



hudobný život

ROČNÍK LIV

10

2022

2,50 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Barthold Kuijken / Zsófia Boros / Peter Lipa / Viva Musica! – Konvergenie – Bayreuthské slávnosti... / Nová Carmen v Opere SND / Medzinárodná husľová súťaž na VŠMU / recenzie CD



Laurie Anderson
hravosť a muzikalita techniky

 BRATISLAVA

spectrum
quartett ll
pozyva

Albrechtina

na koncert
spojený s uvedením debutového cd

CUBUS



DUCHNICKÝ
PÁLKO
CHUŤKOVÁ
ŠARIŠSKÝ

17.10.2022

V KONCERTNEJ SIENI
DVORANA - 19:00


s podporou Nadácie mesta Bratislavy

KRUŽLIAK
VILHAN
DVORSKÝ
BIELIK

76. ročník Milana Adamčiaka 14.—15. október 2022
Banská Štiavnica a Banská Belá

www.jama.ooo

JAMA 76

 fond
na podporu
umenia

JAMA – 76. ročník Milana Adamčiaka podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner Fond na podporu umenia

Že to na jeseň v koncertných sálach hustne, je už známe úvodníkové klišé. Ono to napokon hustne už od uvoľnenia protipandemických opatrení. Popísalo sa o tom už dosť. Okrem problémov, ktoré nám každoročne hudobne prebujnelá jeseň robí v redakcii – lebo o všetkom sa písať nedá –, je zaujímavé pozorovať a vyhodnocovať, ako sa organizátori pasujú s problémom uchmatnúť si čo najviac z pozornosti publika. A opäť – vieme, že ťažké je to už od „konca“ pandémie a že všetci sa do sál nevrátili a aj keby sa vrátili, všetkých organizátorov neuspokoja, lebo prebujnelá ponuka presahuje dopyt. V tomto boji často vyhrávajú najbohatší alebo najdrzejší. Lebo marketing stojí buď peniaze alebo guráž vytasíť aj menej konvenčné zbrane. To druhé je v poriadku, ak ide o komerčné formáty, ktoré majú svoju legitimitu aj v klasike. Už menej vkusné to začína byť, ak sa to týka štátnych kamených inštitúcií.

Že je aj klasika „sexy“, počúvame už dosť dlho, no už by z tejto ilúzie bolo naozaj fajn vytriezvieť. Prestaňme pred publikom predstierať, že si má na koncerte oddýchnuť, poklebetiť pri šampanskom, pookriať po náročnom dni v práci, získať atraktívne zábery pred fotostenou... Pozbierajme zbytky sebaúcty a priznajme tú neprijemnú pravdu, že operné predstavenie, symfonický koncert či klavírny recitál ako také reprezentujú vrcholné prejavy tvorivého ľudského ducha, že vyžadujú a zaslúžia si sústredeného partnera v publiku (a áno, to sa rovná istej námahe) a že táto mentálna spriaznenosť prináša na oboch stranách druh slasti, ktorej sa nevyrovná chuť žiadneho trendy prosecca.

Zrejme nevypredáme štadióny, možno ani celé koncertné sály, ani operné domy, azda bude menej jalových standing ovation a azda si zvykneme. Aj na to, že umenie je voľnočasovou „elitou“, úžasným luxusom našej pozemskej existencie. Bolo by však nefér hodiť zodpovednosť za tento prerod len na organizátorov, operné a koncertné domy. Ale to je už iná téma.

Prajem vám osvietené jesenné dni plné umenia a kultúry. Aj s oktobrovým Hudobným životom.

Andrea SEREČINOVÁ



M. Adámek



L. Anderson



Zs. Boros



P. Lipa

Festivity, koncerty

- 2 **Jesenné Konvergencie 2022** A. Serečinová – R. Kolář
- 4 **Viva Musica!** R. Kolář – M. Mojžišová – A. Serečinová
- 8 **Katedrálny organový festival Bratislava** S. Tichý
- 9 **Organový festival I. Sokola...** T. Horkay
- 10 **Aj Ružomberok má svoj organový festival** J. Horváth
- 11 **Ivesove piesne... – Lenárdov jubilejný Mahler**
J. Goč – K. Guničová
- 12 **Akustický príbeh antropocénu** F. Király
- 13 **Auris interna: Filozofia súčasnej hudby?** J. Filip

Hudobné divadlo

- 14 **Opera SND: (Ne)Slobodná Carmen** K. Madunická
- 16 **Bayreuth: Čerstvý vietor** R. Bayer
- 20 **Viedeň: Na šikmej ploche** V. Polakovičová

Rozhovor

- 21 **Nechať sa zviest osobitosťou (P. Michalica)** A. Serečinová
- 23 **Mám ráda filozofiu, kedy vlastní ego jde úplne pryč (P. Poláčková)**
O. Veselý

Na chate

- 26 **J. Kalász a Zs. Boros**

Stará hudba

- 28 **Jedna pravda neexistuje (B. Kuijken)** R. Kubínová

Seriál: Hudba v časoch neslobody

- 30 **Zábavná hudba pod cudzou vlajkou** S. Jeseničová

Jazz

- 33 **Hevhetia Fest v Trnave** J. Kalász
- 34 **Festivalové dilemy P. Lipu** J. Kalász

Recenzie CD

Poviedka

- 40 **V. Rozenbergová: O úsmevoch...**

Mesačník **Hudobný život**/október 2022 vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodického tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 220470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekanakova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Studená, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Róbert Szegény, Peter Beňo • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribúteri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** Laurie Anderson, foto: E. Yildiz • **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Jesenné Konvergenzie 2022

Festival komornej hudby vo svojej jesennej bratislavskej edícii ponúkol popri tradične výdatnej koncertnej nádielke aj rad zaujímavých sprievodných podujatí. Či už to bola „čítačka“ z čerstvo vydaného prekladu knihy *Hegelova duša a kravy z Wisconsinu* talianskeho spisovateľa a muzikológa Alessandra Baricca, multi-mediálny projekt *Interstellar*, uvedenie monodrámy *Patricka Süskinda Kontrabas* s Martinom Hubom v hlavnej úlohe, alebo detský koncert *Common Playgrounds* v rézii jazzového Kairos Quintet Tibora Felediho, Konvergenzie sa opäť prejavili ako širokospektrálne podujatie. Jedinou nevýhodou bola presýtenosť kultúrnej ponuky septembrovej Bratislavy, ktorá opäť spôsobovala termínové kolízie s ďalšími podujatiami. Prinášame teda aspoň zlomok toho, čo sa na festivale udialo...

Harlekýn

Do mimobratislavských industriálnych priestorov Elektrárne Piešťany previezli Konvergenzie nielen exkluzívnu produkciu s klarinetistom **Martinom Adámkom**, členom Ensemble Intercontemporain, ale aj väčšinu jej publika (20. 9.). Predstavenie *Harlekýn* s rovnomenným, dnes už kultovým dielom Karlheinz Stockhausena pre tancujúceho klarinetistu bolo pre zasvätených možnosťou zhladať na vlastné oči vzácny originál, ostatní išli asi za hlasom propagujúcim atraktívnu a interpretačne náročnú koncertnú monodrámu. 45-minútová skladba z r. 1975 napísaná pre skladateľovu obľúbenú interpretku, americkú klarinetistku Suzanne Stephensovú, je ako dielo pre sólový klarinet unikátna nielen dĺžkou, ale najmä divadelnou koncepciou, spájajúcou hudobnú, tanečnú a hereckú zložku, podporenú svetelnou scénografiou. Ideálnym interpretom *Harlekýna* je tanečne a herecky disponovaný klarinetista. Autor však ponúka aj dva alternatívne interpretačné modely: čisto hudobný pre klarinetistu a perkusionistu (preberajúceho na seba zvukovú realizáciu tanečných vzorcov a perkusívne prvky, ktoré v hlavnej verzii realizuje klarinetista pohybmi nôh) a verziu pre klarinetistu, ktorý na scéne hudobne „sprevádza“ tanečníka.

Stockhausenova hudba využíva v *Harlekýnovi* autorovu techniku formúl a podlieha prísnej seriálnej organizácii všetkých hudobných parametrov, no tento chladný konštruktivizmus vyvažuje tanečno-divadelná interpretačná voľnosť. Napriek mnohým podrobným pokynom má interpret v spolupráci s choreografom (**Anna Chiorescu**) možnosť vlastnej realizácie diela prostredníctvom choreografických prvkov, gestikulácie, mimiky či scénografie. Známe kreácie naozaj pokrývajú široké výrazové a interpretačné spektrum – od pantomimickej grotesky až po introvertnejšie, minimalistickejšie koncepcie. Jednoducho, každý prináša na scénu svojho vlastného harlekýna. Podstatná je autorova myšlienka, aby hudba nebola vyjadrená len hudobným nástrojom, ale aj pohybom hudobníkovho tela. Tento koncept napokon aspoň trochu pomáha poslucháčovi-divákovi orientovať sa v inak vysoko sofistikovanej, racionalizovanej

hudbe, aj keď len v čiastkových parametroch – napríklad, keď sa v úvode „formula“ odvíja ako z kľbka, pozorujeme klarinetistu analogicky sa pohybujúceho v neprestávajúcich krúživých pohyboch, inokedy zase ilustruje rôzne výšky tónu zmenou pozície klarinetu. Pre lepšie pochopenie autorského zámeru je



M. Adámek ako Harlekýn (foto: A. Hrušovský)

však divák odkázaný na „program“ 7-častového diela, predstavujúceho rôzne charaktery hudobníka-harlekyňa, a komentár ku konkrétnej práci s „formulou“ (škoda, že túto dôležitú pomôcku festivalový bulletin neponúkol). Martin Adámek je v realizácii brilantný vo všetkých parametroch a vytvára plnohodnotný divadelný tvar. Jeho *Harlekýn* je akoby zvnútorneným pohľadom na hudobníka, komunikujúceho s publikom celým arzenálom výrazových prvkov. V pohybe je noblesný, v hereckom prejave presvedčivý, držiaci sa v bezpečnej vzdialenosti od grotesky, ktorá môže interpreta zaviesť mimo hraníc dobrého

vkusu. Samozrejme, odkazy na harlekýnsku typológiu sú prítomné, a to aj v aktualizujúcom hľadáčkovi, keď v pohybe a hereckom prejave jasne čítame citáty z filmu a popkultúry: *The Joker*, Michael Jackson či Fred Astair... Nevieť, ako Adámkov pohybový prejav hodnotia odborníci, myslím si však, že minimálne z optiky bežného milovníka tanečného umenia je jeho prejav obdivuhodne profesionálne zvládnutý, diváka nič nevyrušuje, naopak, má z neho pôžitok. Navyše, schopnosť koordinovať často rytmicky i technicky náročné pohyby s hrou trištvrt hodinovej seriálnej skladby na klarinete spamäti je samo osebe hodné mimoriadneho obdivu. A to sme sa ešte nedostali k tomu najdôležitejšiemu – úrovni Adámkovej hry na klarinete. Interpretačné kvality tohto mladého Slováka, ktorý sa ešte pred dovŕšením 20 rokov dostal do prominentného svetového súboru súčasnej hudby, sú známe. Klarinetový part *Harlekýna* sa v jeho

podaní ozýva na scéne v takej kvalite, že sa človeku chce občas zavrieť oči a opájať sa len čistým zvukom.

Napriek tomu po takmer hodine, pri zaslúženom standing ovation, pocte schopnostiam výnimočného interpreta, sa neviem zbaviť provokatívnej otázky, či stojím o reprízu tohto divadla – náročného na javisku i v hľadisku.

Andrea SEREČINOVÁ

Francúzska hudba na tri spôsoby

Väčšinu tohtoročných jesenných Konvergenzií som obetoval dovolenkovaniam v Gruzínsku a na festival som prvý raz zavítal až vo štvrtok 22. 9. na koncert nazvaný jednoducho Francúzsky večer. Predstava, že dva dni po odlete a deň po tom, čo severnú hranicu mojej kaukazskej destinácie zaplavili stovky zúfalých ruských ľudí snažiacich sa utiecť pred šia-

lenstvom mobilizácie, kým ja si sedím v pohodlí Zrkadlovej siene pohrúžený do sladkej nádhery *Prelúdia k Faunovmu popoludniu*, mi zrazu pripadala nekonečne surreálna, takmer ako teleportácia do paralelného vesmíru. No je to svojím spôsobom dokonalý obraz doby, v ktorej žijeme. Čím pre ňu dokáže byť jemná, melancholická a pritom nekonečne sofistickovaná hudba Clauda Debussyho? Možno práve oným paralelným vesmírom, do ktorého treba na okamih uniknúť, aby sa človek z diaľna naokolo nezbláznil úplne. V plnej kráse tento vesmír odkryli **Joradana Palovičová** a hosť festivalu, taliansky klavirista **Claudio**



Po záverečnom akorde Klavírneho kvinteta César Francka (foto: P. Drežik)

Trovajoli. Dvojkľavírna verzia, ktorú rok po vzniku orchestrálnej pôvodiny vytvoril sám autor, možno na prvý pohľad nemá toľko farebnosti ako originál; nedá sa tu umiestniť znamienko rovnosti medzi klavírnu a orchestrálnu podobu diela, ako to môžeme urobiť pri viacerých opusoch Debussyho mladšieho kolegu Ravela. No to je vedľajšie; kto chcel, mohol si pokojne v duchu predstavovať orchestrálne farby. Hlavné je to, že tu ostávajú zachované proporcie formy, dramaturgia budovania a uvoľňovania napätia a predovšetkým okúzľujúca harmónia, ktorá pod rukami oboch klaviristov úžasne dýchala vo vlnách

roztúženej (no vždy nesmierne kultivovanej) vášne aj slastného oddychu. Skvelým premostením do sveta komornej hudby v pravom zmysle bola Ravelova *Sonáta pre husle a klavír č. 2*, v ktorej Trovajoli sprevádzal ukrajinského rodáka **Andreja Bielowa**. Kým v prvej časti som trochu vypuklejšie vnímal problém prekryvania zvuku huslí azda až príliš otvoreným klavirom a samotný hudobný materiál mi akoby unikal, počnúc strednou časťou, v ktorej sa autor pohráva s idiómom blues, nastali (aspoň pre mňa) doslova hody – naservírované nielen skladateľovou rafinovanou hudobnou inteligenciou, ale aj

skvelým, muzikalitou posväteným súznením tandemu Bielov-Trovajoli. A to bol vlastne iba „úvod“ k finále, v ktorom sa spomenuté kvality rozvinuli naplno a pripravili hlboký estetický zážitok, z môjho pohľadu jeden z vrcholov koncertu.

Tým druhým bola nepochybne interpretácia *Klavírneho kvinteta f mol* César Francka. Klavírne kvinteto je možno príliš skromné označenie pre tieto tri kolosálne stavby symfonických rozmerov zverené piatim hráčom. K Bielovovi a Trovajolimu sa pridali ostrieľaní členovia konvergenčnej „bandy“ (ak si na chvíľu smiem požičať tento „ostravský“ termín), huslista **Peter Biely**, violista **Martin Ruman** a zakladateľ a riaditeľ festivalu, violončelista **Jozef Lupták**. Hudba, do veľkej miery inšpirovaná Lisztom a dedikovaná nikomu menšiemu ako Camillovi Saint-Saënsovi, bola vďačným materiálom najmä pre sláčikárov, ktorí do nej mohli naplno vložiť potenciál našej východoeurópskej expresivity až vášnivosti. A aj vložili, k prospechu veci, pretože vášnivosti nebola obetovaná presnosť, ani nechcela slúžiť ako efektívny paraván šlendriánskeho našťudovania. Slovom, všetko bolo na svojom mieste, emocionálne výboje impozantne vystavané úvodnej časti aj nádherná kantiléna druhej zasiahli do čierneho, korunu všetkému nasadilo elektrizujúce finále, kde boli struny emócií vypäté na prasknutie a zo sladkého faunovho snenia nás mohli opäť priblížiť – okľukou cez vyjadrovací jazyk neskorej romantiky – k vypätej atmosfére dnešných dní. A pritom sme, našťastie, stále zotrvali na poli komornej hudby...

Robert KOLÁŘ

Poštový lístok a pečiatka k jubileu organového festivalu

Tridsiate výročie medzinárodného festivalu **Organové dni Jozefa Grešáka** v Bardejove inšpirovalo tamojšie Spoločenstvo sv. Gabriela na Slovensku k unikátnej aktivite. V spolupráci



s POFIS Slovenskej pošty vydali 28. 6. dva filatelistické produkty: príležitostnú poštovú pečiatku a poštový lístok. Grafický prepis portrétnej fotografie skladateľa k vzniku príležitostnej poštovej pečiatky je dielom **Adriana Ferdu**, grafika POFIS. Poštový lístok v ľavej časti prináša pohľad na hrací stôl organu

na západnej empole Baziliky minor sv. Egídia. Dvojmanuálový nástroj bol postavený v r. 1908 firmou Ottó Rieger v Budapešti s opusovým číslom 1498. Práve na ňom absolvoval Grešák ako chlapec pod odborným pohľadom regenschoriho Józsefa Majtényiho prvé pokusy v hre, ktoré sa nakoniec rozvinuli v pravidelné hodiny hry na organe i hudobnej teórii. Autorkou návrhu pečiatky a poštového lístka je muzikologička Silvia Fecsková. (SF)

Laureáti cien Hudobného fondu

Slávnostné odovzdanie cien Hudobného fondu 2022 sa uskutočnilo 20. 9. v Zichyho paláci v Bratislave. Rada Hudobného fondu na návrh jednotlivých hudobných združení, spolkov a spoločností ocenila sedem osobností v 7 kategóriách za ich významnú umeleckú činnosť v oblasti hudby. Z nich spomeňme skladateľa **Lukáša Borzika**, ktorý získal **Cenu Jána Levoslava Bellu** za dielo *Missa pro pacem*, gitaristu **Martína Krajča**, ktorý sa stal držiteľom **Ceny Fríca Kafendu** za výnimočné interpretačné výkony s prihliadnutím na interpretáciu diela Josepha Kaspara Mertza, či muzikologičku a redaktorku **Lýdiu Urbančíkovú**, ktorej bola udelená **Cena Jozefa Kresánka**

za celoživotnú muzikologickú, redaktorskú, publikačnú a dramaturgickú činnosť s prihliadnutím na vytváranie hudobno-dokumentačnej databázy Košíc a východoslovenského regiónu. **Cenu Ladislava Martonika** získal za dlhodobé kvalitné interpretačné výkony na domácej a zahraničnej scéne s prihliadnutím na produkčnú činnosť bubeník **Dávid Hodek**. (red.)

Ocenenie pre Teréziu Ursínyovú

Ministerka kultúry Natália Milanová udelila v septembri každoročné ocenenia významným osobnostiam kultúrneho života. **Cenu ministerky kultúry** za r. 2021 získala aj **Terézia Ursínyová** (1942) za celoživotný prínos v hudobnej kritike, publicistike a muzikológii. Terézia Ursínyová sa celý profesionálny život venuje reflexii aktuálneho hudobného života. V muzikologickej práci sa zameriava na oblasť hudobného divadla. Ako redaktorka stála pri vzniku *Hudobného života*, v r. 1968–1978 bola zástupkyňou šéfredaktora. Pracovala aj ako dramaturgička Komornej opery Slovenskej filharmónie, tlačová tajomníčka Slovenskej filharmónie a zástupkyňa šéfredaktorky časopisu *Slovenka*. (red.)

Viva Musica! 2022

Letný festival populárnej klasiky aj v tomto roku do Bratislavy priniesol rad veľmi kvalitných produkcií s exkluzívnymi hosťami, ktoré už tradične zaznamenali pozitívnu odozvu na strane publika v podobe vypredaných koncertných sál. Ani tento rok festival nerezignoval na rôznorodosť a popri klasike ponúkol priestor aj jazzu. Reflexiu koncertu českej klaviristky a skladateľky Nikol Bókovéj sme priniesli v jazzovej rubrike septembrového čísla, tu ponúkame pohľad na niekoľko ďalších festivalových večerov.

Pianographique

Spolupráca festivalov Viva Musica! a Ars Electronica Linz priniesla do Bratislavy žijúcu legendu. Je ňou americký klavirista a dirigent **Dennis Russel Davies**, umelec desaťročia späť s dielom Philipa Glassa, s nahrávkami ktorého sa musel stretnúť

ným umelcom so shakespeareovským pseudonymom **Cori O Lan**. Jeho vklad do spoločného projektu s názvom *Pianographique* zabezpečil zásadný posun od bežnej koncertnej produkcie klavírneho dua k audiovizuálnej šou. Otázkou je, nakoľko je potrebné k hudbe pridávať vizualizácie, ktoré síce reagujú na hudobné impulzy v reálnom čase, no pre niekoho v konečnom

skupinou Merceho Cunninghama. Daviesova interpretácia, plná neokázalého zenového pokoja a vyrovnanosti, ideálne podchytila auru onej zvláštnej, trocha chladnej krásy, typickej pre autorove mladické kompozície. Cageova raná tvorba dnes môže pokojne znieť aj pred „mainstreamovým“ publikom a nájde pochopenie. O Philipovi Glassovi to platí v obrátenom garde, populárnejšia je skôr jeho nedávna tvorba než tá prvotná, radikálne redukovaná na intervaly a pohyb. *Klavírna sonáta*, napísaná priamo pre japonskú protagonistku večera, patrí do poslucháčsky prístupnejšieho priechinka, prístupnosť však nie je synonymom interpretačnej nenáročnosti. Naopak, repetitívnosť tu kladie nemalé technické požiadavky a živosť harmonického pohybu predpokladá aj emocionálnu zaangažovanosť. Maki Namekawa ponúkla ideálny mix týchto dvoch zdanlivých protipólov a sonáta sprevádzaná farebným ohňostrojom



Pianographique: M. Namekawa a D. R. Davies (foto: Z Hanout)

každý, hoc aj letný záujemca o tvorbu slávneho skladateľa. Glass v tomto roku oslavuje úctyhodné jubileum (85), a tak jeho hudba dostala na bratislavskom festivale priestor hneď dvakrát a s ňou aj Davies. Napokon, prečo nie – pred niekoľkými rokmi si ho brnianski filharmonici vybrali za svojho šéfdirigenta a bola by škoda nevyužiť, že sa usadil v neďalekom zahraničí.

Prvýkrát sa na festivale predstavil ako klavirista, keď **14. 7.** vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu vystúpil so svojou dlhoročnou klavírnou a životnou partnerkou **Maki Namekawa**, ďalšou prominentnou glassovskou interpretkou, a rakúskym vizuál-

dôsledku môžu byť len sofistikovanejším „šetričom obrazovky“ odvádzajúcim pozornosť, kým pre iného zasa cestou k lepšiemu „vstrebaniu“ a pochopeniu hudby. Čo sa však dá povedať takmer s istotou je, že koncept vizualizácií dokázal stmeliť do jednoliateho dramaturgického rámca diela, ktoré boli napriek podobnej proveniencii z estetického, filozofického aj štýlového hľadiska pomerne heterogénne. Najlogickejšie pôsobil abstraktný tanec geometrických tvarov, premietaný na plátno sčasti prekrývajúce pišťaly rozhlasového organu, v úvodných *Seasons* Johna Cagea. Najmä preto, že táto hudba bola pôvodne určená k baletu; bola to prvá z Cageových spoluprác s tanečnou

na premietacom plátne aj pri určitej rituálnej strojenosti situácie (konzervativizmus trojdielnej formy, dáma v kimone, naleštené koncertné krídla v elegantnom prítmi...) dokázala autenticky vtaiahnuť do deja.

Podobný ponor sa mi až tak nedaril počas *Piano Phase* Steva Reicha, ktorá otvorila druhú polovicu koncertu s hudbou pre oba klavíry: jednak mi tu už vizualizácie pripadali nadbytočné, jednak fázové posuny medzi dvoma klavírmi neboli dokonale organické. Spätne naladenie na vlnu spred pauzy nastalo až pri *Four Movements for Two Pianos*, ktoré Glass napísal „na telo“ interpretom večera. V nich chvíľami siaha až k svetu klavírnej hudby Franza

Schuberta, no akoby zázrakom ostáva samým sebou a predostiera množstvo originálnej, nepopierateľne glassovskej hudby. Symptomatiký bol prídavok – *Slovanský tanec č. 8 g mol op. 46* Antonína Dvořáka (nie, nešlo o žiadny spontánny popud, aj k tejto skladbe mal Cori O Lan dokonale pripravené vizualizácie, v závislosti od aktuálnej hudobnej produkcie sa menili iba drobné nuansy...), ktorý japonsko-americké duo zahralo korektne, s elegantným, mätko zaobleným zvukom, a vizualizácie s dvoma tancujúcimi postavkami mali dokonca náznak vtipu. Určite to však nebol furiant, dravý ľudový tanec s korenistými, vrtošivými rytmami, aký je potenciálne ukrytý v notovom texte. Chápem, že aj zavedená klasička 19. storočia sa v budúcnosti zrejme nevyhne interpretačným a významovým posunom, dokonca to možno bude nevyhnutné, keď divákovi prestane stačiť len „čistá“ hudba. O tom, či cesta, ktorá zjavne dobre funguje pri estetike

Dvořáka, Johanna Brahmsa a španielskych skladateľov prelomu 19. a 20. storočia, vokálna sólistka tohtoročného podujatia (21. 7.) **Adriana Kučerová** siahla popri Dvořákoví po tvorbe Eugena Suchoňa, Clauda Debussyho a Leonarda Bernsteina.

Piesňová interpretácia sa od opernej líši potrebou prirodzeného, neokázalého vokálneho prejavu aj dôrazom na textovú zložku umeleckého diela – zrozumiteľnosť slova patrí k základným atribútom štýlového piesňového prednesu. Kvalita vystúpenia Adriany Kučerovej kolísala práve v závislosti od týchto premenných. Jej hlas má vrúcnu, chvíľami priam opojnú farbu, vo vysokej polohe mu nechýba žiarivý lesk ani zamatová mäkkosť. No najmä Dvořákovy cykly (*Písňe milostné* a *V národním tónu*) dopĺcali na akúsi estetickú špekulatívnosť, keď speváčka – zrejme v snahe dodať frázam tmavšiu farbu či výrazovo ozvláštniť prednes – deformovala vokály a stierala

predsa však obsažnými a rezonujúcimi pianami. Pre lahodnosť spevu a precítenosť prednesu jej nebolo ťažké odpustiť výpadok v druhej z piesní, *Pierrot*. Navyše, speváčku táto „nehoda“ vôbec nevyviedla z konceptu a v nasledujúcej piesni *Apparition* (Vidina) ponúkla publiku vrcholné číslo svojho vystúpenia: emocionálne nasýtené, prestúpené mäkkou clivotou, zrelé z technickej aj prednesovej stránky. Že to s Kučerovej výslovnosťou nie je principiálne stratené, potvrdil aj rozkošný cyklus piatich detských piesní Leonarda Bernsteina s provokatívnym názvom *Nenávidím hudbu!* Škoda, že slovenské a české texty neinšpirovali sopranistku k takej deklamačnej precízности ako mudrlantské meditovanie Bernsteinovej desaťročnej Američanky Barbary. Rovnako ako Slávku Zámečnickovú, aj Adrianu Kučerovú empaticky, no v žiadnom prípade nie muzikantsky submisívne sprevádzal klavirista **Marián Lapšanský**. Zároveň sa v dvoch



A. Kučerová (foto: Z Hanout)

hudby Philipa Glassa, bude aj tu tá správna, však mám – napriek veľmi príjemne strávenému festivalovému večeru – isté pochybnosti...

Robert KOLÁŘ

O kráse prostoty

Piesňové recitály v dôstojnom, akusticky príjemnom prostredí Veľkého evanjelického kostola patria k tradičným súčasťami festivalu Viva Musica! Ich špecifikom je priam fajšmekerská dramaturgia, ktorá rozširuje obzory a kultivuje vkus letného publika. Kým vlaňajšia protagonistka Slávka Zámečnicková sa uviedla výberom z piesňovej tvorby Antonína

výslovnosť pod hranicu zrozumiteľnosti. O čosi viac žiaducej prostoty dopriala výberu zo Suchoňových úprav slovenských ľudových piesní. V konečnom dôsledku vyzneli v rámci českého a slovenského repertoáru najlepšie čísla skomponované vo vyššej tessitúre (*Ach, není tu*), prípadne temperamentné skladby, ktorých efekt sa odvíjal od vtipného textu (*Ej, mám ja koňa faku*, *Z jednej strany Moravy*). S piesňami Clauda Debussyho akoby sa pred publikum postavila iná interpretka. Technicky náročné, rozsahovo vypäté miniatúry predniesla s technickou istotou i prirodzenosťou výrazu a deklamácie, očarujúcej publikum krištáľovo čistými výškami a éterickými,

sólových vstupoch (Fibichove *Nálady, dojmy a upomínky*, Suchoňova *Malá suita s passacagliou op. 3*) predstavil ako koncertný umelec vzácné muzikality a interpretačnej zrelosti. Ťažko si predstaviť emocionálne zasahujúcejšie podanie vybraných miniatúrok z Fibichovho „milostného denníka“. Lapšanského melodickej priezračná hra bola raz dojemne prostá (*Autoportrét*) či nežne nostalgická (*Večery na Žofine*), inokedy náruživá (*Anežkin portrét*) alebo až filmovo epická (*Cestovanie za Anežkou*). Spolu s Kučerovej prednesom Debussyho sa tak postaral o umelecký vrchol dramaturgicky hodnotného večera.

Michaela MOJŽIŠOVÁ →

→ **Viva Laurie!**

Koncert **11. 9.**, ktorý plagátovo pozýval na **Laurie Andersonovú**, termínovo vytýčal z hlavnej ponuky Viva Musica! Organizátori sa evidentne prispôbovali nadväzujúcemu účinkovaniu celého projektu na Ars electronica v Linzi, kde tejto hravej milovníčke techniky, elektroniky a technológií právom udelili tohtoročnú cenu „Visionary Pioneer of Media Art“. V Bratislave praskalo Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu vo štvoroch, čo je v postkovidovom období čoraz vzácnejší úkaz aj u tých najrenomovanejších organizátorov. Mnohí prišli jednoducho preto, aby naživo

fungovalo priamo v sále, v poslucháčkej konfrontácii s Glassovou *3. symfóniou* a Andersonovej rozsiahlejšou doku-melodramou *Amelia*. Štúdiá pre sláčikový orchester, ktorá vznikla r. 1943 v terezínskom gete, vyznela interpretačne plocho. Ťažko povedať, koľko z tohto výsledku pripísať na vrub sterilnej štúdiovej akustike, no aj bez nej si dovoľím pochybovať o štartovnom dramaturgickom potenciáli tejto osemminútovej skladby. Po nej nasledovala *3. symfónia* Philipa Glassa, dielo objednané v 90. rokoch práve Dennisom Russellom Daviesom pre Stuttgartský komorný orchester. Opäť sme počuli len sláčikovú sekciu brnianskej filharmónie, zato

nervydrásajúce a každý, kto je zasvätený do problematiky psychológie orchestrálneho hrania, chápal hodnotu spomínaných výkonnov. Navyše, počuť Glassovu tretiu symfóniu v kvalitnej verzii naživo stálo za to. (Aj keď ešte lepšie by to bolo v sále s peknou prirodzenou akustikou.)

Amelia (Songs for A. E.), pocta Laurie Andersonovej letkyňi Amelii Earhartovej, ktorá ako prvá žena preletela Atlantik, no pri pokuse o prelet okolo sveta tragicky zahynula, je poetickým hudobným dokumentom, postaveným na letkyňiných palubných denníkoch a telegrafických správach manželovi. Laurie Anderson nás príbehom osobne prevedie cez



Publikum Viva Musica! sa lúči s L. Andersonovou (foto: Z Hanout)

videli a počuli ikonu americkej alternatívnej scény, a tak sa v sále viditeľne miešali fanúšikovia s klasickým festivalovým publikom. Je fakt, že najmä tí prví museli byť trochu sklamaní, keď zistili, že sa ocitli na koncerte sláčikovej časti **Filharmonie Brno** s dirigentom **Dennisom Russellom Daviesom**, na ktorom Laurie Anderson účinkovala len v jednej, aj keď zásadnej skladbe. Nakoniec to však nebolo až také podstatné. Zaradenie úvodnej kompozície *Studie* od brnianskeho rodáka Pavla Haasa, príslušníka generácie/skupiny autorov prenasledovaných v období nacizmu, pôsobilo iste zaujímavým v „projektovej“ rovine, už menej však

v skladbe, ktorá ako brilantný kus pre komorný orchester riadne preverila schopnosti filharmonikov. V priebehu symfónie sa totiž hudobníci vynaňujú zo skupinového orchestrálneho hrania, party sa individualizujú, hráči sa ocitajú v prostredí komornej hry a delenie partov v skupinách zvyšuje nároky nielen na súhru a koncentráciu v typicky motorických minimalistických pasážach, ale aj na mentálnu odolnosť sólujúcich hráčov. Sláčikári Filharmonie Brno vyšli z boja so ctou, najmä exponované party prvých huslistov v 3. časti symfónie zneli spoľahlivo čisto a v interpretačnej kvalite. Byť svedkom tohto orchestrálneho striptízu bolo občas

prevažne deklamované – no pre ňu typicky a pôvabne intonované – texty, hrá na elektrických husliach a obsluhuje elektronickú vrstvu, integrovanú do dominujúceho orchestrálneho sprievodu. Svoju úlohu hrá aj sólové violončelo, v tomto prípade v rukách **Rubina Kodheliho**. Občas bolo príliš veľa slov, príliš vypovedaného, občas sa nám cnelo za Laurieeným prakticky absentujúcim spevom, melodrame chýbal výraznejší dramatický oblúk (príbeh sa začal vzlietnutím a skončil sa, ako inak, stratou signálu), no aj tak – byť na tomto koncerte bolo zážitkom i ctou. Nakoniec sme všetci stáli a nebolo to falošné.

