava, Hudobné centrum, 2009, s. 430.
- CIGÁNEK, Jan: *Úvod do sociologie umění*. Praha, Edice Orientace, Svazek 9, 1972, s. 225.
- PRIZER, William F: *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*. Journal of the American Musicological Society, 1985, roč. 38, č. 1, s. 14–15.
- FENLON, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua*. Volume II. Cambridge Studies in Music, Cambridge University Press, 1982, s. 10.

⁵ tamtiež., s. 8.

⁶ LINDELL, Robert: *Music and Patronage at the Court of Rudolf II*. In: John Kmetz (ed.), *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, 1994, s. 256.

⁷ POLK, Keith: *Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany*. Cambridge University Press, Early Music History, vol. 7, 1987, s. 176.

⁸ PETERS, Gretchen: *The Musical Sounds of Medieval French Cities: Players, Patrons and Politics*. Cambridge University Press, 2012, s. 18.

⁹ tamtiež., s. 13.

¹⁰ POLK, op. cit., s. 162–165.

¹¹ PETERS, op. cit., s. 47.

¹² POLK, op. cit., s. 165.

¹³ CIGÁNEK, op. cit., s. 222.

¹⁴ Pozri: BOURDIEU, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge. Harvard University Press, 1984.

¹⁵ SCRUTON, op. cit., s. 422.

Most medzi Čajkovským a Rachmaninovom

Sergej Tanejev (1856–1915)



V dejinách hudby často nachádzame príklady talentovaných hudobníkov, ktorí sa ocitajú v tieni svojich súčasníkov. Dôležitá postava kultúrneho života v Rusku Sergej Tanejev bol ako skladateľ zatienený dvomi výraznými osobnosťami svojej doby – svojím učiteľom Piotrom Čajkovským a svojím študentom Sergejom Rachmaninovom. Napriek tomu, že Tanejev bol mužom vzácných morálnych kvalít a vážnou autoritou v celej umeleckej spoločnosti, jeho hlavné dielo – kompozičná práca – sa počas jeho života nedočkalo významného uznania. Až po mnohých rokoch bolo ocenené Tanejevovo tvorivé myslenie, ktoré v tom čase išlo proti všeobecným tendenciám: poslucháči chceli romantické explózie, on ponúkal intelektuálnu krásu.

Martina KAMENSKÁ

Svedomie hudobnej Moskvy

Titul, ktorý mu nikto neudelil, ale všetci ho uznávali. Meno Sergeja Tanejeva bolo synonymom zriedkavých morálnych cností. „*Bol vzorom vo všetkom, v každom svojom čine, lebo nech robil čokoľvek, robil iba dobre.*“ Tak spomínal na svojho obľúbeného učiteľa Sergej Rachmaninov. Svedomím hudobnej Moskvy sa Tanejev stal vďaka svojej celoživotnej službe krásnemu a vznešenému. Jeho poslanie zahŕňalo rozmanité spoločenské aktivity, výnimočnú pedagogickú činnosť, vedeckú prácu, ktorá pozdvihla ruskú muzikológiu na európsku úroveň, či v neposlednom rade jeho interpretačné a kompozičné majstrovstvo. Bol obľúbeným žiakom Čajkovského a neskôr jedným z jeho najbližších priateľov. Počas svojho života, ako bolo zaužívané vo vtedajšej umeleckej komunite, Tanejev odišiel na istý čas žiť do Paríža, aby sa oboznámil s tamojším umením. Každý štvrtok bol hosťom na stretnutiach umelcov u Poliny Viardovej, na ktorých sa zoznámil so Saint-Saënsom, Césarom Franckom, Charlesom Gounodom, Gabrielom Faurém, Vincentom d'Indym. Často prebýval aj v Saint-Saënsovej domácnosti a práve uňho interpretoval Čajkovského *Prvý klavírny koncert*, ktorý vyvolal v zahraničí významný

ohlas. V deň odchodu si Tanejev zapísal do denníka poznámku: „*Keď nabudúce vycestujem do zahraničia, chcem byť: a) klaviristom, b) skladateľom, c) vzdelaným človekom.*“ V tom čase mal len dvadsať rokov.

Zrod Moskovského konzervatória

V roku 1866 sa udiala epochálna udalosť pre ruskú kultúru: Nikolaj Rubinstein založil Moskovské konzervatórium. S príchodom konzervatória začala byť hudba plne rešpektovaná ako profesia. V rovnakom roku bol len deväťročný Sergej Tanejev, ktorý už vtedy ohromoval okolie svojou muzikálnosťou, zapísaný do prvého ročníka. Na otvárací ceremonii sa malému Tanejevovi osobitne vryli do pamäti slová Piotra Čajkovského, ktorý zaželel budúcim absolventom, „*aby vyšli z konzervatória ako ľudia, pre ktorých existuje jeden záujem – záujem o umenie, a ktorí dosahujú jedínú slávu – slávu čestného umelca*“. Učiteľmi mladého hudobníka sa stali sám Nikolaj Rubinstein, u ktorého študoval hru na klavíri, a Čajkovskij, ktorý ho učil skladbu (v tom čase označovanú ako „voľná skladba“). Rubinstein, zvyčajne skúpy na pochvaly, sa o mladom študentovi vyjadroval neobvykle uznalivo: „*Tanejev je jedným z mála vyvolených. Bude veľkolepým klaviristom a úžasným skladateľom.*“ Rubinstein sa nemýlil, Sergej Tanejev ako prvý absolvent v histórii Moskovského konzervatória získal veľkú zlatú medailu a jeho meno bolo vyrezané na pamätnej doske, ktorá doteraz visí vo vstupnej hale Malej sály konzervatória.

Pedagogická činnosť

Tanejevova mnohoročná práca na Moskovskom konzervatóriu sa začala v roku 1878, keď ho Čajkovskij, značne ustatý od učenia, prehovoril zaujať miesto pedagóga. Tanejev bol nútený odsunúť skladateľskú činnosť bokom a celkom sa ponoriť do vyučovania teoretických disciplín. K svojej novej práci pristúpil veľmi kreatívne a vždy svojich študentov učil, že niet nemenne stanovených pravidiel a dogiem: čo je nepriateľné v jednom štýle, môže byť priam nevyhnutné v druhom. Jeho študenti spomínali, že Tanejev vysvetľoval monotónne a zložito, no vždy veľmi pedantne a zreteľne. Nikdy netoleroval meškania a úlohy žiakom opravoval s neuveriteľnou rýchlosťou a presnosťou. O tri roky neskôr zdedil triedu aj po Rubinsteinovi, ktorý 11. marca 1881 náhle zomrel. Hru na klavíri vyučoval sedem rokov, až kým sa celkom nezameria na predmety, ktoré mu boli najbližšie. Ako učiteľ bol známy svojím citlivým a taktným prístupom k individualite študenta. Stať sa jeho žiakom bolo pre mladých hudobníkov vrcholným šťastím. Tanejevovi sa podarilo vychovať plejádu skutočných umelcov. Medzi nimi boli renomovaní hudobníci ako Ľapunov, Medtner, Paliášvili, Rachmaninov, Skriabin, Igunnov a mnoho ďalších.

Ruský Bach

Okrem harmónie, inštrumentácie, kompozície, hry na klavíri a analýzy hudobných foriem viedol zaujímavý kurz, ktorý sám zaradil do študijných osnov – kontrapunkt. Materiály lekcii sa neskôr stali štartovacím bodom jeho hlbokého výskumu, ktorého výstupom bolo publikovanie fundamentálnej vedeckej štúdie pod názvom *Permutačný kontrapunkt v prísnom štýle*. Tanejev vychádzal z palestrinovskej vokálnej polyfónie, v ktorej sa využíval modálny systém. A hoci sa zameriaval predovšetkým na tradíciu renesančnej polyfónie, s prísne stanovenými pravidlami vedenia hlasov, rytmickej organizácie a vzťahov intervalov vnútri melodickéj štruktúry, tvrdil, že tento prístup možno uplatniť aj v tvorbe skladateľov 18. a 19. storočia. Vypracoval novú metodológiu, v ktorej

→ jednak opísal všetky existujúce kombinácie hlasov v jednotlivých typoch kontrapunktu a zároveň na základe početného množstva analýz tvorby starých majstrov predpokladal nové možnosti, ktoré môžu vzniknúť. Knihu Tanejev zakončil po 17 rokoch práce a bola publikovaná na návrh M. Belajeva, ktorý po premiére Tanejevej opery *Oresteia* začal skladateľa podporovať a vydávať jeho diela. Muzikológovia často porovnávajú univerzálnosť Tanejevej teórie, postavenej na základe matematických výpočtov a overení, s periodickou sústavou prvkov D. Mendelejeva. Dokonca sám Tanejev vytvoril pre svoje dielo epigraf, citujúc Leonarda da Vinciho: „*Žiadne ľudské poznanie nemôže tvrdiť, že je skutočnou vedou, ak neprešlo matematickými výpočtovými vzorcami.*“

Post riaditeľa a jeho peripetie

Ďalším obdivuhodným krokom bolo vymenovanie len 28-ročného Tanejeva za riaditeľa konzervatória na jar 1885. V tejto funkcii zotrval štyri roky, počas ktorých sa zaslúžil o mnohé zmeny k lepšiemu. Počas jeho vedenia dokázal nielen výrazne zlepšiť finančnú situáciu školy, ale predovšetkým zdokonalil učebné osnovy a požiadavky k prijímacím skúškam, otvoril pedagogické zameranie v odbore hry na klavíri, zaviedol štipendiá pre mimoriadne nadaných študentov a osobitnú pozornosť venoval orchestrálnym a zborovým hodinám, čo následne umožnilo vytvoriť plnohodnotný študentský orchester na škole.

V roku 1905 došlo k vážnemu incidentu, v ktorého centre bol Georgij Konjus, skladateľ a teoretik, vyučujúci na konzervatóriu inštrumen-



Tanejev vo svojom dome v r. 1890 (foto: archív)



Účastníci výskumnej expedície na Kaukaze: Tanejev, Kovalevskij, Urusbiev, Aglinceev, Michajlovskij a Ivanjukov (foto: archív)

táciu. Vtedajší riaditeľ Safonov sa rozhodol spojiť skupiny špeciálnej a všeobecnej inštrumentácie do jednej a zvýšiť počet študentov na štyridsať. Konjus začal proti tomuto zámeru riaditeľa protestovať a Tanejev ho, samozrejme, podporil. Obaja argumentovali spismi Rímskeho-Korsakova, ktorý mnoho rokov učil inštrumentáciu na Petrohradskom konzervatóriu a stanovil osnovy predmetu. Hoci sa k názoru Konjusa a Tanejeva pripájala prevažná väčšina umeleckej rady, nebol zohľadnený a na podnet riaditeľa bol Konjus prepustený z konzervatória. Tanejev sa po tejto udalosti dostal do priamej opozície voči riaditeľovi. Na jar napísal otvorený list novinám *Russkie vedomosti*, v ktorom navrhol rozdeliť konzervatórium na nižšie hudobné učilište a vyššie (konzervatórium v pravom zmysle slova). V ten istý deň vstúpili študenti konzervatória do štrajku. Na jeseň Tanejev kvôli konfliktu so Safonovom a na protest proti autoritárskym metódam riadenia školy opustil konzervatórium. Absolútne nesúhlasil s rozhodnutím o vylúčení študentov, ktorí sa zúčastnili na revolučných štrajkoch a napriek naliehaniu profesorov a študentov sa už nikdy nevrátil naspäť. Pri odchode z konzervatória sa Tanejev na protest vzdal svojho dôchodku, hoci sa tým pripravil o jediný príjem. Učiť však neprestal a pokračoval v súkromných hodinách, pričom zotrval pri svojej pevnej zásade nebrať za hodiny peniaze. Keďže veril, že platba ovplyvňuje prísny výber študentov, celý život vyučoval len bezplatne.

Kreutzerova sonáta

Ešte koncom 90. rokov 19. storočia sa Tanejev spriatelil s Levom Tolstým. Často navštevoval Jasnú Polanu, kde žil a pracoval v špeciálne jemu pridelenom krídle sídla Tolstých. Okrem vzájomných sklonov k hlbavým debátam spájala oboch umelcov aj vášeň pre šach. Mali však stanovené vlastné pravidlá: ak prehral skladateľ, musel niečo zahrať na klavíri, ak Tolstoj, musel nahlas prečítať niektoré zo svojich diel. Navzdory ich prívetivým vzťahom bol neskôr práve Tanejev príčinou rozporov v rodine veľkého spisovateľa. Tolstého manželka Sofija, zlomená predčasnou smrťou ich syna, začala prechovávať voči Sergejovi Tanejevovi ľúbostné city. Bola prvou a najvdáčnejšou poslucháčkou jeho symfónií. Ako si sama zapísala do denníka: potrebovala jeho hudbu ako vzduch. Lev Tolstoj si nemohol nevšimnúť zmeny, ktoré sa udiali v domácnosti a vrúcnu náklonnosť svojej ženy vyobrazil vo svojej *Kreutzerovej sonáte*. Len Tanejev, vznášajúci sa vo svojich fantáziách a hľadajúci hudobnú krásu, si azda ako jediný nevšimol, čo sa deje.

Etnomuzikológ

Tanejev okrem iného pôsobil ako člen etnografického oddelenia a hudobno-etnografickej komisie Spoločnosti milovníkov prírodných vied, antropológie a etnografie na Moskovskej univerzite. Štúdiu ľudovej hudby pripisoval veľký význam. V 80. rokoch 19. storočia znotoval a zapísal texty množstva autentických ukrajinských piesní a neskôr pokračoval v harmonizácii piesní zo zbierok ľudových piesní N. A. Jančuka. Osobitne sa zaoberal rytmom ruských bylín (ruských hrdinských básní). Uprostred leta 1885 sa Tanejev spolu s ďalšími dvoma profesormi Kovalevským a Ivanjukovom vydal na vedeckú expedíciu s cieľom preskúmať život a kultúru kaukazských národov, v tom čase v Rusku aj Európe takmer neznámych. Na pozvanie kniežaťa Ismaila Urusbieva odcestovali na koni

z Pjatigorska do Svaneti (gruzínska provincia). Ich cesta trvala 24 dní. Po prechode cez kaukazský hrebeň sa zastavili v oblasti Elbrusu, kde ich vo svojom privítal Urusbiev, vzdelený človek a veľký znalec ľudovej hudby horalov. Sám výborne spieval a hral na kobuze. Na počesť hostí sa konali oslavy, sprevádzané spevom a tancom, z ktorých si Tanejev všetky vypočuté melódie zapísal do zošita. Výsledkom expedície boli hudobné zápisy a historicko-teoretická štúdia *O hudbe horských Tatárov* (v tom čase všetky kaukazské národy bez rozdielu nazývali Tatármi).

Esperanto

Azda najtajomnejšími opusmi Tanejevej tvorby sa javia romancy napísané v esperante, z ktorých žiadna nebola publikovaná a ich rukopisy sa doteraz nenašli. O ich existencii svedčia len listy skladateľa a jeho denník, ktorý si tiež viedol v tomto jazyku. Vznik esperantských romancí rozhodne nebol náhodný. Tanejev bol človekom pokrokových názorov a už od vzniku esperanta ho nielen ovládal, ale aj významne propagoval medzi známymi. Bližšie detaily genézy esperantských romancí nachádzame v štyroch a zároveň jediných príspevkoch, citujúcich poznámky z autorovho denníka, ktoré boli publikované v rokoch 1981–1985 moskovským vydavateľstvom Muzyka.

Cársky klavirista, ktorý nehrá

V povedomí kultúrnej spoločnosti je Sergej Tanejev predovšetkým vynikajúcim pedagógom, teoretikom a skladateľom, no akosi sa zabúda na fakt, že Tanejev bol jedným z najväčších ruských klaviristov prelomu 19. a 20. storočia. Okrem klasického koncertného repertoáru, ktorý zahŕňal diela Bacha, Beethovena, Schumanna či Liszta, Tanejev po celý život intenzívne propagoval tvorbu Čajkovského. Bol prvým umelcom v Rusku, ktorý predviedol všetky jeho koncerty a klavírne triá. Čajkovskij po jeho vystúpeniach písal: „Okrem skvelej techniky, krásneho tónu, elegantného spôsobu zakončenia fráz, má Tanejev jednu vzácnu schopnosť, ktorá mu sľubuje v budúcnosti závideniahodný úspech. Vie, ako subtilne preniknúť do najmenších detailov autorových zámerov a sprostredkovať ich presne v rovnakom duchu a takým spôsobom, o ktorom skladateľ sníval.“

Zvláštne miesto v interpretačnej činnosti Sergeja Tanejeva zastávali koncertné vystúpenia v klavírných duách, najskôr spolu s A. I. Zilotym a následne s P. A. Pabstom. Podľa slov muzikologičky L. Korabelnikovej išlo o prvé umelecky významné a stabilné telesá tohto druhu v krajine, ktoré neskôr obohatili aj interpreti ako Gołdenvejzer, Rachmaninov, Medtner či Igumnov, s ktorými Tanejev spoločne hrával.

Ako klavirista Tanejev v mnohom nasledoval svojho učiteľa Nikolaja Rubinštejna, no najväčším vzorom v klavírnom umení bol pre neho učiteľov brat, Anton Rubinštejn. Vo svojej interpretácii sa mu snažil čo najviac podobať, vychádzajúc pri tom najmä z jeho charakteristickej techniky, ktorá neskôr našla pokračovanie v hre Sergeja Rachmaninova.

Tanejeva však vôbec nezaujímala kariéra virtuózneho klaviristu, priťahovali ho ďalšie sféry umeleckej tvorivosti. V priebehu rokov koncertoval čoraz menej a jeho verní obdivovatelia boli z tohto vývoja veľmi sklamaní. O Tanejevovom pianizme sa dokonca začali šíriť posmešné vyjadrenia. V jednom z nich, ako uvádza A. Grečaninov vo svojich zápisoch, stojí: „V Moskve sú tri pamätihodnosti: cárske delo, ktoré nestriela, cársky zvon, ktorý nezvoní, a cársky klavirista, ktorý nehrá.“ Táto (vôbec nie prehnaná) ostrosť vyjadrovala ľútosť moskovskej spoločnosti, ktorá márne očakávala Tanejeva na koncertnom pódiu, pretože jeho vystúpenia boli vždy jedinečnou udalosťou.

Idem neznámou mne cestou

Tvorivú dráhu skladateľa rámcujú jeho dve filozofické kantáty, *Ján Damaský* na začiatku a *Po prečítaní žalmu* na Chomjakovove texty, ktorá sa stala Tanejevovým posledným dielom.

Významnejšia z nich, kantáta *Ján Damaský*, prvýkrát zaznela 11. marca 1884 na mimoriadnom zasadnutí pri príležitosti pamiatky N. G. Rubinštejna. „Autentické ruské rekviem“, ako sa tiež kantáta nazýva, sa dodnes považuje za jedno z najpopulárnejších diel Sergeja Tanejeva. Hoci v tom čase už bol Tanejev autorom niekoľkých skladieb (klavírne kusy, romancy, kvarteta, trio, orchestrálna kompozície), kantáta *Ján Damaský* preňho bola prvým dielom hodným označenia ako *op. 1*. Ako literárnu predlohu si zvolil báseň A. K. Tolstého, ktorý vo svojom diele vykreslil obraz poetu-hymnografa zo 7.–8. storočia Jána z Damasku. Úryvok, ktorý Tanejev použil, predstavuje voľne zakončené pohrebné žalospevy, vychádzajúce metaforicky z úst zosnulého, stále plné lásky a súcitu:

*Idem neznámou mne cestou,
kráčam medzi strachom a nádejou,
môj pohľad vyhasol, ochladla hrud',
opustil ma sluch, zmeraveli žily;
ležím ticho, nehybne,
nepočujem bratské vzlyky
a z kadidla modrý dym, vôňa ku mne nevanie.
No kým ja večným spánkom spím,
moja láska neumiera
a s ňou, bratia, prosím vás —
každý nech k Pánovi volá;
Pane! V ten deň, keď trúba ohlásí zánik sveta,
prijmi zosnulého služobníka
do svojich nebeských príbytkov.*

Uvedený text Tanejev rozložil do troch častí, jemne vyznačujúc sémantické prechody vnútorného obsahu úryvku. Úvodných osem veršov sa stalo základom štvorhlasnej fúgy v prvej časti *Adagio ma non troppo*, ktorá v sebe spája úprimnú vrúcnosť a závažnosť smútočných pocitov, umocnenú využitím tritónu h-eis ako v horizontálnej, tak aj vertikálnej línii nápevu.



Úvodné takty kantáty so slovami „Idem neznámou mne cestou...“

Druhá časť, *Andante sostenuto*, začínajúc slovami „Moja láska neumiera“, naopak prináša nádej a svetlo, no zároveň pripravuje nástup majestátnej fúgy vo

finále, počnúc veršom „V ten deň, keď trúba ohlásí zánik sveta“.

Kantáta *Ján Damaský* je venovaná pamiatke Nikolaja Rubinštejna a jej pietny charakter definuje nielen výber básnického textu, ale aj hudobné črty diela. Jednu z najdôležitejších úloh hrá známy cirkevný nápev *So svjatymi upokoj*, ktorý je použitý v orchestrálnej introdukcii prvej časti a v závere poslednej časti končiacej zborovým a cappella so slovami „Prijmi zosnulého služobníka do svojich nebeských príbytkov“. Tanejev považoval ruské pravoslávne nápevy za rovnako nevyhnutné pre ruského skladateľa ako ľudové piesne, pričom v niektorých prípadoch dokonca zdôrazňuje ich príbuznosť. Neskôr sa objavuje skôr ako leitmotív spracovaný polyfónne, čím viac vynikne jeho autentický charakter. Téma *So svjatymi upokoj* sa objavila o desať rokov neskôr v Čajkovského *Šiestej symfonii*, tiež ako symbol smrti, krutej sily, ktorá nemilosrdne ničí nádej človeka na šťastie. Kantáta *Ján Damaský* však nemá čisto náboženský charakter. Tanejeva zaujímal predovšetkým všeobecný zmysel a povaha básne. Vôbec sa nesnaží ilustrovať jednotlivé obrazy či poetické detaily. Zvolená téma je preňho dôležitá svojím univerzálnym obsahom a spracováva ju po vzore dávných majstrov, pričom osobitne výrazným je vplyv Bachových duchovných kantát v zmysle prechodu od sólovej árie k chorálu, od individuálneho ku kolektívnemu. Tanejevovi sa v kantáte podarilo spojiť až akúsi spontánnosť melodických intonácií s prísnosťou kontrapunktických foriem. V ruskej hudbe je Tanejevov *Ján Damaský* jedným z prvých príkladov svetskej filozofickej kantáty, ktorá sa neskôr vyvinula do samostatnej žánrovej vetvy (*Zvony* S. Rachmaninova, *Zvezdolikij* I. Stravinského, *Semero ich* S. Prokofieva a i.).

Adagio

Rok 1915 sa začal pre skladateľa smutne, najprv umrel jeho starý priateľ Maslov a menej ako o mesiac sa Moskva rozlúčila aj s Alexandrom Skriabinom, ktorý náhle zomrel vo veku 43 rokov. Krátko pred touto tragickou udalosťou sa konala premiéra Rachmaninovovho *Celonočného bdenia*, na ktorej sa však Tanejev nemohol zúčastniť. Prácu svojho bývalého študenta vždy sledoval s mimoriadnym záujmom a náklonnosťou. Táto práca ho lákala tak výnimočne, že požiadal Rachmaninova, aby mu umožnil predviesť *Bdenie* na klavíri. Sergej Tanejev zahrál jedno z vrcholných diel Rachmaninova v dome A. Gołdenvejzera. Niekoľko dní nato Skriabin nečakane ochorel a o pár dní neskôr zomrel. Tanejev bol jeho smrťou nesmierne šokovaný a zarmútený. Pri rakve svojho študenta neustále opakoval: „Čo len teraz bude?“ V deň Skriabinovho pohrebu bolo chladné daždivé počasie, Tanejev silno prechladol, no svojej chorobe neprikladal vážnosť a pokračoval v príprave inscenácie svojej opery *Oresteia*. Počas celého mája bol Tanejev chorý, mal horúčku a kašeľ. Hnevalo ho, že choroba zapríčinila odloženie odchodu do Ďudkova, kam zvykol chodiť v tomto období roka. Nasledujúci deň sa Tanejevov stav zhoršil a doktor ho varoval pred možnou srdcovou príhodou. Sergej Tanejev zomrel 6. júna 1915. Na smútočnom sprievode od jeho domu ku konzervatóriu zaznelo *Adagio* z jeho *Symfónie c mol*, jeden z vrcholov jeho prísnej a vznešenej lyriky. ✕

Literatúra:

BAŽANOV, Nikolaj: *Tanejev*. Moskva. Molodaja gvardija, 1971.
BERNANDT, Grigorij: S. I. *Tanejev*. Moskva. Muzyka, 1983.
KORABELNIKOVA, Ludmila: S. I. *Tanejev v Moskovskej konservatórii*. Moskva. Muzyka, 1974.
SAVENKO, Svetlana: *Sergej Ivanovič Tanejev*. Moskva. Muzyka, 1984.

Vivat Hevhetia!

Viac ako 270 titulov s umelcami zo 40 krajín, sieť vlastných festivalov doma i v zahraničí, fungujúca medzinárodná výmenná platforma JazzBus. Je vôbec možné za dve desaťročia vybudovať niečo také v slovenských podmienkach?

Hoci košické vydavateľstvo Hevhetia nevstúpilo do arény v najlepších časoch, v jeho rodnom liste na prahu nového milénia figurovali ambicióznosť a odhodlanie. Ani neznalosť kultúrneho prostredia neodradila zakladateľa **Jána Sudzina** od vízie vytvorenia silnej značky, čo popri hlavnej vydavateľskej činnosti a komunikácii s umelcami znamenalo vytváranie distribučných sietí, spoluprácu s médiami, prenikanie na zahraničné trhy či budovanie medzinárodných partnerstiev. Práve tie časom prispeli k rozbehu vlastných HevhetiaFestov a fungujúcej platformy JazzBus.

i kultúrnych ustanovizní (Inštitút Adama Mickiewicza). Rovnako sa jej darí vo frankofónnej oblasti Európy a portfólio jej umelcov z Francúzska či krajín Beneluxu sa v posledných rokoch značne rozrastá. Viacerí z nich (Loïs Le Van, Daniel Goyone, Kadosch, Leïla Soldevila, Jelle Van Giel) prinášajú v rámci svojich nahrávacích projektov etablované mená (Ibrahim Maalouf, Nguyèn Lê, David Linx, Verner Pohjola). Rešpektované osobnosti ako Erik Truffaz, Arve Henriksen či Christian Fennesz pravidelne participujú na projektoch vydavateľstva aj vďaka medzinárodnému renomé

A aby ju ako strategické kultúrne centrum (či trendsettera) konečne začala vnímať aj domáca scéna.

Dvadsať rokov Hevhetie v dvadsiatich nahrávkach

1. **Pavel Jakub Ryba & m. t. s. art ensemble: smaller wounds** (2002)

Úplne prvý album mladého vydavateľstva konfrontoval českého basgitarového virtuóza s legendárnym poľským hráčom na klávesových nástrojoch, Józefom Skrzekom (SBB, Breakout). Málokomu by napadlo, že sa bude charakteristická „pradivá“ zvukovosť bezpražcovej basgitary natoľko organicky prepájať s bublaním basklarinetu Petra Valáška.

2. **Johann Sebastian Bach: Goldberg Variations**, Miki Skuta – klavír (2004)

Vôbec prvá slovenská nahrávka geniálneho Bachovho variačného cyklu priniesla Hevhetii prvý medzinárodný úspech. Chválami nešetřili kritici prestížneho *BBC Music Magazine*, zdvíhujúc nielen úroveň interpretácie, ale aj zvukovú priezračnosť a kvalitu nahrávky: „Ku každej z jednotlivých variácií pristupuje Skuta s jasným zámerom odhaliť jej poetiku a osobitosť. Týmto spôsobom odkrýva bohatú rozmanitosť kontrastov diela ako celku.“

3. **100 múch: Z hrušky dole** (2007)

Keď sa na domácej scéne objavilo banskobystrické zoskupenie 100 múch s originálnou receptúrou roztopaše a muzikantského dôvtipu, mnohí sme sa tejto špecifickej zmesi alternatívneho popu, rocku, funky, jazzu i folklóru potešili. Nečudo, že sa produkovania mladej kapely ujal gitarista Andrej Šeban, ktorý mal v tej dobe k parodovaniu čoho- i kohoľvek blízko.

4. **Joseph Kolkovich: Nine Preludes/Silent Tears of Fathers** (2007)

Prešovský rodák Jozef Kolkovič bol po svojej emigrácii do Spojených štátov aktívnym najmä na scéne progresívneho rocku. Koncom 90. rokov začal premýšľať nad vytvorením rozsiahleho klavírneho cyklu, odzrkadľujúceho širokú škálu nálad a kontrastov. Spôsob, akým tieto protichodné svety uchopila Magdaléna Bajuszová, je ohromujúci, a vďaka nemu sa náročný hodinový opus stáva podmanivou zvukovou avantúrou.

5. **Miloš Železnák: rusnacké/ruthenian** (2008)

Inšpirácia folklórom sa, žiaľ, často zvrháva na prvoplánové prearanžovanie ľudového materiálu. Slovenský gitarista (ale tiež excelentný virtuóz na desiatke príbuzných nástrojov, akými sú mandolína, buzuki, oud, citara, ruan, pipa či banjo) upriamuje týmto projektom pozornosť na vlastné korene a podstatu ruských ľudových piesní odhaľuje až na dreň. Tie sa stávajú vzrušujúcou novou matériou



Výber z albumov vydavateľstva Hevhetia (foto: A. Sedová)

Výsledkom dlhoročných snažení je aj skutočnosť, že vydavateľstvo dnes patrí k arbitrom vyberaného vkusu a svojim umeleckým postojom i prístupom sa nestráca ani medzi nezávislou európskou vydavateľskou elitou – na um prichádzajú legendy ECM a Winter & Winter i neskôr etablované spoločnosti BMC, Jazzland, Laborie Jazz či Edition Records. A aj keď bola Hevhetia zo začiatku vydavateľským domom elitných slovenských umelcov (Miki Skuta, Nora Skuta, Andrej Šeban, Oskar Rózsa, Stano Palúch), jej súčasné portfólio ostáva predovšetkým medzinárodné. V susednom Poľsku je vnímaná ako jeden z najprestížnejších nezávislých labelov, pod ktorého krídla prešlo viacero pozoruhodných osobností (Michał Tokaj, Piotr Wyleżół, Paweł Kaczmarczyk, Grzegorz Karnas) a mnohí ďalší sa na albumoch vydavateľstva objavujú pravidelne (Dominik Wania, Adam Bałdych). Hevhetia sa stala významným partnerom tamajších dlhoročných podujatí (Jazz Juniors Krakov, Voicingers Żory, PalmJazz Festival Gliwice)

jedného z jeho kmeňových umelcov – slovenského gitaristu Davida Kollara. O mnohom napovedá aj história HevhetiaFestu – 9 domácich ročníkov a 6 ročníkov v Budapešti a vo viacerých poľských mestách, ako aj pilotné série podujatia v Paríži, Londýne a v Prahe. Pandemická situácia narušila väčšinu minuloročných aktivít a nad aktuálnymi letnými mesiacmi ešte visí viacero otáznikov. V každom prípade plánuje oslávenec okrem spomínaných metropol expandovať do Ríma, Osla, a v štádiu priprav je aj exotickejšia destinácia: prvýkrát by sa mal festival konať koncom roka na skutočne ikonickom mieste – v priestoroch Alexandrijskej knižnice v Egypte. Ani pri pohľade na okolité krajiny nenachádzam nezávislé hudobné vydavateľstvo s tak dôkladne prepracovanou víziou a širokospektrálnym záberom pôsobnosti. Snáď to nevyznie ako kliše, ale k dvadsiatym narodeninám neostáva iné, ako Hevhetii zapriať, aby mohla naďalej žať z plodov, ktoré v ostatných rokoch cielavedome a prezieravo zasievala.

a objavom pre znalcov tamojšieho folklóru, ako aj pre nezainteresovaného poslucháča s otvoreným srdcom i ušami.