Andrea SEREČINOVÁ

Kto je Laurie Anderson

Život a tvorba Laurie Andersonovej tvoria ohromujúci umelecký príbeh, naplnený intenzívnou a rôznorodou aktivitou. Performerka, huslistka, speváčka, multiinstrumentalistka, výtvarníčka... Má rada vágne označenie „multimediálna umelkyňa“, pretože jej poskytuje absolútnu slobodu bez konkrétnych očakávaní.

Narodila sa 5. 6. 1947 v Glen Ellyn v Illinois, od detstva sa venovala hre na husliach, študovala výtvarné umenie na Art Institute of Chicago a r. 1972 získala magisterský titul v sochárstve na newyorskej Columbia University. Odvtedy sa v umeleckom prejave Laurie Andersonovej permanentne striedajú a prelínajú výtvarné umenie, hudba a práca s textom, často v avantgardných performatívnych výstupoch. Spieva, deklamuje texty s výraznou intonáciou v kontrastných registroch a s fragmentovanou dikciou. Fragmentácia je typická aj pre jej hudobnú reč, v ktorej často využíva sampling a technológie transformujúce hlas (napr. vocoder). Na pódiu býva obklopená celou batériou elektronických nástrojov. Mnohé jej aktivity v oblasti elektronickej hudby či práce s modernými technológiami sa stali inšpiráciou vo vývoji umeleckej tvorby prepojenej s technikou. Fascinuje ju vesmír (r. 2003 sa stala prvou rezidenčnou umelkyňou v NASA) a jej stálou inšpiráciou je spoločnosť, politika a filozofia. Spolupracovala s Johnom Cageom, Williamom S. Borroughsom, ale aj s Davidom Bowie, so svojim životným partnerom Lou Reedom či s Kronos Quartet.

Jedným z jej prvých rezonujúcich projektov na newyorskej avantgardnej scéne boli *Duetá na lade* pre „samohrajúce“ husle s implantovanými nahratými „nekonečnými“ sekvenciami, do ktorých hrala naživo, obutá v korčuliach s nožmi primrznutými v ľadovom podstavci. Topenie ľadového kvádra predznamenávalo koniec skladby. (Keď s touto performanciou vzbudila rozruch v talianskych uliciach, dozvedela sa o nej iná mladá začínajúca performerka, Marina Abramovich, s ktorou sa stali celoživotnými priateľkami.) Z uzavretého okruhu americkej avantgardy vystúpila do medzinárodného povedomia náhle a šokujúco. Stalo sa tak v r. 1981 vďaka prekvapivému úspechu nahrávky *O Superman* v britských rebríčkoch. Skladba s podtitulom „*For Massenet*“ ironizuje mýtus o všemocnej ochraňujúcej a zachraňujúcej Amerike, v podtexte je prítomná úzkosť a neistota. Minimalistická 8-minútová „anti-ária“ bola Andersonovej reakciou na zlyhanie oslobodzovacej akcie pri záchrane amerických rukojemníkov v Iráne v r. 1980 a má aj svoj hudobný model – áriu *Môj pane, môj sudca, môj otec* (Ô Souverain, ô juge, ô père) z Massenetovej opery *Cid*. Pendantom francúzskeho slova souverain je anglický superman, zjavná je analógia i jej aktualizácia v časopriestore. Skladba aj videoklip sa hemžia symbolmi a významami, odkazujúcimi k politike či histórii – k takým presahom inklinuje Laurie Anderson v celej svojej tvorbe. *O Superman* sa

stala súčasťou albumu *Big Science*, ktorým sa začala hudobníčkina dlhoročná spolupráca s Warner Bros. Records. Aj keď ju postupne zo živého repertoáru vypúšťala, udalosti 11. 9. 2001 pieseň opäť vrátili do hry.

R. 1986 sa L. Anderson objavila na pódiumoch v efektom „koncertnom filme“ *Home of the Brave* s výraznou tanečnou zložkou, filmovou projekciou a prvkami muzikálu. Za filmom stála ako autorka i režisérka. Nasledovali dnes už veľmi známe albumy *Strange Angels* (1989) a *Life on a String* (2001). R. 1999 uviedla „techno operu“ *Songs and Stories from Moby Dick*, pre ktorú vymyslela Talking Stick, autonómny samplovací nástroj v tvare harpúny, umožňujúci v reálnom čase dekonštruovať zvuky na akési mikročastice a vytvárať z nich nové štruktúry na princípe tzv. granularnej syntézy. „Hovoriaca palica“ je len jedným z viacerých



L. Anderson na Viva Musica! (foto: Z Hanout)

nástrojov, ktoré L. Anderson vymyslela alebo iniciovala ich vznik. Okrem „samohrajúcich“ huslí, ktoré použila v 70. rokoch pri hre na kvádri ľadu, vyvinula husle so točiacou sa vinylovou platňou a slákom s gramofónovou ihlou, tzv. Viophonograph. Slák dokázal nielen prehrávať nahraté zvuky, ale vytvárať aj nové pomocou scratchov. Známym sa stal aj Andersonovej nástroj Tape-Bow Violin: slák má namiesto konštruktívnej vlásna magnetickú pásku a husle namiesto kobylky magnetickú hlavicu, ktorá zo sláku prehráva zvuky – zvyčajne nasamplované slová. Podľa smeru pohybu sláka od žabky alebo od špičky možno slová prehrávať odpredu alebo odzadu, alebo ich

skracovať. Andersonová sa aj tu hrá s obľúbeným princípom fragmentarizácie a rozbíjania zvukov. Viophonograph, Tape-bow Violin aj Talking Stick stelesňujú zásadné momenty v prístupe Andersonovej: je hravá a napriek očareniu technikou a technológiami zostáva plnokrvnou hudobníčkou, nechce sa vzdať klasického fyzického kontaktu s nástrojom, ktorého ovládanie stále vyžaduje isté, nebojme sa povedať, umelecké majstrovstvo. L. Anderson jednoducho odmieta interpretačný proces dehumanizovať na človeka sediaceho za notebookom, pretože, ako hovorí, sledovanie ľudí za počítačmi je asi také očarujúce ako sledovanie človeka za žehliacou doskou.

Songs for A. E., teda Piesne pre Améliu Earhartovú pre hlas, violončelo a komorný orchester, ktoré sme zažili na Viva Musica!, mali premiéru v r. 2000 v Carnegie Hall pod taktovkou D. Russela Daviesa. R. 2015 natočila L. Anderson poetický dokument *Heart of a Dog* o láske a hľadani zmyslu života, v ktorom tvoria dôležitú líniu spomienky na milovaného psa. Asi neprekvapí, že Lauriena sučka Lolabell sa naučila hrať na klavíri a improvizovala na hudbu svojej panaj. Film bol nominovaný na viaceré ocenenia a tiež sa objavil na Viva Musica!.

Andersonovej posledným vydaným CD je *Landfall*, jej štrnásty album, výsledok spolupráce s Kronos Quartet, ocenený r. 2019 Grammy. Z užšieho hudobného rámca vybočujú jej výtvarné aktivity a experimentálne projekty pracujúce s virtuálnou realitou. Z nich tri projekty možno vidieť aj v súčasnosti v dvoch amerických galériách: *The Weather* (Hirshhorn Museum, Washington DC, do 7. 8. 2022) a *To the Moon/Chalkroom* (spolupráce s Hsin-Chien Hungom, Pratt Manhattan Gallery, New York, do 4. 3. 2023).

Laurie Anderson má 75 rokov a nechystá sa odísť zo scény...

Andrea SEREČINOVÁ

Katedrálny organový festival Bratislava

Úvodné tóny otvárajúce vo štvrtok **28. 7.** trinásť ročník festivalu a vznešene naplňajúce rozľahlý priestor bratislavskej Katedrály sv. Martina tentoraz nepatrili organu, ale trombónom. Išlo o polyfonickú *Canzonu*, ktorej autorom je taliansky skladateľ prvej polovice 17. storočia Biagio Marini, a prednieslo ju **Bratislavské trombónové kvarteto** v zložení **Juraj Mitošinka, Marek Bubnič, Roman Toman a Michal Motýľ**. V priebehu koncertu teleso zahrlo ešte skladby T. Tallisa, A. Gabrielliho a J. Haydna, ktoré sa v striedali s organovými kompozíciami N. de Grignyho, J. S. Bacha, F. Liszta (rozsiahlejšie *Variácie na „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“*), R. Schumann a záverečnej slávnej *Toccaty* Ch.-M. Widora v interpretácii nemeckého organistu **Christiana-Markusa Raisera**. Škoda, že celkovo pozitívny zážitok z koncertu narušilo rozpačité vyznenie Bachovej *Toccaty d mol* (tzv. „dórskej“) BWV 538 (hranej bez fúgy) poznačené určitou zbrklkosťou a nervozitou.

Festival pokračoval pravidelne každý štvrtok sólovým organovým recitálom s výnimkou predposledného koncertu. Predstavili sa na ňom umelci pochádzajúci z rôznych krajín, s osobitým interpretačným prejavom a pomerne veľký priestor dostala na Slovensku dovtedy nepočutá alebo veľmi zriedka uvádzaná hudba. Taliansky organista **Paolo Bougeat** sa **4. 8.** predstavil v programe pozostávajúcom síce výlučne z hudby 17. a 18. storočia, ale výrazovo mimoriadne pôsobivom a pestrom. Bohato využíval rozmanité farebné registračné zostavy, niekedy však až s prílišným uplatňovaním kornetových alebo iných alikvotných zmesí „špiniaciach“ zvuk až za hranicu zrozumiteľnosti. V tomto zmysle asi najviac utrpeli spodné melodické línie inak absolútne priezračnej 3-hlasnej textúry Pachelbelovej *Fúgy c mol*, ktoré sa v priestore doslova rozplynuli v bizarnom „škreklavom“ zvuku medzerovitej registrácie s vysokými alikvotmi.

Nemecko-švajčiarsky organista **Willibald Guggenmos** nadviazal **11. 8.** na svoje predošlé účinkovanie na festivale nielen tradične skvelou hrou, ale i mimoriadne pôsobivým programom v maximálne novej miere postupne predstavujúcim širokú škálu podôb nálad, hudobného jazyka, výrazu, farieb i dynamických hľadín, akými organová hudba disponuje. Dramaturgickým obohatením bola jeho vlastná transkripcia *Agnus Dei a Dona nobis pacem* z *Omše h mol BWV 232* J. S. Bacha. Popri typickom repertoári (M. Dupré, F. Peeters, C. Franck) bol pre mňa pôžitkom obzvlášť k záveru smerujúci diel koncertu pozostávajúci z mimoriadne pôsobivo interpretovaného výberu troch častí zo *Suite médiévale op. 56* J. Langlaisa, *Benedictus*

op. 152/2 Ch. Stanforda a *Toccaty Des dur, op. 104* J. Jongena.

V podobnom duchu sa niesol i skvelý koncert španielsko-vatikánskeho organistu **Juana Paradella Solého (18. 8.)** s tým rozdielom, že v jeho programe boli hojnejšie zastúpení aj autori staršej hudby 17. a 18. storočia. Druhá polovica koncertu bola venovaná autorom prelomu 19. a 20. storočia (M. E. Bossi, J. M. Usandizaga) a vyvrcholila *Chorálom č. 3 a mol* C. Francka. Umelecký výkon vatikánskeho umelca mi utkvел z tohtoročného festivalu najviac v pamäti najmä preto, že jeho hra bola nielen živá a emocionálne pôsobivá, ale súčasne i disciplinovaná, orientovaná na zrozumiteľnosť pre poslucháča vo všetkých atribútoch prednesu (voľba temp, agogika, frázovanie, artikulácia, metrická pulzácia, registrácia, celkový výraz). Nebojím sa konštatovať, že jeho hra bola v rámci aktuálneho ročníka najviac v súlade s akustikou rozľahlého katedrálneho priestoru z hľadiska transparentnosti.

Na Slovensku desaťročia pôsobiaci Američan **David di Fiore** oslávil excelentným virtuóznym koncertom **25. 8.** svoje 70. narodeniny. Úvodné *Fanfare* W. Mathiasa a výrazovo i technicky bezchybne zahraná *Fantázia a fúga g mol BWV 542* J. S. Bacha odštartovali impozantný recitál striedajúci najrozmanitejšie žánre a štýlové obdobia v dielach typicky „organových“ autorov – C. Franck, L. Vierne, P. Cochereau, N. Rawsthorne, M. E. Bossi. Nechýbala ani typicky americká hudba – duchovná pieseň otrokov *There is a Balm in Gilead* (arr. R. Billingham) a populárne *Variations on America* Ch. Ivesa s di Fiorieho vlastnou kadenciou. V tanečne ladených skladbách od Claudea Balbasta (18. stor.), ako aj v podobnom prídavku spoluúčinkoval na ďalších nástrojoch (rôzne tamburíny, hrkálky, pišťalky a pod.) **Matúš Kucbel**.

Dôkladne pripravený a technicky skvelý poľský organista **Józef Kotowicz** ponúkol **1. 9.** bratislavskému publiku zaujímavý program s invenčnou dramaturgiou obsahujúcou popri J. S. Bachovi a P. Ebenovi nielen diela svojich rodákov (M. Surzyński, R. Twardowski), ale aj iných zaujímavých autorov (J. H. Roman, E. Pasini, R. Becker). Azda najväčším prekvapením bola vynikajúca a výrazovo zvláštna skladba *Saturnus* pred štyrmi rokmi zosnulého Benta Lorentzena.

Predposledný koncert (**8. 9.**) bol celkom výnimočný a preniesol poslucháčov do iného zážitkového sveta. Nebolo to len preto, že na ňom znela veľmi stará hudba 16. a 17. storočia, ale aj vďaka úplne odlišnej dramaturgickej koncepcii a zostave účinkujúcich. Ťažiskom večera bola *Missa Papae Marcelli* G. P. da Palestrinu, ktorú poslucháčom priniesol z Trnavy spevácky zbor **Voci Allegre** („radostné hlasy“) s dirigentom **Andrejom Rapantom**. V rozľahlom priestore mätko

znejúce hlasy renesančnej polyfónie na texty jednotlivých častí omšového ordinária sa striedali s jemnosťou starej inštrumentálnej hudby v interpretácii **Miloša Valenta** (barokové husle) a **Stanislava Šurina** (organ). Spoločne predniesli prvú z *Ružencových sonát* H. I. Fr. Bibera, skladbu *Lachrimae Pavan* J. Schopa a sonátu *La sfondrata* N. Corradiniho, sólovo úvodnú organovú *Corrente italiana* J. Cabanillesa a husľovú skladbu *Passagio rotto* N. Matteisa. V organovom parte Biberovej sonáty Šurin neváhal uplatniť aj jemný jazykový register, čo v danom priestore nepôsobilo rušivo ani nešťýlovo. Koncert pôsobivo uzavrel spevácky zbor *Ave Mariou* od J. Arcadelta. Ako prídavok reflektujúci aktuálne svetové udalosti zaznela *Melódia* ukrajinského skladateľa Myroslava Skoryka v úprave M. Valenta a S. Šurina.

Na záverečnom koncerte (**15. 9.**) hral taliansky organista **Diego Cannizzaro** dve rozsiahle, približne polhodinové kompozície. Technicky skvelo disponovaný umelec pravdepodobne nemal dostatok času na prípravu náročného programu v katedrále, čo sa prejavilo občasným narúšaním rytmickej pulzácie pri nadväzovaní štruktúrnych úsekov skladby, cudzími harmóniami voči notovému zápisu a miestami zvukovo nezrozumiteľnými registráciami (niekedy i príliš hlučnými), ktoré znejasňovali textúru najmä Lisztovej *Fantázie a fúgy na „Ad nos, ad salutarem undam“*. Omnoho presvedčivejšie vyznel štvorčasto-vý *Gregorian Concert* amerického skladateľa Pietra Alessandra Yona. Skladba bola pôvodne napísaná pre organ a orchester, potom vznikla verzia pre organ a klavír a napokon pre sólový organ. V rámci festivalu dvakrát zaznela aj Yonova pravdepodobne najpopulárnejšia a najhranejšia *Humoreska „Lorgano primitivo“* s podtitulom *Toccatina pre flautu* (myslí sa organový register).

Do programu svojich koncertov ju zaradil vatikánsky organista J. P. Solé aj **Mária Magyarová Plšeková**, ktorá v nedeľu **4. 9.** účinkovala v Kostole sv. Margity v Bratislave-Lamači, kde sa v rámci festivalu každoročne konáva podujatie nazvané Koncert v arcidiecéze. Mimoriadne aktívna slovenská umelkyňa je organizátorkou dvoch festivalov: Ars organi v Nitre a Orgelherbst, ktorý aktuálne prebieha v rakúskych mestách Hainburg a Bruck an der Leitha (11. 9.–23. 10.). Dve tretiny programu organistky pozostávali z posluchácky vďačnej hudby 18. storočia (J. S. Bach, B. Marcello, J. G. Walther, J. Chr. Kellner a J. Stanley). V závere koncertu sa publikum ponorilo do emocionálne pôsobivej hudby konca 19. storočia v jej spevne melodickú (*Cantilène*) i búrlivú (*Agitato*) podobe v dvoch častiach zo *Sonáty č. 11 d mol op. 148* J. Rheinbergera. Všetkých deväť koncertov festivalu sa aj toto leto tešilo už tradične veľkému záujmu a priazni publika.

Stanislav TICHÝ

Organový festival Ivana Sokola vstúpil do druhej polstoročnice

Medzinárodný organový festival Ivana Sokola je pevnou súčasťou hudobného života v Košiciach a širokom okolí vždy v druhej polovici septembra, pred začiatkom filharmonickej sezóny. Jeho 51. ročník priniesol až jedenásť koncertov: štyri v Košiciach, ostatné v Spišskej Novej Vsi, Kežmarku, Sabinove, Jasove, Prešove, Rimavskej Sobote a v Poprade. Mohli sme sa oboznámiť s umením piatich hráčov na kráľovskom nástroji; žiaľ, teritoriálna rozloženosť znemožňuje, aby jeden recenzent bol prítomný na všetkých koncertoch (alebo väčšine z nich). Pritom tentoraz sa žiadny repertoár neopakoval, na každom koncerte si mohli poslucháči vypočuť niečo iné. V tejto

poslucháčov. *Concerto* pre organ a sláčikový orchester Osterovho učiteľa, Nóra Jona Laukvika, obsahovalo okrem iného príjemné, lahodné striedanie rytmicky komplikovaných, temperamentných úsekov s kantabilnými, takmer sentimentálnymi pasážami – formovo zaokrúhlené, uhladené dielo zaznelo, predpokladám, v optimálnej interpretácii. Bachova skladba bola agogicky pravidelne zaťažovaná a vyznela štýlovo a koncízne. Výrazové špecifiká známeho *Koncertu g mol pre organ, sláčikový orchester a tympany* od Francisa Poulenca sa taktiež naplno uplatnili v jedinečnej akustike Dómu (výborný nápad, presunúť otvárací koncert z Domu umenia práve tam). Mám na

repertoáru – zväčša vysoko náročné diela veľkorysých rozmerov. Napríklad vzdala hold nedávno zosnulému Jozefovi Podprockému prostredníctvom dvoch kompozícií, *Fantázia I* na sekvenciu *Stabat mater* a *Laudatória* – hudobnej legendy s *passacagliou*. Sú to rapso-dické, trblietavé a mnohonásobne kontrastné útvary, ktoré predstavujú veľkú výzvu pre poslucháča aj interpreta; Šuňavská ich však pretlmočila s maximálnou autenticitou a precíznosťou. To isté možno tvrdiť o *Malej suite s passacagliou* od Eugena Suchoňa a dvoch prelúdiách a fúgach z *op. 87* Dmitrija Šostakoviča, ktoré zazneli v úprave samotnej hráčky. Najmä pri počúvaní Suchoňovej skladby som mal pocit, akoby sa zrodila pre organovú verziu... Jedinečná brilancia, virtuožia, pohotovosť, invenčná registrácia, schopnosť vystavať veľké oblúky a hlboké emocionálne prežitie – toto všetko charakterizovalo umenie Šuňavskej aj



R. Oster za hracím stolom organu v Dóme sv. Alžbety (foto: J. Laš)

súvislosti treba pochváliť umnú a bohatú dramaturgiu MOF.

Mal som to šťastie byť prítomný na troch košických koncertoch: na otváracom koncerte v Dóme sv. Alžbety, na vystúpení Bernadetty Šuňavskej v seminárnom Kostole sv. Antona Paduánskeho a na recitáli Johanna Zeinlera v Kostole Ducha Svätého.

Otvárací večer (15. 9.) poskytol príležitosť pre nórskeho organistu **Rainera Oстера**, ktorého spoľahlivo až majstrovsky sprevádzala sláčiková sekcia **Štátnej filharmónie Košice** pod zavesenou taktovkou **Mariána Lejavu**. Dve kompozície z 20. storočia a medzi nimi *Prelúdium a fúga d mol* Johanna Sebastiana Bacha, to bola exkluzívna ponuka večera pre

mysli grandióznu zvukovosť a veľké tempové rozdiely, ktoré inšpirovaný sólista a disciplinované muzicírujúci filharmonici spritomnili v konštruktívnej spolupráci.

Slovenská, ale už dlhšie v Nemecku žijúca interpretka **Bernadetta Šuňavská** pre košické publikum pripravila 18. 9. takmer výlučne program z 20. storočia (s výnimkou výberu krátkych častí z *Magnificatu II* od Matthiasa Weckmanna). Na tomto mieste musím spomenúť až prílišnú skromnosť programového bulletinu, ktorý o predvádzaných skladbách neobsahoval žiadne bližšie informácie (s výnimkou rokov narodenia a úmrtia ich autorov). Šuňavská je nepochybne výraznou a zrelou osobnosťou, o čom svedčí aj jej výber

v iskrivej *Tokáte C dur* Franza Schmidta s monumentálnym záverom.

Z iného súdka bolo vystúpenie Rakúšana **Johanna Zeinlera 27. 9.** v maličkom Kostole Ducha Svätého na organe s veľmi obmedzenými dispozičnými možnosťami (nie som si istý, či bolo dobrým nápadom umiestniť koncert práve tam). Zeinler sa zameril na predbachovskú hudbu, s jedinou výnimkou istého Franza Danksangmüllera a jeho *Estampie* s jednotvárnymi ostinátnymi úsekmami. Vypočuli sme si po jednej kompozícii od Dietricha Buxtehudeho, Jana Pieterszoon Sweelincka, Williama Byrda a Georga Muffata – ak odhliadneme od *Andante F dur* W. A. Mozarta, ktoré som vnímal na jednom flautovom registri ako zbytočne

→ zvukovo asketické. Ťažiskom dramaturgie sa stal záverečný 16-minútový Muffat, konkrétne *Ciacona* a *Toccata Septima* z jeho *Apparatus Musico-Organisticus*. Zeinler sa vcelku významne rozhodnou a živo akcentovanou arti-

kuláciou, podčiarknutím účinných farebných a dynamických kontrastov, ucelenosťou línií a v rámci možnosti vtipnou registráciou (najmä v Muffatovi).

Záverom, umeleckú úroveň mnou navští-

vených koncertov hodnotím celostne veľmi vysoko, no tento rok akoby bol záujem poslucháčov v košických kostoloch o niečo menší. Voľných miest v laviciach sa našlo až-až...

Tamás HORKAY

Aj Ružomberok má svoj organový festival

V letných mesiacoch sa uskutočnil 2. ročník medzinárodného organového festivalu v Ružomberku s názvom ORGAN PLUS. Umeleckým riaditeľom, iniciátorom a patrónom festivalu je americký organista David di Fiore, ktorý v Ružomberku žije a pôsobí už vyše desaťročie. Festivalové koncerty sa počas nedelňých večerov konali v jezuitskom Kostole povýšenia Svätého križa na organe, ktorý slúži okrem liturgických účelov aj susediacej Katedre hudby PF KU v Ružomberku.

Na otváracom koncerte **26. 6.** sa predstavili interpreti z Katedry hudby: sopranistka **Miriam Žiarna**, huslista **Rastislav Adamko** a organistka **Zuzana Zahradníková**. Program ponúkol diela overených skladateľov (Vivaldi, Mozart, Fauré, Vierne) aj menej známe skladby. Mimoriadne sugestívne pôsobilo *Pie Jesu* od Lili Boulangerovej, ktoré mladá skladateľka dokončila tesne pred smrťou v r. 1918.

Riaditeľ festivalu **David di Fiore** sa predstavil na koncerte **3. 7.** a spolu s ním účinkoval na perkusiách a historickom pozitívne

Matúš Kucbel, titulárny organista v Španej Doline. Kým Kucbel interpretoval predovšetkým hudbu starších autorov z nášho územia (Francisci, Marckfelner, Roškovský), di Fiore v sólových vstupoch uviedol tri skladby z 20. storočia (Mathias, Rawsthorne, Cochereau). Vrcholom koncertu však boli renesančné tance z viacerých zdrojov, ktoré zazneli spolu s tamburínou, bubienkom a ďalšími perkusiami. Koncert bol venovaný pamiatke cirkevného hudobníka a dirigenta Leopolda Šidu.

Jediným sólovým organovým večerom bol koncert **10. 7.**, na ktorom sa ružomerskému publiku predstavil **Michael Matthes**, titulárny organista veľkého organa v Kostole sv. Hermana z Auxerre v Paríži. Program koncertu pozostával predovšetkým z transkripcií najznámejších diel klasickej hudby (Purcell, Clarke, Bach, Händel). Väčšinu z nich Matthes presvedčivo interpretoval spamäti, niektoré z nich sám aj transkriboval.

Ďalšie dva koncerty ponúkli mimoriadne

atraktívne kombinácie nástrojov: **17. 7.** predviedla dvojica interpretov **Ján Gašpárek** (saxofón) a **Vladimír Kopec** (organe) rozmanité polohy oboch nástrojov. Kultivované tóny sopránového saxofónu pôsobili v sakrálnom priestore obzvlášť katarzne. Spojenie harfy (**Adriana Antalová**) s organom (**Mária Magyarová Plšeková**) patrí k nevšedným zážitkom. Koncert, ktorý sa uskutočnil **24. 7.**, okrem unikátnej zostavy ponúkol aj viaceré pozoruhodné kompozície: meditatívny *Les* od Petra Machajdika či *Memory* od Myroslava Skoryka.

Záverečný koncert festivalu sa uskutočnil **31. 7.** pri príležitosti 100. výročia príchodu jezuitov do Ružomberka. Festival uzatvorili opäť domáci interpreti – Rastislav Adamko a Zuzana Zahradníková, ktorých v záverečnom bloku vystriedal David di Fiore. Ružomerský organový festival je síce ešte mladý, no dva vydarené ročníky, ku ktorým si našli cestu aj poslucháči zo širšieho okolia, potvrdzujú, že kde je vôľa, tam je nielen cesta, ale napokon aj odmena v podobe čírej radosti z hudby.

Jozef HORVÁT

Ján Levoslav Bella

Súborné dielo E:I, 6

MISSA PRO DIE DOMINICA ES DUR pre sóla, zbor a orchester

Súborné dielo E:I, 1

MISSA SANCTAE MARIAE (MISSA IN A) pre sólové hlasy, zbor a orchester

Bellove dve rané omše sa zachovali len v orchestrálnom materiáli a vznikli pravdepodobne ešte pred kremnickým obdobím (do roku 1869). Totožný majú použitý vokálny (sóla, štvorhlasný zbor) a sláčikový aparát, rozdiel je vo využití dychových nástrojov a organa: *Missa pro die dominica* využíva 1 drevený dychový nástroj (flauta) a tri plechové dychové nástroje (2 trúbky, trombón), *Missa Sanctae Mariae* využíva tri drevené dychové nástroje (flauta, dvojica klarinetov) a tri plechové dychové nástroje (takisto 2 trúbky a trombón). Obe omše zhudobňujú v šesťčasovom omšovom cykle celý kánonický text.

Bratislava 2022, ISMN 979-0-68503-115-4, ISMN 979-0-68503-113-0



Ivesove piesne v Slovenskom rozhlase

Na koncerty projektu Ensemble Ricercata v Slovenskom rozhlase už tradične chodím s dobrou náladou a vysokými očakávaniami. V kontexte blížiacich sa Bratislavských hudobných slávností som sa na komorné predstavenie **15. 9** tešil azda ešte o niečo viac ako obyčajne. Program zložený z dvadsiatich piesní z cyklu *114 Songs* Charlesa Ivesa totiž v porovnaní so štandardne konzervatívnymi koncepciami najväčšieho slovenského hudobného festivalu pôsobil mimoriadne osviežujúco už na papieri. Výber z netradičnej a málo hrávanej zbierky v rukách agilných interpretov, sopranistky **Helgy Varga Bachovej** a klaviristu **Ivana Šillera**, bol (čo sa umeleckej kvality týka) takpovediac odsúdený na úspech. Výnimočnosť udalosti však, bohužiaľ, nereflektovala posluchácka účasť. Vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu bol tradičný (ne)záujem o hudbu, ktorá nezapadá do neustále sa zužujúceho kánonu, veľmi dobre pozorovateľný. My, čo sme sa odhodlali prísť, sme však svoju voľbu nelutovali. Prvou skutočnosťou, ktorá ma po príchode do sály pri zbežnom listovaní bulletinom veľmi potešila, je, že si interpreti vystavali svoju vlastnú koncepciu aj v poradí piesní. Starostlivo ich vyseletovali a zoradili, nasledujúci osobnú intuíciu a logiku. Jednotlivé časti cyklu svojou textovou i hudobnou pestrosťou zodpovedajú 34-ročnému intervalu, v priebehu ktorého ich autor komponoval. Program koncertu otvorila séria tradičnejších piesní, pevne zakotvených v medziach tonálno-funkčnej harmónie, nie nepodobných dielam európskych skladateľov 19. storočia. Napätie

však nekompromisne gradovalo a interpreti sa postupne prepracovali aj k najzávažnejším skladbám cyklu, z ktorých sála Ivesov zrelý komplexný štýl, založený na špecifickej



H. Varga Bach a I. Šiller (foto: L. Gallová)

technike kompozičnej koláže. Obzvlášť na miestach, kde sa súčasne stretávajú disonantné klastre, jemná romantická melódika a štýl ragtime, vynikli nielen kvality vynikajúceho klaviristu, ale najmä sopranistky. Musím priznať, že som ju pri tejto príležitosti počul spievať repertoár takéhoto charakteru po prvýkrát – a zhostila sa ho naozaj maj-

strovsky. Sama v rozhovore nazvala Ivesove piesne malými operami. Táto perspektíva sa následne odrazila aj na voľbe štylizovanejšieho prednesu. Z jej výkonu treba vyzdvihnúť predovšetkým skvelé zvládnutie náročných nástupov v bitonálnych pasážach neskorších piesní, ako *Milióny*, *Indiáni* či *Nová rieka*, ktoré

som si z celého koncertu užil najviac, a tiež dobrú kontrolu v oblastiach náhlych a extrémnych dynamických či agogických zmien. Extenzívna príprava priniesla ovocie aj vo forme vnímavej synergiej spolupráce s klaviristom, ktorý podal nemenej precízny výkon. Klavírne party Ivesových piesní naozaj nie sú iba jednoduchým sprievodom. Skladateľ na ne kladie rovnako pedantný dôraz ako na líniu spevu, s ktorou sa miestami prekrávajú, miestami dopĺňajú a miestami spľývajú.

Dvojica interpretov má v pláne naštudovať kompletnú zbierku 114 piesní. Poslucháčom ostáva popriať im veľa zdraru a trpezlivosti s touto úlohou a tešiť sa na ďalšie príjemné stretnutia v Slovenskom rozhlase.