6. Grzegorz Karnas: KARNAS (2011)
Výrazovo mnohotvárnny poľský spevák Grzegorz Karnas sa svojou špecifickosťou nestráca medzi množstvom európskych jazzových kolegov. Nesmierna ľahkosť a hravosť, s akou sa pohybuje vo vokálnych ekvilibristikách, neskĺzava v jeho prípade k samoúčelnosti ani k zbytočnej excentrickej. A jeho „prerábka“ poľskej punkovej klasiky *Spytaj milicjanta* s fragmentárnym „antisólom“ klaviristu Michała Tokaja je dokonalá!

7. Peter Katina:
Solo – Works for Accordion (2011)
Akordeonista Peter Katina patrí ku kľúčovým umelcom Hevhetie už od začiatku a vybraná nahrávka predkladá exkluzívne (z hľadiska interpreta i poslucháča) a kľúčové skladby, ktoré kladú akordeón na piedestál výrazovo bohatého a rovnocenného koncertného nástroja. Na *Sequenzu XIII (Chanson)* Luciana Beria či *Slow Motion* Toshia Hosokawu si doteraz trúfalo len niekoľko svetových akordeonistov a Katinov osobitý prístup vzbudzuje rešpekt i obdiv.

8. AMC Trio & Ulf Wakenius:
Waiting For A Wolf (2011)
Druhá spolupráca jazzového klavírneho tria (Adamkovič – Marinčák – Cvcinger) s renomovaným švédskym gitaristom je zvukovo zomknutejšia ako ich spoločný debut *Soul Of The Mountain* (2008). Wakenius okamžite rozpozna originalitu prešovských muzikantov a ich nápadité témy hodnotil veľmi uznanlivo. Príkladom môže byť mantrický motív titulnej piesne či nasledujúca, bezútešne baladická *Čakanka*.

9. David Kollar: THE SON (2013)
Prístup gitaristu Davida Kollara k hudbe sa za posledné desaťročie zmenil na nepoznanie. Mladý umelec sa nevybral cestou efektného vybrusovania technických možností svojho nástroja, skôr začal pretavovať svoje pocity. V týchto zvukových denníkoch sa Kollar snaží „vykričať“ z ťažkých okamihov počas operácie svojho syna a intenzita či novátorstvo jeho zvukových vízií prekvapujú aj s odstupom času.

10. Quasars Ensemble/cond. Ivan Buffa:
Arnold Schönberg, Alexander Albrecht, Paul Hindemith (2013)
Víziou skladateľa, klaviristu a dirigenta Ivana Buffu bolo vytvorenie špičkového komorného ansámblu, ktorý bude vo variabilných zostavách interpretovať hudbu 20. a 21. storočia. Zámer sa podarilo vrchovato naplniť a na Slovensku konečne zaznievajú (predtým často opomínané) kľúčové diela. Album ponúka prelomovú *Komornú symfóniu op. 9* Arnolda Schönberga, no dych vyráža energické stvárnenie *Sonátiny pre 11 nástrojov (1925)* Alexandra Albrechta – prvého moderného opusu slovenského skladateľa.

11. Ondrej Krajňák: FOREVERNEST (2013)
Sólové recitály bývajú najvyššou méťou jazzových klaviristov. O technických dispozíciách Ondreja Krajňáka niet pochýb, ale miera emocionality, ktorú dokázal vnieť do tém svojho klavírneho kolegu Ernesta Oláha, presahuje akékoľvek hranice. Spolu s kontrabasistom Josefom Fečom je Krajňák stálym členom tria bubeníka Otta Hejnica a pozoruhodné svety poslucháč objaví, aj keď siahne po hociktorom zo štyroch albumov Hejnicovho tria v katalógu Hevhetie.

12. Kadosch – BabelEyes – Tetê Espindola: Disappearing Languages (2015)
Prvotným nápadom francúzskeho skladateľa Philippa Kadoscha bola pocta zabudnutým a ohrozeným jazykom. Prvoplánovému použitiu tých zanikajúcich sa autor vyhýba, skôr využíva vlastné jazykové systémy. To, čo na papieri pôsobí ako jazykový babylon, zosobňuje na albume priesračná a vynaliezavo instrumentovaná hudba (vynikajúca Quark Sinfonietta) a originálny prejav brazílskej speváčky Tetê Espíndolovej.

13. Paweł Kaczmarczyk Audiofeeling Trio: Something Personal (2015)
Keď po nedorozumeniach v oblasti umeleckého smerovania v mníchovskom vydavateľstve ACT Music prešiel pozoruhodný poľský klavirista ku košickej Hevhetii, jeho trio s kontrabasistom Maciejom Adamczakom a bubenikom Dawidom Fortunom mohlo konečne bez obmedzení vstúpiť do nového priestoru. Nehatenosť mladíckej energie sa na tomto „osobnom“ albume prejavuje u Kaczmarczyka naplno.

14. Pavel Morochovič Trio: Awakening (2015)
Bleskom z jasného neba bolo objavenie sa „nadaupaného“ tria vedeného klaviristom Pavlom Morochovičom. Obdiv zasluhuje už samotné odhodlanie debutujúceho umelca angažovať kontrabasistu/basgitaristu Juraja Grigláka a bubeníka Martina Valihoru. Album kompletne naskúšaný a nahraný za 4 hodiny (!) odsýpa podobným tempom a z jednotlivých skladieb prýšči vzrušenie z očakávania nastávajúceho i nedočakávaného pnutie medzi rytmickou sekciou a lídrom.

15. Cluster ensemble plays Philip Glass (2016)
Nahrávok s ranými opusmi amerického skladateľa Philipa Glassa nenájdeme mnoho. S tým, ako ich stvárnili slovenskí umelci zoskupení okolo Ivana Šillera a Fera Király, bol po koncerte v Košiciach nesmierne spokojný sám autor a vďaka tomu ich mohla Hevhetia (v spolupráci s Glassovým vydavateľstvom) ponúknuť. Podmanivosť „hardcore minimalu“ dvoch elektrických organov (v jednom prípade podporených viacčlenným ansámblom) je skutočne omračujúca a dizajn exkluzívneho trojdiskového boxu nádhorne korešponduje s hudobným obsahom.

16. Sébastien Necca – GROUNDED: Morning light (2017)
Mladý francúzsky spevák Loïs Le Van (finalista medzinárodnej súťaže Voicingers) sa pod značkou Hevhetie objavuje v autorských projektoch ako líder sexteta (2015) i menej bežného „drumless“ kvarteta (2016). Najpresvedčivejšie však pôsobí ako rovnocenný člen kvinteta GROUNDED francúzskeho bubeníka a skladateľa Sébastiena Neccu. Le Vanov bezslovný vokál sa prepletá zvukovým pradivom ako odtieň nástrojovej farby, inokedy prináša adresné posolstvo.

17. Jelle Van Giel Group: The Journey (2017)
Ďalšia kapela vedená bubenikom (tentoraz belgickým) ponúka odlišný prístup i estetikou. *The Journey* je moderným jazzovým mainstreamom v excelentnom zvukovom háve. (Skutočne zriedkakedy počúť tak priesračne znejúci ansámbl, nehovoriac o plastickom priestore vo vinylovej verzii albumu.) Sedemčlenná kapela s trojicou dychových nástrojov znie miestami bigbandovo, no v jasnejších kontúrach.

18. Improvisation Quartet: Free-Folk-Jazz (2017)
Unikátne pretavenie ľudových melódií zo zbierok poľského etnografa Oskara Kolberga, ktoré uchopili členovia hviezdneho improvizáčného kvarteta s otvorenou myslou. Žiadne pokusy o harmonizáciu či zmenu štruktúry, ale ľudový materiál len ako iniciačný moment. Klarinetista Szymon Klima prispel do katalógu Hevhetie viacerými objavnými nahrávkami a senzitivnosť klaviristu Dominika Waniu (patriaceho do „stajne“ ECM) oceňujú ďaleko za hranicami Poľska.

19. Przemek Kleczkowski: Time (2017)
Nemá zmysel baviť sa o tom, či sú tieto geniálne pesničky jazzovými. Okrem toho, že sú skvostne podané, sprevádza senzitivného mladého vokalistu (laureáta medzinárodnej súťaže Voicingers) špičková kapela, ktorá dokáže vzdušne pulzovať i pritrviť. Fanúšikom The Doors sa bude provokatívna verzia *Riders on the Storm* s excentrickým organovým sólom určite páčiť.

20. Szymon Mika Trio & Guests: Togetherness (2018)
Oba albumy tria poľského gitaristu v katalógu Hevhetie znesú tie najvyššie európske kritériá, tento druhý akosi väčšmi približuje širokospektrálnosť Mikovho prístupu. Plnosť tónu, akou disponuje sotvaktorý zo súčasných svetových gitaristov, a celkové nasadenie, podporené plastickou rytmikou (poľský kontrabasista Max Mucha a izraelský bubeník Ziv Ravitz), vyvažujú krehké balady s vokálom Basie Derlakovej a archaickosť znejúcej nine-ry (!) Joachima Mencela. Úchvatný a nezabudnuteľný zvukový výlet!

Peter MOTYČKA



Balans, bicie, Buntaj...

M. Buntaj, Viedeň 2021 (foto: M. Halák)

Hoci je MARCEL BUNTAJ pre mňa tvárou bicích nástrojov na Slovensku od 90. rokov minulého storočia, osobne sme sa zoznámili a spriatelili až vo Viedni, kde obaja žijeme. S jedinečným citom pre dynamiku to bol práve on, kto nezameniteľne prispel k definovaniu rytmického výrazu hudobnej alternatívy v časoch, keď slovenská hudba len hľadala svoju novú tvár. Preč boli roky bigbitu a s nástupom postsocialistického turbokapitalizmu nebezpečne a často na úkor kvality akcelerovala aj slovenská hudobná scéna. Medzi majáky pomáhajúce v orientácii smerom k aktuálnym obsahom a formám patrili jednoznačne aj projekty tria Šeban–Rózsa–Buntaj.

Prípravil Miroslav HALÁK

■ Vráťme sa k tvojim začiatkom, do obdobia 90. rokov. Kto boli tvoje inšpiračné zdroje a menili sa radikálne alebo skôr aditívne?

Tak, ako je v umení prirodzené nadväzovať na tradície, tak aj pri počiatkoch vývoji umelca hrajú veľkú úlohu vzory. Tiež som mal na začiatku pár bubenických vzorov (Peter Erskine, Steve Gadd, Paul Wertico, Billy Higgins), ale mojím cieľom bolo čím skôr mať svoj originálny prejav a vlastný zvuk. Ten je nakoniec dosť signifikantný, preto ma teší, že môžem byť možno vzorom pre ďalších hráčov. Určite som v hre na bicích silno ovplyvnený klavirom, ktorý bol pre mňa v detstve nástrojom číslo jeden. Považujem to za obrovskú výhodu, okrem iného aj pri komponovaní a aranžovaní.

■ Ako a kedy si sa dostal k jazzu?

Na Konzervatórium ma prijali v r. 1988. Škola ma pripravovala predovšetkým na budúcu prácu v klasickom orchestri, resp. na pedagogickú činnosť. Jediné inozánrové hudobné teleso, ktoré sme mohli popri štúdiu oficiálne navštevovať, bol Big Band bratislavského Konzervatória. Zažil som ho ešte pod pedagogickým vedením Bohumila Trnečku a neskôr pod taktovkou Matúša Jakabčica. A práve tu som sa dostal do prvého kontaktu so staršími bubenickými kolegami a zažil som také to „školské súperenie“. Začal som si všimáť aj slovenskú jazzovú a popovú scénu, na ktorej ako štúdiovní a koncertní hráči na bicích figurovali najmä Cyril Zeleňák, Dušan Hájek, Dodo Šošoka alebo Emil Frátrik. Samozrejme, tvrdo som na sebe pracoval a od začiatku

som išiel za svojím cieľom stať sa vyhľadávaným štúdiovým a koncertným hráčom a spolupracovať s tými najlepšimi. Po skončení Konzervatória som začínal v jazzovej formácii Bossa Noha. Kapelník Stano Počaji bol mojím prvým mentorom, zásoboval ma dobrou hudbou a každá skúška bola zároveň aj hodinou jazzovej teórie. Mal som to šťastie, že som do profesionálnych hudobných vôd vtedy ešte Česko-Slovenska vhu- pol práve začiatkom 90. rokov, keď spoločnosť prechádzala veľkými zmenami.

■ V tvojom portfóliu nachádzame spolupráce s jazzovými osobnosťami svetových formátov, ako aj produkciu slovenského popu. Prečo taký veľký rozptyl?

Moja hudobná dráha je prebrázdnená a ošlahaná všetkými možnými žánrami. Nikdy som sa neviazal k žiadnemu konkrétnemu hudobnému štýlu. Som zástancom názoru, že hudba je len jedna. Osobne mám v hudbe rád rozmanitosť, pestrosť, slobodu a vzdušnosť. Aj základ môjho priezviska tvorí prídavné meno „Bunt“, čo v nemčine znamená „pestrý, rozmanitý“, a to ma dokonale charakterizuje v živote aj v hudbe.

■ Dá sa balansovanie medzi žánrami zvládnuť?

V mojom prípade bez problémov. Profesionálny hudobník, ktorý sa venuje celý život viac-menej iba hudbe, prejde mnohými dlhodobými či krátkodobými spoluprácami. Tak sa stávalo, že som jeden deň produkoval pieseň Tomášovi Bezdedovi a na druhý som hral koncert s americkým basgitaristom Victorom Baileym. O dva

dni nato sa začínalo turné s Petrom Lipom a po jeho skončení som utekal do štúdia dorobiť znelky do komerčného rádia. Na druhý deň ráno ma čakalo odovzdávanie masteru môjho prvého sólového CD, na obed a večer promo rozhovory a ďalší deň tento istý proces, ale s albumom Roberta Rotha, ktorý som vtedy produkoval. No a keď to už vyzeralo, že by som mohol mať večer voľno, tak sa niekto opýtal: „Nejdeš odohrať večer klubový koncert?“ No ideš...

■ Veľmi mladý si sa dostal do stredobodu záujmu česko-slovenského jazzového sveta a stal si sa vyhľadávaným štúdiovým hráčom...