Jakub GOČ

(text vznikol v rámci projektu Akadémia Hudobného života)

Lenárdov jubilejný Mahler

Ondrej Lenárd, jeden z najvýznamnejších slovenských dirigentov, disponujúci špeci-fickými temperamentom a veľkou mierou muzikantskej originality, oslávil v septembri okružle jubileum. Počas svojej kariéry viedol ako šéfdirigent viacero telies doma i v zahraničí, spolupracoval s významnými sólistami a premiéroval skladby svojich rodákov. Jeho inklinácia k veľkým symfonickým dielam sa prejavila aj vo výbere „jubilejnej“ dramaturgie. S „domovským“ **Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu** uviedol v rámci prvého abonentného večera aktuálnej koncertnej sezóny (**9. 9.**) jedno z najúspešnejších diel Gustava Mahlera, *Symfóniu č. 2 c mol „Vzkriesenie“*. Dramatický úvod 1. časti (*Allegro maestoso*) vsadený do tmavej farby sláčikových nástrojov prekvapil hráčskym nasadením a istotou. Nástupu dychovej sekcie oproti tomu chýbala väčšia miera jednoty, ktorú mohlo zaistiť viac pozornosti voči k exaktným gestám

dirigenta. Úseky s nižšou dynamikou však boli prekvapivo súdržné, k čomu prispeli aj intonačne vyrovnané plechové nástroje. Už od 2. časti (*Andante moderato*) bolo evidentné, že dočasná zmena koncertného majstra orchestra vyburcovala ku konzistentnejšiemu výkonu. **Juraj Čizmarovič** do hry vniesol dynamizmus a dravosť, no najmä dôslednosť artikulácie tém. V 3. časti (*In sehr ruhig fließender Bewegung*) sa prejavila dirigentova erudícia najmä v spôsobe, akým sa mu prostredníctvom orchestra podarilo vystihnúť Mahlerovu iróniu ukrývajúcu sa v karikatúrach židovského mestského folklóru. Mimoriadnu atmosféru s nádychom transcendentálna do sály vniesla mezzosopranistka **Terézia Kružliaková** v 4. časti (*Urlicht*). Lichotivým aspektom interpretácie bol orchester citlivo dopĺňajúci sólistkin tmavo zafarbený hlas. Výrazná bola aj speváčkina schopnosť vyjadriť obsahový rámec diela, čím akoby doslova odovzdávala publiku Mahlerovo poslanstvo. Na dy-

namicky najvyhrotenejšie pasáže veľkolepej záverečnej časti (*Im Tempo des Scherzos*) bolo aj Veľké štúdio Slovenského rozhlasu akusticky primalé. Excentrickými gestami sa dirigent snažil podržať mohutný orchester, ktorý bol natoľko koncentrovateľný, že napriek niekoľkým zaváhaniam zo strany sekcie bicích nástrojov dokázal udržať rytmickú stabilitu. Gestá boli kľúčové aj pre sopranistku **Evu Hornyákovú**. Tá znela oproti svojej kolegyni menej stabilne, a to nielen v nástupoch, ale aj v intonácii. Napriek tomu spolu tmavé timbre oboch sólistiek príjemne ladili. Menej presvedčivo znel **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Adam Sedlický**). Telesu svojim ostrým tónom dominovali tenori, vďaka čomu pôsobilo zvukovo nevyvážené a nejednotné. Po doznení posledných tónov symfónie v sále vypukol mimoriadny potlesk venovaný predovšetkým šéfdirigentovým osemdesiatinám, ale rovnako aj interpretom, ktorí statočne bojovali s náročným dielom.

Kristína GUNIČOVÁ

(text vznikol v rámci projektu Akadémia Hudobného života)

Akustický príbeh antropocénu

Hudba Mateja Slobodu na Bielej noci

Hoci sa skôr vyhýbam masovým kultúrnym „športom“, v sobotu 17. 9. som kráčaľ do priestoru Fakulty architektúry a dizajnu STU, kde sa moje uši mohli „nadychnúť“ niečoho, čo by som spätne nazval akustický príbeh antropocénu. Doby, ktorú stvoril človek, čím zároveň prebral zodpovednosť nielen za seba, ale za všetko na zemi. Či si to uvedomujeme, alebo nie, všetko, čo robíme, sa automaticky stáva ekologickým gestom. Vchod do suterénu fakulty bol osvetlený silným svetlom sprevádzaným akýmsi akus-

tress PULSE, čo je rovnomenný názov autorského 2CD aktívneho skladateľa a umeleckého vedúceho súboru **Mateja Slobodu**. Priestor, zvuk, scéna a svetlo ma naladili do stavu akej si slobodovskej beztiaže, v ktorej som opustil úsilie o racionálnu analýzu a stal som sa dobrovoľne súčasťou väčšieho celku so schopnosťou vnímať každé jedno prepojenie tohto enviromentu naraz. Sloboda v booklete albumu o svojej hudbe píše, že ju prepájajú tri prvky: 1. jedna strana notového papiera obsahujúca dvanásť noto-

novi Guštarovi. Zvuková paleta v tejto sérii už štandardne predstavuje plynulý, kvázi statický proces premeny z bodu A do bodu B. Vďaka skoro hodinovej ploche sme mohli nasýtiť svoje vnemy od unisona až po hutný cluster. Tóny organicky vyplývali jeden z druhého vďaka kľzavému pohybu jednotlivých hlasov. Výsledný nový súzvuok následne akoby zamrzol a začal periodicky polyrytmicky pulzovať. Gradácia a napätie vznikali narastajúcimi dynamickými hodnotami, ako aj už spomínanou hustotou množstva rôznorodo naladených mikrointervalov. Takmer po hodine sa energia v tichosti uvoľnila. Okrem zvukových inštalácií (zvukových polí) v priľahlých priestoroch (tiež pod kuratelou Mateja Slobodu) a spomínanej premiéry za-



M. Sloboda, J. Kulka, Ensemble Spectrum. J. Kulka (vpredu) a M. Sloboda (vzadu) (foto: M. Erd)

tickým poľom, ktoré bolo cítiť už spoza dverí. Kráčajúc ďalej dovnútra úzkymi betónovými chodbami striedalo zvukové pole ďalšie, no už inak ladené, akoby naznačujúc, že idem správnym smerom, až som sa ocitol na galérii magického priestoru, odkiaľ bolo vidieť miesto, kde som strávil najbližšie dve hodiny. V slabo osvetlenom objemnom pivničnom priestore bolo voľne rozmiestnených desať hudobníkov spolu s vizuálnym umelcom **Jánom Kulkom**. Núkajúce sa sedacie vaky medzi nimi naznačovali pre moje telo pohodlnú, pre uši a myseľ ambisonickú potulku. Na to, čo ma čakalo, ani lepší priestor nemohol byť. Vedel som, že idem na koncert **Ensemble-Spectrum** s programom Doctor ONE & Mis-

vých osnov formátovaná na šírku, 2. využívanie hudobných procesov v čo najbazálnejšej forme, 3. otvorené obsadenie. „Pri uvažovaní nad existenciou tejto série, kompozičnými postupmi, ktoré v nej objavujem, a jej miestom v mojom autorskom zošite rád používam prirovnanie k vzťahu Beethovenových klavírných sonát a jeho symfónií. Tak ako boli jeho sonáty laboratóriom a priestorom na experimenty, ktorých výsledky následne aplikoval vo väčších hudobných druhoch, je pre moju vlastnú tvorbu práve bezmenná séria tým miestom intímneho bádania a nových zvukových zážitkov.“ Vrcholom večera bola premiéra Slobodovej siedmej bezmennej skladby s podtitulom *Flex for Milan*, venovaná českému umelcovi Mila-

zneli v podaní EnsembleSpectrum dve skladby z menovaného albumu: *bez názvu č. 1 – für ES* (2019) a *bez názvu č. 6 – Hoquetus* (2021). Približne v poslednej štvrtine koncertu prišla „akcia“, prekvapujúco sa odniekiaľ objavil Juraj Vajó a nerušene „krstil“ album lúčmi svetla. Pre mňa moment a gesto symbolizujúce pokoru a porozumenie. Slobodovu hudbu by som charakterizoval ako odvážnu, nespoliehajúcu sa na estetické bezpečia. Svoj zvukový svet modeluje jednoznačne slobodne, no podľa vlastných, vopred definovaných pravidiel. Matej dostal do vienka vzácne priezvisko, zdá sa, že ho svojou tvorbou dokáže obhájiť.

Fero KIRÁLY

AURIS INTERNA

Filozofia súčasnej hudby?

Bol som sám so sebou na pohár dobrého malokarpatského vína. Niekoľko menších podnikov, ktoré som míňal po ceste, ťažili z poslednej letnej nálady sprítomnenej do otvorených terás so znejúcou hudbou v éteri. Žánre boli rôzne a niektoré mi aj neprekážali. Podstatnejšie však bolo, že tá hudba tam bola práve preto, aby tam nebola. Prosto: starý známy sound of muzak, o ktorom Britská progresívne-rocková formácia The Porcupine Tree spievala ako o zvuku hudby, ktorý prichádza v sivých pilulkách.oo

Nie že by som si sebe, či vari čitateľovi nahováral, že takúto situáciu nepoznám. Naopak, poznám ju dobre a z času na čas sa aj ja cítim byť pod vplyvom tých piluliek, ktoré nezabávajú a utláčajú pričetnosť bytia. Nuž ale, máme, čo sme chceli. Po prvých dúškoch regionálneho cuvée som začal premýšľať o filozofii súčasnej hudby. O tom, kde sa odohráva, aká je, ale hlavne: či vôbec je.

Je späť s tým, ako a kedy hudba existuje, alebo s tým, ako o súčasnej hudbe dnes premýšľame?

Je filozofia súčasnej hudby psychologizujúcim opisom individuálnej percepcie alebo aspiruje na celistvé odkrývanie právd o kolektívnych praktikách spojených s hudobnou tvorbou?

A aká je to vlastne tá súčasná hudba, ktorá má byť objektom záujmu takejto filozofie?

Asi od polovice 18. storočia, keď začala mať posudzovanie hudby do veľkej miery v rukách verejnosti a nie panovník, sa začali meniť aj pomery v reflexii hudby. Postupne sa rozvíjali reflexie

laické aj odborné, čo v druhom prípade koncom 19. storočia vyústilo do nevidaného zlomu: sami skladatelia začali filozofovať o vlastnej hudbe. Sotva sa dalo vyhnúť spojeniu takýchto úvah so širším spoločenským stavom a dianím. Vtom vstúpila do popredia lavicová politická filozofia a začiatkom 20. storočia prišlo k spoločensko-triednemu rozpracovaniu pozície umelca i poslucháča, ale aj širších javov stále mladej modernity.

Takto by to zaznelo na prednáškach hudobnej historiografie, dejín hudobnej estetiky, sociológie umenia či na seminári ku kapitolám kontinentálnej filozofie 19. a 20. storočia. Skrátka, filozofia hudby mala za posledných dvesto rokov vždy nejaké východisko, ktoré sa odvíjalo od stavu spoločnosti. Aké máme východisko dnes? Čoho sa vlastne chopiť v tejto všeobjímajúcej tekutosti? Čo je nové, čo je súčasné a čo je moderné? A dokedy bude postmoderna a postmodernita? Bude po *post* ešte nejaké potom?

Pýtam si druhý pohár očarujúceho cuvée a premýšľam, ako sa záujem o hudbu presunul z univerzitných inštitúcií s presahom do vášnivých verejných debát na trh, kde sa všetok hudobný obsah kapitalizoval a je predmetom ekonomických vzťahov. Nechcem byť zbytočne kritický – v zásade s tým nemám žiaden bytostný problém, na rozdiel od Theodora W. Adorna, spoluautora známeho termínu kultúrny priemysel. Nevidím v tomto procese nevyhnutne žiadne diabolské sily zotročujúce kreativitu a autenticitu „subjektu“ – teda jednotlivca. Tak napríklad môj vzťah k zmieňovanému sound of muzak je čisto osob-

ný a jeho kritika je – hoci naoko prvoplánová – dobre zdôvodnená mojou snahou zachovať si vkus. A „zdravé ucho“, ako zvykol hovoriť profesor Strítecký.

Napokon, každé autonómne umenie sa búri proti biede existencie namiesto toho, aby sa jej prispôbovalo, napísal v roku 1983 významný nemecký muzikológ Carl Dahlhaus. To platí aj pre autonómiu jednotlivca, takže mnou obdivované, rovnako autonómne hudobné umenie sa zákonite musí búriť voči výtahovým, reštauračným, obchodným a krčmovým hudbám. Je dosť možné, že Dahlhaus týmto ustanovil jeden z posledných prejavov inštitucionálne ukotveného filozofovania o súčasnej hudbe, po početných odchodoch silnej generácie teoretikov a intelektuálov povojnovej Európy. Kde sme však dnes s filozofiou súčasnej hudby? Odborná literatúra z posledných rokov verne kopíruje tematickú neukotvenosť, zmiešanosť, nestálosť a bezhraničnú prenikavosť súčasnej hudby. A tak čelíme spojeniu hudby a morálky, úvahám o emocionálnom prežívaní hudby či sociálnej stigmatizácii žánrov, keď za klasickou hudbou nevidíme nič len výkonnosť, za jazzom improvizáciu a za rockom a popom techniku nahrávania. Ako keby dejiny veľkých príbehov, vývoja a filozofie umeleckej praxe naozaj skončili v 20. storočí. Možno sme svedkami príliš malej „zlomovosti“ súčasnej hudby, ktorá by hýbala dejinným kurzom. Možno sa nevie odpútať od minulosti, a zvlášť od bezprecedentného 20. storočia. A možno je všetkým a ničím zároveň. Akoby teda ani nebola – a jej filozofia teda nežije.

Jakub FILIP

Autor je muzikológ a sociológ

Vážne aj (ne)vážne, vyvážené Modrokamenská hudobná slávnosť 2022

Počas dlhých tropických letných dní sa **21. 8.** hrad na Modrom Kameni stal na jeden večer oázou hudobného umenia. Odetý do plášťa rozsiahlej rekonštrukcie previedol návštevníkov bočnými chodbami, popri zaujímavých expozíciách hračiek či bábok až do priestorov Veľkej paloty v Barokovom kaštieli. Umenie číhalo zo všetkých kútov. Osmý ročník festivalu sa po skúsenostiach z predchádzajúcich rokov opäť niesol v znamení nekonvenčnej dramaturgie dvoch po sebe nasledujúcich koncertov a prvotriednej interpretácie. Tentoraz mal aj iný naratív. Pripomenul si výročie vpádu spojeneckých vojsk na územie bývalého Československa 21. 8. 1968, ktoré rezonovalo výrazným tónom aj v dôsledku stále prebiehajúcej ruskej agresie na Ukrajinu. Protagonistom prvého koncertu bol mladý nemecký klavirista slovenského pôvodu **Jakub Čížmarovič**. Jeho recitál pozostával z diel M. Skoryka, J. Brahmsa, S. Prokofieva a F. Liszta a v romantizujúcej línii umožnil rozohrať fa-

rebné a dynamické kontrasty. Bohužiaľ, nástroj, ktorý bol k dispozícii, občas odmietal spolupracovať, takže nie všetky plochy a prepracované pasáže vyzneli tak, ako ich interpret zamýšľal. To však skúseného Čížmaroviča nijako nevyviedlo z miery a jeho na prvý pohľad subtilný zjav sa za nástrojom menil na postavu tvorivého, sústredného umelca, schopného formovať hudobnú emóciu podľa vlastnej predstavy. V *Partite č. 5* ukrajinského skladateľa Myroslava Skoryka, ktorá zaznela ako gesto spolupatričnosti a úcty, Čížmarovič vystihol náhle kolízie efemérneho rozprávkového sveta s agresívnymi vpádmi ostrých disonancií, znázorňujúcich realitu. Výstavba v Brahmových *Baladách op. 10 č. 1 d mol a č. 2 D dur* bola koncentrovaná a premyslená. *Prchavé vidiny op. 22* (výber) S. Prokofieva previedli publikum k vrcholu koncertu, ktorým bola nesporné Lisztova podoba *Predohry k Tannhäuserovi S. 442*.

Po veľmi príjemnej prestávke spojenjej s chutným malým občerstvením a krásnym výhla-

dom z hradnej terasy sa začal druhý koncert nazvaný **Pučňa**. Ide o projekt **Zuzany Mojžišovej**, ktorý uzrel svetlo sveta počas koronových dní v podobe rovnomenného CD. Koncertné pódium ovládli štyria skvelí muzikanti, ktorí si prítomnosť pred publikom skutočne uživali – **Zuzana Mojžišová** (spev), **Stanislav Palúch** (husle, mandolína), **Miki Skuta** (klávesy, spev) a **Rastislav Andris** (pišťalky, fujara, drumblá...). Zuzana Mojžišová disponuje plným výrazným hlasom s veľkou škálou výrazových možností, siahajúcou od naturálneho prejavu k zvukomalebnému. Spojenie ľudovej piesne s netradičnými harmóniami a rytmom, jej posúvanie k iným žánrom vytvorilo zaujímavé farebné plochy, odhalilo svet fantázie a rozohralo krásny epický príbeh. Bolo fascinujúce pozorovať vzájomné interakcie medzi tromi inštrumentalistami, ktorých improvizácia a vzájomná inšpirácia úplne pohltili a naplno sa prejavili v inštrumentálnom *Fujara Song*. Miestna vokálna skupina ZUŠ Modrý Kameň v dvoch piesňach dopĺňala vokály a rozšírila inštrumentálny aparát. Modrokamenská hudobná slávnosť opäť ponúkla jedinečný umelecký zážitok.

Katarína KOREŇOVÁ



(Ne)Slobodná Carmen

Bizetova *Carmen* patrí k najuvádzanejším titulom operného repertoáru. Ani v Slovenskom národnom divadle nenechalo na seba nové naštudovanie dlho čakať. Nová, v poradí už trinásť inšcenácia prichádza len dva a pol roka po derniére tej prechádzajúcej, ktorú v r. 2002 inscenoval Marián Chudovský a dočkala sa viac než stošesťdesiatich repríz.

Carmen je opusom, ktorý spoľahlivo naplní hladisko i mladšie publikum. Je teda pochopiteľné a akceptovateľné, že dramaturgia SND po ňom siahla opäť a pokúsila sa mu dať novú javiskovú podobu. Výsledok však stojí za zamyslenie sa.

Inscenátori do popredia postavili tému slobody človeka, s ktorou zároveň prichádza aj zodpovednosť. Táto sloboda, respektíve túžba po nej, sa u každej postavy prejavila inak – u niekoho oblečením, u iného slovom a u ďalšieho konaním. Napriek vizuálnej prvoplánovosti kostýmov a scény **Davidu Janošeka** (kaviareň s názvom Libertes, vyzývavé, farebne krikľavé kostýmy, mreže na scéne a pod.) téma silno rezonuje vo vzťahoch medzi jed-

notlivými postavami a vnáša tak do celkovej interpretácie lúč pochopenia a čitateľnosti. Bohužiaľ, len jeden z mála. Režijná koncepcia **Lubora Cukra** totiž ostala kdesi na polceste medzi umeleckou štylizáciou a recesiou. Tvorcovia v snahe o aktualizáciu potlačili vonkajšiu dejovú zápletku a do popredia postavili vnútorný konflikt postáv. Každá z nich má v inšcenácii vlastný svet, túžby, sny, predstavy o slobode – a zároveň vlastné životné väzenie, v ktorom viac či menej dobrovoľne zotrúva. Zdrojom drámy sa stala túžba protagonistov po slobode, ktorej naplnenie hľadali na nesprávnom mieste: José a Micaëla v inej osobe, Carmen a Escamillo sami v sebe. Konaniu jednotlivých postáv však chýbala zrejme príčina

či výraznejšia motivácia (napr. viacnásobné defilé postáv, Micaëla a Escamillo upravujúci sa pred oponou a pod.).

Cielený režijný odstup od libreta, ba až jeho popieranie (napr. elimináciou pašeráckeho motívu, ktorý sa pretavil do praženia palacínok a estrádneho tanečného čísla) by azda mohlo byť funkčné, keby boli vzťahy medzi postavami vypoinkované. Tie však do veľkej miery zneprehľadnili rozsiahle škrtky. Idea uviesť len hudobné čísla skomponované Georgom Bizetom, bez hovorených dialógov a recitátívov, sa ukázala ako dramaticky neúčinná, až retardačná. Radikálnymi škrtkami sa vytratila nadväznosť jednotlivých udalostí deja, ktorý ostal okresaný na základnú kostru (napr. prvé stretnutie Dona Josého s Escamillo je konfliktom in medias res). Hudobné čísla v takomto prudkom slede nemohli poskytnúť dostatočný priestor na rozohratie vzťahov medzi postavami, ani na vytvorenie potrebného dramatického oblúka. Komplikovanú psychológiu tak tvorcovia zredukovali na povrchnú typológiu a pred zrozumiteľnosťou uprednostnili vonkajškovú efektnosť (tance,



K. Hano Flórová a O. Šaling v titulných postavách Bizetovej Carmen v Opere SND (foto: SND / M. Olbrzymek)

konfety, oheň na otvorenej scéne, prekračovanie štvrtej steny a pod.).

Carmen je prvým hudobným naštudovaním nového šéfdirigenta Opery SND **Kevin Rhodesa**. Jeho pozitívmi sú postupná

kulminácia hudobného napätia, zmysel pre dramatickosť partitúry, pôsobivá dynamika a priam závratné tempo niektorých hudobných čísel. Za obeť však padli rytmická precíznosť, frázovanie a drobné nuansy notového zápisu, nehovoriac o občasných rytmických nepresnostiach medzi orchestrom a vokálnymi interpretmi.

V role Carmen sa slovenskému publiku po prvý raz predstavila talianska mezzosopranistka **Annunziata Vestri**. Jej hlas sa v nižšej a strednej polohe pýši krásnym tmavým timbrom, dramatickým výrazom a účtyhodnou rezonanciou. Vo vyššej polohe však stráca lesk, farba sa stáva fádnou a príširoký tón sa rozplýva v priestore. Herecky interpretka inklinuje k štylizovanejšiemu, teatrálnejšiemu výrazovému prostriedkom, občas na úkor vnútornej psychológie postavy. V druhom obsadení sa ako Carmen predviedla **Katarína Hano Flórová** so sopránovým rodným listom. Jej hlasu svedčí najmä vysoká poloha, ktorá je intonačne spoľahlivá, uvoľnená, volumenózna a bez náznaku forsírovania. Problémom je nižšia poloha a prechody medzi registrami. Sólistka má zmysel pre obsah spievaného partu, snaží sa hlbšie preniknúť do psychológie postavy, v intenciách celkovej režijnej koncepcie využíva široké spektrum hereckých prostriedkov. Z dvoch alternácií milovníka Dona Josého viac zaujal domáci interpret.

Ondrej Šaling je v dobrej speváckej kondícii, hlas je vedený štíhlo, intonačne presný, má vyrovnané registre, kovový lesk a zmysel pre vnútornú drámu. Aj napriek svetlejšiemu timbru a komornejšiemu volúmenu pri nižších tónoch je dostatočne dramatický pre stvárnenie tejto postavy. Mexický sólista **Luis Chapa** disponuje tmavším spinto tenorom, ktorý vyniká najmä v spodnej a strednej polohe, jeho hlasu nechýba vrúcnosť a zmysel pre spievaný obsah, no vyššie tóny sú forsírované, vyrážané a tým aj intonačne neisté. Micaëla v podaní **Evy Hornyákovovej** vniesla na javisko zvnútornené psychologické herectvo a drámu, ktorá inak prvej premiére žalostne chýbala. Hlasový materiál je prierazný, vrúcny a intonačne spo-

ľahlivý, avšak pri vysokých tónoch miestami priostrý, čím v tejto polohe stráca svoju farebnú príťažlivosť. Alternujúca **Mariana Sajko** nie je vokálne ideálnym prototypom Micaëly, jej lyrický koloratúrny soprán je síce mäkký, farebne príťažlivý, ušľachtilý a vo vysokej polohe sa rozvinie do plného tónu, no v nižšej polohe nie je schopný dostatočne dramaticky vykresliť mnohé nuansy partitúry. Herecky však dokázala plastickejšie stvárniť vnútorne rozorvanú mladú dievčinu, ktorá v jej podaní nie je len tragickou hrdinkou, ale agilnou mladou ženou bojujúcou o svoje šťastie. Štvoricu ústredných postáv uzatvára Escamillo, ktorý sa v Cukrovej režijnej koncepcii stal akýmsi osudovým hýbateľom celého deja. Obaja interpreti zaujali najmä čistou vysokou polohou. Barytón **Csabu Kotlára** je plastický a farebne plný najmä vo vyššej polohe, interpret pôsobil herecky presvedčivo a manipulátorsky vyladenú postavu dokázal interpretovať pestrými hereckými prostriedkami. Toreador **Daniela Čapkoviča** bol vokálne vyrovnaný v celom rozsahu partu, jeho barytón mal farebnú vrúcnosť i technickú koncentrovanosť. Menšie postavy doplnil prerieďený súbor Opery SND domácimi a hosťujúcimi interpretmi a členmi Operného štúdia SND. Viacerí z nich (**Ivan Lyvch, Martin Morháč, Zoya Petrova**) dokázali, že v budúcnosti by mohli byť hodnotnými posilami našej prvej opernej scény. Nová *Carmen* v SND je vo viacerých ohľadoch polemickou inscenáciou. Na jednej strane sa v nej tvorcovia snažia priniesť nový, nie nezaujímavý pohľad na dielo, jednotlivé postavy a ich vzájomné vzťahy, na druhej strane sa však tento interpretačný zámer nestretol s najšťastnejšou realizáciou v žiadnej z javiskových zložiek.

Klára MADUNICKÁ

Georges Bizet: *Carmen*

Hudobné naštudovanie: Kevin Rhodes

Réžia: Lubor Cukr

Scéna a kostýmy: David Janošek

Premiéra v Opere SND 29. a 30. 9.

Moderná kuchyňa?

Jeseň v hlavnom meste. Na hlavnom trhovisku sa predávajú „čerstvé premiéry, chutné predstavenia, šľavnaté príbehy, sladučké rozprávky, chrumkavé komédie a trvanlivé abonentky“ do národného divadla. Na facebooku svieta status o tom, že si pred predstavením môžeme dať drinky za zvýhodnené ceny. Fanišik v komentech navrhuje, že by sa teda mohli predĺžiť prestávky... (Nie, to nie je fikcia z poslednej stránky Hudobného života. Holá skutočnosť, rok 2022.)

Štáva z čerstvej premiéry je však vytečená – lebo v opere stavili na autentickosť a hrdo škrtli všetky (lebo veď dokomponované) recitatívy (čo na tom, že preto nechápeme, prečo spievajú

spievajú, čo spievajú – veď hudba je pekná a sloboda je nadovšetko...). *Carmen* nie je ani náhodou chrumkavá, zato však stihne na scéne upiecť sladučkú palacinku (čože je to však oproti vývaru od mamičky, ktorý pár minút pred tým Josému servíruje cnotná Micaëla...). Ale nebudme maličerní, sústreďme sa na celok. Toho je na scéne až-až. Kopa národa, ktorý len tak postáva, často bez akejkoľvek hereckej akcie (vraj zrkadlo nás, čo sedíme v publiku).

Konzumujem modernú kuchyňu, dosť to drhne, ale možno treba len vydržať, pozrieť sa na pokrm bez predsudkov. Farby na tanieri sú dôležité a na scéne je ich dopopuku (najmä dámy v zbere ako robotníčky z fabriky hýria, veď iste, druhý plán...), až sa mi krúti hlava. Nie, to bude tou ťažobou v žalúdku. Ale prečo... *Carmen* má červené šaty, zväzda Josého

každým záchvevom tela, „mesidž“ o slobode lieta povetrím ako tie párty balónky na scéne, vražedná zbraň prechádza z rúk do rúk stáby nástroj iluzionistu, sólisti roztlieskávajú publikum počas hudby, dievčence z baletu zase počas prestávky (fakt škoda, že nie je dlhšia), hudba hrá, odsýpa to! ... Ticho.

Úroveň zahraničných akvizícií v hlavných úlohách ma myšlienkou vráti ku kauze prepúšťania nadbytočných sólistov. Ničomu nerozumiem a bolí to napriek tomu, že som vstupenku dostala ako pozvaný hosť. Myslíť na tých, čo investovali do trvanlivých abonentiek. Myslíť na tých, čo varili operu kedysi, na tých, čo sa za sporák postavili nabudúce. Na to, že zmena lokálu nič nevyrieši...

Andrea SEREČINOVÁ

BAYREUTH

Čerstvý vietor

Po 29 predstaveniach sa 1. 9. skončili 110. Bayreuthské slávnosti, ktoré po prestávke v r. 2020 a vlnajšej obmedzenej prevádzke akoby zrazu chceli dohnať zameškané. Otváracou premiérou 25. 7. bola nová inscenácia *Tristana a Izoldy*. V prvom augustovom týždni sa k nej pridala aj nová inscenácia *Prsteňa Nibelungovho, ktorú, nebyť pandémie, mal mať najstarší operný festival na svete v repertoári už tretí rok*. Neobvykle dlhú šnúru až piatich novonaštudovaní rozšírili reprízy už kultového Kratzerovho *Tannhäusera* a vlni premiérovaneho Tcherniakovovho *Blúdiaceho Holanďana*, ktorého aj tento rok dirigovala Ukrajinka Oksana Lyniv.

„Ach, aké krásne je byť opäť na zelenom pahorku,“ povzdychla si elegantná dáma pri pohári šampanského počas prvej prestávky premiéry *Tristana*. Dielo s takmer žiadnymi zbormi zaradila na program festivalu dramaturgia pre prípad, že by hygienické obmedzenia skomplikovali uvedenie *Prsteňa*. Vďaka uvoľneniu pandemickej situácie si však mohlo obecenstvo v Bayreuthe pozrieť aj premiéru dva roky odkladanej tetralógie, čím sa aktuálny ročník festivalu zapísal do histórie druhým najväčším počtom premiér. Prekonali ho akurát prvé povojnové Slávnosti v r. 1951, ktoré v premiére okrem *Ringu* ponúkli aj *Majstrov spevákov norimberských* a *Parsifala*.

tým, že im dovolili ukončiť ich pozemskú púť spoločne a premenou na stromy, aby nemuseli oplakávať smrť toho druhého. Keď nastal ich čas, začali obrastať lístím, až sa napokon premenili na dub a lipu. Do étericky pozvoľne sa vzdúvajúcej predohry *Tristana* sa mimoriadne nedisciplinovanému premiérovému publiku naskytol pohľad na detský pár sediaci v medzere pootvorenej opony. V druhom dejstve sedeli nad scénou ako zamilovaní tínedžeri na lavičke a počas záverečných taktov predstúpili pred klesajúcu oponu ako dvojica seniorov. Aj dve rastliny na scéne sa v priebehu postupne rozrastali, až sa z nich v poslednom dejstve stali dve mohutné ťahavé liany. Nielen tieto

na krútnavu, ktorá sa akoby snažila pohltiť Tristana s Izoldou, ležiacich na ploche oproti sebe, snažiac sa chytiť sa za ruky. Počas duetu druhého dejstva *O sink hernieder...* sa na obrazovkách premietali zábery súhvezdí a galaxií, ktoré mali ilustrovať nadpozemskosť a osudovosť večnej lásky ústredného páru. Biele splývavé kostýmy Tristana a Izoldy evokovali v okrajových dejstvách dojem oblečenia pacientov na psychiatrii, v centrálnom druhom dejstve by sa dali chápať ako symboly odhmotneného vyjadrenia princípu transcendentálnej a bezpodmienečnej lásky, v ktorej milenci prekonávajú v slovách i v hudbe dualizmus ich bytia. Estetika takýchto obrazov a počiatkový moment ohúrenia sa však rýchlo vyčerpali a inscenácia začala nudiť. V absentujúcej réžii charakterov pôsobili postavy bezradne. **Catherine Fosterovej**, excelujúcej v *Ringu* Franka Castorfa (2013 – 2016) ako hlasovo voluminózna a herecky zdatná Brünnhilde, a ani **Stephenovi Gouldovi**, ktorý v Bayreuthe stvárnil Tristana už v inscenácii Kathariny Wagnerovej (2015), nechýbala kultivovaná technika špecifického wagnerovského sprechgesangu. Obom však chýbali nielen lyrické odtiene medzi riadkami rozsiahlych monologických pasáží, ale aj viac odvahy v akcentácii textu či minu-



C. Foster a S. Gould vo finále 1. dejstva *Tristana a Izoldy* (foto: © Bayreuther Festspiele/E. Nawrath)

Láska nebeská

Režisér **Roland Schwab** dostal ponuku inscenovať v Bayreuthe *Tristana* len v decembri minulého roka. Napriek krátkosti času odpovedal hotovým konceptom už o dva týždne neskôr s tým, že téma večnej a nadpozemskej lásky vo Wagnerovom *opuse metaphysicum* ho vrah intenzívne zamestnávala už niekoľko rokov. Inscenáciu koncipoval ako hommage na mýtus o Filémónovi a Baukis, starčekovi a stareнке, ktorých dobrotu odmenili antickí bohovia

obrazy sa nebezpečne pohybovali na hranici gýčovosti. Jednotnému javisku dominovala naklonená šikmá plocha pripomínajúca legendárnu „Weltenscheibe“ povojnových inscenácií Wielanda Wagnera. Jej elipsovité pôdorys pokrýval obrovský LED panel, ktorý počas prvého dejstva premietal zábery na vlniacu sa vodnú hladinu. Spolu s ležadlami okolo hracej plochy vznikol dojem bazéna na zaoceánskej lodi či na nádvori luxusnej vily. Vlnenie sa v nalievavom závere prvého dejstva hudobne kreujúceho postavu Kráľa Markeho premenilo

cióznejšia diferenciácia dynamických dôrazov. Na ich bezradnom výraze sa podpísala i nezrozumiteľnosť spievaného textu. Aj **Ekaterina Gubanová** ako Brangäne pôsobila zvláštne plocho a bez lesku, najmä vo vyššej polohe sa jej hlas stenčoval napriek vyslovene priaznivo skomponovanému orchestrálnemu partu, ktorý je schopný Brangänino *Habet acht* a *Einsam wachend* v druhom dejstve akusticky priam ideálne nadnášať. Že sa Wagnerovo libreto dá predniesť aj nezašmodrchané a v zrozumiteľne a priamo vedenom tóne, potvrdili **Georg**

Zeppenfeld (Kráľ Marke) a **Markus Eiche** (Kurwenal). Obaja boli hviezdami inscenácie, ktorú v rekordne krátkom čase hudobne nastudoval **Markus Poschner**. Len niekoľko dní pred premiérou prevzal taktovku od Corneliusa Meistera, ktorý musel zase zaskočiť v *Ringu* za Pietariho Inkinena, pozitívne otestovaného na covid krátko pred začiatkom generálok. Napriek všetkému sa Poschnerovi úspešne podarilo zvládnuť komplikovanú akustiku festivalového divadla a ponúknuť divákovi symfonicky poňatú partitúru *Tristana* s dôrazom na tmavé tóny. V pozitívnom svetle sa predstavili aj **Jorge Rodríguez-Norton** ako atraktívny a lyricky štíhly pastier, ale i profundný **Olafur Sigurdarson** v postave Melota. Nadšenie premiérového publika bolo obrovské. Menej inscenácii a jej protagonistom však zrejme viac tleskalo sebe a skutočnosti, že na zelený pahorok nad Bayreuthom sa vrátila predpandemická normalita bez rúšok a hygienických opatrení. Inak si neviem vysvetliť, prečo sa roztlieskalo a rozjasalo ešte do posledných taktov zmierlivého h dur *Izoldinej smrti z lásky*, po ktorých sa v hľadisku zvykne za normálnych okolností na niekoľko sekúnd rozlahnúť to fascinujúco znejúce ticho.