Môj prvý oficiálny koncert s kapelou, ktorý nahrával a vysielal Slovenský rozhlas, bolo vystúpenie na Slovenskom jazzovom festivale v Žiline so skupinou Bratislavské jazzové kvarteto v decembri 1990. Hneď som získal cenu Jozefa „Doda“ Šošoka za inštrumentálny výkon. Odvtedy ocenenia každým rokom pribúdali, či už to bola Cena Ladislava Martoníka za interpretáciu, ktorú som získal už ako dvadsaťročný, alebo dve ocenenia v roku 1997 – Inštrumentalista roka od Slovenskej hudobnej akadémie a Grand Prix Zväzu autorov a interpretov, tiež ako Inštrumentalista roka. To všetko mi ako mladému hudobníkovi pridávalo na sebavedomí a cieľavedomosti. Vymýšľali sme stále nové projekty, v štúdiách sa veľa nahrávalo, pracoval som na svojom vlastnom zvuku, na svojskom frázovaní.

■ Šeban, Lipa, Tatár, Rózsa, Kalász – ako sa formovala vtedajšia klubová scéna?

S Andrejom Šebanom som sa prvýkrát stretol pravdepodobne na niektorom z festivalov, kde som súťažil, a on bol v porote, ale ruku do ohňa za to nedám. Vnímal som ho už ako veľkú muzikantskú osobnosť. Okolo r. 1992 som bol členom jazzovej kapely Juraja Kalásza a koncertovali sme aj štyrikrát do týždňa po bratislavských kluboch. Pamätám si, že keď mal Andrej náhodou čas, párkrát si s nami zahral. To bolo obdobie, ktoré nám dnes mladá generácia hudobníkov môže len závidieť. V r. 1993 ma Andrej ako deväťnásťročného „ucho“ spolu s mojou vtedajšou rytmickou dvojčkou Martinom Gašparom stiahol k Petrovi Lipovi, kde sme popri koncertovaní so zoskupením Lipa-Šeban Band vytvorili aj nový repertoár omladeného tria ASH Band, do ktorého po roku pribudol klavirista Juraj Tatár. Asi po dvoch rokoch sa skupina transformovala späť na trio s novým basgitaristom – mojím spolužiakom z Konzervatória, Oskarom Rózsom. Začala sa éra tria Šeban–Rózsa–Buntaj a cítili sme, že vytvoríme veľa kvalitnej a originálnej hudby. S odstupom času si myslím, že sa tak aj stalo, či ide o sólové projekty tria, alebo o projekty s ďalšími sólistami (Müller, Filip, Varga, Stivín a i.).

■ V tomto triu ste na konci milénia doslova obsadili slovenské pódia, no po úspešných spoluprákach s Jarom Filipom či Richardom Müllerom ste sa napokon rozišli. Nebola už spoločná cesta možná?

Myslím si, že je to obrovská škoda. Každý máme na rozchode svoj podiel, ale naša spolupráca účel určite splnila. S odstupom času som, naopak, prekvapený, že sme toho za relatívne krátky čas stihli tak veľa. A to z tohto obdobia existuje ešte množstvo nepublikovaných nahrávok zo štúdií, ktoré verím, že raz uvidia svetlo sveta. Myslím, že spoločná spolupráca nás troch vyvrcholila sólovým albumom Andreja Šebana *Bezvetrie* (2008), ktorý je jedným z mojich najobľúbenejších.

■ **Medzi najinovatívnejšie projekty osobností Šeban–Rózsa–Buntaj patrí nepochybne Free Faces, v ktorom sa vďaka charizmatickému spevu Maroša Hečka od roku 1997 stalo z tria ambiciózne zoskupenie synkretizujúce tie najaktuálnejšie trendy v artrocku, trip-hop, fusion, world music a v ambiente. Boli ste si vtedy vedomí toho, že vaša hudba ďaleko prekračuje hranice regiónu?**



(foto: P. Španko)

Na túto otázku by asi najlepšie odpovedali Oskar s Marošom, ale mám obrovskú radosť, že sa Free Faces takto zapísalo do dejín hudby, minimálne na Slovensku, a nesmierne ma teší, že prednedávnom vyšla po 20 rokoch reedícia prvého albumu *Almost True Story* aj s bonusmi.

■ **Usudzujem, že Hečko bol lyrickou zložkou, prinášajúc istú mieru fragility a príbehovosti, Šeban nekompromisným kompozičným a technickým experimentátorom, Rózsa zvukovým a formotvorným hnacím motorom a ty dynamickou, ale aj melodickou substanciou v organizme Free Faces. Operovali v tejto skupine vaše osobnostné profily aspoň približne takto, alebo to nie je možné nijako normovať?**

Myslím, že sa to dá takto vyjadriť. Každý člen v tomto zoskupení mal svoju nezameniteľnú a dôležitú funkciu.

■ **Ako by si porovnal pocit z tvorby v triu so Šebanom a Rózsom a na druhej strane v BKK Triu, kde si hral s Gašparom a Tatárom?**

Mne vyhovuje, keď sa energia v kapele delí na tretiny. Možno preto som bol vo svojom hudobnom živote dlhodobo súčasťou dvoch významných triových zoskupení. Obe mi v hraní poskytovali slobodu, rozdiel bol v tom, že v triu s Andrejom a Oskarom sme viac „od podlahy“ improvizovali a tvorili sme spontánne. V BKK Triu každý doniesol svoje, takmer už hotové skladby a pri spoločnom aranžovaní sme ich dostávali do nášho typického zvuku.

■ **Áký je tvoj vzťah ku klasickej hudbe? Čerpáš pri komponovaní inšpirácie aj z nej?**

Neviem presne povedať, z čoho čerpám inšpiráciu pri komponovaní, je to vždy rôzne. V každom prípade je môj vzťah ku klasickej hudbe pozitívny. Jednak som klasickú hudbu študoval a takisto ju len tak počúvam. Spomínam si, že sme mali s pani prof. Guštárovou na Konzervatóriu hodiny počúvania hudby – na vinylových platniach. Dnes mám aj ja svoju zbierku platní, ktorú si neustále zväčšujem. Keď pripravím doma raňajky, znie napríklad k francúzskym crêpes s javorovým sirupom, vanilkovou zmrzlinou a k šálke dobrej rannej kávy buď Satie, Debussy alebo Grieg. Pri počúvaní Mahlera alebo Šostakoviča mám zavreté oči a zásadne nejem...

■ **Viedeň je veľmi dobrou adresou v rámci hudobnej mapy sveta, a to nielen klasickej hudby – bol aj to jeden z dôvodov tvojho presťahovania sa do Rakúska?**

Práve v čase, keď umelecký svet v podstate zamrzol a živé vystúpenia sú zatiaľ v nedohľadne, je ťažko hovoriť o Viedni alebo o inej svetovej metropole ako o meste hudby. Našťastie sa dá tvoriť aj na najodľahlejšom mieste na Zemi, v tom je hudba úžasná.

Mojím hlavným motívom však bola presne pred desiatimi rokmi jednoducho zmena prostredia. Prvé mesiace som využil hlavne na regeneráciu po celkovom vyčerpaní a učil som sa relaxovať. Ľudia, ktorí ma poznajú, vedia, že som nikdy len tak neobsedel a stále som bol v nejakom pracovnom procese. Vo Viedni som sa začal venovať opäť viac klavíru a komponovaniu a zostalo to tak dodnes.

■ **Ako zvládaš aktuálnu situáciu?**

Kvôli zdravotným problémom a mesiacom

stráveným v nemocnici som pred dvomi rokmi výrazne ubral na tempe, a keď som sa už znova išiel rozbehnúť, prišla korona. Takže ja vlastne iba pokračujem v naordinovanom regeneračnom pláne. Komponujem, cvičím denne na klavíri a pripravujem program pre moje nové trio. Asi zvládam túto neobvyklú situáciu lepšie ako ľudia, ktorých takéto opatrenia vytrhli z ich životného komfortu a tempa, alebo tí, ktorí mali práve ambíciu vystreliť do sveta, nacvičili nové koncertné programy a chystali sa dobyť svet.

■ **Ktoré z plejád mien a hudobných zoskupení začínajúcich sa na B v tvojej kariére (Bailey, Bartošová, Bezdeda, Bezmocná hŕstka, Brezovský, Brom Big Band, Brož Band, Bona, BKK Trio, BušeRo) je pre teba obzvlášť výnimočné?**

Chýba tam ešte Bratislavské Buntaj Trio. To je výnimočné trio môjho vitálneho 81-ročného otca, s ktorým sme si zvykli s bráškom občas zahrať „tatkove šlágrové pecky“. A obľúbené slovo na B? Blbosť... pozor, tá sa v poslednom čase všeobecne vyskytuje vo väčšej miere ako zvyčajne... X

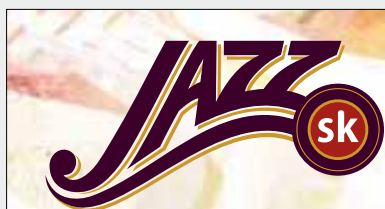
Recenziu na reedíciu albumu *Free Faces* *Almost True Story* nájdete na str. 37

Marcel BUNTAJ (1974)

Študoval hru na bicích nástrojoch na Konzervatóriu v Bratislave (1988–1995), kde bol aj členom Big Bandu bratislavského Konzervatória. Po začiatkoch v oblasti klasickej hudby (Komorná opera v Bratislave 1992) sa začal naplno venovať jazzu. Je zakladajúcim členom mnohých menších zoskupení (Bossa Noha, Bratislavské jazzové kvarteto, Stop Time, Československý kvintet, JazzSpecial, Matúš Jakabčic Tentet, ASH Band). Účinkoval aj vo viacerých muzikáloch. Medzi zásadné počiny v jeho kariére možno považovať zoskupenia Free Faces (1997–2001) s A. Šebanom, O. Rózsom a M. Hečkom a BKK Trio s M. Gašparom a J. Tatárom (od r. 2002).

Spolupracoval s umelcami ako V. Bailey, R. Bona, J. Filip, M. Varga, R. Müller, P. Lipa, Sz. Tobias, P. Hammel, J. Stivín, M. Žáček, A. Bartošová, V. Redl, S. Michalidesová, D. Gladiš, P. Cmorič, T. Bezdeda, L. Adamec, R. Grigorov či skupinami Elán, IMT Smile, Team, Dilemma, TUTU Borisa Urbánka a i.

Účinkuje na viac než 150 albumoch. Venuje sa aj producentskej činnosti, komponuje a aranžuje. R. 1995 mu Hudobný fond udelil Cenu Ladislava Martoníka za interpretáciu.



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

Herbie Hancock



(foto: R. Ragan)

Hudobná dielňa Stanislava Palúcha Sunny

V tejto časti Hudobnej dielne som pripravil husľové sólo do veľmi známej skladby, ktorú určite väčšina hudobníkov (a možno aj nehudobníkov) dobre pozná: *Sunny*. Je to souljazzová pieseň, ktorú napísal v roku 1963 Bobby Hebb, soulový a R&B spevák, hudobník, pesničkár. Stala sa jednou z najhranejších a najnáhravanejších piesní vôbec, so stovkami vydaných verzií v rôznych žánroch. Keďže figuruje ako pravidelná súčasť rôznych jamsession, patrí sa, aby sme jej venovali pozornosť. Ako hudobný sprievod som zvolil akýsi „akustický funk“, kde jednou zo zložiek je typ rytmického sprievodu na husliach zvaný „chopping“ (sekanie), priekopníkmi ktorého boli americkí multižánroví huslisti Richard Greene, Darol Anger a Casey Driessen. O „čope“ a jeho základoch niečo poviem vo videu na youtubovom kanáli Hudobného centra.

♩=120 arr. S. Palúch

33

Vzhľadom na typ sprievodu sa nebudeme snažiť osminové hodnoty swingovať, ale hrať ich „rovno“, tak, ako sú napísané. Metronóm je pri cvičení priam nevyhnutný spoločník – práve takéto rytmy si vyžadujú maximálnu interpretačnú presnosť. Tóninu som zvolil a mol. Začínam frázou, ktorá je postavená na bluesovej stupnici od tónu A (A, C, D, Es, E, G). Blues je jedným zo základných pilierov jazzu a západnej hudby vôbec. Počujeme ho aj v rocku, country, pope, R&B, soule a ďalších žánroch. Jeho zaujímavosťou je, že rovnaký tónový rad „pasuje“ do molovo-malého aj do rovnomeného durovo-malého septakordu. Práve v dur vytvára použitie druhého tónu bluesovej stupnice – malej tercie – charakteristickú zvukovosť, „blue“ náladu. Z ďalších melodických prostriedkov v tomto sóle je používanie alterovaných stupnic (takty 4, 8, 12, 16, 27), o ktorých sme hovorili už v mojej minulej husľovej dielni. Glissandá a tiež zapísané prstokladové zaujímavosti si bližšie ozrejníme vo videu.

Nezostáva nám už nič iné, len sólo nacvičiť a zahrať si ho so sprievodným trackom. Možno dostanete chuť si aj trochu „začopovať“, čo určite nie je na škodu a môže to prispieť k zlepšeniu rytmickej práce pravej ruky.

Video nájdete na: <https://www.youtube.com/user/musiccentre1000>

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

Winter JazzFest Trnava 2021 – online

Z dôvodu prebiehajúcej pandémie sa tohtoročný Winter JazzFest konal iba v online podobe. Na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov sa počas už tradične jednodňového festivalu uskutočnil 28. 2. v kultúrnom centre Malý Berlín v Trnave iba jeden koncert. Organizátori tento rok oslovili domácich hudobníkov, z ktorých každý vystupoval na predchádzajúcich piatich ročníkoch – bubeník **Martina Valíhora** (2016), gitaristu **Michala Bugalu** (2017), klaviristu **Eugena Vizváryho** (2018), kontrabasistu a basgitaristu **Juraja Grigláka** (2019) a mladú speváčku **Kristínu Mihaľovú** (2020).

Na úvod zazneli dve skladby od Juraja Grigláka – v *Bruce Lee* pripomínal zo začiatku zvuk gitarového sóla M. Bugalu Johna Scofielda, neskôr ho však zmenil do typickej rockovej podoby. Eugen Vizváry tiež využíval širokú škálu zvukov elektrického klavíra – od Hammond organu cez Rhodes piano až po rôzne syntetizátorové farby, ktorými stupňoval napätie. Griglák potvrdil svoje kvality a improvizoval na tradične vysokej úrovni. V jeho hre je veľký nadhľad a štýlová inšpirácia hrou Marcusa Millera či Jaca Pastorina. Druhá skladba *Easy* z Griglákovho nového albumu *Time To Fly* mala pokojný groovujúci charakter, ktorý by potešil nielen jazzového fanúšika, ale aj širšie, popovo orientované publikum.

Koncert pokračoval autorskou skladbou M. Bugalu *Andwele Knows* z albumu *Y*. Téma štýlovo pripomínala hudbu Jaleela Shawa alebo Bena Williama. Griglák v nej hral na kontrabase, Bugala mal nastavený čistý gitarový

zvuk a Vizváry tiež použil čistý klavírny zvuk. Okrem jednotlivých sól vynikla práca hudobníkov so zádušnou náladou skladby, ktorá bola pekne zvoleným kontrastom v dramaturgii koncertu. Hudobníci medzi sebou neustále interagovali a promptne reagovali na vzájomné rytmické a melodické podnety. Nedávno zosnulému Chickovi Coreovi bol venovaný jeho jazzový štandard *500 Miles High*. Vizváry svojím štýlom a výstavbou sóla ukázal,



Winter JazzFest Trnava 2021, J. Griglák, M. Valíhora a M. Bugala (foto: archív)

ako silno ho Corea ovplyvnil. Bugala taktiež pristúpil k improvizácii v modernom duchu – jeho linky a zvuková paleta pripomínali štýl hry Mika Sterna a Pata Methenyho. V závere sa sólovo predstavil aj Martin Valíhora. Speváckym hosťom festivalu bola Kristína Mihaľová. V jej podaní zazneli tri skladby – *Betray My Heart*, *Weird Fishes* a bossanova *She Said*. Mihaľová nesklamala ani tentoraz a piesne

interpretovala nesmierne citlivo, čisto a štýlovo. Prejavila sa aj ako talentovaná improvizátorka – v scátovom sóle použila logické melodické linky vychádzajúce z bebopu, napodobňovala zvuk a frázovanie saxofónu a trúbky. Predposlednou skladbou koncertu bola inštrumentálna skladba M. Bugalu *Locked & Loaded*. Téma mala temný molový charakter, ktorý bol podporený striedaním dvoch akordov v pozadí rýchlych repetitívnych melodických liniek. Valíhora v nej vynikol špecifickým prístupom k sprievodu spoluhráčov. Jemnosť a rytmická variabilita jeho sprievodu na bicích nástrojoch výrazne rozšírila farebnú paletu kapely.