Príbeh nervóznej rodiny

Na rozdiel od režijného tímu okolo Rolanda Schwaba zožal 37-ročný režisér **Prsteňa** **Valentin Schwarz** po premiére *Súmraku bohov* masívnu vlnu nevole. Jeho koncepciu vychádzajúcu z psychológie rozsiahleho aparátu charakterov štyroch častí *Prsteňa* prijali diváci s neskrývaným hnevom. Ešte nikdy som nezažil tak hrozivo duniace bučanie publika, ktoré len kde-tu pretínalo osamelé „bravo“ nadšencov režijných experimentov. Samozrejme, komunikácia javiska s publikom nie je jednosmerka, no komplexný pohľad Valentina Schwarza na Wagnerov *opus magnum* pod taktovkou **Corneliusa Meistera** by si počas klaňacky zaslúžil, keď už nie úctu, tak aspoň moment analytického spytovania dramaturgie inscenácie v konfrontácii s hudobným i literárnym textom partitúry, a nie živelne formulovanú emóciu. A to aj napriek niektorým nedotiahnutým detailom. Wagnerova hudobná dráma o smrti Siegfrieda spracovaná do štyroch celovečerných diel funguje na niekoľkých úrovniach. Okrem mytologickej, náboženskej a politickej roviny tu Wagner skomponoval rozsiahle projekčné plochy, na ktorých počas takmer šesťnástich hodín trvania drámy formujú postavy prostredníctvom hudobných leitmotívov svoje psychologické profily. Schwarz konzekvetne odmietol akúkoľvek rozprávkovú dimenziu predlohy a príbeh bohov, škriatkov a ľudí inscenoval ako psychologickú drámu. Bohov neposlal do Wallhally po dúhovom moste a *Feuerzauber* koncipoval ako monodrámu Wotana, ktorý na zmierlivé gesto manželky Fricky po potrestaní spupnej Brünnhildy odpovedá ironickým gestom vylitia ponúknuť čaše vína.

V *Zlate Rýna* sedí na sedačke luxusnej obývačky rodina bohov, z ktorej každý člen v sebe nesie nejakú traumu. Manželstvo Fricky a Wotana je bezdetné, Freia (bohyňa večnej mladosti) je atraktívnou luxusnou prostitútkou, sklamanou z čakania na čistú a úprimnú lásku. Obri – stavební majstri ju unesú v Porsche ako zálohu za výstavbu Wallhally, kým Wotan nezaplatí zlatom z Rýna. Že sa napokon zničená, sklamaná, podvedená a zneuctená na konci inscenácie zastrelí, je

vlastne symbolizuje toto zlato, je vždy prvým scénografickým rébusom každej inscenácie *Prsteňa*. Schwarz šokoval publikum už v úvode tým, že si nepoložil otázku vo formulácii „čo“, ale „kto“. Rýnskym pokladom sú totiž deti na kúpalisku pod dozorom rýnskych panien v kostýmoch vychovávateľiek. Nová generácia, ktorú si chce každá z postáv bažiacich po moci privlastniť ako prostriedok na realizáciu vlastných politických ambícií, je zaujímavou a originálnou interpretáciou. V Nibelheime



E. Teige ako Freia vo finále *Zlata Rýna* (foto: © Bayreuther Festspiele / E. Nawrath)

v Schwarzovej psychologicky formulovanej dramaturgii nielen uveriteľnou, ale aj divadelne silnou konzekvenciou. Režisér síce nepovolil na záver scény *Pochodu bohov do Wallhally* výstrel, no pomalý pohyb, ktorým si Freia smerovala zbraň k spánku, zatiaľ čo sa ostatní bohovia tešili z nového bytu, nemohol byť interpretovaný inak. Pre koho toto gesto čitateľné nebolo, ten si mohol nať spomenúť na začiatku druhého dejstva *Valkýry*, ktoré sa začalo pohrebom Freie. Loge, ktorý Freii nenápadne podsunul revolver, bol úlisným rodinným advokátom s dlhými masťnými vlasmi, upozorňujúci Wotana na existenciu zlata, ktoré medzičasom ukradol Alberich. Čo

vychováva Mime unesené deti v sklenných kohortách. Medzi uniformovanými škôlkarmi sa vyníma jeden chlapec v rozťahanom tričku a šiltovke. Namiesto toho, aby si s ostatnými poslušne kreslil, robí neplechu. Dievčatám kradne farbičky a ťahá ich za vrkoče. Podozrenie, že by to mohol byť Hagen, sa potvrdí pred začiatkom Siegfrieda o dva dni neskôr, keď je v zozname osôb a obsadení zrazu uvedená nemá postava „mladého Hagena“. Podobne ako Frank Castorf, aj Schwarz pri koncipovaní inscenácie myslel dramaturgicky odzadu. Inscenačný kľúč *Ringu* našiel v *Súmraku bohov*, konkrétne v postave Hagena, ktorého Wagner skomponoval až na konci štvordielnej drámy.

Kto je a odkiaľ prichádza, sa divák teda dozvedá u Schwarza už v *Zlate Rýna*. Kulminácia tohto dramaturgického *coup de théâtre* sa odohrala v Siegfriedovi: osud mladého Hagen je spätý s osudom mladého Siegfrieda. Podobne ako on, aj Hagen vyrastal mimo civilizácie, konkrétne u Draka Fafnera, ktorý sa ako posledný zhostil zlata. Z Hagen sa vychováva syna, ktorého nikdy nemal. Keď sa stretne ako nevládný stavec na nemocničnej posteli so Siegfriedom, dostane infarkt. Hagen si so Siegfriedom vymenia pohľady, akoby jeden v druhom spoznali duchovne spriazneného súrodenca, tak ako kedysi pokrvní bratia Wotan a Alberich. Krv je preda len hustejšia než voda. Netradičné rodinné väzby v *Ringu* porušujúce spoločenské tabu, ktoré boli

fluencerky oľacované obväzmi po estetických operáciách nosov, uší či bedier, neustále visiace na mobilných telefónoch. Hnev Wotana na Brünnhilde si radšej rovno nafilmovali, aby mohli video z hádky otca a dcéry postnúť na Instagrame. Estetickú farmu mimochodom vlastnil Grane, „verný sprievodca a priateľ“ Brünnhildy (citát z libreta), ktorý u Schwarza nie je koňom, ale emancipovaným mužom s vlasmi v cope (konskom chvoste). Tieto režijné asociácie vyvolávali spomienku na Castorfov *Prsteň*. Na rozdiel od neho však Schwarzove psychodiagramy postáv fungovali lepšie a presvedčivejšie. Jednotlivé dramatické situácie necharakterizujú veľkolepé obrazy, ale minuciózne rozpracované psychológie postáv a ich dramatických motívácií. Škoda,

interpretáciu tejto mamutej partitúry. Diferenciácia temp a kresba jednotlivých dramatických oblúkov síce neboli tak detailné ako v interpretácii Kirilla Petrenka, Bayreuthský festivalový orchester však pod jeho taktovkou rezonoval pútavými akcentmi a zaujímavými dynamickými kontrastmi.

Najväčším mankom nového *Prsteňa* v Bayreuthe zostalo obsadenie postáv, ktoré nebolo ani festivalové, a ani hodné mekky wagnerovskej interpretácie. Zastretá farba basbarytónu **Tomasza Konieczného** s tendenciou rezonovať viac hrdelne sa síce hodí na zatrpknutého Telramunda, menej však už na Wotana vo *Valkýre*, ktorého na jednej strane dusí žalovanie Fricky a jej požiadavka, aby stiahol ochrannú ruku nad Siegmundom, no v duete s Brünn-



Scéna *Jazdy Valkýr* z 3. dejstva *Valkýry* (foto: © Bayreuther Festspiele/E. Nawrath)

u Wagnera jedným z najdôraznejších vyjadrení revolučnej myšlienky volajúcej po obnove spoločnosti, Schwarz domýšľa a vyvíja ďalej. Sieglinde neotehotnie od svojho brata Siegmunda, ale je tehotná už na začiatku prvého dejstva *Valkýry*. Siegmund dieťa prijme za svoje, hoci nie je jeho biologickým otcom. Možno je ním Wotan a možno jeden z hostí jej svadby s Hundingom, za ktorého ju, ako spieva vo svojom veľkom monológovi v prvom dejstve, vydali násilím. Hunding otcom byť nemôže, v dome ani len nevie nahodiť poistky, ktoré vypadli počas búrky v prvom obraze. Svoj režisérsky kumšt potvrdil Schwarz aj v scéne *Jazdy Valkýr*. Wagnerove rozdivočené amazonky zväzajúce z bojových polí mŕtvych hrdinov do Walhally interpretoval ako pojašené in-

že Schwarzova inscenácia si svoj dramaticky exponovaný drav neudržala až do konca. *Súmrak bohov* totiž vyznel bezradne. Hagenovo *Zurück vom Ring* pôsobilo rozpačito. Veď symbol prsteňa moci bol personifikovaný práve ním. Schwarzova inscenácia funguje ako rodinná dráma seriálu z Netflixu. Každý takt je sémanticky nabitý. Takýto režijný výrečný prístup nedeterminuje len divácku pozornosť, ale aj hudobné naštudovanie, ktoré sa muselo o trochu viac prispôbiť réžii. Dirigent si totiž nemohol dovoliť retardačné rubato na mieste, v ktorom sa na javisku odohráva gesticky a mimicky detailne koncipovaná rýchla herecká akcia. Corneliusovi Meisterovi sa však v mýtickom prepadlisku podarilo naštudovať hudobno-dramaturgicky pozoruhodnú

hilde by mu nemal chýbať lesk rozhodnosti a patričná hrudná rezonancia. **Egils Silins** sa v *Zlate Rýna* predstavil ako žiarivý Wotan, škoda, že nedostal príležitosť rozohrať túto postavu aj vo *Valkýre* a ako Wanderer v *Siegfriedovi*, kam sa charakterovo opäť viac hodil Konieczny. **Irène Theorin** (Brünnhilde) je už dlhšie za hranicou zenitu kariéry, rozkolísané vibrato a ostrosť v hlase rušili. Nie div, že partu lyrickej Brünnhilde v *Siegfriedovi* sa zhostila vládnejšie a dôslednejšie frázujucejšia **Danila Köhler**. **Klaus Florian Vogt**, oslavovaný nielen v Bayreuthe ako éterický a chlapčensky naivný Lohengrin, v postave Siegmunda názorne ukázal, že zvsobecňovanie lyrických charakterov nefunguje ani vo wagnerovskom fachu. Jeho Siegmund vyznel nepresvedčivo

aj napriek tomu, že réžia ubrala tejto postave značne na hrdinskosti. Tak trochu chladne pôsobiaci **Christa Mayer** s timbrom, ktorý nelahodí každému uchu, excelovala ako vypočítavá Fricka, no postava Waltraute vystríhajúca Brünnhilde pred nebezpečnou mocou prsteňa jej sedela viac. **Andreas Schager** v titulnej postave Siegfrieda exhiboval aj v Bayreuthe nablýskaným a mocným hrdinským tenorom. Publikum si nielen objemom tónu, ale aj precíznosťou frázy získal aj **Clay Hilley** zaskakujúci v premiére *Súmraku bohov* doslova na poslednú chvíľu. Objavom tohtoročného Bayreuthu sa stala nórská sopranistka **Elisabeth Teige**. Nielen ako herecky tvárna Freia či Gutrunne, ale aj ako mladodramatická a technicky zdatná Senta v *Holandanovi*. Teige disponuje rozsiahlym a hutným hlasovým materiálom s ukázkovou technikou sprechgesangu i kultivovaným legátom. Podobne ako jej krajanka **Lise Davidsen**, ktorá okrem Sieglinde (pre jej dobre vedený a objemný soprán už tak trochu naddimenzovaná) očarila publikum aj tohto roku ako dojemná a napriek šírke jej hlasu predsa len krehká Elisabeth v *Tannhäuserovi*. Aktuálny *Prsteň* zostane v repertoári až do roku 2026. Možno sa Schwarzovi dovedy podarí dotiahnuť nejednoznačnosti v zmysle filozofie bayreuthskej dielne. Z tejto koncepcie otvorenosti inscenácie ťažila aj Chéreauova réžia. V roku premiéry masívne vybučaná, po poslednej opone derniéry o štyri roky neskôr oslavovaná ako „*Prsteň storočia*“.

Triumf režisérského divadla

Viniť režisérske divadlo paušálne z diváckeho neúspechu nového bayreuthského *Prsteňa* by bolo príliš povrchné. Ďalšia inscenácia, ktorá, naopak, nadchýna festivalové publikum už od premiéry v r. 2019, je pekným príkladom funkčnej a šikovnej réžie v spojení s premyslenou a vizuálne atraktívnou dramaturgiou. Tím režiséra **Tobiasa Kratzera** vycizeloval tohto roku drámu mizanscén, do inscenácie sa po vlaňajšej prestávke vrátil aj charizmatiký londýnsky travesty umelec **Le Gateau Chocolat** v nemej postave rozšafnej a melancholicky komickej drag queen. Predstavenia sa pod veľmi slušnou taktovkou **Axela Kobera** skveli organickou a homogénnou hudobnou frázou, miláčikovia publika, už spomínaná Lise Davidsen, **Ekaterina Gubanová** ako neposedná Venuša či **Markus Eiche** v postave filozofujúceho Wolframa, sa postarali o zvyšok úspechu inscenácie. Jediným slabým ohnivkom v inak pevnej reťazi skvelého ansámblového výkonu sa stal **Stephen Gould** v titulnej postave Tannhäusera, v ktorej napriek výborne rozloženým silám pôsobil značne unavene. Publikum však vypravádzalo protagonistov zo scény dlho trvajúcim potleskom postojačky, čo je v Bayreuthe absolútnou výnimkou. Neobyčajne podarená inscenácia (jej recenziu sme priniesli v HŽ 9/2019) je dostupná už aj na DVD nosičoch nielen pre fanúšikov kvalitnej opernej réžie, ale

aj pre všetkých skeptikov, ktorí úpadok opery pripisujú práve režisérskemu divadlu. Presvedčivejšie oproti vlaňajšku pôsobilo hudobné naštudovanie *Holandana* pod taktovkou **Oksany Lynivovej**. Ukrajinská dirigentka, bývalá hudobná asistentka Kirilla Petrenka a čerstvá šéfdirigentka bolonského Teatro Comunale, vytiahla z partitúry romanticky iskriace rozbúrené more i dozvuky strašidelnej Schaueroper zo začiatku 19. storočia. V predstaveniach inscenácie **Dmitrija Tcherniakova** nevedil ani tak radikálny režijný koncept, ako skôr nekorektné frázujúci **Thomas J. Mayer** v postave Holandana. **Georg Zeppenfeld** ponúkol opäť herecky i spevácky tvárneho Dalanda, Elisabeth Teige bola viac než alternatívou k Sente z vlaňajška, ktorou fenomenálna Asmik Grigorian veľmi úspešne debutovala v Bayreuthe. Aktuálny repertoár Bayreuthských slávností tvoria inscenácie, ktorých autormi sú režisérske tímy a dirigenti mladšej či najmladšej generácie. Intendantke Katharine Wagnerovej sa tak podarilo výrazne osviežiť nielen inscenačnú dramaturgiu, ale aj omladiť festivalové publikum, ktoré po skončení predstavení vášnivo diskutovalo o inscenáciách. Čulý kritický diskurz je jedným zo špecifik Bayreuthu, tak ako jeho publikum. Festivalu by však v budúcnosti prospel významnejší zástoj vyprofilovaných dirigentských osobností a výraznejšia orientácia na špičkové spevácke osobnosti wagnerovského fachu.

Robert BAYER

Baroque Goes Jazz Trio

Lenka Molčányiová - zobcové flauty
 Ján Kružliak ml. - husle, viola
 Miloš Bihár - klavír

2. november 2022
 19:00

Koncertná sieň Dvorana
 Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
 Zochova 1, Bratislava

Program:
 C.Bolling, H.Purcell,
 G.Ph.Teleman, J.Kern,
 O.Peterson, L.Molčányiová

špeciálny hosť:
 Agi Ferienčíková - čembalo

Vstup voľný

Z verejných zdrojov podporil
u. fond na podporu umenia
SOZA
 Hudobný fond
 Music Fund Slovakia

VIEDEŇ

Na šikmej ploche

Nový *Don Giovanni* vo Viedenskej štátnej opere odštartoval vlnajúcou premiérou pred vyprázdneným hľadiskom pripravovanú šnúru inscenácií všetkých troch Mozartových opier na libretá Lorenza da Ponteho. V aktuálnom septembrovom bloku tejto inscenácie stvárnil postavu Dona Ottavia Pavol Bršlík.

Nechať *Dona Giovanniho*, *Figarovu svadbu* a *Così fan tutte* inscenovať jedným režisérom už nie je žiadnym dramaturgickým experimentom. Daponteovská trilógia bola spracovaná v kontinuálnej stringentnosti zjednocujúcej režijnej poetiky už aj legendárnym Jeanom-Pierrom Ponnelloom či najnovšie v Salzburgu Svenom-Erichom Bechtolfom. Vo Viedni ju aktuálne inscenuje austrálsky režisér, bývalý intendant Komische Oper v Berlíne, Barrie Kosky, jeden z najžiadanejších operných režisérov súčasnosti.

Revolučnosť Mozartovho *Dona Giovanniho* spočíva vo vykreslení charakterov zo všetkých spoločenských vrstiev. Koskyho rukopis je v tomto kontexte zaujímavý a inšpirujúci zároveň. Vyznačuje sa poctivou režijnou prácou s jednotlivými sólistami i širokým diapazónom drobnokresieb postáv. V jeho režijnej optike tu rezonujú pud, sex, neskrývané dobýjania žien. Ako spieva Leporello v známej registrovej árii, *Don Giovanni* ich dobyl už 1003 a Zerlina zdôrazňuje text s dávkou humoru.

Kosky síce zámerne pritrvil vo výraze, keď poodhalil vnútro postáv, jeho humor však zostáva láskavý. Ukazuje prudérnosť Donny Anny, nefalšovanú lásku Dona Ottavia, pudom hnaného záletníka Dona Giovanniho, Leporellovu oddanosť, ale aj naivnosť, po milovaní bažiacu Donu Elviru, ale aj spupného Masetta tak, aby bolo jasné, že za vyše 200 rokov sa vo svete medzifudských vzťahov nič nezmenilo.

Výtvarné riešenie scénografie je diskutabilné. Kostýmy sú dnešné, zrejme majú vyzdvihnúť skutočnosť, že príbeh je stále aktuálny. Základom príliš temnej scény sú kamene, hrboľatý terén je šikminou. V druhom dejstve sa dej rozohráva okolo centrálne umiestneného stromu a v zborových scénach svadby sa ocitáme v prírode – to je zábavné, ale príliš prehustené a zbytočne komplikujúce dej. Človek sa podchvíľou obáva, či sa niekto na naklonenej plošine nevojak nepošmykne.

Dirigent Philippe Jordan, hudobný riaditeľ Viedenskej štátnej opery, Mozartovej hudbe plnej radosti dobre rozumie. Je láskavým partnerom sólistov, vie ich počkať, podržať a usmerniť aj tú časť orchestra, ktorá v druhom dejstve hrá na pódiu. Aj zbor Viedenskej štátnej opery v naštudovaní zbornajstra Thomasa Langa bol spoľahlivým pilierom inscenácie.

Americký basbarytonista Kyle Ketelsen v postave Dona Giovanniho a francúzsko-kanadský basbarytonista Philippe Sly ako Leporello rozohrali oba charaktery s vtipným

nervom. Obaja výborne hlasovo disponovaní speváci s chuťou naplňali režijné pokyny. Ketelsen veľmi presvedčivo, Sly pôsobil so zelenými vlasmi a trhanými pohybmi chvíľami ako bláznivý sluha.



P. Bršlík ako Don Ottavio (foto: © Wiener Staatsoper/M. Pöhn)

Do Viedenskej štátnej opery som sa však vybrala hlavne kvôli Pavlovi Bršlíkovi a jeho interpretácii Dona Ottavia. Bršlík, Kammer-sänger Bavorskej štátnej opery, je žiadaným lyrickým tenorom. Don Ottavio mu dobre sedí, hoci už neraz vykročil aj do dramatického repertoáru. Jeho mozartovský štýl je jasný vo frázach a plynulý v legátach, ľahko dosiahne exponované polohy výšok i hĺbok, problémy nemá ani pri behoch v náročných áriách. Do mladého tímu sa hodil zjavom zaľúbeného šľachtica, tak ako ostatní, aj on musel svoje čísla nechať doznieť zo zákulisia, zatiaľ čo sa na scéne začali odvíjať už ďalšie obrazy deja.

Bršlíkov hlas výborne konvenoval aj s hlasom Hanny-Elisabeth Müllerovej v postave Donny Anny, dojímavou stvárňujúcej osud obeť Dona Giovanniho, ktorý sa ju pokúsil znásilniť a usmrtil jej otca. Jej soprán je lyrický a jemne nežný, s potrebným objemom v emocionálne vypätých scénach. Ďalšia oklamaná milienka, Donna Elvira, v podaní medzinárodne etablovanej írkej mezzosopranistky Tary Erraughtovej, zaujala prierazným sopránom a hereckým talentom.

Mimoriadne potešila členka operného štúdia Viedenskej štátnej opery, Rakúšanka Patricia Nolz ako Zerlina. Disponuje priezračným,

ľahkým mezzosopránom, na počudovanie ako stvoreným pre túto sopránovú rolu. Na javisku šantí a od dáva sa hre, iba moment bitky od manžela Masetta (veľmi korektný Martin Häßler) pôsobil preexponovane, hoci ona sama sa snažila rozohrať komédiu drammy giocoso.

Mnohé Koskyho nápady boli naozaj dômyselné. Otec Donny Anny, ktorý sa objaví neskôr ako Komtúr, zomiera v náručí Dona Giovanniho a Leporella a na záver sa traja sólisti znova ocitnú v náručí – tentoraz už mŕtvy všetci traja. Paralela úvodu k záveru spája dej. Keď mŕtvy otec na úvod opery vstane a pokojne odchádza zo scény, alebo keď sa Don Giovanni a Leporello na záver opery pohrávajú s kameňom, akoby soškou Komtúra, brodiac sa pri tom vo vode. Obe postavy Otca i Komtúra dôstojne stvárnil Ain Anger.

Spomedzi celého radu známych a náročných árií, ktoré vypredané hľadisko kvitovalo scénickým potleskom, treba spomenúť pekný výkon Pavla Bršlíka v áriách *Dalla sua pace*

a *Il mio tesoro intanto*, ale aj „registrovú“ áriu *Leporella* v podaní Philippa Slya či Giovanniho šampanskú áriu *Finch'han dal vino* Kylea Ketelsena. Veľmi pôsobivé bolo aj často škrtnané záverečné sexteto.

Viera POLAKOVIČOVÁ

Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*

Dirigent: Philippe Jordan

Réžia: Barrie Kosky

Scéna a kostýmy: Katrin Lea Tag

Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 5. 12. 2021, navštívená repríza 17. 9.



(foto: S. Babíaková)

Nechať sa zviest' osobitosťou S PETROM MICHALICOM nielen o novej súťaži v Bratislave

Vysoká škola múzických umení sa rozhodla vstúpiť na pôdu rešpektovaných medzinárodných interpretačných súťaží a prvú príležitosť dostali huslisti. Dáta poskytujú o prvom ročníku MEDZINÁRODNEJ HUSLOVEJ SÚŤAŽE na VŠMU v Bratislave veľmi pozitívny obraz: 56 prihlásených huslistov z 26 krajín, medzinárodná porota zložená zo známych mien, profesionálne nastavený trojkoľový systém s finále vo Veľkom koncertnom štúdiu SRO a v spolupráci so SOSR. Medzinárodné súťaže sú však nielen o meraní síl – zaostria na scénu, naznačia smerovania i problémy.

■ Aký pohľad na mladú huslistickú generáciu poskytla 56-členná vzorka interpretov z 26 krajín? Bola to pre vás zaujímavá informácia o tom, kam sa dnes uberajú huslové školy či interpretačný vkus?

Účasť v porote na každej súťaži prináša množstvo zaujímavých poznatkov. Na začiatku musím skonštatovať niečo, čo sa už dnes považuje za samozrejmé, a síce že technická i tónová pripravenosť účastníkov súťaží je výrazne vyššia, ako to bolo kedysi. Súvisí to s oveľa vyššou kvalitou vyučovania na základnom stupni hudobných škôl, na strednom i vysokoškolskom stupni. Aj priemer zvukovej kvality nástrojov, ktoré súťažiaci so sebou prinášajú, sa v poslednej období výrazne zvýšil. Zrejme to súvisí aj s kvalitnejšou zvukovou zložkou novovyrobených nástrojov, keď dnešní husliari už predsa len majú iné know-how ako pred polstoročím. A tak je len logické, že ten, kto sa pred 60 rokmi dostal hľadko do tretieho kola, by dnes na náročnejšej súťaži nepostúpil ani do druhého.

Globalizácia určite existuje a má už dnes historické korene. Tak napríklad vlna židovských

emigrantov v období okolo 2. svetovej vojny priniesla do viacerých mimoeurópskych krajín skvelých hudobníkov a pedagógov. K nim sa po vojne pridali emigranti z novovznikajúcich komunistických krajín a najmä skvelá garnitúra maďarských virtuózov a pedagógov v rámci revolúcie v roku 1956. Rozhodnutie povoliť legálne vystahovanie židovským občanom Sovietskeho zväzu v 70. rokoch zo svojej krajiny bolo začiatkom umeleckej invázie Sovietov do krajín západnej Európy i mimo nej. A táto vlna sa zmenila až na akési cunami po rozpade Sovietskeho zväzu.

Situácia sa výrazne zmenila aj na Ďalekom východe. Keď som v osemdesiatych rokoch vyučoval na univerzitách v USA, mal som vo svojej triede viacero japonských a čínskych študentov. Počet takýchto študentov narástol aj trebars v Európe a kvalitní, pracovití a disciplinovaní orientálci zaplavili orchestre v Európe i zámorí. Samozrejme to zmenilo aj situáciu v ich rodných krajinách. Tak napríklad, keď som v osemdesiatych rokoch koncertoval v Pekingu, s koncertným majstrom

pekinského symfonického orchestra som sa rozprával po maďarsky. Bol totiž študentom budapeštianskej Lisztovej akadémie v triede slávneho profesora Záhureckého ešte pred maďarskou revolúciou. A keď som pred niekoľkými rokmi viedol majstrovské kurzy na slávnej vysokej hudobnej škole Musashino v Tokiu, jej rektor hovoril so mnou bezchybnou „Hochdeutsch“. A prinajmenej polovica jeho pedagógov mala tiež európske vzdelanie, čo sa prejavilo aj na úrovni a spôsobe hrania ich zverencov. Veľmi výrečnou bola aj moja ďalšia skúsenosť. Keď som v sedemdesiatych rokoch študoval na Kráľovskom konzervatóriu v Bruseli, uvedomil som si, že úroveň prestíže sláčikového oddelenia tejto školy držia vo svojich rukách zahraniční študenti...

■ Sú teda dnes ešte vôbec zreteľné regionálne, národné rozdiely v prístupe k huslovej hre, alebo už prevláda často citovaný „globalizovaný“ vkus?

Napriek uvedenému si myslím, že ešte pretrvalo niekoľko ostrovov národných škôl. Uvediem aspoň niektoré príklady. Aj vďaka mentálnemu založeniu Francúzov existuje ešte stále niečo ako francúzska škola a jej spôsob hrania. Podobné konštatovanie platí aj pre Česko. No až žiarivým príkladom je situácia v Poľsku. Veľká krajina s decentralizovanou kultúrou má obrovskú tradíciu hudobnej interpretácie i jej vyučovania. A má aj veľkú devízu v porovnaní s inými národnými školami. Vďaka čulým medzinárodným kontaktom i v časech železnej opony sa v hudobnej pedagogike výrazne zmodernizovala „technológia“ hry na sláčikových nástrojoch. Napríklad Poľsko – vďaka skvelej organizácii školstva, veľkému vlastenectvu a pochopiteľne vysokej konkurencii mnohopočetného národa už celé roky exportuje na súťaže či koncertné pódia veľmi kvalitných interpretov.

■ V porote medzinárodnej súťaže ste nesedeli prvýkrát. Aký systém hodnotenia si zvolila Medzinárodná huslová súťaž na VŠMU?

Porota bola veľmi harmonicky skomponovaná. S väčšinou z kolegov som sa už poznal z celého radu iných medzinárodných súťaží. Sympatickou bola aj nominácia porotcov z mladšej generácie. Tú reprezentoval Dalibor Karvay. Bodovanie prebiehalo v duchu súťažných tradícií, teda v rozpätí do 25 bodov a pri hodnotení každého súťažiaceho sa vypočítaval priemer. Nekompromisnosť bodového priemeru v hodnotení je síce akousi snahou o zobjektívizovanie niečoho, čo je apoteózou subjektívnosti, a teda výrazne kontrastuje s dušou hudby, no zatiaľ sa javí ako možno najúčinnější kompromis medzi často veľkými názorovými rozdielmi jednotlivých členov poroty. Niekedy sa zvykne škrtiť najvyššie a najnižšie bodovanie ešte pred priemerovaním, čo je síce akési ochranné gesto pred „bodovým extrémizmom“, ale u poroty, ktorá je na od-

→ bornej a morálnej úrovni, pôsobí skôr ako cenzurovanie názorových rozdielov. A princíp interpretácie hudby si o také názorové rozdiely doslova prosí. Bodový priemer ako fenomén akejsi objektivity je potom neraz jediným deus ex machina pri určovaní poradia víťazov.

■ **Ako hodnotíte celkovú úroveň súťaže a ako v kontexte vzorky 56 účastníkov? Boli medzi súťažiacimi výrazné rozdiely?**

Usporiadanie súťaže i jej priebeh považujem doslova za historický počin. Potvrdzuje to počet účastníkov ako aj ich úroveň. Z hľadiska techniky a základnej muzikality možno hovoriť o vysokom štandarde. Samozrejme, s umeleckou stránkou výkonov to už bolo komplikovanejšie. Totiž aj v mladom veku už dokáže hudobník do svojho výkonu vtlčiť pečať svojej osobnosti. A táto mi často chýbala asi viac v kategórii do 30 rokov, kde sa už predpokladá istá dávka umeleckej vyzretosti. Logicky sa to dalo predpokladať u tínedžerov, ktorí si zle odhadli svoje sily a zapísali sa do vyššej, náročnejšej kategórie. Na druhej strane – ako to

A ako to pri súťažiach bežne býva, väčšina účastníkov svojou hrou potvrdzovala buď status študenta, alebo reprezentovala adopciu osobnosti svojho pedagóga.

■ **Odrážajú mená ocenených vašich osobných favoritov?**

Svojou hráčskou i duchovno-umeleckou úrovňou ma najviac oslovilo niekoľko poľských a bieloruská huslistka.