Festival ukončila skladba *Weird Fishes* od kapely Radiohead so spevom Mihaľovej. Ocenil som dynamickú výstavbu a logickú zvukovú gradáciu aranžmánu. Mihaľová je skutočne objavom na slovenskej hudobnej scéne a do konceptu a celkového zvuku kapely zapadla veľmi dobre.

Winter JazzFest Trnava 2021 bol aj tento rok vydareným počínom, ktorý nás v tomto neľahkom období potešil a virtuálnemu publiku pozdvihol náladu. Okrem výborných výkonov všetkých protagonistov treba vyzdvihnúť i kvalitu streamu zo zvukovej aj vizuálnej stránky. Počas celého živého vysielania sa nevyskytol žiadny technický problém.

Dávid OLÁH



H. Hegerová na Bratislavskej lýre v roku 1967 (foto: archív)

23. 3. zomrela kráľovná šansónu **Hana Hegerová** (1931–2021). Rodáčka z Bratislavy vyštudovala gymnázium v Komárne a v rokoch 1951–1953 absolvovala dvojročný kurz dramatického

odboru na Konzervatóriu v Bratislave. Niekoľko rokov bola členkou Divadla Petra Jilemnického v Žiline, neskôr ju objavil Juraj Berzceller a angažoval do bratislavskej Tatra revue. Po presťahovaní do Prahy sa stala členkou divadiel Alhambra, Rokoko a Semafor, účinkovala vo viacerých filmoch, z nich najznámejší je kultový hudobný film *Kdyby tisíc klarinetů* (režia Ján Roháč 1964). Ťažisko jej umeleckej výpovede sa postupne presúvalo z herectva na spev. Okrem hudby boli silnou stránkou nahrávky Hany Hegerovej aj kvalitné texty. Za svoj umelecký prínos získala viacero významných ocenení – medailu Za zásluhy od prezidenta V. Havla, Rad

Ludovíta Štúra II. triedy od prezidenta A. Kisku, Rad T. G. Masaryka I. triedy od prezidenta M. Zemana, rytiersku hviezdu francúzskeho Radu umenia a literatúry a mnohé ďalšie.



Nové tváre slovenského jazzu – víťazná formácia Lenka Gáliková Quartet (foto: P. Konečný)

Finále 34. ročníka súťažnej prehliadky **Nové tváre slovenského jazzu 2020**, ktorú každoročne vyhlasuje Slovenská jazzová spoločnosť, sa z dôvodu pandémie konalo namiesto decembra 2020 v náhradnom termíne 20. 3. 2021. Porota v zložení Matúš Jakabčič, Peter Lipa, Juraj Griglák, Radovan Tariška, Martin Valíhora a Gabriel Jonáš hodnotila výkony piatich finalistov. Formácia **Lenka Gáliková Quartet**, ktorá získala hlavné ocenenie Objav roka 2020, dostala možnosť naživo sa koncertne pred-

staviť v klube pod lampou v Bratislave. Koncert, ako aj celé finále súťaže boli streamované na facebookovej stránke organizátora. Finalistom porota odovzdala aj ďalšie ocenenia: Lenka Gálikovej – za presvedčivý vokálny výkon, Martinovi Kukučkovi – za interpretačný výkon, Barbore Kriškovej-Chlebovej – za inštrumentálny výkon, Hannah Brightonovej – za vokálny výkon, Anabele Patkoló – za vokálny výkon, zoskupenie The Turnels Brass Band získalo cenu SOZA – za vlastnú autorskú tvorbu a kolektívny výkon.

19. 2. zomrel **Ján Červenka**, dlhoročný kapelník a bendžista Allí Jazz Bandu zo Serede (1935–2021). Najstaršie slovenské zoskupenie hrajúce tradičný jazz bolo založené v r. 1946 a Ján Červenka napísal o jeho histórii knižnú publikáciu *Allí Jazz Band, život legendy*, ktorá vyšla v r. 2016 k 70. výročiu kapely.

2. 3. zomrel trombonista **Chris Barber** (1920–2021). Spomienku k jeho 100. narodeninám napísal pre *Hudobný život 2020/7-8* Branislav Belorid.

JD

Muzički Biennale Zagreb

**PO PRVÝKRÁT
AJ NA SLOVENSKU**

LIVE STREAM
Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu, Bratislava

21/04/
2021 – 20h

Quasars Ensemble

rezidenčný súbor festivalu MBZ 2021
Ivan Buffa, dirigent

M. Tarbuk
Quatre épigrammes de temps

M. Markuš
Traumtagebuch (svetová premiéra)

C. Bauckholt
Treibstoff

I. Buffa
Fresco (svetová premiéra)

J. Kmiťová
Kamea

Sprievodné podujatie:
22. a 23/04/2021
READING SESSION
pre mladých skladateľov

Vstupné: dobrovoľné v sieti Ticketportal
Viac info: www.quasarsensemble.com www.mbz.hr

Koncert z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. S finančnou podporou Bratislavského samosprávneho kraja a Nadácie mesta Bratislavy.





Puccini: Le Willis
E. Jaho, A. Soghomonyan, B. Mulligan
London Philharmonic
Orchestra, Opera
Rara Chorus, M. Elder
Opera Rara 2019

Poslaním vydavateľstva Opera Rara je už celé polstoročie vracat' do života zabudnuté alebo neprávom obchádzané diela najmä 19. storočia. Medzi také patrí aj prvotina Giacoma Pucciniho *Víly* (pôvodný názov *Le Willis*). Za zmienku stojí, že v Opere SND sa táto rarita objavila v koncertnej podobe pod taktovkou Friedricha Haidera (v 2-dejstvovej verzii) pred desiatimi rokmi.

G. Puccini mal dvadsaťpäť a končil školu, keď prijal výzvu zúčastniť sa na Sonzogno nom vypísanom konkurze na opernú jednoaktovku. Jeho učiteľ Amilcare Ponchielli mu sprostredkoval stretnutie s básnikom a libretistom Ferdinandom Fontanom, príslušníkom hnutia *scapigliatura*, volajúceho po liberálnejšej obnove umenia. Pre mladého Pucciniho bola ponuka už rozpracovaného libreta pre iného autora skôr medvedou službou. Deju chýbali dramatický náboj a atraktívna príbehová línia. Začínajúci skladateľ ovládajúci základy farebnej, okolím a predchodcami ovplyvnenej inštrumentácie, v tom čase skôr hľadal sám seba.

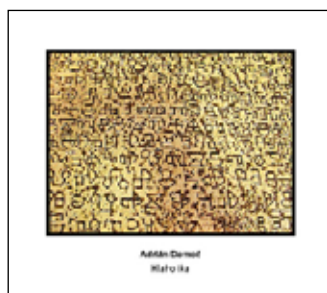
V súťaži *Víly* neuspeli, no podarilo sa ich uviesť v milánskom Teatro Dal Verme v r. 1884. Postupne, aj vďaka vydavateľstvu Casa Ricordi, 46-minútová jednoaktovka, žánrovo označená ako „opera-balet“, menila verzie – pre Turín, La Scalu a opäť milánske Dal Verme. Opera sa rozčlenila na dve dejstvá prepojené symfonickými intermezzami, ktoré sa už nachádzali aj v pôvodnej verzii. Pribudli dve scény a romance pre protagonistov, sopránovú Annu a tenorového Roberta, len tretia postava opery, barytónový Guglielmo, ostala bez zmeny. CD nahrávka pre spoločnosť Opera Rara sa uskutočnila v novembri 2018 v londýnskej Henry Wood Hall a obsahuje pôvodnú 1-dejstvovú verziu

Le Willis z r. 1884, a v dodatku dve scény z revízie z r. 1889, keď sa hrala pod talianskym názvom *Le Villi*. Hrá London Philharmonic Orchestra pod taktovkou sira Marka Eldera. Interpretácia tohto elitného telesa partitúre pomohla, rozvíla naznačenú farebnosť hudobného materiálu, miestami simplexného, inokedy s črtami neskoršieho známeho Pucciniho. Dielo má pomerne veľa plôch bez spevu, ktoré pod Elderovou taktovkou znejú kompaktné a diferencované. V hudbe sú ešte náznaky belliniovskej elegickosti, rukopisu *Mladej talianskej školy*, zaznejú zvony, modlitba, obsahové symfonické medzihry, to všetko vníma orchester presne.

Menej šťastné je obsadenie troch postáv. Belcantom overená albánska sopranistka Ermonela Jaho (Anna) pôsobí trocha nevyrovnanne. Cítiť rozdielnosť rezonancie tónu medzi objemnými dramatickejšími výškami a útlou hlbokou polohou. Arménsky tenorista Arsen Soghomonyan (Roberto) nezaprie časť svojej kariéry v barytónovom odbore, no popri tmavých hĺbkach znie horný register tohto „tenore di forza“ stlačené a silene. Americkému barytonistovi Brianovi Mulliganovi (Guglielmo) chýbajú osobitosť farby, elegancia fráz a vyrovnanosť polôh.

Po vypočutí nahrávky sa mi vynorili slová dirigenta Alberta Zeddu, ktoré svojho času vyriekol na margo prvotiny Gioachina Rossiniho (*Demetrio e Polibio*). Vyjadril radosť, keď publikum na festivale v Pesare spozná, že skladateľ nenapísal len dobrú hudbu. Podobné by azda mohlo platiť aj pre Pucciniho *Víly*.

Pavel UNGER



Adrián Demoč
Hlaholika
Apartment House
Another Timbre 2021

Adrián Demoč, ktorý žije a tvorí v Španielsku, dnes nesporne patrí k výnimočným skladateľským zjavom, a to nielen na scéne novej slovenskej hudby. Svojou tvorbou výrazne zaujal predovšetkým v za-

hraniči. S jeho dielami sme sa mohli stretnúť aj na viacerých CD nosičoch z produkcie vydavateľstva Pavlík Records v unikátnej interpretácii Milana Paľu či sláčikového orchestra Ensemble Opera Diversa pod taktovkou Mariána Lejavu. Len nedávno renomované britské vydavateľstvo Another Timbre úspešne uviedlo na svetový trh jeho prvé profilové CD *Žiadba*. V tomto roku v rovnakom vydavateľstve vychádza Demočov nový album *Hlaholika*, na ktorom si v podaní *Apartment House* môžeme vypočuť tri novšie skladby: *Ma fin est mon commencement* (*Môj koniec je mojím začiatkom*), *...mit Simon und Jürg* (*und Philip ist auch...*) z roku 2019 a dielo *Hlaholika* skomponované na objednávku Apartment House v roku 2020. V interpretácii Studentov JAMU v Brne zaznieva aj jedna staršia kompozícia, *Lešenie k zahĺbeniu* pre 7 nástrojov z roku 2007.

Úvodná skladba *Ma fin est mon commencement* je nesmierne krehkou a intímnou autorskou výpoveďou zaplavenou pokojom, spokornením, ktorá vzbudzuje túžbu byť aspoň zrníčkom prachu tejto nebeskej hudby. Nasledujúci počín, *Lešenie k zahĺbeniu*, predstavuje v kontexte Demočovej tvorby zrod jeho novej hudobnej poetiky. Poetiky zakúšania nevšednosti prítomnej chvíle a prehĺbenia ticha. *Lešenie k zahĺbeniu* predznamenáva Demočovo tvorivé obdobie, v ktorom čoraz viac upriamuje pozornosť na hru s jedným alebo len pár opustenými tónmi v podobe alúzií (ne)zrodených melódií, hru trojzvukov a jemných súzvukov s pridanými tónmi, ktoré ústia do dômyselne konštruovaných zhlukov prekreslených v delikátnom inštrumentálnom dizajne tradičných, no neočakávaných nástrojových kombinácií. Doprostred albumu je zasadená *Hlaholika*. Zrelé dielo majstra, vedomého si čara svojho hudobného jazyka, plné nástojčivej clivoty, nasýtené nostalgiou. Venoval ho Simonovi Reynellovi a súboru Apartment House. Demočova tvorba je presiaknutá lyrikou neobvyklej nehy, stíšenia sa v zastavenom čase, ponorenia sa do obnažených štruktúr nepočutej zvukovej intimity, ktorá pohľadza v každom tóne taktu a je duši blízka ako dych milovanej osoby. Táto dojemná skutočnosť sa obzvlášť zrkadlí v poslednej skladbe albumu rozdelenéj do dvoch častí: *...mit Simon und Jürg* (*und Philip ist auch...*), v ktorej autor vedie vrúcny a hlboký dialóg so svojimi priateľmi.

Zanietenú a erudovanú interpretáciu súboru Apartment House v zložení Haether Roche (klarinet), Mira Benjamin (husle), Reiad Chibah (viola), James Opstad (kontrabas) a Mark Knoop (klavír) dotvára aj zvukárska alchymia Simona Reynella, ktorému sa podarilo už v procese nahrávania zachytiť subtilnú krehkosť surového zvuku akustických nástrojov ako primárneho zdroja krásy. Pri počúvaní sa ocitáme akoby v tesnej blízkosti hráčov a ich nástrojov. Tento zážitok znovuobjavovanej prirodzenosti sa dá pripodobniť spomienke na domáce muzičovanie v kruhu blízkych, kde sa stierajú hranice medzi tými, čo hrajú, a tými, čo počúvajú, a rodí sa pocit absolútneho stotožnenia a zjednotenia sa v prameňi znejúcej hudby.

Adrián Demoč je vnímavým básnikom tónov. V jeho hudbe je prítomná pravdivá túžba vyvierajúca ako horúci prameň z vnútra srdca hľadajúceho nádehu vo všetkom okolo seba. Tu nie je nič banalitou. To, čo Demoč raz vezme do svojich rúk, s vášňou kultivuje. Pod jeho láskavým dotykom nadobúdajú aj tie najprostejšie veci vlastnú hodnotu, ktorú pre hluk súčasného života občas nevidíme. Aj preto je dobré, že si to môžeme prostredníctvom nového albumu *Hlaholika* pripomenúť a prežiť na vlastnej koži.

Lukáš BORZÍK



Beethoven
The Complete String
Quartets
Smetana Quartet
Supraphon 2020

Box obsahujúci komplet siedmich CD je záznamom nevšedného rozsahu (šestnásť sláčikových kvartet vrátane *Velkej fúgy B dur op. 133*), ktorý vznikol v Prahe v rokoch 1976 až 1985 v podaní dnes už neexistujúceho Smetanovho kvarteta. Supraphon ho vydal na požiadanie japonskej firmy Nippon Columbia. Adresátom môže byť jednak milovník hudby s vysokošpecializovanými požiadavkami, ale tiež profesionálny hudobník, ktorý chce do diela preniknúť aj študijne.

→ Smetanovo kvarteto, jedinečné interpretačné zoskupenie, ktorého členmi boli Jiří Novák (1. husle), Lubomír Kostecký (2. husle), Milan Škampa (viola) a Antonín Kohout (violončelo), ukončilo svoju umeleckú pôsobnosť v r. 1990. Kvarteto bolo nositeľom českej sláčikovej tradície v najlepšom slova zmysle a počas dlhoročnej existencie si vybudovalo svojrázny individuálny zvuk. Cieľom zoskupenia bola snaha získať čo najštedrejší hudobný prejav a zjednotenie hudobného súznenia.