■ **V súčasnosti sa v prostredí koncertných umelcov objavujú hlasy spochybňujúce význam a niekedy dokonca aj pozitívny vplyv súťaží na vývoj mladého umelca. Mnohí na tento spôsob štartovania kariéry rezignovali. Mení sa z vášho pohľadu a na základe vašej vlastnej skúsenosti úloha súťaží v porovnaní so situáciou pred 20-30 rokov?**

Toto by bola téma pre špeciálnu štúdiu. Hudobné súťaže je veľmi ťažko porovnávať so športom alebo trebárs s matematickými olympiádami. No aj v športe zrazu objektívnosť nadobúda problématickosť v prípade trebárs

neviem predstaviť, že by Sviatoslav Richter bol niekedy na nejakej súťaži. Zdá sa, že DNA súťaží odmieta akúkoľvek prílišnú osobitosť. Každý čestný porotca chce vo svojich hodnoteniach pôsobiť čo najobjektívnejšie. To však nedokáže konsonovať s chémiou hudby. A tak nemalé percento porotcov sa obrní barličkami hodnotenia intonácie, rytmu, kvality tónu, základnej muzikality či konfekčnej štýlovosti. Toto všetko je solídny základ pre ilúziu objektivity. Priznám sa, že v porote súťaží sa mi neraz stalo, že som sa nechal „zviesť“ osobitosťou, ktorú som považoval za významnejšiu ako prípadné hráčske nedokonalosti. Najmä ak išlo o mládežnícke súťaže. Potom som zistil, že som sa odstredil od bodového pelotónu kolegov, ktorý ma možno začali aj podozrievať, že som prepočul tých viacero falošných tónov. Jedno je isté: pedagógovia by nemali na súťaže nútiť ísť tých študentov, ktorí nie sú súťažnými typmi. Veľkým problémom býva aj výber súťažného repertoáru. Pri ňom neraz pedagóg myslí viac na seba než na svojho zverenca. Pohľad na stav dnešného vrcholového športu, najmä jeho kolektívnych disciplín, nám dokáže veľa povedať o tom, v akých nezdravých mantineloch sa všeličo v športe odohráva. A niečo z takýchto toxických látok sa môže vliť aj do duše citlivého mladého súťažiaceho hudobníka.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**



S. Matsuoka (foto: S. Babiaková)

v umení neraz býva – práve medzi tínedžermi sa v tejto kategórii vyskytli najvýraznejšie umelecké zjavy. Zaujímavou bola aj skupina huslistov, pochádzajúcich z Ďalekého východu, ktorá tvorila nezanedbateľné percento účinkujúcich. Väčšina z nich bola vynikajúco technicky, tónovo i nástrojovo vybavená. Vďaka výborným európskym pedagógom dokázali hrať štýlovo i koncepcne presvedčivo, ba niektorí zapôsobili až infekčnou emocionálnou „kozmetikou“. No ak očakávam od umelca, že cez svoju hru podá správu o sebe či o svojej duši, v ich prípade som nič také nedokázal identifikovať. Samozrejme, neubránil som sa obdivu k ovociu ich usilovnosti, pracovitosti a senzitivity. A ak hovorím o duši, najviac ma fascinovali niekoľkí tínedžeri z Poľska a Bieloruska. Títo sa zákonite ocitli aj medzi víťazmi.

gymnastiky alebo krasokorčuľovania. Ja sám som ako študent zažil niekoľko súťažných úspechov, tešili ma, ale súťaže som napriek tomu nemal vôbec rád. S nadšením som si vypočul tradovanú správu o tom, ako geniálny huslista Josef Suk prišiel v päťdesiatych rokoch na súťaž v rámci festivalu mládeže v Bukurešti, a keď videl, o čom to je, povedal, že tu súťažiť nebude a vrátil sa do Prahy. Myslím, že Suk v živote na žiadnej súťaži nebol... A paradoxne – pokiaľ ma pamäť neklame – jeho menovec a starý otec kedysi na olympiáde získal medailu. Vtedy sa ešte na olympiádach súťažilo aj v umení. V polovici minulého storočia sa začala invázia sovietskych umelcov na svetové koncertné pódia. Z ich vlasti ich tam však poslali až potom, keď doniesli prvú cenu z významných medzinárodných súťaží. No aj tak si

Medzinárodná husľová súťaž na Vysoké škole múzických umení v Bratislave 8.–14. 9. 2022

porota: František Novotný – Česká republika (predseda), Bartosz Bryła – Poľsko, Eszter Perényi – Maďarsko, Shizuka Ishikawa – Japonsko, Aiste Dvarionaite Berzanskiene – Litva, Peter Michalica a Dalibor Karvay – Slovensko

ocenení:

1. kategória (do 21 rokov):

1. miesto: Aliksandra Arbusava (Bielorusko)

2. miesto: Wiktor Dziedzic (Poľsko)

3. miesto: Julia Kidoń (Poľsko)

Cena za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby (I. Buffa: *Caprice IV „Minute“*): Aliksandra Arbusava

2. kategória (do 30 rokov):

1. miesto: Seina Matsuoka (Japonsko)

2. miesto: Chihiro Kitada (Japonsko)

3. miesto: Gaja Wilewska (Poľsko)

Cena za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby (J. Iršai: *Caprichiolino 5*): Seina Matsuoka

Čestné uznanie:

Anxo Gómez Piñeiro (Španielsko), Aurélien Baron (Francúzsko), Richard Cibula (Slovensko)

Mám ráda filozofii, kdy vlastní ego jde úplně pryč...

PETRA POLÁČKOVÁ patří mezi nejvýraznější gitarové talenty své generace. Od našeho prvního stretnutí před vyše 10 rokmi na gitarovom festivale v Kutnej Hore som sledoval jej priamočiare a rozvážne kroky k úspechu. Poláčková je technicky veľmi disponovaná, ale zároveň aj inteligentná a muzikálna koncertná gitaristka. Asi najviac si na nej vážim citlivý prístup k repertoáru, odolnosť voči vyprázdneným trendom a ľudský rozmer jej umenia. Nasledujúci rozhovor vznikol počas tohtoročného Gitarového festivalu J. K. Mertza v Bratislave.

Pripravil Ondrej VESELÝ

■ **Petra, pre mňa si jednou z mála úspešných gitaristov/gitaristiek z česko-slovenského prostredia, ktorým sa podarilo preraziť, nech už to slovo v realite znamená čokoľvek... Zároveň sa veľmi mení fungovanie gitarovej spoločnosti, resp. hudobného sveta ako takého. A preto, čo podľa teba a z perspektívy tvojich skúseností v súčasnosti znamená byť koncertne aktívnym gitaristom?**

Dneska je to obrovské kvantum šťastia, vôbec prorazit. Nebo šťastie, že si tě někdo všimne v tom nekonečném množství videí, online aktivit a sociálních médií. Být koncertním kytaristou je i to, že člověk musí umět učit, protože jenom hraním se dneska klasický kytarista neuživí. A pokud by se i uživil, tak by určitě chtěl předat své znalosti dál. Být aktivním kytaristou v dnešní době znamená být cestovatelem, umět jazyky a mít pevné nervy. Většinou jsou to tři dny hraní a čtyři dny rezervování letenek, vyřizování emailů, viz a různých byrokratických dokumentů, které

jsou zapotřebí. Věc, kterou nám nikdy nikdo neřekl, je to, že když chceš být koncertní kytarista, tak strávíš spoustu času na letištích, ve vlaku či v autě. A myslím si, že nejsem sama, koho to vlastně nenapadlo, že když hraji v Mexiku, že téměř tři dny strávím cestováním, následuje jet lag, zrušené či posunuté lety, zmeškané vlaky... Spousta z nás si tyto aktivity neuvědomuje, když si přeje být koncertním kytaristou a dělat kariéru.

■ **...a keď si spomeniem, ako romantizujúco a nerealisticky nám na školách predstavovali, resp. vtlačali do hlavy predstavu práce a života koncertného umelca... Čo je pre teba najlepšia a najhoršia časť tejto práce?**

Co mě na tom baví – a ukázal mi to i covid –, je právě ta cesta, která je cíl. To sebepoznání, co je člověk všechno schopen vydržet, než na koncert dojede, anebo než se z něj vrátí. Nejvíc mě baví potkávat nové lidi, vidět nová místa, poznávat nové kultury, poslouchat novou hudbu, nasávat jinou nebo novou

V Mexickom Culiacane v marci 2020 (foto: archív P. Poláčkovej)

mentalitu. Co mě méně baví, je počítač, emaily, to digitální, co svým způsobem vlastně neexistuje.

■ **Na „západe“ je už v našem věku běžné mať manažerov, resp. agentúru, ktorá by ťa zastupovala. U nás je však hudobný manažment ešte „v plienkach“, či takmer neexistuje. A neraz som mal skúsenosť, že sa preto na nás zo „západu“ pozerajú cez prsty, najmä keď priznáš, že si manažment robíš sám...**

Spousta z nás mladých muzikantů na manažera prostě finance nemá. Mnoho peněz jde pak namísto muzikantovi na manažerskou práci. Cenu hudebníka to posouvá někam jinam, mnoho festivalů a organizátorů si tyto částky pak možná nemohou dovolit. Nevítaným následkem tak může být méně koncertů. Sama bych manažera asi ani nechtěla, nebo ho zatím nemám zapotřebí. Co mi na manažerství často vadí, je, že se prodávají hezké tvářičky, úsměvy a šatičky, takový ten „pop klasické hudby“. Bohužel je to i tendence spousty labelů, kdy se prodávají pohlední hudebníci a ne vždy kvalitní hudba. Tento typ povrchnosti a businessu mi dost vadí, hodně to hudbu degraduje. Mám ráda filozofii, kdy vlastní ego jde úplně pryč, a přitom se chci snažit hudbu dělat na momentálně co nejlepší úrovni, ale jakoby skoro odosobněnou.

→ ■ **Na výbere koncertného repertoáru je možné vybadať aj inteligenciu hráča. Aký máš postoj k repertoáru gitaristov?**

Myslím si, že tohle se momentálně dost mění. Na soutěžích je samozřejmě stále vidět repertoár, který se opakuje, o kterém se prostě ví, že ukazuje muzikantskou i technickou stránku kytaristy. Na druhou stranu si myslím, že mnoho muzikantů se dneska zamýšlí nad tím, jak postavit program. Jsou vidět ty dva světy: jako například program, který je zaměřený buď jenom na variace nebo sonáty, nebo koncertní programy, které obsahují vše od baroka až po modernu. Nebo znám muzikanty, kteří mají opravdu specifické programy – skladby provázané jedním tématem. Na druhou stranu, programy spousty z nás jsou nebo byly hodně svázané i s tím, že během studií musíš připravit repertoár od renesance až po modernu a na dvou závěrečných zkouškách odehrát úplně všechna stylová období.

■ **Pri tvojom repertoári na tohtoročnom festivale som si uvedomil, že vedome siahaš po nie ľahko ohurujúcich skladbách, že sa nespoliehaš na akúsi jalovú virtuozitu. Naopak, tvoj program vystavaný z piesní ku**

melancholický, klidný či intimní... Kytara tak musí zpívat, ale i vyprávět. A pokud muzikant není v dobrém rozpoložení a koncentraci a na tuto hudbu nepřipraví ani publikum, tak může celý projekt spadnout. Je to jako kdyby ses usmíval v requiem.

Tento repertoár se vlastně rodil postupně. Na některé festivaly mě zvou každý rok, což vy-

nehráli, a teď vím, že sedět na pódiu je vlastně privilegium. S věkem se změnilo i to, že když odehraješ jeden špatný koncert, tak ti to nezmění život, a víš, že že za to nikdo nezabije – což nám během studií taky bylo vždycky podáváno trochu jinak...

Fyzická příprava se u mě mění tím způsobem, že s věkem a se zkušenostmi mám více kon-

Když mi někdo říkal věci jako „cvičené opici“ – dělej toto a toto – a já jsem nevěděla proč, tak mi to bylo prostě proti kůži. V tom postkomunistickém státě jsme to zažili mnohokrát: budete dělat, co vám říkáme. A v našem školském systému je to pořád zakořeněné.

žaduje neustále nový repertoár. Před prvním lockdownem jsem byla pozvána na festival do Itálie, který měl jako téma repertoár inspirovaný písní či áriemi. Takto se vlastně zrodil nápad mít v repertoáru písně. Začalo to nejprve několika písněmi M. Llobeta a šesti písněmi F. Schuberta v úpravě J. K. Mertze, a když už jsem měla 10 písní, tak proč ne-

tón. Víš, že můžeš důvěřovat svému tělu, protože ho lépe znáš. V momentě, kdy jsou ruce připraveny (i tělo samozřejmě), víš, že můžeš hrát cokoli.

Taková ta neovladatelná panika se změnila v momentě, kdy jsem na koncertě přestala hrát z paměti. Naprosto tak odpadáva strach z pamětního výpadku a můžeš se naprosto

poddat tomu „flow“ a jenom se soustředit na muziku. A další mentální příprava je ta, že když máš za sebou například třídní cestu, tak na pódiu víš, že teď jsem to já a nemůžu být lepší, než jsem. Lepší budu zítra, protože jsem zase nabyla nějaké zkušenosti. Nebo ne lepší, ale zkušenější! Ale v momentě, kdy jdu na pódium, tak vím, že jsem udělala pro přípravu maximum v tom momentálním čase na momentálním místě a hraju teď a tady a nemůžu od sebe chtít víc, než doopravdy jsem. Zároveň je fajn být připraven na cokoli.



(foto: D. Henderson)

■ **mne jednoducho a úprimne prehováral. Tiež ma zaujalo, že podobne ako Zoran Dukić, si mala viacero kompozícií zoradených v blokoch...**

Můj momentální repertoár je složený z písní a je svým způsobem jednoduchý a svým způsobem velice těžký. Mám takový názor, že čím méně not ve skladbě je, tím je těžší na legato, na udržení napětí jak publika, tak v rámci frázování. Některé skladby zdánlivě působí velice jednoduše, ale asi je to nejtěžší repertoár, který jsem v rámci jednoho koncertu hrála. Už jenom z toho důvodu, že charakter téměř všech vybraných písní je

udělat celý písňový recitál? Nakonec se zrodily náhodou (a možná ne náhodou...) tři velké bloky, které doufám dávají smysl a které v různých stylech a stylových obdobích vypráví příběhy o lásce, nenaplněné lásce, životě či o smrti.

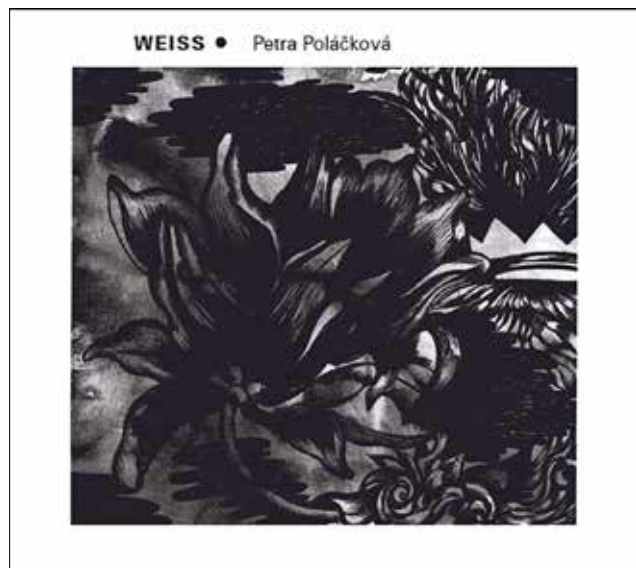
■ **So všetkými tvojimi skúsenosťami – čo je pre teba dnes komplexnejšie, fyzická/technická alebo mentálna príprava pred koncertom?**

Ta psychická příprava se vyvíjí hodně a mění se i s věkem, s kterým se mění priority. Ty se změnily i během covidu tím, že jsme dlouho

■ **V poslednom období vo mne rezonuje téma šikany, resp. utlačania, a to nielen v hudobnom priemysle, ale aj na hudobných školách. Neraz som bol svedkom toho, ako niekoho pomaly „ukrižovali“ za možno nešikovnejšie prejavene ego alebo mierne kostrbaté správanie. Prekáža mi, že namiesto hľadania individuálneho umeleckého prejavu sa školský systém zameriava skôr na budovanie uniformity a nevytýčanie z davu. A pritom, talentované deti v sebe majú zakorenenú prirodzenú hudobnú predstavivosť a zdravé ego na pódiu nutne potrebuješ...**

Myslím si, že u nás je pořád nastavené takové to, že kantor je prostě všemocný a student je takové to „telátko“. I já jsem s tímhle měla vždycky problém, popisovali mě jako drzou, která neposlouchá, která se vzpírá. Když jsem něčemu nerozuměla, tak se to všechno ve mně vzpouzelo. Když mi někdo říkal věci jako „cvičené opici“ – dělej toto a toto – a já jsem nevěděla proč, tak mi to bylo prostě proti kůži. V tom postkomunistickém státě jsme to zažili mnohokrát: budete dělat, co vám říkáme. A v našem školském systému je to pořád zakořeněné. Začala jsem si toho všimnout, až když jsem rodnou zemi opustila, když jsem se na to všechno začala koukat z jiného úhlu.

Problém je i to, že hodně škol je zaměřených na koncertní diplomy, a ne na pedagogické diplomy. Během studií tak nepoznáváš nové metody učení, to pak souvisí s tím, jací učitelé



se formují již během studií. Spousta z nás je odrazem toho, co jsme zažili nebo viděli, a ne každý má odvahu a sílu věci měnit. Spousta z nás zažila nebo stále zažívá, že za chyby se kritizuje a pomlouvá, někteří jsou i agresivní... Dokud nepoznáš jiný přístup, tak se ze začarovaného kruhu těžko vypouje. Přece nebudu studenta dusit za to, že neumí hrát Bacha! Na to přece nemám právo a za druhé jsem tam od toho, abych mu dobu a způsob hry Bachovy doby přiblížila. V Rakousku jsme měli pedagogické přednášky, jejichž hlavní myšlenkou bylo, že chyba je hlavní učební potenciál. Dost to změnilo můj přístup k životu, k učení, ale i k hraní.

Na druhou stranu, najít ideálního kantora nebo být dobrým kantorem je velká zodpovědnost. Pro mě je nejzajímavější pracovat s každou osobností a zachovat silnou stránku, rozvíjet slabé stránky a zároveň zachovat přirozenost. Tato empatie a schopnost rozpoznat osobnost studenta je podle mě jedna z nejnáročnějších věcí, vyžaduje to obrovské kvantum zkušeností – jak studentům ukázat co nejvíce cest, otevřít co nejvíce dveří, naučit

je slyšet a poslouchat, jak je podpořit, motivovat a doprovázet k cíli. Mít zkušenosti nejen jako pedagog, ale i jako koncertní umělec – hodně kantorů přestalo hrát a zapomněli, co je to sedět na pódiu... Taky si myslím, že je výsada králů, že pokud cítím, že se u mě studentovi nedaří dobře, tak mu doporučím jinou osobnost.

■ **Teraz si mi připomenula to, ako veľmi si mala jasno, u koho chceš študovať – u Paola Pegorara na Kunstuniversität v Grazi. Ktoré aspekty jeho prístupu k hudbe a študentom ťa priťahovali?**

Chtěla jsem získat zpátky sebedůvěru, rozvíjet vlastní osobnost a dále studovat hudbu. Paolo Pegoraro je podle mého názoru schopný ti dát úplně nejvyšší hudební vzdělání. Disponuje velkou znalostí repertoáru i jeho interpretací plus obrovskou empatií a schopností

nechat přirozenost hráče takovou, jaká je. Svou vlastní osobnost u něho můžeš rozvíjet, nebo ji po nějakém tom ignorování zase najdeš. Samozřejmě, každý kantor promítá svůj osobní názor a my se jim necháme ovlivňovat, protože jsi u něj z nějakého důvodu a chceš slyšet jeho názor. To je možná i odpověď na tu předešlou otázku. Ono to nemusí být vždy špatně. Když pak třeba těch kantorů vystřídáš více, nasbíráš různé názory a z toho si vybereš to, co potřebuješ. Na druhou stranu vlastnost kantora, který se nenaštve, když

mu řekneš: já si myslím něco jiného, pojďme se o tom pobavit, je strašně fajn. A Pegoraro tohle umí, vlastně jsme se od sebe učili navzájem, a myslím si, že je to jedna z jeho nejsilnějších stránek a ojedinelých vlastností. Buduje to mezi studentem a profesorem obrovský respekt, který jsem tímto způsobem dříve nevnímala. Když jsem ho slyšela hrát na koncertě, tak mě velmi oslovoval jeho klid na pódiu, přitom pasující charakter hudby, kterou interpretoval. Oslovoval mě i jeho výběr repertoáru. Vlastně jsem našla osobnost, která velice podobně smýšlela nejenom o hudbě, ale o celém životě, proto jsem o studium u něj velmi usilovala.

■ **V tvojom repertoári boli skladby, s ktorými si koncertovala veľmi dlhé obdobie, niekoľko rokov. Ako si pri nich dokázala udržať sviežosť a neustále na nich pracovať? Je to pre mňa skoro až nepochopiteľné...**

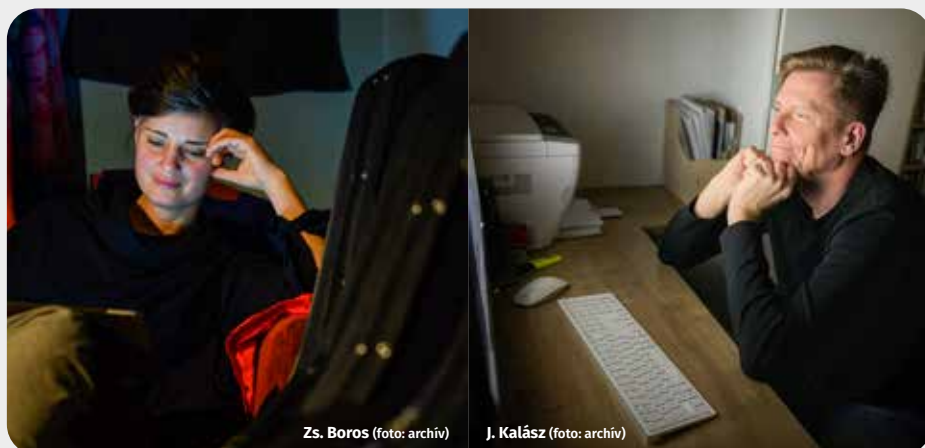
Určitě, pokud něco hraji delší dobu, tak ta skladba musí opravdu být „můj miláček“ a musím v ní nacházet smysl a hloubku. V momentě, kdy skladba neodráží moje emoce

nebo nějaký můj životní příběh, tak ji ani nejsem schopna hrát, což hodně omezuje i můj repertoár. Pro mě má každá skladba nějaký „background“, který mě oslovuje a který interpretaci neustále oživuje. Nebo to může být nějaká skladba, která mi dává klid, v ten moment se pro mě zastaví čas a z hry se stává meditace. Například ty písně, kde máš vlastně i text, který vypráví nějakou silnou emoci či příběh – v momentě, kdy tohle cítíš nebo jsi něco z toho zažil, tak je velice jednoduché všechno promítnout do hudby. A k svěžesti: to možná bude i tím, že u cvičení vždy poslouchám muziku daného stylového období. Poslechnu si třeba jiný nástroj nebo jiného umělce, jinou verzi, a to mi pořád dává nové nápady.

■ **V poslednom čase mám takú teóriu, že je veľmi dôležité mať sny, ktoré vedome ponecháš nedotknuté, nesplnené. Máš aj ty také niečo?**

To je krásná otázka... Asi jak jednou řekl Dalajláma: „*Že nedostanete vždy, co chcete, je někdy obrovské štěstí.*“ Já ani nevím, jestli jsem někdy přehnaně snila. Vždycky jsem si přála hrát koncerty, a to se mi, myslím, plní. Je to i tím, že si člověk jinak přeskládal priority. Taky neočekáváš kariéru „popového zpěváka pro přeplněné arény“, která u klasické kytary téměř neexistuje. Ono, co je kariéra, si každý nastavuje a udává sám. Pro někoho je kariéra zahrát si na vernisáži, pro někoho je kariéra zahrát si jeden koncert měsíčně a pro někoho je kariéra zahrát si v Carnegie Hall. V momentě, kdy si splníš sen a už si dosáhl nějakého cíle, tak co dál? Já asi těchto snů moc nemám, přání mám. Pro mě je důležité mít vnitřní klid a dělat to, co mě vždy bavilo. Být pořád v míru a být schopen dosáhnout vnitřního klidu, mít čas, mít radost a cítit lásku, mít i přirozenost, kterou jsme měli jako děti. Prioritou se s věkem stává zdraví, být ještě schopen neustále se učit a rozvíjet, být schopen vidět nové věci a potkávat nové lidi, mít nové nápady či potkávat nové filozofie. ✕

Petra POLÁČKOVÁ študovala hru na gitare na Konzervatóriu v Pardubicích a na Univerziteti für Musik und Darstellende Kunst v Grazi u Paola Pegorara. Svoje vzdelanie si doplnila na masterclassoch u významných osobností gitarovej interpretácie (Z. Dukič, L. Brouwer, R. Lislevand a mnohí ďalší), je laureátkou množstva gitarových súťaží v Českej republike aj zahraničí vrátane súťaže Festivalu J. K. Mertza v Bratislave a Medzinárodnej gitarovej súťaže v Gargnane (IT). Hrá o. i. na španielskom nástroji Dominga Estesa (1923) a 9-strunovej romantickje gitare z dielne Jana Tuláčka. Na tomto nástroji nahrala aj svoj debutový album *WEISS* s lutnovými kompozíciami S. L. Weissa (vlastný náklad, 2020).



NA CHATE: Juraj Kalász a Zsófia Boros

„Pre mňa je najdôležitejšie byť úprimná k sebe samej“

Maďarská gitaristka Zsófia Boros (1980) sa ako dcéra diplomata narodila v Prahe, žije vo Viedni, ale čas dospievania v 90. rokoch prežila v Bratislave. Citový vzťah k Slovensku zintenzívnili jej roky štúdia na bratislavskom Konzervatóriu v triede profesora Jozefa Zsapku a hodiny počúvania hudby u Jána „Hansiho“ Albrechta. Napriek tomu, že odvtedy prešlo už veľa rokov, slovenčinu ovláda takmer ako svoj rodný jazyk. Neskôr pokračovala v štúdiách na Universität für Musik und Darstellende Kunst vo Viedni u Waltera Würdingera a postgraduálne na prestížnej Hudobnej akadémii Francesca Tárregu v Pordenone u Paola Pogerera a Stefana Vialu. V r. 2012 začala spolupracovať s vydavateľstvom ECM, v ktorom jej čoskoro vyjde tretie CD. V júni sme si mohli vychutnať jej koncert v bratislavských Klariskách v rámci festivalu J. K. Mertza. Ako vyzerá spolupráca s legendárnym Manfredom Eicherom a do akej miery jej hudobný vývoj ovplyvnil osemročný pobyt na Slovensku?

JK: Pred dvomi týždňami si sa ocitla na jazzovom festivale Ambleside Days v britskom národnom parku Lake District medzi menami ako Norma Winstone, Tim Garland alebo Gwilym Simcock. Ako sa absolventka bratislavského Konzervatória dostane na také pódium?

ZsB: Bola to dlhá cesta. Myslím, že podstatnú úlohu v tom hralo moje prepojenie na vydavateľstvo ECM. Ponuky na koncerty dostávam hlavne kvôli tomu, že ma niekto z usporiadateľov počul na CD. Konkrétne na festival Ambleside Days som sa dostala vďaka tomu, že na predchádzajúcom ročníku púšťal zvukár moje CD medzi koncertmi ako „background music“. Organizátor sa ho spýtal: „It sounds very lovely. Who is it?“ Tak som sa ako jediná hudobníčka hrajúca vážnu hudbu dostala na jazzový festival...

JK: Ten zvukár ti vlastne spravil promo. Spolupráca s ECM je obrovský úspech. Akú úlohu v tom zohrali roky strávené na Slovensku?

ZsB: Veľmi dôležitú. Štúdium u profesora Zsapku mi dalo základ, na ktorom doteraz staviam. Na hodiny k nemu som chodila so stiahnutým žalúdkom. Bol veľmi prísny a okrem

dokonalnej prípravy odo mňa vyžadoval hlavne prácu s tónom. Aj keď so mnou nezaobchádzal v rukavičkách a po jeho hodinách som často plakala, do konca života mu za to budem vďačná. Zvuk je dnes pre mňa jedným z najdôležitejších výrazových prostriedkov. Desať rokov po absolvovaní Konzervatória som s ním a zvukovým majstrom Alexandrom Soldánom nahrávala svoje druhé CD *Musibox* pre viedenské vydavateľstvo Preiser Records. Už vtedy som vedela, že Zsapka je nielen vynikajúcim pedagógom ale aj skvelým producentom. Jeho produkcia *Golbergových variácií* s maďarským gitaristom Józsefom Eötvösom získala v Japonsku cenu za hudobnú réžiu. Nahrávali sme v kaplnke ZŠ Hlboká v Bratislave. Často sme museli čakať, kým prejde auto alebo až deti vonku prestanu kričať. Pre mňa to však bolo ideálne riešenie, lebo v porovnaní s malým uzavretým štúdiom v takej sále hudba inak dýcha. Neskôr sa ukázalo, že to bolo veľmi dôležité nahrávanie...

JK: O ECM je známe, že sa špecializuje najmä na „eklektický“ mix jazzu s európskou hudobnou tradíciou, pričom kladie veľký dôraz práve na zvukovú kvalitu. Čím sú ich nahrávky pre teba zaujímavé?

ZsB: Už počas štúdia na vysokej škole som sledovala novinky tohto labelu. Nielen tie, na ktorých boli gitaristi ako napríklad Ralph Towner alebo Egberto Gismonti, ale hudbu všeobecne. Eicherove produkcie sú dokonalé zo zvukovej i z obsahovej stránky a vždy ťa prenású do iného sveta. Mne bolo jedno, či ide o nahrávku klasickej hudby alebo jazz. Vždy, keď som prišla do obchodu, ma to ťahalo k regálu s CD pod značkou ECM. Pre mňa bol zážitok už len to, že som mohla chytiť do ruky obaly s tým nádherným grafickým dizajnom...

JK: To máš pravdu, tie CD sú také malé „Gesamtkunstwerk“. ECM sledujem kvôli umelcom ako Keith Jarrett, Kenny Wheeler, Jan Garbarek, John Abercrombie, Oregon, Art Ensemble of Chicago, Philip Glass alebo Dave Holland od začiatku 80. rokov. A teraz už aj kvôli tebe... Ako sa ti podarilo dostať sa do tejto prominentnej spoločnosti?

ZsB: Vo Viedni mám veľa priateľov profesionálnych jazzových hudobníkov, ktorým som vždy hovorila: Prečo nepošlete svoju hudbu Eicherovi do ECM? Jeden z nich mi tvrdil, že to nejde, že je to ťažké... V ten deň, ako som s ním hovorila, som si úplnou náhodou prečítala aforizmus od Horatia: „*Čo z toho, že zajtra bude lepšie, keď vždy, keď sa ráno zobudím, je dnes.*“ Povedala som si, že už nebudem nútiť iných do niečoho, čo chcem urobiť ja sama. Rozhodla som sa, že pošlem CD, ktoré som nahrála s profesorom Zsapkom v Bratislave, Eicherovi spolu s repertoárom, ktorý by som chcela nahráť v budúcnosti. Vzala som pero a papier, napísala mu list, pribalila CD a išla na poštu. Cítila som sa ako gambler, ktorý podáva loto. Uvedomila som si, že teraz už majú moje sny reálny základ, teraz sa už naozaj môže niečo stať. O týždeň nato, bolo to 19. septembra 2011, mi volal Manfred Eicher. Telefón mi takmer vypadol z ruky... Povedal, že dostal moje CD, že to znie zaujímavé a že by sa rád so mnou stretol. Išla som do Mnichova, zahrala mu svoj aktuálny program a dostala termín na nahrávanie.

JK: Znie to neuveriteľne... To bolo tvoje prvé CD pre ECM s názvom *En Otra Parte*, ktoré vyšlo v roku 2013, však?

ZsB: Áno, tak sa to celé začalo a napriek tomu, že je to už vyše desať rokov, je to stále čerstvé. Akoby som iba snívala a nechcem sa zobudiť.

JK: Počul som, že umelci podpisujú s Eicherom zmluvu vždy iba na jedno CD, pričom pri výbere repertoáru im necháva voľnú ruku. Dramaturgia tvojich albumov prezrádza, že máš prehľad aj o hudbe mimo klasickeho spektra. Objavujú sa tu mená ako Francisco Calleja, Vincente Amigo, Leo Brouwer, ale aj

skladby z repertoáru Dominica Millera, Al Di Meolu či Egberta Gismontiho. Čím sa riadiš pri dramaturgii ďalšieho albumu?

ZsB: Na škole ti povedia, čo máš cvičiť a hrať, kde máš koncertovať a kam máš ísť na súťaž. Keď som doštudovala, pýtala som sa seba samej, čo ďalej, čo chcem robiť? Vtedy som si položila dve dôležité otázky: prečo vlastne hrám na gitare a akej hudbe sa chcem venovať? Trvalo mi niekoľko rokov, kým som pochopila, že hrám hudbu, ktorú odo mňa vyžadovali pedagógovia na škole. Vtedy som si začala budovať repertoár, ktorý sa mi páčil od prvej skladby po poslednú. Prestala som doň zaraďovať skladby len kvôli tomu, že je to „logické

JK: Zaujímalo by ma, ako vyzerá nahrávanie s Manfredom Eicherom...