V popredí interpretácie je pochopenie štýlovej podstaty hudby – jedinečnosť jej koncepcie a estetiky. Každému poslucháčovi nemusi vyhovovať trochu nadnesený hudobný temperament Smetanovho kvarteta, ale v zásade je pôsobivý, lebo dodáva hudbe živý impulz. Neprekáža ani miestami trochu silnejší prízvuk, ostrejšie staccato, rýchlejšie presto, výrazovo vibrujúce scherzo či nepatrne expresívnejšie allegro con brio. Interpretácia kvarteta tým formovala osobitý hudobný charakter. Dôležité bolo pochopenie tvorby ako princípu – zmysel pre tematickú prácu, vnútornú dynamiku hudobného kontrastu, hudobnú frázu, štruktúru harmónie a prácu s rytmom.

Sláčikové kvarteto F dur je Beethovenova úprava jeho *Klavírnej sonáty č. 9 op. 14*. Záležalo mu na parte violy a violončela, smerujúc k idiomatike zoskupenia kvarteta podľa príkladu Aloysa Förstera, Haydna a Mozarta, a dôraz kládol na zvuk a dynamiku, s čím Smetanovo kvarteto súznie. Skupina šiestich sláčikových kvartet op. 18 bola napísaná na objednávku kniežaťa Lobkowitza v r. 1798. Prvá časť *Kvarteta F dur* sa začína nástupom huslí, má stručnú motiviku, so vsunutými fúgovými pasážami. Smetanovo kvarteto osobito ovláda konzekventné legato, vyžadované v *Kvartete č. 3 D dur* (býva problémom mnohých kvartet).

Tri kvarteta op. 59 boli napísané pre grófa Andreja Kiriloviča Razumovského so žiadosťou o „ruské motívy“. V prvom z nich – *F dur* – je téma vo violončele s harmóniou v druhých husliach a viole, čím skladateľ sleduje hudobný priestor a dramatickosť nevšednej dimenzie a novátorstva. Jeho tretia časť, *Adagio molto e mesto*, je pre interpretov skúšobným kameňom – navonok je forma rozšírená oproti vnútornému pohybu v tónine f mol. Expresívne veľká časť prehlbuje význam žánru a interpretačne je otázkou hudobnej psychológie a myslenia – ideál pre Smetanovo kvarteto.

Posledných päť sláčikových kvartet vrátane *Veľkej fúgy* predstavuje vrchol skladateľovej tvorby a tiež interpretačných požiadaviek. Op. 131 bol napísaný pre baróna Stutterheima a vznikol zhruba rok pred Beethovenovou smrťou. Pred interpretmi stojí sedemčastový cyklus vtesnaný v prvej a v poslednej časti do molovej tóniny – na dobu vzniku neslýchaný skladateľský krok a interpreti musia zvládnuť tóniny časti aj tonálny plán celku, čím vzniká hudobná dialektika. K spochybňovaným dielam skladateľa patrí aj *Veľká fúga op. 133* pôvodne skomponovaná ako finále k op. 130 pre knieža Mikuláša Galicína. Rozčúlenie obecnstva spôsobil skladateľ prepojením voľnej fantázie a veľkej dvojitej fúgy so šiestimi nástupmi. Interpreti musia zvládnuť paralelné tercie, triolový pohyb, zmenu taktu, pomlčky ako výrazový prostriedok, kontrapunkt i voľný pohyb. Je priam ideálnou výzvou pre teleso typu Smetanovho kvarteta.

Čo hudobníkov viedlo k jednotnému umeleckému prejavu – hudobné nadanie či Beethoven? Asi oboje. Ako sa zvyklo hovoriť v konverzačnej praxi 18. storočia, „majster našiel svojich učňov“.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



Music For Cello Quartet Czech Slovak Cello Quartet Real Music House 2020

Violončelisti v kontexte nášho koncertného umenia tvoria bohatú a osobitne čínorodú komunitu. Popri vysokokvalitných umeleckých aj pedagogických výstupoch hodno spomenúť aj festivalové projekty či vznik a pôsobenie menej tradičných formácií, akými sú napr. multifikované violončelové zoskupenia. Československé violončelové kvarteto manifestuje aj krásnu, nám blízku myšlienku prepojenia dvoch bratsky blízkych kultúr – českí protagonisti sú Jiří Hanousek a Aleš Kaspřík a slovenskú stranu reprezentujú Eugen Prochác a Ján Slávik.

Na albume nájdeme päť pôvodných skladieb komponovaných priamo na fazónu ansámbľu. Obsah *Prvého violončelového kvarteta „Vyšegrádskeho“* od Romana Haasa odkazuje na svoj podtitul: každá časť je vedená konkrétnym predobrazom vystihujúcim charakteristiku národnej hudobnej kultúry každej z participujúcich krajín. Preto v hudbe nachádzame odkazy na Dvořáka, Chopina, Bartóka... V „slovenskej“ časti autor siahol po overenej folklórnej matérii, vrátane incipitu štátnej hymny, ktorá sa napokon sýti z toho istého prameňa. Haasova skladba je pôsobivá, reflektuje autorovu znalosť nástrojových dispozícií, farebných a kombinačných eventualít.

Na nosiči sú zaradené aj dva osvedčené opusy, impresívny *Tack* od Pavla Šimaia a „hit“ Ilju Zeljenku *Musica slovaca*. Obe skladby vznikli tak akosi *en passant*, samotní autori pôvodne asi neočakávali účinok s fluorescenčiou popularity, akú si rokmi obe kompozície vyslúžili. „Čaro nechceného“ má v Šimaiovom opuse na svedomí jednoduchý, priam rafinované úsporný motív, zasadený do rámca umne nepravidelných, striedavo napredujúcich rytmických mustier, vyvolávajúc mystikerozbujujúco krehkej a zároveň efysterióznej nástojčivosti. Zeljenkova folklórne sfarbená prskavka *Musica slovaca* vystriedala už rozličné nástrojové „prevleky“. Autor ju na požiadanie interpretov upravil aj pre toto obsadenie, ktoré pôvodný jubilózný lesk kompozície mierne stlmilo a vo výraze zintímnilo, čo dodalo „*Muzike*“ nový, azda aj objavne kontemplatívnejší rozmer.

Jozef Kolkovič pohotovo reagoval na oslovenie interpretov, venujúc im brisnú a výrečnú *Toccatu*. Kompozícia reflektuje estetiku svojho tvorcu, jeho hravú dikciu oscilujúcu medzi žánrami. Hudobný priebeh efektnej skladby má správny ťah, dramaturgicky pritažlivú líniu aj sugestívny imperatív. Piata a záverečná skladba, štvorčastová *Symphony For Four* od Mirka Krajčího, je rozsiahlou freskou s dejovým naratívom odkazujúcim (tiež) na hudobné symboly (opäť motívy z hymien) kultúr národov zoskupenia Vyšehradskej štvorky. Autorova koncepcia je budovaná na dôslednom prepojení lineárnych aj vertikálnych súradníc, kde do procesu postupne necháva prehovoríť každého zo zúčastnených interpretov, formotvorne aj komplementárne, priebežne dodržiavajúc parametre a alúzie náročného symfonického cyklu.

Lýdia DOHNALOVÁ



RoundAgain J. Redman, B. Mehldau, Ch. McBride, B. Blade Nonesuch Records 2020

Album *RoundAgain* je po dlhoročnom dvadsiatich šiestich rokoch novým produktom legendárneho inštrumentálneho kvarteta americkej jazzovej scény, ktoré naposledy v tomto zložení vydalo album v roku 1994 pod názvom *MoodSwing*. Z mladických hviezd sa za tie roky stali veličiny na sólistickom i ansámblovom poli a fascinujúce kvality trojice okolo saxofonistu Joshuu Redmana (klavirista Brad Mehldau, kontrabasista Christian McBride a bubeník Brian Blade) odvtedy posunuli kvalitu kvartetovej hry na samotnú hranicu referenčného rámca.

Album je predovšetkým produktom Joshuu Redmana (1968), ktorého zvuková poetika kraľuje nad celým hudobným dianím, hoci je autorom iba troch skladieb. Jeho nervné pulzujúce sóla prinášajú typické krikľavé, avantgardné intervaly, z ktorých skladá bizarné nápadité témy, starostlivo odfrázované pomocou výrazových páuz, ostrých vybočení a náhodných cestičiek nekonečných textúr „divoko sa popínajúceho“ zvuku. Brilantné kaskády tónov a dokonalá súhra Redmana so skvele sekundujúcim Bradom Mehldauom sa odrážajú nielen v úvodnej *Undertow*, kde klavír prináša pôsobivú tému nežne klesajúcich tónov, ale aj v Mehldauovej skladbe *Moe Honk* plnej sviežich akordov klavira. Brad tu skvelo frázuje tému imitujúcu saxofón v hutných textúrach svojich tradične košatých harmónií, spolu so silnou rytmikou a divoko pulzujúcim swingom, kým v pozadí roztáča svoje virtuózne pasáže nezastaviteľný Christian McBride na kontrabase.

Ako kontrast vzápätí pôsobí žartovná *Silly Little Love Song* so silným beatom. Je to spevná balada prinášajúca prvky tradície v odľahčenom brubeckovskom duchu, roztopašná a brilantná. Najväčšou zvukovou smrťou je potom Redmanova sklad-

ba *Right Back Round Again* – jej dych vyražajúca virtuozita nenechá poslucháča pasívne vnímať bohaté línie prelínajúceho sa zvuku a nekriticky ho vtiahne do sveta zvukovo exelujúceho kvarteta. Radostne „monkovská“ *Floppy Diss* je veľmi vtipná a tajuplná kompozícia, v ktorej jemné kroky basy vytrvalo zastiera Mehl-dauovo filigránske rozmazávanie konkrétnych textúr do impresionistického zvukového oblaku. Klaviristova ďalšia skladba *Father*, vo forme akéhosi voľného valčíka, je naplnená melanchóliou hustých, nepokojných klavírnych štruktúr nasvecovaných Redmanovými extravagantne pletujúcimi intervalmi. Tému záverečnej meditatívnej Bladeovej balady *Your Part To Play* tvorí sled izolovaných dvojíc tónov tvoriacich smutné, nostalgické melodické ozveny, ktoré spočiatku vytvára iba kontrabas, neskôr sú doplnené klavírom. Album *Round Again* predstavuje očarujúci zážitok zo súhry štyroch majstrovských elegánov amerického jazzu prinášajúcich umenie dokonalej súhry a prchavé kúzlo daného momentu.

Peter KATINA



Almost True Story Free Faces Pavian Records 2020

Počas košického festivalu Hevhetia ShowCase v r. 2018 som si v tamojšom antikvariáte kúpil LP platňu *Foxtro* od Genesisu, na čo hudobný publicista a výrazná osobnosť českej scény experimentálnej tvorby Petr Slabý reagoval, že ide o jeho „iniciačný“ album. Veľmi pekný výraz! Každý z nás má spomienku na hudbu, ktorá v ňom niečo pohla, uvoľnila, ktorá ním zarezovala nevidanou intenzitou. Takéto zážitky väčšinou týčia nové koordináty našich estetických preferencií.

Jeden z mojich iniciačných momentov vo mne zanechal aj osobitú vizuálnu stopu. Reklama na album *Almost True Story*, ktorú v „primetime“ v r. 1998 odvysielali hádam všetky slovenské televízne stanice, ma ako

trinásťročného zastihla pripraveného. Pamätám si na tmú v obrazovke, výstrel z pištole, pierka bieleho krídla, zvuky z úvodov skladieb *Diva* a *Doctor Says* a k tomu portréty Hečka, Rózsu, Šebana a Buntaja. Moja mladíčka zvedavosť bola úspešne vybičovaná na maximum. Doteraz považujem dizajn a marketingovú stratégiu tohto projektu za jednu z najlepších. Jozef Červeň vytvoril z fotografickej predlohy talianskeho výtvarníka Alessandra Valeriho ani nie obal na CD, ale uhrančivé umelecké dielo.

To podstatné sa však skrývalo až v jednotlivých trackoch. Niekde medzi Pink Floyd, Steely Dan, Portishead a Davidom Bowieem s jeho *Little Wonder* sa s Free Faces udial na Slovensku tiež malý zázrak, a to hudobne, zvukovo, obsahovo aj obrazovo. Poňť do hypnotického vrstvenia Šebanových gitár, Rózsovo masívneho basového substrátu a mimoriadne dynamickej rytmiky Marcela Buntaja charizmatičko-fragilný prejav Maroša Hečka znamenalo zmiešať to najlepšie z tunajších muzikálnych ingrediencií. Tento počin ukázal potenciál a kreativitu silnej generácie umelcov, ktorí sa slobody desať rokov po páde komunizmu nielenže nezakli, ale ju využili v jej najkrajšej možnej miere, a to prezentáciou inteligentných provokácií. Veď už len siahnutie po Ferlinghettiho básňach bolo proklamáciou toho, že ako kultúra patríme, alebo minimálne máme ambíciu patriť, do slobodného sveta, tolerujúceho kritické názory, vyznávajúceho hlbšie ideály a hlásiaceho sa k iným tradíciám, než aké sa nám do roku 1998 snažilo vsugerovať isté politické hnutie. *Free Faces* dalo hlas jednej celej generácii. Jazzovo ambientné, artrockové aj alternatívno-popové podhubie mohlo na túto hudbu reagovať ešte celú dekádu bez toho, aby z nej významovo ubudlo. A prečo teraz, po vyše 22 rokoch, píšem recenziu na tento album? Pretože vyšiel v reedícii v Pavian Records a umožnil konfrontovať svoje poslanstvo s terajším svetom a jeho náladami, estetikami, prioritami. Nie, ja nie som nestranným posudzovateľom, pretože, počúvajúc tento vinyl, sa len utvrdzujem v nadsťasťosti celého projektu. Osobne dúfam, že tak, ako pre mňa, sa aj niekomu inému stane *Almost True Story* iniciačným zážitkom. Parametre na to spĺňa stále.

Na záver však jedno sklamanie. Žiaľ, reedícia, hoci s bonusom troch skladieb, už nevystupuje vo svojom pôvodne uhrančivom šate. Konku-

rovať pôvodnej geniálnej koncepcii je vo všeobecnosti ťažké, ak nebolo možné z akýchkoľvek dôvodov použiť pôvodný vizuál. Aktuálny obal je však dosť nekonzistentný, a tak nekorešponduje s homogénne nakomponovaným hudobným obsahom. A ešte jedno smutné konštatovanie: od ich druhého albumu *La Belle Epoque* (2000) moja nádej, že týchto pánov zažijem v takomto zápale ešte raz spolu na pódiu, z roka na rok vyhasína. Ostáva len dúfať, že aspoň formou znovuvydania sa podarí osviežiť našu poslucháčsku pamäť aj spomenutým *La Belle Epoque!*

Miroslav HALÁK



Sárosi – Šarišská Mojshe Band Moishe Publishing 2020

V roku 2020 vydala skupina Mojshe Band pokračovanie projektu *Musica Iudaica Monarchiae* s názvom *Sárosi – Šarišská*. Týmto opusom nadväzuje na prvý diel z r. 2018 *Zipserim*, ktorý umelecky reflektoval hudobné tradície Židov na Spiši. Album pre nás objavuje a tvorivo reflektuje hudobné tradície židovských komunít na Šariši, ktoré patrili k viacerým náboženským prúdom: staršej kultúry šarišských ortodoxných Židov, ktorých história siaha do 17. storočia (*Zydoweczka, Polka żydowska*), o čosi novej, mystickej kultúry chasidov od 18. storočia (*Kurimjak, Niezhuryca khlopcy*), v oboch prípadoch so silnými väzbami na poľsko-haličskú židovskú kultúru, ale aj otvorenejších komunít neológov, reformného náboženského židovského hnutia 19. storočia, ktoré s väčšinovým slovenským, nemeckým, maďarským, ale aj rusínskym a róm-ským obyvateľstvom do istej miery zdieľali hudobné tradície (*Moyshe tanz, Kuri krik* a i.).