ZsB: Všetky moje CD sme nahrávali v koncertnej sále švajčiarskeho rozhlasu v Lugane. Priestor má prirodzený dozvuk, nie je to štúdio so „suchým“ zvukom. Pri nahrávaní prvého CD tam okrem mňa a Manfreda bol ešte zvukový technik Stefano Amerio. Najdlhšie, asi 30 minút, trvalo nastavenie osvetlenia. Eicherovi veľmi záleží na tom, akú atmosféru vytvorí hudobníkovi pri nahrávaní. Poradie skladieb som si mohla určiť sama, pričom ako prvú som si vybrala tú najľahšiu. Manfred mi počas nahrávania dával malé impulzy, keď videl, že nie som dostatočne uvoľnená.



Zs. Boros (foto: M. Novak)

a správne“. Verím, že by som ich nacvičila, ale nebolo by to autentické. Za tie tri roky, kým som na to prišla, sa môj vzťah ku gitare, hudbe aj životu úplne zmenil. Jednoducho som zistila, že pre mňa je najdôležitejšie byť úprimná sama k sebe. Aký je môj vzťah k hudbe, ktorú hrám? Dokážem ju do seba vdýchnuť a potom vydýchnuť pred poslucháčmi? Dotkne sa mojej duše? Repertoár zložený zo skladieb, ktoré spĺňajú tieto kritériá, je pre mňa psychoterapiou a procesom sebapoznávania. Je to najkrajší darček, ktorý môžem dať samej sebe, pričom nie som nútená hrať sa na niečo, čím nie som.

Čo však bolo úplne geniálne, on už po prvom počutí tú hudbu chápal. Keď nahrá interpret jednu skladbu štyri- alebo päťkrát, Manfred si presne pamätá, kde boli chyby a kde dobré momenty. Intuitívne chápe, ktorým smerom chce človek ísť a čo chce povedať. Vie presne, či som skladbu nahrála tak, ako som chcela, alebo sa to dá ešte lepšie. Pritom ma vidí raz za dva roky. Nerád pracuje so strihom. Radšej ti dá zahrať skladbu viackrát. Tiež som s ním pochopila, že nie je jedno, kde nahrávaš. Dôležité je, ako sa v tom priestore cítiš. Človek si myslí, že pri nahrávaní musí byť všetko perfektné, ale čo to vlastne znamená?

Poslucháč si radšej vypočuje niečo živé s chybami ako dokonalé bez života. Samozrejme, že som bola pri nahrávaní napätá. Chcela som predsa zahrať čo najlepšie. Zistila som však, že je lepšie sa až tak nesnažiť, byť uvoľnená a nechať sa viesť hudbou.

JK: Eicher je skôr konzervatívnym typom producenta, ktorý nahráva hudbu s minimálnymi zásahmi. Dnes je, žiaľ, prax opačná. Nahráva sa väčšinou na metronóm, veľa sa strihá, opravuje a hudobníci často ani nie sú v jednej miestnosti, keď nahrávajú. Producent to potom celé týždeň skladá dohromady ako puzzle. Hudba znie na nahrávkach dokonale, ale naživo je často nehrateľná. Ako vyzerá nahrávanie v ECM z technickej stránky?

ZsB: Zopár mikrofónov pred gitarou a dozvuk koncertnej sály. Zvuk nahrávky sa mi od začiatku veľmi páčil, a keď som počula, čo s tým dokázal Manfred spraviť pri mixáži, bola som skutočne nadšená. Podstatnú úlohu však zohrával fakt, že sála v Lugane má perfektnú akustiku.

JK: Prečo je medzi prvým a druhým albumom trojročná pauza?

ZsB: ECM pracuje na množstve projektov, ktoré potom dlho čakajú na vydanie. V mojom prípade išlo „len“ o rok, a aj to bola pre mňa dobrá škola trpezlivosti. Ďalším dôvodom bolo moje tehotenstvo. V roku 2014 sa mi narodil syn a až o rok neskôr som nahrávala druhý album *Local Objects*, ktorý vyšiel v roku 2016. Tretí album sa mal pôvodne nahrávať v roku 2018, ale z rôznych dôvodov sme to museli posunúť na rok 2022. V ECM by mal vyjsť začiatkom roka 2023.

JK: Po vydaní CD by malo nasledovať promo turné...

ZsB: Áno, a nielen to. V r. 2019 pri 50. výročí založenia vydavateľstva som bola pozvaná na tri festivaly, ale keďže to bolo tesne pred narodením mojej dcéry, musela som koncerty zrušiť. Koncom minulého roka som účinkovala na ECM festivale vo Varšave. Pre mňa to bola veľká česť, lebo okrem mňa tam hrali samí jazzmani ako Wolfgang Muthspiel, Julia Hülsmann Quartet, Sinikka Langeland či Trygve Seim Quartet. Ďalší takýto festival bude začiatkom októbra v mestečku Eppan v Južnom Tirolsku a v Mníchove, na ktorom budú účinkovať hudobníci ako Anja Lechner, Jean-Louis Martinier či Anna Gourari. Bude to mať zvláštnu atmosféru, pretože tam účinkujem spolu s Christianom Reinerom nazývaným „Stimme“, ktorý recituje a improvizuje slovami. Najbližšie hrám 15. novembra vo viedenskom Konzerthause s fagotistom Benediktom Dinkhauserom. Veľmi sa na to teším. X



Jedna pravda neexistuje Okrem pravdy daného okamihu...

S. Kuijken a R. Kubínová na jednom pódii v Bratislave (foto: S. Tomlyová)

Prvýkrát som sa s BARTHOLDOM KUIJKENOM, priekopníkom hry na historických priečných a zobcových flautách, osobne stretla pred 18 rokmi ešte ako študentka pardubického konzervatória na majstrovských kurzoch vo Francúzsku. Pán Kuijken ma vtedy nesmierne upútal a odvtedy som neustále sledovala jeho aktivity. Odvahu naplno sa venovať historickým flautám a študovať v jeho triede na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu som však nabrala až o niečo neskôr, po štúdiu modernej flauty vo Francúzsku. V Haagu som zistila, že pán Kuijken je nielen obrovskou kapacitou vo svojom odbore, ale zároveň aj nesmierne inteligentnou osobnosťou, výborným psychológom a pedagógom. Mala som šťastie byť jeho poslednou študentkou a čerpať tak z jeho celoživotných skúseností. Som nesmierne rada, že sme sa s Bartholdom Kuijkenom mohli stretnúť v Bratislave počas projektu SCHOLA 2022, kde účastníkov majstrovských kurzov fascinoval duševnou sviežosťou, energiou a chuťou neustále ďalej predávať cenné poznatky.

Pripravila Radka KUBÍNOVÁ

■ Počas vašej takmer 40-ročnej pedagogickej kariéry prešlo vašimi rukami nespočetné množstvo mladých ľudí. Zmenili sa študenti alebo práca s nimi?

Áno, v priebehu takého dlhého obdobia sa naozaj veľa zmenilo. Úplne prelomovou vecou je, samozrejme, internet, keďže v dobe, keď nebol k dispozícii, sme ani zďaleka nemali prístup k takému množstvu rýchlych informácií. Trvalo nám omnoho dlhšie, kým sme sa k potrebným materiálom dostali a vybádali to, čo sme potrebovali. Učilo nás to väčšej trpezlivosti a pokore. Získané informácie mali pre nás väčšiu hodnotu a dlhšie sme si ich pamätali. V súčasnosti to majú študenti omnoho ťažšie, pretože majú príliš veľa informácií, a práve z tohto dôvodu sa veľakrát stane, že s vlastným výskumom nakoniec vôbec nezačnú. Ďalšou vecou je nástrojové vybavenie. Naša

generácia často začala hrať na originálnych nástrojoch. Iná možnosť vtedy v 60. rokoch ani nebola. Mnoho originálnych nástrojov sa tak, bohužiaľ, hraním opotrebovalo a niekedy i zničilo, a teda majú v dnešnej dobe z historického hľadiska omnoho menšiu výpovednú hodnotu. Na druhej strane, dnes je už trh s kópiami historických nástrojov taký široký, až je pre študenta niekedy ťažké sa v ňom zorientovať. I tento aspekt – teda množstvo kópií historických nástrojov, z ktorých je veľa ovplyvnených osobným vkusom interpreta a nástrojára – posúva historicky poučenú interpretáciu novým smerom.

■ Aké boli vaše začiatky so starou hudbou? Ako ste sa k nej vlastne dostali v dobe, keď bol tento interpretačný smer úplne nový?

Pamätám si, keď sa do mojich rúk prvýkrát dostalo jednoklapkové traverso. Bol som študentom modernej flauty u vtedy veľkej osobnosti Fransa Vestera na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu a kontaktoval ma jeden doktor z nášho susedstva, ktorý bol amatérskym hudobníkom, že má doma starú drevenú flautu s jednou klapkou. Povedal, že mi ju požičia pod podmienkou, že sa na nej do týždňa naučím hrať! Aj sa tak stalo. Nakoniec sa ukázalo, že to bola kópia nástroja z 19. storočia. Druhý nástroj, ktorý sa ku mne dostal, a dodnes to považujem za osudový okamih, bol originál flauty z 18. storočia od belgického nástrojára G. A. Rottenburgha. Jeden známy mi náhle zavolať, že na blšom trhu videl v papierovej krabici rôzne drevené kusy pripomínajúce flautu, a či sa nechcem ísť na to pozrieť. A nakoniec bol tento nástroj vzácnym nielen tým, že je originálom z 18. storočia, ale aj preto, že je v hrateľnom stave, čo u originálov nebýva samozrejmosťou. Mal som to šťastie môcť na ňom nahráť množstvo nahrávok repertoáru 18. storočia.

■ Tento model flauty sa nakoniec stal jedným z najkopírovanejších originálov vôbec...

Áno, a paradoxne to bol veľký omyl. Podľa posledných nami získaných informácií o danom modeli nejde totiž o barokový nástroj, ale nástroj rokokový, čiže ranoklasicistického štýlu. Vďaka jeho príjemnému teplému a farebnému tónu a istej ľahkosti sa však tento nástroj stal veľmi obľúbeným, no na barokovú hudbu ideálny nie je.

■ V dobe, keď ste začali hrať na vašom origináli, ešte neboli pedagógovia pre tento typ nástrojov. Ako ste sa naučili hrať na traverse?

V hre na barokovej flaute som samoukom a svojim žiakom neprestávam hovoriť, že mojím najlepším pedagógom bol sám nástroj. Traktáty, učebnice, repertoár – to všetko som si musel nájsť. Quantzov flautový traktát, ktorý patrí k jedným z najzákladnejších a zároveň najrozsiahljších, som dostal na Vianoce, keď som mal 13 rokov. Kniha bola v švabachu a čítať ju bolo pre mňa detektívnou hrou. Ďalšie traktáty – napríklad od Hotteterreho či Carla Philippa Emanuela Bacha – sa začali objavovať až postupne. Dnes už stačí mať rýchly internet a rôzne webové stránky vám poskytnú obrovské množstvo dobovej literatúry... Teda viac ako osobnosť pedagóga ma ovplyvnili úžasní hudobníci, s ktorými som mal tú česť od mladého veku spolupracovať. Napríklad Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, moji starší bratia a ďalší.

■ Po objavení traversa ste s modernou flautou úplne prestali?

Určite nie. Nejaký čas som sa venoval obom nástrojom, keď som pôsobil v súbore pre súčasnú hudbu Musiques Nouvelles v Bruseli.

■ Ako vás ovplyvnilo hranie súčasnej hudby? Nevyučovalo sa to so starou hudbou?

Nie, práve naopak. Vo všeobecnosti je historická notácia často bez akýchkoľvek dynamických či artikulačných znamienok alebo informácií o tempe. Súčasná hudba je, naopak, často plná detailných informácií týkajúcich sa niekedy až presného trvania jednotlivých nôt a absolútne precíznej dynamiky. Tým nám dáva menšiu interpretačnú voľnosť, až na výnimky kompozícií s improvizáčnym charakterom. Preto často stará hudba osloví mladých ľudí, lebo majú pri jej interpretácii pocit určitej slobody či voľnosti. No jednako po osvojení si kompozičných pravidiel a daného štýlu zistíme, že je to sloboda v rámci určitých mantinelov. Koniec koncov toto pravidlo isto potvrdia i jazzoví muzikanti.

Na druhej strane, aj práve teraz napísané kompozície i čerstvo objavené staré rukopisy nepodliehajú interpretačným zvyklostiam a kliše, ktoré na seba počas romantizmu a raného 20. storočia nabalili notoricky známe skladby klasikov Mozarta, Beethovena, ale aj Bacha či Händla. Tento fakt mi umožňuje nazerať na kompozíciu čerstvým, nezaujatým pohľadom, a danú skladbu nebudem hrať automaticky tak „ako sa hrá“. A pokiaľ túto skúsenosť prevediem i do notoricky známych skladieb, ktorých interpretácia je ovplyvnená vyššie uvedenými zvyklostami, získam aj na ne čerstvý nezaťažený pohľad. Je však, samozrejme, veľkým omylom pristupovať k notácii 18. storočia rovnakým spôsobom ako k modernému zápisu 20. storočia, t. j. hrať doslova to, čo je napísané, ako to robia niektorí moderní hudobníci, a v momente, keď hrajú z tzv. urtextovej edície, sa neopovážia pridať jedinú artikuláciu či dynamické znamienko.

■ Toto sú veľmi zaujímavé interpretačné prístupy: tzv. nedotknuteľnosť urtextových edícií a historicky ničím nepodložené interpretačné tradície...

Áno, a pritom práve vďaka internetu máme v dnešnej dobe prístup k najstarším nahrávkam pochádzajúcim zo začiatku 20. storočia. Z veľmi inšpiratívnych nahrávok by som v krátkosti spomenul Sarah Bernhardtovú, ďalej deklamáciu viedenského herca a súčasníka Schönberga Alexandra Moissiho, Rachmaninova hrajúceho Bacha či nahrávku Bachových *Matúšových pašii* z roku 1939 s Willemom Mengelbergom. Môžeme si na nich uvedomiť, že skutočná tradícia neexistuje a veľmi rýchlo sa mení. Vieme, ako hral ešte náš profesor, ale už nevieme, ako hral jeho profesor. Stačí jeden a pol generácie a už je koniec. Tým chcem povedať, že čítanie hudobného textu, partitúry, by nemalo byť založené na momentálnych tradíciách, ale hudobník by mal naozaj hľadať a klásť si neustále otázky. Uvedomíme si, že každý deň si dáme možno inú odpoveď. Jedna pravda neexistuje, okrem pravdy daného okamihu, a je potrebné byť kedykoľvek pripravený zmeniť názor.

■ To ma privádza k názvu vašej knihy, vydanaj v roku 2013: *The notation is not the music – hudobný zápis nie je hudba. Mohli by ste nám ju trochu priblížiť?*

Názov knihy v sebe presne vyjadruje to, čo som práve zodpovedal v predchádzajúcej otázke: teda notácia nie je to, čo sa má doslova hrať, pokiaľ ide o repertoár približne do polovice 19. storočia. Účelom tejto knihy nebolo ukázať súčet dostupných informácií o tzv. historicky poučenej interpretácii, ale vyprovokovať čitateľa k tomu, ako o hudbe premýšľať a aké aspekty pri jej interpretácii zvažovať. Vydanie knihy nevzišlo z mojej vlastnej iniciatívy, ale z iniciatívy Vrije universiteit v Bruseli, kde mi ponúkli doktorandské štúdium, ktoré bolo touto publikáciou zavŕšené. Počas svojej dlhoročnej hráčskej i pedagogickej kariéry som síce nazhromaždil veľké množstvo materiálov, ale tým, že práca musela spĺňať určité kritériá doktorandskej práce, strávil som jej napísaním množstvo času. Súčasťou tohto doktorátu bola zároveň jeho praktická časť, teda nahranie CD. Paradoxom bolo, že som si musel dorobiť bakalársky a magisterský titul, ktorý v časoch mojich štúdií neexistoval.

■ Ako čitateľku ma najprv prekvapil rozsah knihy. Myslela som, že kniha od vás bude vzhľadom na vaše vedomosti oveľa hrubšia a s väčším množstvom informácií, ale po jej prečítaní som si uvedomila, že to nie je kniha o tom, čo všetko viete, ale ako vyprovokovať čitateľa k vlastnému premýšľaniu...

Presne tak. V každej kapitole sa dotýkam inej témy a pri každej som sa snažil vystihnúť jej podstatu. V knihe tiež odkazujem čitateľa na množstvo primárnych zdrojov, z ktorých som vychádzal, vďaka čomu získa ďalšie cenné informácie.

■ Za veľmi cenné tiež považujem pasáže, kde zdieľate svoje životné skúsenosti s istými hudobnými situáciami. Obzvlášť ma zaujala kapitola o ladení, kde opisujete pôvod dnešnej „globalizovanej“ klasicistickej výšky: a¹ = 430 Hz.

Áno, snažil som sa zároveň podeliť o svoje dlhodobé hráčske skúsenosti praktickým spôsobom. Zámerom publikácie nebola muzikologická štúdia, ale veľmi praktický sprievodca pre každého, kto sa chce historicky poučenej interpretácii venovať. Nedalo sa nepodeliť so špecifikami doby, v ktorej sme starú hudbu začali hrať.

■ Stretli sme sa pri príležitosti masterclass v rámci projektu Schola 2022 v Bratislave. Aké sú vaše dojmy z mesta?

Bratislava na mňa pôsobila ako veľmi príjemné mesto, o ktorom som ani netušil, že je tak blízko Viedne! Primaciálny palác bol pre náš recitál výbornou lokalitou so zaujímavou históriou, veľmi dobrou akustikou pre sólové traverso so sprievodom čembala

a v konečnom dôsledku aj ústretovým a vzdelaným publikom. Moje dojmy sú teda veľmi pozitívne.

■ Ako by ste hodnotili kurzy vzhľadom na vašu bohatú medzinárodnú pedagogickú skúsenosť?

Čo sa týka kurzov, veľmi miľo ma prekvapila hráčska úroveň študentov. Každý bol v inom štádiu štúdia, boli tam obsiahnuté rôznorodé vekové kategórie i národnostné odlišnosti, čo bolo pre všetkých isto veľmi obohacujúce. Čo ma prekvapilo skôr negatívne, bola úroveň jazykových znalostí mladých ľudí. Vidím tam veľké rezervy. Znalosť cudzích jazykov je bránou do sveta a k ďalšej vzdelanosti. I keď trochu poznám politicko-historický kontext vašej krajiny, v dnešnej dobe je aspoň dobrá znalosť angličtiny štandardom. Nehovoriac o dôležitosti ovládania cudzích jazykov u hudobníkov.

■ Čomu sa momentálne venujete?

Teraz sa opäť vraciam k téme „inégalité“ a jej aplikácii mimo francúzskeho štýlu. Je to nikdy sa nekončiaca téma. ✕

Rozhovor vznikol počas podujatia SCHOLA 2022, ktoré sa konalo 16. – 30. 5. v Bratislave ako výsledok spolupráce Centra starej hudby, Hudobného centra a Cirkevného konzervatória. Vzdelávací projekt zahŕňal interpretačné kurzy zamerané na historicky poučenú interpretáciu a koncerty.

Barthold KUIJKEN bol jedným z prvých hudobníkov venujúcich sa hre na historických priečných a zobcových flautách. Má veľkú zásluhu na objavení originálov flaut z 18. storočia, na ktorých nahral niektoré svoje CD a následne spolupracoval s nástrojármi na vytváraní ich kópií. Spoločne so svojimi bratmi, Wielandom a Sigiswaldom, premeroval množstvo skladieb 18. storočia na originálnych nástrojoch alebo kópiách. Dlhý čas pôsobil v spoločnom orchestri bratov Kuijkenovcov La Petite Bande. Barthold Kuijken je autorom kritického vydania mnohých urtextových edícií s veľmi detailným predslovom, obsahujúcim všetky aktuálne dostupné informácie o pôvode diel a svojom vlastnom výskume. Ako príklad môžeme uviesť kompletne diela J. S. Bacha pre priečnu flautu pre edíciu *Breitkopf und Härtel*.

Nahral kľúčovú flautovú literatúru od skorého 17. storočia po rané 20. storočie (od Hottetera po Debussyho). V r. 2013 vyšla jeho kniha *The Notation Is Not the Music*. Venuje sa aj dirigovaniu a od r. 2008 je umeleckým vedúcim Indianapolis Baroque Orchestra.

HUDBA V ČASOCH NESLOBODY



Zábavná hudba pod cudzou vlajkou

Trnavský big band Jazz Slovenskej lígy (zdroj: súkromný archív Jána Jauru)

Celosvetové napätie s kumulujúcou ekonomickou a politickou krízou 30. rokov motivovalo hospodársky vyspelejšie krajiny k vývoju technológií, ktoré by im v prípade hroziaceho vojenského konfliktu poskytli strategický náskok. Technický pokrok v oblasti šírenia a záznamu zvuku sa dotkol aj hudobnej kultúry a spôsobil v nej revolúciu, ktorá veľmi úzko súvisela aj so začiatkom masového šírenia zábavnej hudby. Moderné prúdy si na Slovensku razili cestu náročnými historickými okolnosťami, ktoré sa zrkadlili v personálnych perzekúciách jej protagonistov – či už počas, alebo po druhej svetovej vojne. Repertoár modernej zábavnej hudby sa rozrastal aj za cenu estetických a ideologických kompromisov, manifestovaných napr. v jeho vyvažovaní vojenskými piesňami či gardistickými pochodmi.

Soňa JESENIČOVÁ

Zábavná hudba bola vždy esenciou nočného života slovenských miest a od vzniku rozhlasového vysielania aj frekventovanou súčasťou vln v éteri. Z hlavného mesta sa hudba po prvý raz ozvala v rozhlase v posledný augustový deň r. 1926 z kaviarne Astoria v podaní tanečnej kapely Jožka Pihíka.¹ Tanečné orchestre vystupovali v zábavných podnikoch – pravidelne boli angažované najmä v kúpeľných mestách. Ich nahrávky zo 40. rokov svedčia o koexistencii jazzovej estetiky a propagandistickej piesne. Azda aj preto bola oficiálna politika Slovenska, hoci bolo satelitným štátom Nemecka, voči ich produkcii milosrdná. O zvýšenej tolerancii voči „exotickým vplyvom“ v slovenskej hudobnej kultúre svedčia vystúpenia tanečných orchestrov na podujatiach miestneho veliteľstva Hlinkovej gardy v Bratislave či

existencia tanečných orchestrov ako Pracovný sbor národnej obrany Ministerstva národnej obrany pod vedením dirigenta Zdenka Hrona (pseudonym Zdenka Mikulu), ktorý sa sformoval špeciálne pre frontové vystúpenia.² Išlo o menšie zoskupenie zostavené z členov Jazzového orchestra slovenských vysokoškolákov, ktorý už predtým účinkoval napríklad vo zvolenskom Hoteli Grand pre Miestnu organizáciu Hlinkovej slovenskej ľudovej strany, vo vojenských posádkach, v nemocniciach a pre vojakov vo výcvikových strediskách.³

Slovenská kultúrna politika bola voči jazzu, ktorý nacistická ideológia považovala za „*neárijský produkt nepriateľských plutokratov, negrov a židobolševikov*“,⁴ vo všeobecnosti miernejšia. Predseda Hudobnej komory Frico Kafenda považoval jazzovú hudbu za „*umenie a pojem,*

ktorému sa venujú veľkí umelci a skladatelia“.⁵ Afinitu voči nej prechovával aj tajomník Hudobnej komory a vedúci oddelenia hudobných skladateľov a dirigentov Alexander Moyzes – absolvent kompozičnej triedy Vítězslava Nováka, spolužiak Jaroslava Ježka v Prahe 20. rokov, autor *Vest pocket suitu*, *Fox Etudy* a ďalších skladieb ovplyvnených jazzom.⁶ Ani ďalším osobnostiam hudobného života, ktoré mali z pozície členov rady Hudobnej komory vplyv na jeho vývoj, neboli synkopy cudzie. Tajomník hudobnej komory a autor populárnych piesní Teodor Šebo-Martinský zostavil podľa vzoru Jaroslava Ježka bigband pre potreby živého rozhlasového vysielania. V r. 1941 v Bratislave denne účinkoval aj Rozhlasový jazzový orchester Hansa Knaueru⁷, skladateľa, dirigenta a vtedajšieho vedúceho nemeckej sekcie odboru hudobných sklada-

teľov v Hudobnej komore. Michal Knechtsberger (po vojne Michal Karin), vedúci oddelenia zábavnej hudby Slovenského rozhlasu a o. i. aj pokladník rady Hudobnej komory, bol klaviristom jedného z prvých takýchto

napriek ideologickým reštrikciám blízko k swingu. Faixov dvadsaťčlenný orchester, ktorý sa transformoval zo štúdiového rozhlasového orchestra, fungoval v r. 1939–1941 a účinkoval aj na takých reprezentatívnych udalostiach, akými boli Prvý národný ples v Bratislave v decembri r. 1940⁸ či podujatie Usmievavé Slovensko v bratislavskom Hoteli Tatra



Magdaléna Schwingerová-Mutňanská (zdroj: Univerzitná knižnica v Bratislave)

Predseda Hudobnej komory Frico Kafenda považoval jazzovú hudbu za „umenie a pojem, ktorému sa venujú veľkí umelci a skladatelia“. Afinitu voči nej prechovával aj tajomník Hudobnej komory a vedúci oddelenia hudobných skladateľov a dirigentov Alexander Moyzes...

v r. 1941.⁹ Jeho kapelník bol však od r. 1941 politicky prenasledovaný, zatknutý a dva mesiace väznený. Dôvodom bola Faixova angažovanosť v pražskej centrále Česko-slovenského rozhlasu, od-

Matuška, no v r. 1942 štúdiový orchester zaničil, resp. jeho členovia prešli do formujúceho sa rozhlasového orchestra.¹¹

Nahrávky ako zrkadlo doby

Narastajúca potreba pokrytia programu rozhlasového vysielania viedla 1. 8. 1942 k založeniu 14-členného Malého rozhlasového orchestra. Pod vedením Antona Matscheka a Ferinanda Zischku realizoval viac než šesťdesiat nahrávok, ktoré vychádzali najmä na gramofónových platniach českých hudobných vydavateľstiev Supraphon, Ultraphon a Esta, ale aj nemeckých firiem Polydor a Telefunken.¹² V edícii nemeckého Telefunkenu vychádzali v 40. rokoch nahrávky piesní slovenských autorov v kombinácii s nemeckými šlágrami pretextovanými do slovenčiny v podaní slovenských interpretov. Za

prvú interpretku slovenskej populárnej hudby je považovaná Magdaléna Schwingerová.¹³ Magda Schwingerová (neskôr Schwingerová-Mutňanská) bola pôvodne baletkou, neskôr speváčkou operety i opery SND. Jej hviezdny úspech v období vojnového slovenského štátu vystriedali povojnové perzekúcie.¹⁴ Dôsledky

verejného účinkovania počas fašistického režimu a kooperácie s nemeckými produkčnými spoločnosťami pocítil po vojne aj František Krištof Veselý – interpret vojenských pochodových a gardistických piesní *Kamaráti, na stráži!* Tibora Kemeneša na text Ondriša Jariabeka, ktorú nahrál so sprievodom orchestra ESTA v r. 1939, rovnako ako aj vojenský pochod *Chceme nazad Košice* (s mužským zborom a sprievodom dychovej hudby), pochodovú *Pieseň slobody* od Gejzu Dusíka na text Adalberta Hudeca či pochodový fox *Až sa domov z vojny vrátim* so sprievodom Malého rozhlasového orchestra pod vedením Antona Matscheka z r. 1943. Za zmienku stoja v kontex-

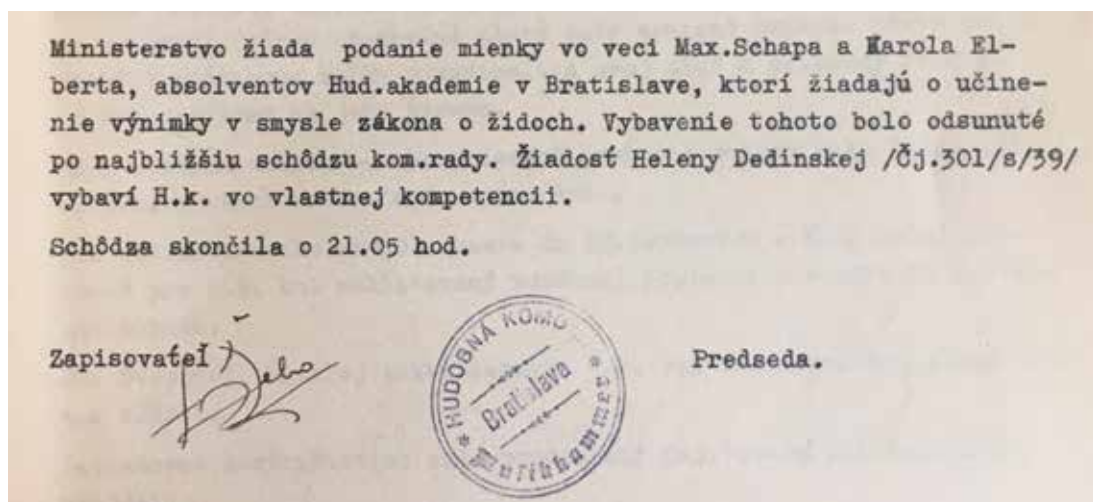


Bratislavská kaviareň Astória, cca 1926 (zdroj: Mestský ústav ochrany pamiatok v Bratislave)

te doby aj foxtrotu *Ja budem len pešiak a Každá kasáreň je jak lékáreň*, ktoré naspieval Veselý v r. 1942 a 1943 na text Paľa Čádyho v zhudobnení Gejzu Dusíka v sprievode Malého rozhlasového orchestra.¹⁵ Piesne, ktoré sú ani nie tak umeleckou výpoveďou ako skôr zrkadlom doby, podobne ako ďalšie piesne, ktoré nahrál

ciál 28. 9. 1938 vyzýval občanov k všeobecnej mobilizácii proti nemeckej okupácii. Po prepustení z väzby bol Faixovi znemožnený návrat do Slovenského rozhlasu. Až do konca vojny pôsobil ako vedúci výroby kultúrnych filmov.¹⁰ Po odvolaní Faixa z postu vedúceho orchestra prebral jeho rolu nakrátko Janko

→



Zo zápisnice rady Hudobnej komory, 1939 (zdroj: archív Divadelného ústavu v Bratislave)

→ F. K. Veselý pre nemecké spoločnosti Polydor a Telefunken, viedli po skončení druhej svetovej vojny k obvineniam, na ktorých podklade bol legendárny spevák väznený v pracovnom tábore v Novákoch.¹⁶ Prominentní interpreti – sólisti Národného divadla a najzvučnejšie mená úsvitu slovenskej populárnej hudby – naspievali mnoho piesní s veľavravnými titulmi: napríklad pochod *Hor sa, junač!* na hudbu Ruda Kováča s textom Otta Kaušitzu či „revizionistickú pieseň“ *Čo nám vzali, to nám vrátiť*, ktoré na nahrávkach z r. 1939 a 1941 interpretuje Janko Blaho¹⁷, alebo gardistické piesne *Slováci sme od rodu* s podtitulom *Na Slovensku po slovensky* a *Pod slovenským nebom*, ktoré naspieval ešte v r. 1938 Štefan Hoza.¹⁸ Autormi druhej z nich je dvojica Otto Kaušitz a Gejza Dusík, z ktorých dielne pochádza aj opereta s vlasteneckým námetom a veľavravným, z dnešného pohľadu až ironickým názvom *Pod cudzou vlajkou* z r. 1941, ktorá sa stala jednou z najúspešnejších slovenských operiet. Z nej pochádzajú

Dôsledky verejného účinkovania počas fašistického režimu a kooperácie s nemeckými produkčnými spoločnosťami pocítil po vojne aj František Krištof Veselý...

piesne ako *Dedinka v údolí*, tango *S tebou pod Tatrami* či pochod *Rád mám tá zem*, ktoré boli nahraté F. K. Veselým a Jaroslavom Jarošom v sprievode orchestra ESTA pod vedením Slávu Macha. Podobné obsahové razenie má aj pomalý fox Gejzu Dusíka *Tam v dialke až za morom* na text Pavla Braxatorisa z operety *Tajomný prsteň*, ktorá mala premiéru v r. 1944. Z tanečných piesní s vlasteneckým obsahom si vďaka nahrávkam realizovaným v r. 1939–1945 môžeme dodnes vypočúť aj tangá v podaní F. K. Veselého *Vy krásne Tatry malebné* a *Na stráži pod hviezdami* či valčík *O tebe na fronte* s podtitulom *Čuj našu slovenskú pieseň* na text Paľa Čádyho v zhudobnení Gejzu Dusíka v in-

terpretácii Magdy Schwingerovej, ktorá mala v tom čase na konte už ďalšie štyri nahrávky – medzi nimi slovenskú verziu svetoznámeho nemeckého hitu *Lili Marleen* z r. 1942. Nahrala ho pre nemecký Telefunken so sprievodom orchestra pod vedením samotného autora piesne, Norberta Schultza.¹⁹

Klavír ako devíza

Nedostatok klaviristov a zvyšovanie umeleckej úrovne súborov zábavnej hudby sa vedenie Hudobnej komory rozhodlo riešiť jednou ranou – zavedením pravidla, že klaviristu môže mať len taký súbor zábavnej hudby, ktorého členovia sú schopní hry z nôt, a teda predvážania umelej hudby a komplikovanejších hudobných aranžmánov.²⁰ To zároveň znamenalo repertoárové obmedzenie pre súbory ľudovej hudby a tzv. cigánske kapely, pretože bez klavíra v rytmickej sekcii nebolo prakticky možné štýlovo zahrať moderné tango, foxtrot, tobôž nie swing. Aj interpretácia operetných šlágrův bola bez klavíra obtiažna. Kvalita predvedenia operetných melódií a moderných tancův v podaní rómskych kapiel, ktoré nemuseli ovládať hru z nôt, nebola Hudobnej komore po vôli. Zatiaľ čo sa už aj na Slovensku objavovali prvé pokusy o swingové frázovanie, tunaj-

ším rómskym hudobníkom bola podľa Alexandra Moyzesa údajne „jazzová rytmika úplne cudzia“ a to, čo produkovali ako jazz, by si bolo žiadalo „dôsledné školenie“.²¹ Rómski hudobníci podľa neho neboli „kvalifikovaní pre jazzovú hudbu“.²² Jazzových hudieb je dosť, konštatoval komisár Ministerstva školstva a národnej osvety Vladimír Wagner: „... ale tiež nie sú dobré. [...] V jazze je hlavný rytmus,“ dodal, „a ten cigáni neovládajú.“ „Cigánski orchester nikdy nemal klavír, ten do cigánskeho orchestra nepatrí. [...] Klavír prišiel do cigánskych hudieb zo západu [...] a potrebujú ho iba pre tanečnú hudbu.“²³ V tomto duchu stanovila Hudobná komora v spojení so Slovenskou odborovou jednotou súkromných

úradníkov, že „používanie klavíra v cigánskych súboroch mohlo by mať význam len pri prevádzaní jazzovej hudby, keby školenie cigánskych hudobníkov bolo tomuto účelu primerané“.²⁴ Keď rómski primáši žiadali o povolenie klavíra v kapele, komorná rada odpovedala, že pokiaľ majú vyššie nároky, majú sa hlásiť do vyššej kategórie, a že „ak sú cigáni v kapele len zo skupiny A (pozri delenie ansámblov v článku Slovenský plán kultúrneho života, *Hudobný život* 3/2022), prestanú byť cigánmi a môžu mať klavír“.²⁵

Realizáciu výskumu podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.

Poznámky:

- 1 DRAXLER, Vladimír: *História SRO*. Dostupné na www.rtvs.org/o-rtvs/historia/historia-sro.
- 2-4, 7-8 KAJANOVÁ, Yveta: Jazz na Slovensku v období fašizmu. In *Musicologica Brunensia*, roč. 54 (2019), č. 2, s. 35–37.
- 5, 22-23 Zápisnica č. 41 zo schôdze komornej rady dňa 13. 2. 1941, s. 5–6. Archív Divadelného ústavu v Bratislave, fond Zbierka dokumentov divadelnej kultúry na Slovensku II, škatuľa 5, sign. MŠaNO, inv. č. 514.
- 6 CHALUPKA, Lubomír: Jazzové inšpirácie v slovenskej hudbe 20. storočia. In *Musicologica*, roč. 2013, č. 1.
- 9, 11, 15 KAJANOVÁ, Yveta: Jazz v Bratislave počas druhej svetovej vojny. In *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín VI*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia, Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2021, s. 264–265.
- 10 JANOVSÝ, Andrej: Od umretia Ladislava Faixa uplynulo polstoročie. In *Tatranský dvojtyždeník*, roč. XXVIII (2017), č. 14–15, s. 10.
- 12, 17-18 ZELENAY, Pavol: *Aproximatívny zoznam piesní slovenskej populárnej hudby nahratých na gramofónové platne v rokoch 1934–1970*. [CD.] Bratislava: Hudobné centrum, 2008.
- 13 ZELENAY, Pavol: *Prvá speváčka tanečných piesní*. [Online.] Dostupné na <http://prvezeny.sk/schwingerova-2>
- 14 PRVÁ: *Magdaléna Schwingerová*. [DVD]. Réžia Peter KERÉKES. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016.
- 16 VOKUŠOVÁ, Naďa: *František Krištof Veselý – Skalican s dušou grófa*. [Online.] Dostupné na www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/vesely.html
- 19 Išlo o jej poslednú, piatu platňu. (Ref. 12.)
- 20, 25 Zápisnica č. 36 zo schôdze komornej rady dňa 19. 12. 1940, s. 2. Archív Divadelného ústavu v Bratislave, fond Zbierka dokumentov divadelnej kultúry na Slovensku II, škatuľa 5, sign. MŠaNO, inv. č. 514.
- 21 Zápisnica č. 37 zo schôdze komornej rady dňa 9. 1. 1941, s. 4. Archív Divadelného ústavu v Bratislave, fond Zbierka dokumentov divadelnej kultúry na Slovensku II, škatuľa 5, sign. MŠaNO, inv. č. 514.
- 24 Zápisnica č. 38 zo schôdze komornej rady dňa 16. januára 1941, s. 2. Archív Divadelného ústavu v Bratislave, fond Zbierka dokumentov divadelnej kultúry na Slovensku II, škatuľa 5, sign. MŠaNO, inv. č. 514.

Hevhetia Fest v Trnave

Koncerty, zvukové inštalácie, prezentácie nových CD a kníh zaplnili 20.–21. septembra koncertné sály trnavského Malého Berlína, Galérie Jána Koniarka a synagógy. Prehliadka známeho košického vydavateľstva opäť potvrdila nielen nespochybniteľný vplyv už 20-ročnej značky na našu nekomerčnú scénu, ale aj jasný presah Hevhetie za hudobné i geografické hranice Slovenska.

Dvojdnové podujatie otvoril v utorok popoludní krátkym sólovým koncertom v trnavskej synagóge klarinetista **Soheil Peyghambari**. Iránsky hudobník uviedol s podporou elektronických efektov a looperov skladbu zo svojho CD *Dysphoria*. Jeho projekt sa štýlovo pohybuje na pomedzí jazzu, world music a elektronickej hudby. Po koncerte bol uvedený dokumentárny film o košickom maliarovi **Lajosovi Feldovi**, ktorý prežil koncentračný tábor.

Festival pokračoval v priestoroch kultúrneho centra Malý Berlín koncertom skupiny **Otto Hejnic Organism**, čo je nový projekt českého bubeníka a skladateľa. Trio jazzových hudobníkov z USA, Veľkej Británie a Česka prezentovalo lídrove kompozície z konceptuálneho albumu *Beringia*. Hejnic svojim renomovaným spoluhráčom – tenorsaxofonistovi **Ošianovi Robertovi** a hráčovi na Hammond organe **Brianovi Charettovi** – sekunduje sebavedomým dynamickým štýlom hry pripomínajúcim Tonyho Williama. Repertoár albumu vychádza kompozične z moderného mainstreamu a použitie módov naznačuje vplyv ľudovej hudby.

Prvú prestávku vyplnila prezentácia knihy *Béla Kéler – Maestro z Bardejova*, ktorá mapuje život a dielo uhorského skladateľa, huslistu a dirigenta. Vojtech Kéler, vlastným menom Albert Paul von Keler, pôsobil vo Viedni, v Berlíne a Wiesbadene. Autor knihy **Pavel Burdych** má už rozpísané jej pokračovanie, v ktorom by chcel spracovať a zverejniť skladateľovu korešpondenciu.

Košický saxofonista **Ján Kopčák** a gitarista **Pippo Corvino** (Filip Gavranovič) pôvodom z Čiernej Hory predstavili hudbu z ich štvrtého spoločného albumu *The Long Bright Dark*. Corvino pochádza z rodu gitarových čarodějníkov typu Billa Frisella, ktorí dokonale ovládajú prácu s elektronikou. Distingvovane pôsobiacemu Kopčákovi poskytoval v sólach invenčný a zvukomalebný harmonický podklad. Duu rozhodne nechýba zohratosť ani empatia. Práca s dynamikou a rytmická pestrosť by však posunuli ich hudbu ešte ďalej. Projekty hudobníka, muzikológa a estetika **Júliusa Fujaka** sú venované voľne improvizovanej hudbe bez štýlového zaradenia. Pri prezentácii svojich dvoch najnovších CD *HYPIANOSIS+* a *transVAXitions!* hovoril o filozofických aspektoch hudby postavenej na princípe „tu a teraz“. Na príklade svojich nahrávok, ktoré vznikli ako súvislý prúd improvizovanej akustickej hudby, demonštroval fenomén „muzicírovania“. Pre Fujaka je interakcia v hudobnom dialógu a multidialógu kľúčová.

Na nahrávanie albumu *HYPIANOSIS+* si do koncertnej sály empírového divadla v Hlohovci pozval Martinu Janegovú, Nikolaja Nikitina, Miloša Železnáka a Martina Kukučku. Česká multizánrová speváčka **Mirka Novak** predstavila svoje nové CD *Malbum* s hosťujúcim americkým bubeníkom **Edom Milesom**. Novak spolupracuje so špičkovými producentmi a interpretmi hlavne v USA a Českej republike. Bezchybná intonácia, rytmus



Zľava: D. Kollar, E. Truffaz, P. Ranieri a R. Cox (foto: J. Kalász)

a koncepcná kompozičná práca sú u nej samozrejmosťou. Svoje skladby tvorí vrstvením melodických motívov a basových liniek v looperi. Spolupráca s E. Milesom naznačuje, že viac než beatbox jej konvenuje interakcia so „živým“ bubeníkom. Miles kombinuje hru na klasickej súprave bicích nástrojov so smplovanými zvukmi z drum padu, ktorý však mal na koncerte poruchu.

V ďalšom vstupe nás hudobný publicista **Peter Motyčka** zoznámil s novinkami vydavateľstva. Udalosťou je hlavne CD slovenskej bluesovej speváčky **Silvie Josifoskej Closer**, ktoré obsahuje aj jej vlastnú tvorbu. Zaujímavým CD je hudba k projektu *GROWThe Tree in Art*, ktorého inštalácia vo viedenskej galérii Lower Belvedere potrvá do 8. 1. 2023. Ide o výstavu obrazov a fotografií, ktoré spája téma stromu v jeho rôznych kontextoch a súvislostiach. Zakladateľ vydavateľstva Ján Sudzina k nemu zostavil výber z nahrávok hudobníkov, ktorí s jeho vydavateľstvom spolupracujú. Kurátorom výstavy je Miroslav Haľák.

Avizované vystúpenie dua **Pavel Jakub Ryba** (basgitar) a **Ján Kopčák** (tenorsaxofón) bolo na poslednú chvíľu rozšírené o renomovaného švajčiarskeho trubkára **Erika**

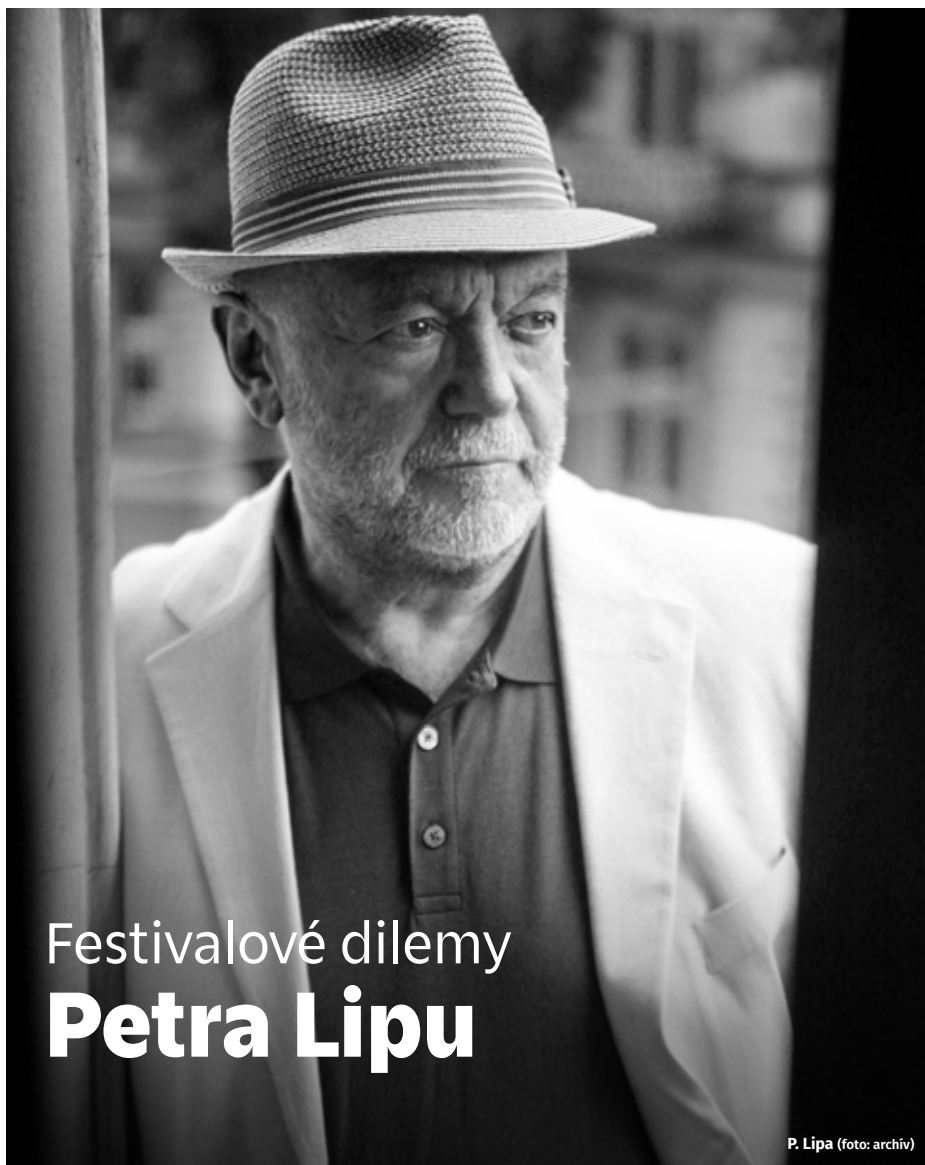
Truffaza. Ryba je umelec, ktorý stál pri zrode Sudzinovho vydavateľstva. Jeho koncert, poznačený neistotou kvôli dvojročnej koncertnej pauze, však prekvapil kvalitne zvládnutým skladateľským remeslom a interakciou so spoluhráčmi. Truffaz, ktorého zvuk a štýl hrania evokuje Milesa Davisa zo začiatku 70. rokov, opäť presvedčil, že patrí medzi elitu európskych jazzových hudobníkov. V kombinácii digitálnych „steroidov“ so živými hudobníkmi kladie dôraz na interakciu v rámci kapely. Medzi jeho prednosti patrí výborný sluch, zvuková invenčnosť a koncepčné myslenie v sólovej hre. Truffazovo hranie bolo silným momentom celého festivalu a inšpiráciou na návštevu jeho najbližšieho koncertu s vlastným projektom.

Bodku za festivalovým dňom obstarala štvorica **David Kollar** (gitar), **Rick Cox** (gitar), **Paolo Ranieri** a Erik Truffaz (trúbky). Cox, dlhoročný spoluhráč trubkára a skladateľa Jona Hassella, obsluhoval iPad, v ktorom kombinoval zvukové vzorky s efektmi. Zvukové koláže tak vytvárali sprievod improvizáciám a vzájomnej interakcii jeho spoluhráčov. Podstatnou zložkou koncertu bolo dokonalé zvládnutie zvukového dizajnu, ktorého supervíziu mal na starosti zvukár **Arnaud Mercier**. Zatiaľ čo Cox akcentoval meditatívnu stránku, Kollar generovaním basových liniek a grooveu posúval hudbu skôr do rytmicky definovanej polohy. Prekvapivý ťah – odohrať koncert s dvomi špičkovými trubkármi – však pôsobil, súdiac podľa ich prejavu, skôr zväzujúco. Hlavne u Ranieriho bol evidentný rešpekt k svojmu zná-

mejšiemu nástrojovému kolegovi. Truffaz, a v druhej polovici koncertu Kollar, obstarávali väčšinu sólovej práce. Napriek Coxovým technickým problémom s notebookom a slabšej zohratosti hudobníkov, však išlo o invenčnú performanciu, o ktorej sa medzi poslucháčmi, kritikmi i hudobníkmi bude ešte dlho diskutovať.

Festivalovým epilógom, v stredu doobeda, bola séria zvukových inštalácií v Galérii Jána Koniarka, z ktorých treba spomenúť predovšetkým ukážku soundartovej kompozície **Petra Machajdika** (*un)empty glasses* spojenú so skladateľovou multimedialnou prednáškou o košickom medzinárodnom bienále zvukového umenia Sound City Days 2012–2022. Trnavský festival, akokoľvek nabitý množstvom hudby, podujatí a prednášok, bol prezentáciou iba časti aktuálnych projektov Hevhetie a potvrdil výnimočné postavenie vydavateľstva na Slovensku. Jeho zakladateľovi, hudobnému mecenášovi Jánovi Sudzinovi, sa za vyše 20 rokov podarilo zdokumentovať veľa hodnotných umeleckých projektov, iniciovať spoluprácu našich a zahraničných umelcov a zviditeľniť ich tvorbu aj v zahraničí.

Juraj KALÁSZ



Festivalové dilemy Petra Lipu

P. Lipu (foto: archív)

Jazz, ktorého najtypickejším prejavom je zmena, prechádza ďalšou zo svojich nekonečných metamorfóz. Ambíciou festivalu BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI bolo už od jeho začiatkov prinášať aktuálne informácie nielen zo sveta jazzu. Jeho zakladateľa Petra Lipu sme sa spýtali na dramaturgiu aktuálneho ročníka, ekonomické aspekty organizácie festivalu a na spojenie jazzu s komerčnejšími hudobnými žánrami.

Pripravil Juraj KALÁSZ

■ **Posledných 20 rokov sledujem v dramaturgii festivalu evidentný príklon k populárnej hudbe. Ide o reflexiu celkového smerovania jazzu alebo je to váš programový zámer?**

Vo svojom ponímaní hudby a jazzu som sa postupne prepracoval do polohy, keď hovorím viac o hudbe ako o jazze. Ak chceme osloviť širšie publikum, musíme uvádzať umelcov, ktorí robia komunikatívnu hudbu. Pri výbere účinkujúcich berieme do úvahy ich vzťah k publiku. V renomovanom jazzovom časopise *DownBeat* sledujem umelcov, ktorí bodujú v poslucháčaškej ankete i ankete kritikov. Je to pre mňa ideálny tip, ktorý však musím dať do súvislosti so špecifikami slovenského „trhu“. Podstatné je tiež sledovať, ktorí hudobníci

hrajú na európskych festivaloch, a to nielen na ktorom pódiu, ale aj v akom čase v rámci večera. To, že niekoho ja nepoznám, ešte nič neznamená, pretože vďaka internetu môže byť takýto umelec na Slovensku známy. Typickým príkladom bol bubeník Nate Smith, na ktorého koncert prišlo veľa divákov, aj keď ja sám som sa s jeho hudbou zoznamoval až v procese tvorby dramaturgie.

Čo sa týka tvojho názoru o príklone k populárnej hudbe, ten akceptujem. Ja ten trend však nevnímam pejoratívne, skôr by som ho charakterizoval ako príklon k hudbe ako takej.

■ **Budem parafrázovať Cannonballa Adderleyho: „Hráme hudbu, ktorú naši poslucháči chcú počuť, ako aj tú, ktorú by mali**

počuť.“ Ktorú hudbu by na Bratislavských jazzových dňoch poslucháči mali počuť?

Adderley to nerozlišoval, bola to preňho tá istá hudba. Hral hudbu, ktorú sám uznal za dobrú. Cannonball je pre mňa symbolom kvalitnej a zároveň komunikatívnej hudby. Vzal do kapely Joea Zawinula, pretože ho potreboval nielen ako klaviristu, ale hlavne ako skladateľa. Jeho kompozície mali schopnosť komunikovať s publikom. Nehovoriac o tom, že Cannonball Adderley Quintet nahral Zawinulov hit *Mercy, Mercy, Mercy*. Takže Adderley je ideálny príklad toho, čo chceme aj my – uvádzať dobrú hudbu. A kto si v nej nájde jazz, experiment, pop, nech sa páči!

■ **Teraz by som chcel uviesť zopár mien hudobníkov, ktorí zatiaľ na Bratislavských jazzových dňoch neúčinkovali, ale podľa mňa by mohli a mali dostať šancu. Kamasi Washington?**

Je zo záhadných dôvodov momentálne jeden z najdrahších umelcov. Keď ti poviem 100 000, tak je to pravda, a neviem prečo. Možno ide len o spôsob, ako dať najavo, že sem nechce prísť. My sme s jeho manažmentom dlho rokovali a nejde to. Je to mimo našich možností.

■ **Sonny Rollins?**

To je ten istý príklad ako Kamasi Washington. Je veľmi drahý a okrem toho kvôli veku už nechodí do Európy.

■ **Maria Schneider Orchestra?**

Nebola nikdy v žiadnej ponuke, pretože nemá stabilný orchester. Je viac aranžérka ako bandleaderka. Nie je ako Duke Ellington.

■ **Ambrose Akinmusire?**

Bol na One Day Jazz Festivalu Martina Valihoru a my sa snažíme nerobiť veci duplicitne. A okrem toho je Akinmusire typ interpreta, ktorý je vyložene jazzový. Pre nás je z komerčného hľadiska ako headliner nepoužiteľný a ako co-headliner pridrahý.

■ **Branford Marsalis?**

Je to drahý umelec, ale pre nás kedykoľvek akceptovateľný. Zatiaľ však nebola žiadna dobrá ponuka. Pred časom som sa snažil, aby sem prišiel, keď mali spoločný projekt s Kurtom Ellingom, čo sa mi veľmi páčilo, ale nepodarilo sa to. Branford má stabilnú zostavu, hráva málo a ak už niekam príde zahrať, tak to nie je len tak. Stojí menej ako 100 000, ale aj tak je to ešte stále veľa.

■ **Brian Blade Fellowship?**

Tak to je vec, ktorú by som na festivale rád videl, ale zatiaľ sme s nimi neboli v kontakte.

■ **Neuvažovali ste o väčšom priestore pre blues, z ktorého jazz historicky vychádza a zároveň má schopnosť komunikácie s publikom?**

Blues určite. Ten trend je stále aktuálny. Kedykoľvek, keď bude nejaký bluesman ochotný

prísť za rozumnú cenu, má u nás otvorené dvere. Napokon, v histórii festivalu nájdeme mená ako Robben Ford, Lucky Peterson... Dnes je hviezdou Joe Bonamassa, ktorý je však pre nás drahý. Blues, aj vďaka mne osobne, má na festivale otvorené dvere, lebo spĺňa presne tie kritériá, ktoré hľadáme. Vďaka svojej štruktúre a charakteru oslovuje široké spektrum divákov a nie je to nič náročné. Nedávno sme boli v rokovaniach s Tedeschi Trucks Band, ale sú strašne drahí. Sedieť doma v Amerike a málokedy sa vyberú na európske turné. Oslovili sme Johna Mayera, ale ten okrem Nórska v Európe ešte vôbec nehral... Ale blues má na našom festivale stále miesto. Ak aj nie vo svojej kryštalickej čistej forme, tak ako súčasť iných žánrov.

■ **Pri viacerých menách si zareagoval v tom zmysle, že ide pre festival o drahých hudobníkov. Aký je teda váš rozpočet a aká časť z neho ide na honoráre umelcov?**

Rozpočet festivalu je približne 300 000, musíme lavírovať medzi tým, čo si môžeme dovoliť a čo už nie. Zistiť, koľko ktorý umelec stojí, je pre usporiadateľa festivalu pomerne jednoduché. Dozvieme sa to vďaka našim dlhodobým

sme si mysleli, že bude sympatické, ak sa našim priaznivcom pripomenieme začiatkom roka s Jarnými jazzovými dňami. Naším prvým a hlavným kritériom sú diváci. Máme pocit, že Bratislava znesie viac koncertov, takže sa chceme prezentovať aj pripomínať.

■ **Ktorý z headlinerov ti na festivale v minulosti spravil najväčšiu radosť?**

Kvôli profesionálnej deformácii musím povedať, že všetci speváci. Stále ma však mrzí, že u nás ešte nebol George Benson. To sa nám nepodarilo kvôli cene. Našťastie tu však boli Bobby McFerrin, Al Jarreau, Kurt Elling, Jon Hendricks a množstvo speváčok. Historicky bol podľa mojej mienky jeden z najlepších zážitkov, ktoré som mal na festivale, koncert tria Michela Camilla. Mali sme tu kopy dobrých vecí, na ktoré rád spomínam, a ktoré by som si pokojne znovu zopakoval.

■ **Povedzme Kurt Elling?**

No jasné! Aj keď teraz zmenil svoje zameranie, je stále úžasný. Elling dokázal spojiť vlastnosti najlepšieho jazzového speváka súčasnosti s populárnou hudbou. Svoj posledný album

sú vo fáze, že ešte nie sú príliš drahí. Momentálne sledujem vývoj speváka menom Michael Mayo, ktorého sme chceli tento rok, ale nepodarilo sa to. Ďalej ma zaujal Jon Batiste, ktorý prekračuje hranice jazzu a je rovnako uznávaný aj v populárnej hudbe. Ten je teraz už na inej planéte. Keď vidím, čo dotyčný umelec robí a s kým hrá, už dokážem odhadnúť, že z toho niečo bude. Presne takto sa mi podarilo pozvať Josého Jamesa a ďalších. Speváci sú jednoducho moja parketa.

■ **Dramaturgia tohtoročných jazzákov ponúka koncerty Marcusa Millera a Richarda Bonu, ktorí na festivale vystupovali už v minulosti. Aké sú dôvody ich opätovného zaradenia do programu?**

Obaja spomínaní hudobníci sa postupne vyvíjajú. Prinášajú vždy niečo nové, pričom Marcus Miller rieši svoje projekty koncepcne. Každý album si sám komponuje, nahráva a produkuje. Richard Bona je, naopak, individualista, na koncerte „predáva“ svoje umenie. Zatiaľ čo u Millera očakávame, aký projekt dá dohromady, u Bonu sme zvedaví, čo nám on sám predvedie. Bona je z technickej i hudobnej stránky dokonalý hudobník a jeho pódiová prezentácia je pre ľudí často ohromujúca. Z hľadiska nášho festivalu sú to „tutovky“. S oboma máme dobré skúsenosti, a preto sme sa rozhodli, že je vhodný čas sa k nim vrátiť.

■ **Mňa osobne milo prekvapilo spojenie Vojtěcha Dyka s organistom Ondřejom Pivcom...**

Vojta sa vypracoval na prominentného interpreta, ktorý napriek hereckému backgroundu neostáva svojej hudobnej kariére nič dlžný. Jeho eminentný a hlboký záujem o jazz sa prejavuje aj tak, že si na svoje koncerty pozval Kurta Ellinga. Keď sa pred pár rokmi stretol s Ondřejom Pivcom, preskočila iskra a spolu nahrali album, kde sú skladby od Dykovho autorského tímu, a ktorý mu Ondřej celý produkoval. Teraz ponúkajú aj svoje spoločné turné. Pivec sa, mimochodom, etabloval na newyorskej scéne spolupracou s renomovaným Gregorym Porterom a ďalšími významnými speváckmi.

■ **Ďalší dvaja zaujímaví umelci prídu z Veľkej Británie, konkrétne z Londýna. Ide len o 24-ročnú speváčku Poppy Ajudhaovú a bubeníka Yussefa Dayesa.**

Zaujímavé je, že južný Londýn, odkiaľ obaja pochádzajú, má hudobné zastúpenie na všetkých svetových hudobných scénach vrátane USA. Poppy Ajudhaová som objavil na Bienále výtvarného umenia v Benátkach v pavilóne Veľkej Británie, kde bola jej fotografia a nahrávky. Je aktivistkou v oblasti postavenia žien v spoločnosti a robí hudbu s dôrazom na vlastný repertoár. Koncerty kapely Yussef Dayes Experience, ktorá kombinuje fusion a súčasný zvuk, sú divácky mimoriadne úspešné. Yussefov groove a prístup k hudbe má silný náboj, ktorý dokáže preskočiť z javiska do hľadiska. Zaujímavé



R. Bona (zdroj: Jarasum Jazz Festival)

partnerským vzťahom so svetovými a európskymi umeleckými agentúrami. Zmluvy zahŕňajú aj práva na rozhlasové a televízne šírenie, čo zvyšuje ich cenu. Hradíme ich z príspevku od RTVS, ktorý je ročne vo výške 15 000. Prítomnosť RTVS na festivale, napriek tomu, že ho často „brzdí“, je pre nás veľmi dôležitá. Aj keď by sme si predstavovali iný spôsob prezentácie vo vysielaní RTVS ako v neskorých nočných hodinách. Na druhej strane sme radi, že máme RTVS za partnera a dúfame, že to tak bude aj v budúcnosti.

■ **Prečo ste pod hlavičkou festivalu začali organizovať Jarné jazzové dni a ďalšie koncerty?**

V čase pred pandémiou, keď nám rástli čísla,

Deep Blue nahral s basgitaristom/klávesistom DJ Harrisonom a s bubeníkom Correyom Fonvilleom – teda s mladými hudobníkmi, ktorí hrávajú s rappermi a nie sú jazzmani. Okrem nich s ním hrá Charlie Hunter na osemstrunovej gitare, s ktorým niekedy vystupuje aj v duu. Elling absolútne zmenil svoje nastavenie, a to, čo robí, je geniálne. Podarilo sa mu svoje hudobné aj literárne vedomosti spojiť s odkazom na súčasnú populárnu hudbu.

■ **Viem, že máš cit na výber umelcov, ktorí sa v krátkom čase stanú hviezdami. Dôkazom toho bol napríklad koncert Bobbyho McFerrina v roku 1986. Máš pre nás nejaký podobný tip?**

Niekedy sa podarí pozvať hudobníkov, ktorí



Y. Dayes (foto: J. de Nooijer)

→ je, že lístky na sobotu, kde je Yusef Dayes headlinerom, sa predávali oveľa viac než na piatok a nedeľu.

■ Fanúšikov tradičnejších jazzových žánrov určite zaujme koncert Cyrille Aiméeovej...

Na jej koncert sa veľmi teším, lebo je to výborná speváčka. Jej štúdiové albumy veľmi nesledujem, lebo má kvantum živých nahrávok, ktoré mi pripadajú oveľa zaujímavejšie. Mňa presvedčilo najmä jej hostovanie s Emmetom Cohenom. Páči sa mi na nej tiež, že si ako rodená Francúzka vybrala za svoje pôsobisko New Orleans, kde je v miestnej komunite vnímaná ako domáca umelkyňa.

■ Ktorí slovenskí umelci dostanú príležitosť hrať na festivale?

Tento rok sme stavia na mimobratislavských hudobníkoch. Bude to jednak víťaz súťaže Nové tváre slovenského jazzu Marek Sarvaš z Košíc, ďalej skupina Bashavel z Banskej Bystrice a AMC Trio rozšírené na sexteto z Prešova. X

Festival Bratislavské jazzové dni je už takmer 50 rokov významnou hudobnou udalosťou európskeho formátu. Atmosféru podujatia, roky tesne späť s geniom loci Parku kultúry a oddychu, sa tento rok pokúsia organizátori z agentúry

Rock Pop Bratislava oživiť v priestoroch A4 Studio na Trnavskej ceste.

Od r. 1976 koncertovali na festivale desiatky renomovaných jazzmanov, medzi nimi aj také osobnosti ako Chick Corea, Gary Burton, Jimmy Smith, Winton Marsalis, Michael Brecker alebo Roy Hargrove. Najväčšími hviezdami 47. ročníka BJD budú Marcus Miller, Richard Bona a Yusef Dayes.

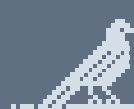
Slovenská jazzová spoločnosť vyhlasuje 36. ročník súťažnej prehliadky Nové tváre slovenského jazzu

Mladé jazzové talenty majú každoročne priestor na prezentáciu a rozvoj, ale aj spätnú väzbu od odbornej poroty zloženej z renomovaných slovenských hudobníkov. Prihláška a podmienky súťaže sa dajú získať na adrese sjs@gti.sk. **Uzavierka súťaže je 7. 11. 2022.** Záverečná prehliadka zoskupení, ktoré postúpia do druhého kola, sa uskutoční 27. 11. 2022 v Bratislave živým vystúpením pred odbornou porotou. Výhercovia získajú okrem finančnej odmeny, ktorú im venuje Hudobný fond, aj príležitosť vystúpiť na festivale Bratislavské jazzové dni. Vybraným súťažiacim hradí SJS účasť na workshope Letná jazzová dielňa. (red.)