Album *Sárosi* obsahuje 17 aranžmánov židovských, ale aj šarišských slovenských a rusínskych tradičných ľudových piesní a tanečných melódií, ako aj autorských piesní viacerých židovských autorov najmä z konca

19. a začiatku 20. storočia (prešovský synagógálny kantor Samuel Gottschal, rabin Moshe Halberstam z Bardejova, rabin Menachem Mendel Halberstam zo Stropkova a i.), a napokon autorské piesne Michala Paľka (po anglicky spievaná *Kurima downtown* na text Judith H. Shermanovej, detská *Patzi, patzi yiddele* a i.). Aranžmány, na rozdiel od predchádzajúceho albumu *Zipserim*, znejú o čosi menej nápadito, ale stále si udržiujú originalitu a vysokú úroveň. Opäť sa v nich uplatňujú časté štýlové skoky. Hudobníci v rýchlosti sledu striedajú originalitu a tajupnosť hebrejsko-ortodoxnej, veselosti a niekedy extatickej chasidskej, lyriku a temperament balkánsko-orientálnej, zemitosti a tanečnosti slovenskej, huculskej, rómskej, ale i komunikatívnej a pestrosti jazzovej, rockovej, popovej, latino či dokonca drum and bass a rapovej hudobnej tradície.

Z interpretačnej a najmä technickej stránky album *Sárosi*, žiaľ, zaostal za vysoko nasadenou latkou predchádzajúceho albumu. Nahrávky realizované v rôznych štúdiách a aj počas živých produkcií sú kvalitatívne nevyrovnané. V niektorých live trackoch dokonca zanikajú niektoré nástroje, nájde sa aj zopár nevyartikulovaných pasáží cimbalu a intonačne nedotiahnutých vokálov a kontrabasových i šalmajových partov. Na väčšine miest však členovia Mojshe Bandu podali dobrý výkon, takže opäť pochválím presvedčivý, výrazovo viacvrstvový výraz speváka a zároveň cimbalistu Michala Paľka a vkusne zahraté, technicky náročné party kontrabasistu Jakuba Stračinu a akordeonistu Františka Kubiša. Jedným, ale veľmi sympatickým hosťom albumu je interpretka detskej pesničky – riekanky *Patzi, patzi yiddele* – malá Ester Paľková.

Grafika bookletu pokračuje v nãpaditom štýle edície (Iva Liptáková a Juliána Paľková), obsahuje zaujímavé informácie o zdrojoch piesní a melódií a niektoré historické súvislosti vývoja židovskej kultúry na Spiši, ktoré ľahkým perom napísal Michal Paľko. Preklady textov piesní opäť chýbajú.

Škoda, že sa album *Sárosi* šil zrejme horúcou ihlou, tento skvelý repertoár by si zaslužil čas na dozretie. Napriek tomu ho odporúčam všetkým priaznivcom etno hudby s presvedčením, že ide o ďalší veľmi zásluhný a inšpiratívny počin jednej z najzaujímavejších etno kapiel na Slovensku.

Samo SMETANA



Tomáš Boroš Situations for piano InMusic Edition 2018



Tomáš Boroš Tarantulky pre klavír štvorročne I, II InMusic Edition 2020

Občianske združenie Ivana Šillera InMusic pôsobí na Slovensku už nejaký ten rok. Z jeho iniciatívy vzniklo veľa zaujímavých koncertných projektov zameraných na súčasnú hudbu, hudbu 20. storočia, ale aj komornú hudbu staršieho dáta. Prostredníctvom tohto združenia sa u nás dlhodobo realizujú aj hudobno-edukačné aktivity, ktorých hlavnými protagonistami väčšinou bývajú Tomáš Boroš a Ivan Šiller. No a v ostatných (dvoch) rokoch do jeho portfólia pribudla aj vydavateľská činnosť. Jej „prvým opusom“ bolo CD *FIFTY*, takmer vzápätí však nasledovali dva ďalšie CD tituly – *Situations* a *Lasciar sonare*. Prvý z nich, *Situations*, bol nahrávkou Borošovho kompozičného projektu vo vlastnej klavírnej interpretácii (pri skladbách pre dva klavíry, resp. klavír štvorročne, mu „sekundoval“ Ivan Šiller) a druhý, *Lasciar sonare*, je aktuálne nominovaný na ocenenie Radio_Head Awards za najlepší album roku 2020 v kategórii Klasická hudba. Zámer sprístupňovať (nielen) slovenskej verejnosti zaujímavé hudobné albumy sa takmer paralelne rozšíril aj o vydávanie nôt a kníh. V krátkom čase sa tak spolu s cédečkami objavili na trhu partitúry dvoch Borošových kompozičných projektov – *Situations for piano* a *Tarantulky pre klavír štvorročne* –

a napokon jeho nový knižný titul *HUDBA AKO ČIN*. Našu pozornosť pre túto chvíľu upriamime práve na dva kompozičné projekty. Tomáša Boroša ako skladateľa sledujem už od jeho štúdií na VŠMU. A z dôvodu, ktorý ani za tie roky nedokážem celkom presne pomenovať, na mňa jeho hudba pôsobí veľmi podobne ako hudba Christiana Wolffa. Jediné, čo mi k tomu (ako tak) nepadá, je, že hudba oboch je (zvláštne) hravá, (zvláštne) neohrabaná, (zvláštne) fragmentárna a (zvláštne) vtipná, až bizarná. Teda, zhruba toto som si o Borošovej hudbe myslel až do momentu, kým som prvýkrát naživo nepočul niekoľko jeho prvých skladbičiek zo zbierky *Situations*. Ten moment si pamätám celkom zreteľne, lebo tých pár klavírnych miniatúr na mňa zapôsobilo ako blesk z jasného neba. Bol to na jednej strane „stále ten Tomáš“, akého poznám už viac ako dvadsať rokov, a zároveň to bolo v niečom iné ako všetko, čo som od neho dovtedy počul. Kladiem si teda otázku, v čom?

Borošova kompozičná aktivita za ostatných zhruba desať rokov bola skôr sporadická. Jeho nápaditosť a prirodzenú hravosť som mal teda možnosť pozorovať najmä pri práci na hudobno-edukačných aktivitách, ktorých som býval (ako jeho kolega z Katedry hudobnej výchovy PdF UK) nepriamou, ale aj priamou súčasťou. V tom období vznikali aj jeho inšpiratívny hudobno-edukačný projekt *Skladačky*, v ktorom som prvýkrát zaregistroval prirodzené splynutie Boroša–skladateľa s Borošom–pedagógom. A potom sa objavili *Situations* a *Tarantulky*, kde sa „k tým dvom“ pripojil ešte aj „tretí“ Boroš–klavirista. Z harmonickej a inšpiratívnej symbiózy tejto „trojice“ vyrastajú pred našimi ušami aj očami kombinácie rozličných situácií ako dôsledky (povedané slovami samotného autora) „rozmanitých typov stretnutí v živote i na klaviatúre. Stretáva sa tu (pokračuje v predslove k zbierke *Situations* autor) *desať prstov s vyše osemdesiatimi klávesmi, dva pedále, dve nohy, prachovka, zvonkohra a všeličo iné. Rôzne situácie s rôznymi atmosférami.*“

Nachádzame tu ohromné množstvo hravej kompozičnej, klaviristickej aj pedagogickej invencie, demonštrujúcej neveriteľnú radosť z hudby, ale aj zo života ako takého... Borošove skladbičky sú činmi, ktoré samy seba sprostredkujú aj vysvetľujú spôsobom tým najlepším a najpodstatnejším – prostredníctvom hudby

samotnej, hudby, ktorá práve znie! A sú plné krásnej obrazotvornosti. Aj tej mimohudobnej, ku ktorej nás nabádajú ich výstižné názvy, upozorňujúc nás – priam didakticky – na to, „o čom to bude“, resp. „čo príde“, tak ako sa to v správnej (programovej) hudbe má robiť. Niekedy je to takmer „hudobná náuka“ (hra s intervalmi, akordmi, stupnicami, melódiami), inokedy akoby „obrázky z prírody“, alebo „riekanky“ (so slovami, aj bez slov), alebo len také „zvukohry“.

Je to hudba rozličnej náročnosti (technickej aj mentálnej), v prvej zbierke (*Situations*) pre jedného, v druhej (*Tarantulky*) pre dvoch klaviristov, ale poslucháčsky určená všetkým prípraveným, teda uchopiteľná a pochopiteľná deťmi aj dospelými. A v tom je jej úžasná univerzálnosť a komplexnosť, siahajúca až k métam, akými sú Kurtágove *Játékok* či Bartókov *Mikrokozmos*. V týchto zbierkach je Boroš iný, ako keď bol „iba“ skladateľ, ktorý „iba“ píše svoju (podivnú) hudbu (tak ako väčšina skladateľov – a je to tak úplne v poriadku!). Teraz je to Boroš skladateľ–klavirista–pedagóg a priateľ, ktorý nám chce sprostredkovať – aj keď „len“ v miniatúrnej, o to viac však vo veľmi kondenzovanej a esenciálnej podobe – aspoň časť tajomstva, ktoré sa všetci snažíme pochopiť (bez slov): HUDBU.

Daniel MATEJ



Tomáš Boroš: HUDBA AKO ČIN Metodika hudobnej edukácie InMusic Edition 2020

„... byť ‚v hudbe‘ a prenikať ‚do hudby‘...“ – asi takto, slovami Tomáša Boroša, by sa dalo stručne povedať, aká je ambícia jeho novej knižky *HUDBA AKO ČIN*. V hudobnopedagogickej literatúre na Slovensku je takých kníh ako šafranu. V čom spočíva jej vzácnosť?

Kniha reaguje na to najlepšie, čo momentálne jestvuje v oblasti metodiky vyučovania elementárnej

hudby v zmysle celostnej pedagogiky vo svete.

Jadro knihy tvorí myšlienka, že úlohou učiteľa je predstavovať žiakom *hudbu ako umenie* a nie ako od zvukovej podstaty odtrhnutú náuku, teóriu, dejiny... Hudobné umenie je jazyk so špecifickými vyjadrovacími prostriedkami, ktorým treba porozumieť. Žiaci sa môžu naozaj „zmocniť“ hudby a pochopiť, ako funguje, iba ak ju produkujú, ak sú v role aktérov – teda ak prakticky „narábajú“ s jej vyjadrovacími prostriedkami. Znamená to, že participujú na hudbe nie „zvonka“ ako poslucháči/diváci alebo interpreti, ale „zvnútra“ – ako jej tvorcovia/spolutvorcovia, teda že sa umelecky „činia“, uskutočňujú činy – a to nielen hudobné, ale (v zmysle celostnej pedagogiky) aj pohybové, výtvarné a dramatické, ktoré podporujú pozornejšie vnímanie hudobného umenia.

Toto je myšlienkové jadro knihy. Také logické a samozrejme! A predsa v našej každodennej hudobnopedagogickej praxi priam tragicky opomínané... *HUDBA AKO ČIN* je apelom na pedagóga, aby umožnil žiakovi dotknúť sa samotnej podstaty hudobného umenia – v tom je vzácnosť tejto knižky. Uvedenému zámeru je adekvátne aj jej „architektúra“. Teoretické východiská sformuloval autor hutne a výstižne na úvodných desiatich stranách. Dotýka sa obsahu, cieľov a metód *činnosného* vyučovania hudby a ich vzťahu k hudobným schopnostiam a činnostiam.

Potom nasleduje jadro, samotné *činy*: na približne sto dvadsiatich stranách nájde čitateľ 38 hudobno-edukačných aktivít odkrývajúcich povahu hudobného umenia. Zrazu sa ocitne v dielni majstra, ktorý nadvihne „kapotu“ a umožní zažiť, ako funguje „mechanizmus“ hudby. Ukazuje, ako sa žiak môže vlastnými rukami dotknúť „súciastok“ hudby – zvuku, pulzu, metra, rytmu, melódie, súzvuku, hudobnej formy i didaktickej prezentácie hudby.

Kniha sa končí krátkou, päťstranovou kapitolou *Teoretické zhrnutie*, v ktorej autor konštatuje, že súčasná edukácia by sa mala orientovať na kompetencie, teda na dosahovanie schopností a zručností v oblasti hudobného umenia, ktoré pretrvávajú aj po skončení formálneho vzdelávania a stanú sa súčasťou života každého jedinca. Vyúsťuje do návrhu, ako postupovať v hudobnom vzdelávaní, vymedzuje etapy hudobného vzdelávania, jeho témy a obsah a tým dokonca presahuje svoj pôvodný zámer.

HUDBA AKO ČIN prináša materiál i metodické postupy, ktoré zodpovedajú princípom elementárnej hudby v tom najlepšom zmysle slova. *Elementárna hudba*, ktorú má na mysli Tomáš Boroš, však v žiadnom prípade nie je primitívna v pejoratívnom význame, infantilná, určená začiatčovníkom... Elementárna hudba, aká sa nám tu ponúka, skôr súvisí s kategóriou „*elementárna*“ v zmysle fundamentálneho, exemplárneho, archetypálneho, privádzajúceho k praslám, praformám hudby, zohľadňujúceho antropologické konštanty. Elementárna hudba, o ktorej hovorí Tomáš Boroš, odkazuje čitateľa aj na význam slova *element* súvisiaceho s gréckym výrazom *elán, elá-ýnein*, čo v preklade znamená tvoríť, vytvo-

riť. Hudobné činy v Borošovej knihe sú ukázkami vznikania hudby, pretože často zachytávajú proces od improvizácie (experimentu) k zápisu hudby (k jej grafickej fixácii). Nie sú to rigidné návody na vyučovanie hudby, často majú modelový charakter s divergentným riešením: sú síce návrhmi, vzormi, predobrazmi, ale nezáväzujú, skôr apelujú na vlastnú fantáziu a vynaliezavosť každého žiaka. Nie sú prísne adresované konkrétnej vekovej kategórii žiakov alebo konkrétnemu stupňu vzdelania: môžu zaujať aj dieťa bez hudobných skúseností, aj vyspelého hudobníka – vždy ide o výzvu k umeleckej aktivite, činnosti, len ju treba modifikovať podľa schopností žiaka.

Všetky modely Tomáš Boroš odskúšal a preveril v praxi: či už na vyučovaní v základnej škole, základnej umeleckej škole, v domácom vyučovaní, v hudobných dielniach s deťmi „Filharmonická škôlka“ na pôde Slovenskej filharmónie, v televíznych i rozhlasových programoch pre deti, na kurzoch s učiteľmi. Fungujú. A pre pedagógov, ktorí si nevedia dosť dobre predstaviť niektoré pedagogické situácie len na základe čítania knihy, sú tu internetové odkazy a QR kódy, ktoré umožnia pozrieť si videozáznamy a vnímať aj tie nuansy pedagogickej komunikácie, ktoré nemožno opísať verbálne. Kniha tiež môže inšpirovať a metodicky podporovať učiteľov, ktorí pracujú s hudbou v základnej škole, základnej

umeleckej škole, materskej škole, ale i špeciálnych a liečebných pedagógov, pedagógov voľného času, vychovávateľov, študentov na stredných i vysokých umeleckých a pedagogických školách, ale aj rodičov.

Zoznam použitej literatúry ukazuje inšpiračné zdroje autora najmä v hudobnopedagogických koncepciách C. Orffa, Z. Kodály, J. E. Dalcroza. Knižka je výsledkom dlhodobého záujmu Tomáša Boroša o hudobnú pedagogiku. Nestáva sa u nás často, že hudobný skladateľ pozve do svojej dielne deti. Tomáš Boroš ich pozýva často a rád a čitateľ má teraz pred sebou ovocie tejto práce. Teším sa z nej, vítam ju a odporúčam všetkým pedagógom.

Miroslava BLAŽEKOVÁ



1. slovenský jazzový portál

15 ROKOV S VAMI

Jana Laslavíková

Mestské divadlo v Prešporke 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 centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HISTORICKÝ ÚSTAV
SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED





P. Macho (foto: J. Hojstríčová)

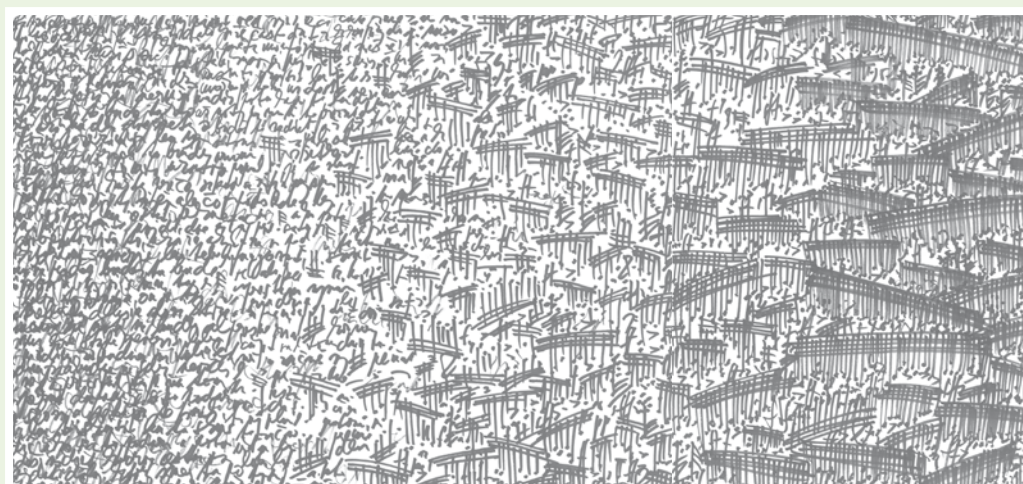
Palo Macho s Janou Kmitovou



J. Kmitová (foto: archív)

■ Kresba *Dve vety o tvojej tvári* má podobu zhluku nezrozumiteľných viet. Pripomína Lorem Ipsum...

Lorem Ipsum to nie je. Na začiatku ide o konkrétny text bez interpunkcie. Forma automatického písania, intímna výpoveď, ktorá ma naladí do tej správnej tóniny. Správna tónina

J. Kmitová: *Dve vety o tvojej tvári*, čierny tuš, papier (2020)

dá kresbe správnu formu, silu, intenzitu. Prvá vrstva je potom prekrytá novou vrstvou viet a línií. Tým zostane moja intímna výpoveď zrozumiteľná iba pre mňa. Dá sa povedať, že takto je táto výpoveď zbavená príliš prikrej konkrétnosti slov a približí sa k zastretému posolstvu hudby. Zároveň sa mi páči text, ktorý sa nečíta, ale ktorého obsah sa vníma na základe fragmentov, intenzity a formy písma.

■ Čo máte na mysli, keď hovoríte o „správnej tónine, správnej forme“?

Myslím tým, že obsah písaného textu u mňa zásadným spôsobom ovplyvňuje tvar písma a ten ovplyvňuje vývoj formy obrazu. Moje písmo má iný tvar, keď píšem o snehových vločkách, po ktorých ako po schodoch vystupujem do neba, a iný tvar, keď opisujem epileptickými záchvatmi znetvorenú tvár svojho manžela. V prípade tejto konkrétnej kresby – metamorfózy písma na notový zápis – tvar písma ovplyvňoval hustotu jednotlivých elementov a dĺžku prechodu z písma do nôt.

■ Myslíte pri tejto kompozícii z nôt, ktorá je druhou časťou spomínanej kresby, na melódiu?

Táto kresba bola akýmsi dozvukom mojej hudobnej kompozície *Dve vety o tvojej tvári*, hodinovej kompozície pre husľové sólo, ktorú

som napísala pre fenomenálneho huslistu Milana Paľu. Počas kresby s notami mi v hlave hrali naozaj úryvky z tejto skladby (aj keď ich pravdepodobne len ťažko nazvať melódiou). Poväčšine, keď v kresbách pracujem s notovým písmom, ide hlavne o vyabstrahovanie jedného elementu hudobnej kompozície,

v tomto prípade nôt bez notových čiar, teda bez konkrétnej tónovej výšky, čím sa noty na počúvanie menia na noty pre pozeranie.

■ Vaše figuratívne kresby vznikajú z kmitajúcich čiar. Aký impulz je na začiatku?

Rakúsky maliar Hundertwasser povedal: „Rovná čiara vedie do pekla.“ Nepoznám nič krajšie ako prázdny biely papier s nevyčerpatelnými možnosťami jeho zaplnenia a nepoznám krajší moment, ako keď sa hrot čo najostrejšie zastrúhanej ceruzky toho bieleho papiera po prvýkrát dotkne. Ohybnosť štetca nie je nič pre mňa. Ja potrebujem ostrý hrot, o ktorého jemnosť a krehkosť môžem oprieť celý svoj život. Ten hrot je ako vrchol hory, ktorú zdolám po dlhom únavnom výstupe a ktorý ma približí k nebu tak blízko, že cítim dych oblakov na tvári. Impulz na začiatku je túžba po básni a kresba samotná je jej naplnením.

■ Je maliarske alebo grafické gesto pre vás dôležité?

Grafické gesto ako také je výstupom zo samého seba, trufalým aktom vyniesť svoj vlastný vnútorný svet k svetu vonkajšiemu. Spôsob, akým toto obnaženie vedome či podvedome realizujeme, má tisíce podôb, od sebavedomého postavenia vlastného „ja“ do stredobo-

du pozornosti až po nesmelú trasúcu sa líniu, ktorá sa pýta: je tu vôbec niekto, kto je schopný mi porozumieť? Spomínam si, ako mi v Japonsku vysvetľovali správny pohyb prvého ťahu kaligrafického štetca, súzvuk myšlienky a pohybu celého tela zvnútra navonok, ako keď na plátno vytryskne celá bytosť.

■ Poskytuje vám výtvarný prejav niečo iné ako hudba?

Na výtvarnom umení sa mi páči nezávislosť od interpreta. Aj keď je hudobné dielo dokonale pripravené, môže sa stať, že v dôsledku zlej akustickej situácie v sále, neočakávaných indispozícií alebo nepriaznivej dramaturgie nevyznie podľa očakávania. Toto všetko akoby som na poli výtvarného umenia nemusela prekonávať a cesta od idey k jej naplneniu je tu z môjho pohľadu oveľa priamočiarejšia. To je jeden z takpovediac praktických aspektov. Iným aspektom je tu, povedala by som, vašeň oka, „viditeľnosť farieb“, to je pre mňa ako hudobníka, ktorý vníma farby len uchom, obrovským vyvážením. Keď sa príliš dlho zaoberám len hudbou, mám pocit, akoby som chodila po svete slepá. Kreslením získavam pocit, že sa pozerám, že vidím.

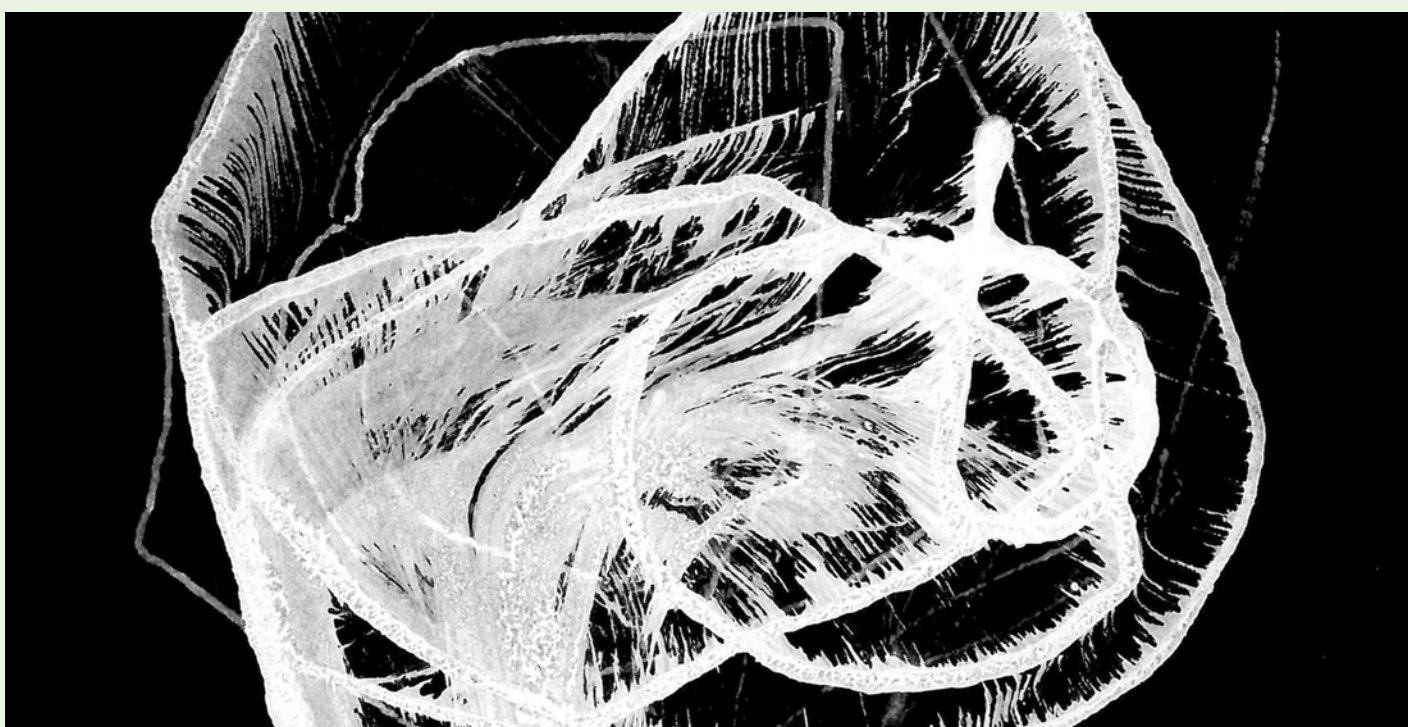
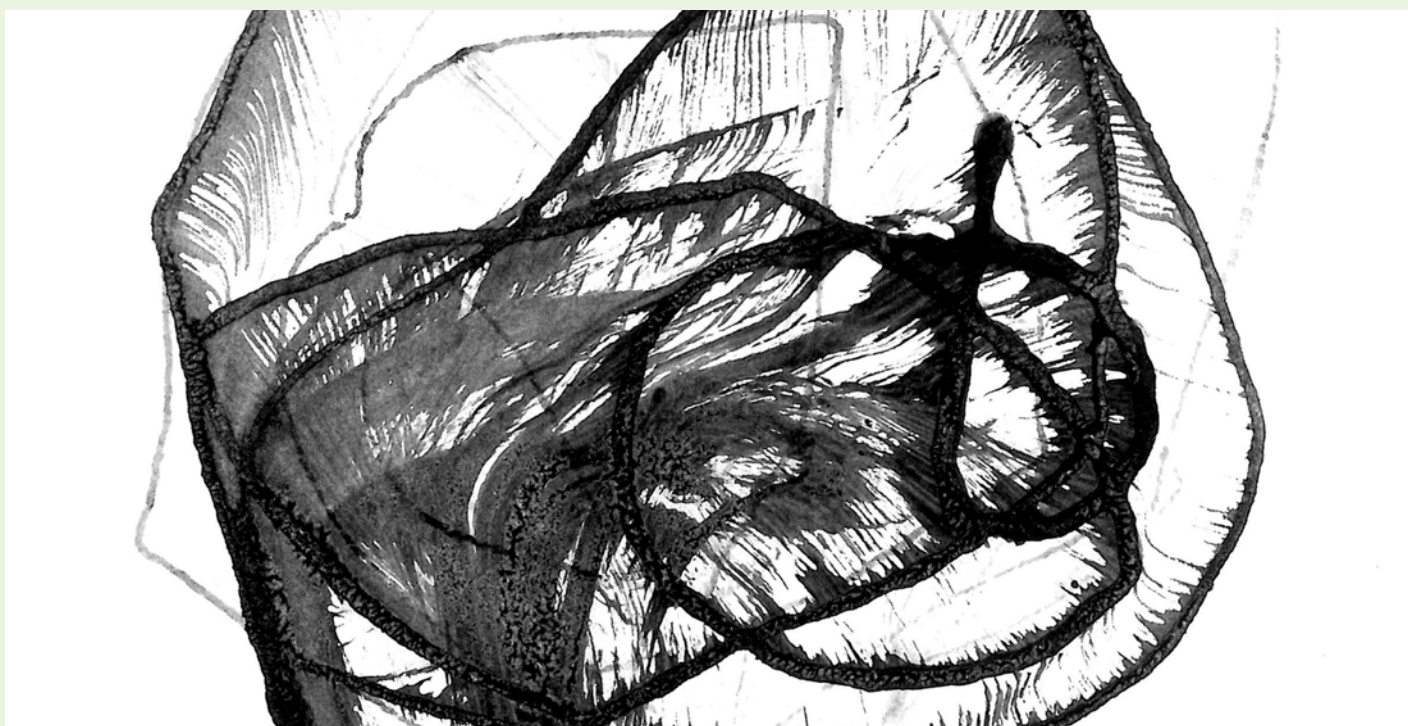
■ Myslíte si, že by vám ďalšie odborné výtvarné štúdium pomohlo vo výtvarnom prejave?

Moje hudobné štúdium trvalo takmer 24 rokov. Za ten čas som prešla viacerými školami, stretla množstvo najrozličnejších pedagógov. Na vlastnej koži som zažila všetky pre a proti umeleckého štúdia ako takého. Vo výtvarnom umení som v určitom zmysle typom „art brut“ a nechávam voľne plynúť, kam ma táto odlišná cesta dovedie.

■ Aký pocit máte po ukončení kresby?

Pociť, že chcem hneď začať novú... (smiech) ✕

Jana KMITOVÁ absolvovala Konzervatórium v Košiciach (klavír, kompozícia), VŠMU v Bratislave (kompozícia) a Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni, ktorú ukončila s cenou rektora (Würdigungspreis). V roku 2013 získala medzinárodnú kompozičnú cenu v japonskom Takefu, 2008 a 2018 cenu Jána Levoslava Bellu. Jej orchestrálna skladba *Tri žalmové fragmenty* bola vybraná na Svetové dni novej hudby ISCM 2013. Medzi jej najvýznamnejšie skladby patria orchestrálna kompozície *Postranné myšlienky a Zátišie s vetrom*, ako aj 3. sláčikové kvarteto *Strmé mosty* či skladba *Metamerie* pre fujaru a 15 nástrojov. Venuje sa aj literatúre a výtvarnému umeniu (2008 – Cena Ivana Laučička za poéziu, 2020 Cena Poetickej Lubovne). Žije vo Viedni.



SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Sledujte naše koncerty na stream.filharmonia.sk.

www.filharmonia.sk #Slovak Philharmonic

foto: Anton Sládek

72. koncertná sezóna
2020/2021