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

S
N
K

VEDA



Béla Bartók

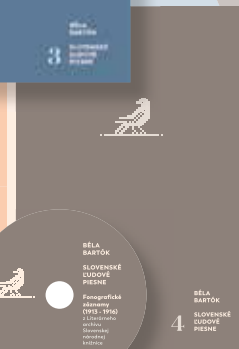
SLOVENSKÉ LUDOVÉ PIESNE 1, 2, 3, 4

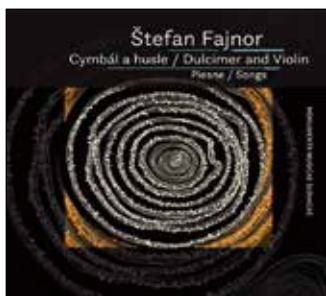
editori: Alica Elscheková, Oskár Elschek

Etnomuzikológ a skladateľ Béla Bartók vytvoril v rokoch 1906 – 1918 jednu z najväčších individuálnych zbierok slovenských ľudových piesní v histórii. K jej vydaniu však za Bartókovo života nedošlo. Prvý, druhý a tretí zväzok vyšli postupne v rokoch 1959, 1970 a 2007 (reedícia HC 2020), záverečný štvrtý zväzok vychádza v roku 2022 v prvom vydaní. Jeho prílohou je zvukové DVD s reštaurovanými fonografickými záznamami.

Bratislava 2020 – 2022

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk





Štefan Fajnor Cymbál a husle/ piesne Hudobné centrum 2021

V edícii Monumenta Musicae Slovacae vychádza dvojalbum diel Štefana Fajnora zložený z cyklu *Cymbál a husle* a z piesní, zaplňajúc tak medzeru v spoznávaní hudobných dejín 19. storočia u nás. Senického advokáta Štefana Fajnora (1822–1899) sprevádzala hudba po celý život. Keď v r. 1861 stratil svojho výnimočného učiteľa hudobnej teórie a hry na klavíri a organe Volkmar Schuriga, bol v komponovaní odkázaný sám na seba. Poznatzky si rozširoval aj prostredníctvom kontaktov s pražskými priateľmi – patril k čiteľom a obdivovateľom diela Bedřicha Smetanu. Vo Fajnorovom skladateľskom prejave sa stala dôležitou piesňová forma – jeho kompozičnú aktivitu naplnili piesne so sprievodom klavíra, ako aj zborová tvorba pre mužské, ženské i miešané zbory.

Výnimočné postavenie vo Fajnorovom skladateľskom odkaze patrí piesňovému cyklu *Cymbál a husle* na básne českého básnika Adolfa Heyduka, s ktorým ho spájalo priateľstvo i obdiv k skrytej melodickejši. Fajnor vnesol do romantickej piesňovej tvorby na Slovensku ako prvý piesňový cyklus. Cez voľbu hudobných prostriedkov zvýraznil aj česko-slovenskú vzájomnosť, pretože básnik zámerne používal slovakizovaný jazyk. Fajnor ovládajúci cirkevné stupnice dal jednotlivým piesňam zvláštny kolorit, napríklad hneď v prvej piesni *Nedivte se* je prvá časť v lydickéj stupnici a v druhej časti nachádzame frýgickú stupnicu. Prísna strofická forma Heydukovho básnického prejavu sa Fajnorovi prelínala so strofickou formou slovenskej ľudovej piesne. Fajnor vystihol melodickejšť básní, ale aj ich rytmickú štruktúru, i v Heydukovom jazyku ukrytú starú tóninu poetiky, preto ich podložil prostými akordmi, skrášil a ovinul

štylizáciou cimbalových pasáží na spôsob ľudového sprievodu.

Skladateľ neurčuje presne jednotlivé piesne pre soprán, alt či bas. Uvádza usmernenie pre výber sólistu, ktorý sa prirodzene riadi ambitom melódie sólového hlasu, „*pro vysoký hlas; pro střední hlas*“. Kvarteto sólistov v piesňach vyžadujúcich sólovú interpretáciu vytvorili: Eva Šušková (soprán), Petra Noskaiová (mezzo-soprán), Matúš Šimko (tenor) a Tomáš Šelc (barytón). Ich interpretácia sa citlivo podriadiuje náladovým premenám v jednotlivých piesňach. Najviac ma zaujali interpretácie piesní *Cymbál a husle* (Eva Šušková) a *Touha po Slovensku* (Petra Noskaiová), kde sa hlasy speváčok ľahodne spájajú i v šírke emocionálneho obsahu s textami básní, ale aj *Hody krás* (Matúš Šimko), *Šumní bojovníci* (Tomáš Šelc), *Pánbůh požehnej!* (Eva Šušková).

Zborové obsadenie doplnili Mariana Gelenekyová (soprán), Angelika Zajícová (alt), Juraj Kuchar (tenor) a Peter Kollár (bas). Takto vytvorené zborové teleso (ženský, mužský či miešaný zbor) znie vyrovnané, so širokou škálou interpretačných prostriedkov pri vždy zrozumiteľnej výslovnosti (napr. *Sobota, nedela, Mat moja, mat moja!*, *U zelenej rakyty*, *Materinská reč v cudzine*).

Druhú časť albumu tvorí ďalších štrnásť skladieb Štefana Fajnora. Hneď prvá z nich predstavuje Fajnora ako skladateľa inštrumentálneho diela (*Nitra milá, Nitra!*, *Prelúdium a fuga pre klavír*). Nasledujú viaceré piesne inšpirované ľudovými piesňami. Tri skladby prinášajú zhudobnenie poézie slovenských básnikov: Hviezdoslavove *Piesne Slovena* a *Sokoly a orly* od Jozefa Miloslava Hurbana a rozsiahlejšia pieseň *Materinská reč v cudzine* na básni Petra Bellu-Horala, ktoré Fajnor predstavujú ako majstra umelej piesne.

Náročnej úlohy „sprevádzača“ sólistov sa ujal klavirista Peter Pažický, ktorý potvrdil schopnosť dýchať so spevákom a zároveň poslucháčovi odhaľovať širokú škálu emočného a myšlienkového posolstva piesní. Klavirista v úvodoch, medzihrách či dohrách dokázal zmysluplne odľahčiť i vykresliť výraz danej piesne nenútenou brilantnosťou a vzdušnosťou, čím sólistom i zboru kreoal tvorivý rámec (napr. *Materinská reč v cudzine*) a tiež dokázal piesne hlboko precítiť (napr. *Nebanuvala bych, ej, kebych nemusela, Klenová, Klenová*). Dvojalbum s obsažným komentárom Vladimíra Godára, aj s textami piesní

spolu s vydaným notovým materiálom by sa mal stať súčasťou edukačného procesu na našich umeleckých školách. Poslucháčovi, pedagógom i interpretom sa dostáva do rúk zaslužný počín Hudobného centra pri odkrývaní zabudnutých či zatracovaných hudobných diel 19. storočia na území Slovenska.

Silvia FECSKOVÁ



Roman Berger Korczak in memoriam, Requiem da camera Quasars Ensemble, I. Buffa, E. Šušková, M. Štrbák Hevhetia 2021

Dopočúval som a zamýšľam sa nad tým, ako objektívne recenzovať hudbu Romana Bergera a či mi to vôbec prislúcha... Nehovorí pritom zo mňa „len“ úcta voči Bergerovmu životnému príbehu a jeho pozícii v našom kultúrnom priestore, ale predovšetkým ma ovplyvňuje samotný zážitok z počutého. Bergerova hudba je mocne sugestívna, apelatívna, gniavi a následne katarzne očisťuje. Zážitok je zakaždým jedinečne a silne subjektívny a nevyprchá ani pri opakovanom počúvaní, mám teda pocit, že mi neostáva nič iné, ako byť osobný... S Romanom Bergerom som si pred pár rokmi vymenil niekoľko listov, avšak kroky k osobnému stretnutiu som nikdy nepodnikol. Nevedel som si predstaviť, čo také by som mu mohol povedať (...), a pritom jeho hudba „hovori“ na mňa tak veľa! Tento rešpekt voči Bergerovi mi ostal dodnes a takmer dva roky po jeho smrti zvažujem, čo objektívne môžem o jeho hudbe napísať. Na druhej strane, tieto časy opätovne a alarmujúco potvrdzujú imperatív, že aj mojej generácii prislúcha povinnosť nezatvárať si oči a zaujať POSTOJ voči kontextom, ktoré Bergerova tvorba zrkadlí. Pre nás donedávna vzdialené a už vyblednuté témy vojnového vyčistiť sa akoby mihnutím oka opäť priplazili...

Album Quasars Ensemble a jeho hostí pod vedením Ivana Buffu po prvýkrát prináša štúdiové nahrávky dvoch kompozícií Romana Bergera z jeho posledného tvorivého obdobia, ktoré azda najlepšie vystihujú slová Jána Pavla II: „... *dokonca dnes má človek morálne právo spievať, ak jeho spev je výrazom lamentu, protestu alebo nádeje*.“ CD otvára trojčastovú skladbu *Korczak in memoriam* pre mezzosoprán, flautu, organ, tympany a sláčikové kvarteto z r. 2000. Dielo odráža tragický, ale tiež humanistický postoj obety Janusza Korczaka – poľského učiteľa a spisovateľa, ktorý z vlastnej vôle sprevádzal svojich zverencov na smrť do plynovej komory. Sila tohto odkazu sa odráža vo výrazovú vypätú a do poslednej noty prežitej hudbe. Začiatok druhej časti, v ktorej Berger pracuje s citátom z latinského hymnu *Dies irae* v kombinácii s bezstarostnosťou detskej riekanky (flauta), pôsobí na poslucháča mimoriadne skľučujúco. Tento prazvláštny auditívny obraz navyše okamžite „rozpude“ nástup organu (Marek Štrbák). Tretia časť *Choral Vorspiel. Marcia funebre* korunuje odkaz diela nasledovným spevom: „*O głowo poraniona, Krwią hańbą pokryta, Twa korona z ciernia jest uwita*.“ Ide o slová Arnulfa von Löwena, ktoré v slovenčine znamenajú: „*Ó, hlava zranená, krvavou hanbou pokrytá. Tvoja koruna z trnania je uvitá*.“ (Eva Šušková)

Druhým dielom albumu je skladba *Requiem da camera* (1998) pre husle (Peter Mosorjak), violončelo (Ján Bogdan) a klavír (Ivan Buffa). Dielo je ďalšou skladateľovou reakciou na neprávosti a zverstvá minulého storočia, pre ktoré si prepožičiaval Brzezińskiého slová „*storočie megavraždenia*“. S prvým dielom albumu zdieľa táto skladba vypätosť a koncentrovanosť výrazu, zároveň však nesie výraznejšie stopy vyššie spomínaného lamentu a nádeje.

Verím, že hodnota a kvalita Bergerovej hudby si nemohla nájsť rovnocennejšieho interpretačného partnera ako Quasars Ensemble. Opakovane sa tiež potvrdila sústredenosť, zodpovednosť a expresívny potenciál tohto zoskupenia okolo Ivana Buffu, ktoré dopĺňajú už štandardne vysoké dispozície sólistov Evy Šuškovej a Mareka Štrbáka. Aj tentoraz priniesla spolupráca ansámblu s ich domovským vydavateľstvom Hevhetia dramaturgicky veľmi cenný príspevok do našej hu-

→ dobnéj kultúry. Na záver sa mi ešte vynárajú Šklovského slová: „*To, čo umelec vytvára, berie z okolitého sveta.*“ Bergera pritom v detstve a formujúcich rokoch obklopoval svet (u)zruvalého a čistého zla. Akú vnútornú a tvorivú silu musel v sebe Berger znovu a znovu nachádzať, aby nám zanechal tú hodnotu a krásu, ktorá po ňom ostala? S hrčou v krku zároveň myslím na to, že je lepšie, že sa nedožil februárových udalostí...

Ondrej VESELY



Johannes Brahms M. Paľa, L. Fanzowitz Pavlík Records 2022

Pozoruhodné dvoj-CD vzniklo v Dome umenia Košice na sklonku r. 2021. Už po druhýkrát siahli Milan Paľa s Ladislavom Fanzowitzom po hudbe skladateľa, ktorý popri Antonínovi Dvořákovi vytvoril kvantitatívne najväčší počet komornej hudby v 19. storočí. *Opus 120* Johanna Brahmisa tvoria dve klarinetové sonáty (č. 1 *f mol* a č. 2 *Es dur*) a obopínajú ho *Trio a mol op. 114* (pre klavír, klarinet a violončelo) s vymeniteľným klarinetovým partom za violu a impozantné *Kvinteto h mol op. 115* (pre klarinet a sláčikové kvarteto). Všetky tri opusy sa v pôvodnej verzii teda viažu ku klarinetu. Inšpiračným zdrojom bol Richard Mühlfeld, klarinetista dvorského orchestra v Meiningene, umelec jedinečných kvalít, ktorý podnietil skladateľovu hudobnú fantáziu. Práve mimoriadnosť jeho interpretačných schopností doviedla skladateľa k uspôsobeniu klarinetového partu *Op. 120* aj pre violu (CD 1) a husle (CD 2). Brahms sa obával, či dielo dokážu zahráť aj iní klarinetisti a tiež si chcel zaistiť

viacnásobné uvádzanie svojich komorných diel. Huslový aj violový part sú skladateľom autorizované a boli aj publikované. Takmer nehrať ná huslová verzia *Sonáty č. 1 f mol* a *Sonáty č. 2 Es dur* primäla podľa Milana Paľu interpretov k dramaturgii dvojcédečka, kde by obe zazneli vo svojej violovej aj huslovej verzii spolu. Verzia per husle pôsobí farebne svetlejšie a náladovo trochu radostnejšie, čomu iste prispeli aj drobné Brahmsove úpravy a svetlejšia farba nástroja. Je veľká škoda, že CD nemá aspoň krátky vysvetľujúci text, kde by interpreti osvetlili svoj umelecký zámer, napríklad k dramaturgii, v ktorej sú skladby zaradené najprv vo violovej verzii, a to v opačnom poradí, a potom v huslovej verzii v zrkadlovom odraze.

Nahrávka je zaujímavá pre muzikálne čistý a zreteľný prístup oboch interpretov k Brahmsovu komornému štýlu. Hudobno-obsahový význam sa u Brahmisa prejavuje v epilógických úsekoch hudobnej formy. Skladateľova slohová individualita je interpretmi manifestovaná veľkoryso, napr. v *Allegro amabile* v *Sonáte č. 2*. Pozoruhodné je zdôraznenie partnerskej súhry v *Allegro appassionato*, kde sa ich hudobný výraz stáva citlivým až kamarátsky dôverným. Napokon záverečné *Andante con moto. Allegro. Più tranquillo* s odkazom na nemeckú stredovekú hudbu a polyfóniu je retrospektíva na niečo dávne z minulosti. Zo strany interpretačného pochopenia sonáty sa ozýva ozvena zo *Sonáty pre klavír fjs mol op. 2*. Kruh tvorby a skladateľovho hudobného umenia sa významovo uzatvára. V záverečnej časti sonáty interpreti priam celebrujú vo vzájomnom pochopení a zvýrazňujú zmysluplnosť a podstatu komornej hudby.

To isté sa odohráva aj v druhej aj tretej časti violovej aj huslovej verzie *Sonáty č. 1 f mol*, ktorá kladie nárok interpretačne zvládnuť rôznorodý 4-časťový cyklus, hudobne aj výrazovo sa pohybujúci medzi symfóniou a komornou hudbou. Pozoruhodná je jemnosť chápania hudobno-estetického kontex-

tu interpretmi, hudobné spojenie pri rozvíjaní motívov, vyjadrenie nádherného hudobného obsahu od začiatku *Allegro appassionato* až po záverečné *Vivace*. Druhá a tretia časť (*Andante un poco Adagio, Allegretto grazioso*) sú charakteristické svojou bezprostrednosťou. Interpreti vo vzájomnom spojení formujú flair Brahmsovskej ľudovosti a korektnej kompozičnej techniky a oceňujem ich schopnosť prezentovať hudbu v rovine radosti a „hry“ ako takej. Finálnym *Vivace* duo Paľa-Fanzowitz opäť potvrdili svoju schopnosť preniesť na hudobný nosič metaforický význam hudby.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



CUBUS Spectrum Quartett Pavlík Records 2021

„*Štyria skladatelia, štyria interpreti, osem individualít, osem bodov prepojených v kompaktný objekt. CUBUS je túžbou obnoviť staré spojenia, priateľstvá, naplniť formu obsahom,*“ takto charakterizujú album na obale samotní iniciátori – Spectrum Quartett. Na našej hudobnej scéne účinkuje presne jednu dekádu a jeho existencia ilustruje vývoj v istom zmysle romanticko-naivnej predstavy, keď sa z mladického elánu študentského projektu, silných priateľských vzťahov a lásky k hudbe zrodila kvalitná umelecká identita. Po niekoľkých personálnych zmenách tvoria v súčasnosti kvarteto Ján Kružliak ml. (husle), Miroslav Vilhan (husle), Peter Dvorský (viola) a Branislav Bielik (violončelo). Víziu širokospektrálneho telesa a chuť prekračovať rámec klasickej interpretácie charakterizuje množstvo odohraných

koncertov a produkcií rôzneho zamerania a štýlových kombinácií, realizovaných v koncertných sálach, aj na festivalových doskách pod holým nebom. Ich emotívny prejav s modifikovateľným tónom tvorí základ komunikácie medzi interpretom, dielom, skladateľom a publikom. CD *CUBUS* sa javí ako prirodzené zavŕšenie týchto snáh a zároveň cieľavedomé napĺňanie vlastnej predstavy o inšpiratívnej interpretácii. Prináša hudbu štyroch mladých slovenských skladateľov patriacich do Generácie 1984–1988: Petra Duchnického, Michala Paľka, Lucie Chuťkovej a Vladislava Šarišského. Diela vznikli na objednávku umeleckého vedúceho kvarteta Jána Kružliaka a dopĺňajú koncepciu 4+4, ktorú sami zdôrazňujú – štyria interpreti, štyria skladatelia, štyri originálne diela.

Peter Duchnický je majstrom zvukomalebnosti. Jeho *4 kusy pre sláčikové kvarteto* sa síce odohrávajú na platforme klasického sonátového cyklu, ale hudobný obsah je omnoho voľnejší a plastickejší. Od prvých tónov je jasné, že maliarmi zvuku sú okrem skladateľa aj interpreti. Klesajúce flažoletové glisandá, ktoré v podaní Spectrum Quartett znejú intenzívne, no zároveň mäkké a podmanivo, evokujú Perzeydy na nočnej oblohe. Snaha o hlboké pochopenie zámeru skladateľa odhaľuje a zdôrazňuje transcendentnú stránku kompozície. V poradí druhá je koncentrovaná kompozícia Michala Paľka – *BOX quartet*. V štyroch častiach ponúka jednu z možných odpovedí na otázku zaoberajúcu sa selekciou, komparáciou, uchopiteľnosťou, resp. neuchopiteľnosťou hudobného materiálu, ale aj potenciálu sláčikového kvarteta ako takého. Samotná hudba je veľmi tenzná, nepokojná, akoby sa chcela vymaniť z uzavretého priestoru, ktorým je pomyselná škatuľka. Mikrotonalitu ako interpretačnú výzvu zvládli hráči bez akýchkoľvek problémov a dodali tak skladbe presvedčivú atmosféru.

Loose in blues, sláčikové kvarteto č. 1 Lucie Chuťkovej je venované pamiatke dvoch mladých talento-



vaných žien: Moniky Potokárovej a Márie Rumanovej. Trojčastový cyklus vyrastá z minimalistického princípu a osciluje medzi dvoma realitami, vysnívaným svetom nádeje a svetom deštrukcie. K ich vykresleniu autorka príznačne využíva harmóniu. Lahkosť sláčika, striktné tempo, pregnantný rytmus a zvuková vyrovnanosť všetkých štyroch nástrojov vytvára aj z harmonickej statickejšieho, „nekonečných“ repetitívnych úsekov, uchu a srdcu lahodiaci priestor. Hra pôsobí prirodzene a komunikatívne. *Sláčikové kvarteto č. 6* Vladislava Šarišského je poslednou kompozíciou na CD. Svojou jednočastovou štruktúrou pripomína pohľad do kaleidoskopu. Skladateľ postupne odkrýva príbeh jeden po druhom, z ktorých každý sa odohráva v inom priestore a čase. Z interpretov a ich nástrojov sa tak stávajú hlavní protagonisti epického rozprávania. Aj táto úloha Spectrum Quartett veľmi svedčí. Dôsledne artikulujú rétorické figúry, dynamicky a farebne modelujú kontrastné prostredia a s prehľadom skladbu smerujú k tichému záveru. Otvorený záver naznačuje, že ich debutový album *CUBUS* je kvalitným začiatkom odvážnej, náročnej, ale zmysluplnej cesty.

Katarína KOREŇOVÁ



Paths Janáček, Martinů, Schulhoff, Klein J. Špaček, T. Jamník Supraphon 2022

Janáček, Martinů, Schulhoff, Klein... Hudbu štyroch českých skladateľov, ktorí majú navonok sotva nejaké spoločné styčné body, prinášajú ako mimoriadne zaujímavý dokument huslista Josef Špaček a violončelista Tomáš Jamník pod spoločným názvom *Paths* (Cesty). Už prvé taktý nahrávky vzbudzujú pozornosť. Janáčkov *Sláčikové kvarteto č. 1* podľa Tolstého „Kreutzerovej sonáty“ dostalo nový šat. Jeho hutná, dôverne známa útržková reč znie inak, ako ju poznáme,

v interpretácii huslí a violončela. Napriek tomu ostáva Janáčkova hudba nezameniteľná vo svojom charaktere, je svojím spôsobom jedinečná, originálna, neopakovateľná, zahraná Špačkom a Jamníkom s obrovskou vervou.

Kým z rusofila Janáčka vytvoril vydarené aranžmán pre dva sláčikové nástroje violista a skladateľ Jiří Kabát, zvyšok nahranej hudby vznikol pôvodne pre husle a violončelo a v Špačkovi a Jamníkov má naslovovzatých majstrov. Nahrávka sa počúva jedným dychom. Úžasne zasnená je pomalá časť *Andantino* z *Dua pre husle a violončelo* Erwina Schulhoffa, hraná obomi nástrojmi con sordino. Technicky brilantne znie originálna druhá časť *Zingaresca* a nevdajak vzbudzuje poľutovanie nad nezmyselným strateným životom 48-ročného skladateľa v nacistickom koncentračnom tábore. Pre huslistu Stanislava Nováka a violončelistu Mauritsa Franka, ktorým Schulhoff venoval svoje dielo v Prahe uprostred 20. rokov 20. storočia, komponoval svoje *Duo č. 1 pre husle a violončelo* i Bohuslav Martinů v Paríži. V súvislosti s touto typicky martinůvskou hudbou je dôležité poznamenať, že Špaček a Jamník podrobili posledné vytlačené vydanie tohto diela revízií a dôkladne prepracovali huslovú a violončelovú kadenciu. Záver nahrávky tvorí *Duo č. 2 pre husle a violončelo* B. Martinů, jedno z jeho posledných diel. Špaček a Jamník v ňom rozohrali všetky zvukové možnosti a danosti huslí a violončela, hudbe poskytli potrebnú porciu elegancie a štíhlosti. Zvláštnosťou albumu je zaradenie dvojčastového *Dua pre husle a violončelo* Gideona Kleina z r. 1941. Ide zrejme o dielo komponované ešte pred jeho deportáciou do Terezína. Možno práve táto deportácia nedovolila Kleinovi dielo dokončiť. Ku skladbe sa nikdy nevrátil, zahynul 25-ročný ako obeť holokaustu. Dochované, na svoju dobu avantgardné torzo *Dua*, sa interpreti nesnažili doplniť. Dych Kleinových hudobných myšlienok je na CD náhle prerušený, po hudbe nasleduje ticho. Tomáš Jamník, autor vynikajúceho textu bookletu, ozrejmjuje, že „z pietnych dôvodov sme sa rozhodli po neuzatvorenom konci diela nechať zaznieť 25 sekúnd ticha – jednu sekundu za každý rok skladateľovho života“. To ticho mrazí...

Napriek značnej rôznorodosti hudobnej reči majú všetci títo českí skladatelia viacerých spoločných menovateľov: podobné dobrovoľné i nútené životné cesty, obdiv ľudovej tvorivosti a vzájomnú úctu. Je to vzácna nahrávka jedinečných hudobných odkazov a výborných interpretov.

Agata SCHINDLER



Darkness Positive – We Grew Slnko Records 2022

Vyrástli? Táto rétorická otázka rodiča je už v štádiu vyslovenia naplnená očakávaním súhlasného potvrdenia. Samozrejme, že áno! Lenže v tomto prípade sa nikto nepýta a rétorická figúra je zbytočná vzhľadom na vlastné konštatovanie „detí“ v názve tretieho albumu fusion kapely z Turca. V spoločnej prvotine *Prvý dojem* (Slnko Records 2018) Šimona Švidraňa (gitara), Adriána Simonidesa (basová gitara) a Mateja Richtarčika (bicie nástroje) počujeme zohraté trio experimentujúce s polohou spevných aranžmánov v prevažne funkovom šate, ktorého strih pripomína garderóbu prezidenta žánru Georgea Clintona. Druhým albumom? (Slnko Records 2020) je kladená otázka, kadiaľ má ísť ich hudobná cesta. Zdalo sa, že sa na scéne etabluje avantgardná a textovo vážnejšia alternatíva k Chiki Liki Tu-a, absorbujúca rapovú kultúru reprezentovanú v našom regióne napríklad Modrými horami. Lenže Martinčania klamali telom a tesne pred zákrutou zmenili albumom *We Grew* smer.

Evolúcia je zrejme už z inštrumentálneho obsadenia – od prvých taktov úvodnej *New Dope* síce počujeme funkovo nervóznou gitaru Šimona Švidraňa, no v melodickej nepochopnosti mu sekunduje Matej Novák na saxofóne. Trio sa rozrástlo na plnohodnotné kvarteto a v troch skladbách dokonca na päťčlennú formáciu (spolu s hráčom na klávesových nástrojoch

Lukášom Cintulom) poškľučujúcu skôr po Bratislavských jazzových dňoch než po Pohode. Niežby trenčianske letisko neponúkalo priestor jazzovým projektom, ale to, čo predvádzajú Darkness Positive na ich aktuálnej nahrávke, je módna kolekcia dizajnovaná niekedy od 80. rokov návrharmi fusion ako Dave Weckl, Eric Marienthal, Jeff Lorber, Victor Bailey, Frank Gambale alebo Yellow Jackets. Lenže tak ako sa menia strihy, hoci mnohé formy zostali, menia sa aj prístupy k energii nabitej hudbe. Zvuk tejto slovenskej kapely je autentický, od skladby k skladbe sa pohráva s inšpiráciami ako so zakázanými substanciami (ako v druhej kompozícii, *Mushrooms*, ktorá nás v latino rytme strhne do víru halucinogénnych groovev).

Ak chcelo byť poslaním tohto albumu preklenúť istú etapu, alebo sa len vymaniť zo zaužívaného, tak eponymná tretia skladba tento zámer potvrdzuje. V bluesovo ladenom úvode gitarovej odrhovacky, ktorú si viem bez akýchkoľvek ťažkostí predstaviť na nosičoch už spomenutých duchovných otcov fusion, sme konfrontovaní s celou gramatikou poctivého moderného jazzu. Nechýbajú lahodné zvuky Rhodes klavíra, unisona gitary so saxofónom, staccata na pozadí bubeníckej exhibície, variovania nosnej témy ani úsečný koniec za plného prúdu kompozície. Pri počúvaní ma vyslovene bavilo sledovať ich postupy, preberať si v hlave možné aj nemožné pôvodiny toho-ktorého motívu, umiestnenie stoptimu, ale aj gradácii a lyrických pasáží. Správne kombinovanie výrazových prostriedkov vymaňuje tento album jednoznačne z priemeru prvoplánových nahrávok, ktoré si ani nezaslúžia honosiť sa prívlastkom jazzrock. Keď od piatej minúty skladby *How Would You Name It?* rozbalil Šimon Švidraň svoj progresívny „chorál“, musel som len konštatovať, že by som prijal viac takto vystupňovaných atmosfér na pomedzí súčasných neoprogrcockových produkcií. Neodvažujem sa predpokladať, aká módna vlna zachváti pánov z Darkness Positive v ich budúcej kreatívnej fáze, ale viem, že odrazových mostíkov do ďalšej práce majú neúrekom a že stoja za vypočutie a uvažovanie nad vývojom alebo rastom (grow) hudby okolo nás, ale aj hudby v nás.

Miroslav HALÁK

Vanda Rozenbergová O úsmevoch. Fikcia o Jacqueline.

(Londýn, 1957. V kuchyni u nejakých ľudí, ktorí susedia s rodinou du Pre.)

„Josh, prečo nie si ako Jacqueline? Je taká milá, vždy usmiata a slušne ma pozdraví.“

„Mne lezie mi na nervy. Správa sa čudne.“

„Čudne? Je to len dieťa a už vidieť, ako má rada ľudí. Drie celé dni, dobre sa učí, má cieľ a len čo ma zbadá na ulici, zamáva. Je to jedno milé slušné decko. A to má nástroj od Stradivariho!“

„Má dva. Jacqueline du Pre sa narodila pre violončelo. Počul som, ako ti to hovorila jej mama. Môžem už ísť von?“

Mami, v The Guardian o mne vyšiel článok, že som statočná. Všade píšu to isté. Nie som. Len neviem, ako mám reagovať, napokon, jediné, čo ešte ako-tak ovládam, sú svaly v tvári, a preto robím to, čo celý život – usmievam sa.

Spomínaš si na naše rána?

Zobudila si nás, naraňajkovali sme sa a potom sme hrali. Hillary na flaute a ja na mojom malom čele. Do školy nás odviezol otec. Mala som rada všetko na svete, ale tú školu v Londýne som nenávidela. „Som rada, že si v triede obľúbená,“ hovorila si mi. „Máš naozajstne priateľky a to je dôležité, Jackie.“

Najväčšia lož na svete. Vymýšľala som si, aby si mala dobrý pocit. Ani len v lavici som mnou nechceli sedieť. Jenny povedala, že vyzerám ako dojička, Susan a Rachel každý jeden deň naschvál zakopli o moju tašku. Dievčenská škola. Nikdy som im nepovedala, prestaňte. Nikomu. Bola si taká šťastná, mami. Doma ste o mne hovorili, že som génius.

Ak bolo teplo, po škole sme hrávali v našej záhrade, veď vieš. Ty na klavíri, ja na čele a Hillary na flaute. Dívala si sa na nás ušami. Tými si nás sledovala každú sekundu.

„Prečo si si vybrala Elgara?“ opýtal sa ma reportér v čase, keď som už bola chorá.

„Dívam sa na jeho portrét od detstva. Mám ho na stole aj teraz.“ Moje odpovede boli pomalé a krátke, zle sa mi artikulovalo. Len ten úsmev, ten mi išiel výborne.

„Ale prečo on?“

„Lebo napísal Violončelový koncert e mol. A ja som violončelo.“

Edward Elgar je moje emocionálne ja. Cítim ho. Viem, že sa poznáme. Okrem toho, Edward Elgar je tiež Angličan. Naša krajina je pre mňa svieža, je zelená s bielymi oblakmi, dívam sa na ne z okna, no niekedy boli aj červené a občas ružové či čierne. Keď žil Elgar, táto istá zem bola zádumčivá a sivá a Anglicko bolo ako tie jeho skladby: romantické a ťaživé.

Mama, veď on svoju najsilnejšiu hudbu skomponoval, keď mal šesťdesiat! Ktovie, aké by to bolo mať šesťdesiat. Hovorila, že bol smutný kvôli vojne, ale jeho duša pišťala, lebo mu umrela žena, to ja dobre viem. Volala sa

Alice. Jeho duša kvílila, a on to len prepísal, počúval svoju dušu. Možno pritom použil notový papier, ktorý mu narysovala Alice, lebo oni dvaja boli ako jeden, vieš?

Elgar smútok ukazoval, ja nie. Čím bola moja tieseň silnejšia, tým som bola veselšia. Hneváš sa na mňa, mami? Dočítala si sa, že moja choroba a smrť boli ukázkovým príkladom ničivého vplyvu stresu spôsobeného potlácaním emócií.* Myslíš, že je to pravda? Hovorí sa, že deti vždy vystavia rodičom účet.

Vystaviť účet môžem len sama sebe.

Vlasy mi divoko viali a ruky boli nástrojom, ktorý som neriadila, nejaká cudzia sila ich kmásala a rovnako aj hlavu a celé moje telo, aby z violončela tiekla hudba, presne taká, ako som si ju predstavovala.

Za mnou bol orchester a predou mnou dirigent. Dirigent bol môj manžel – a ty vieš, že som bola pobláznená aj do iných. Pobláznená nie je to správne slovo, jednoducho, neľúbila som Daniela tak, ako ste si azda všetci mysleli, ale bol mojim útočiskom. Nevyčítaj mi to. Sedel pri mojej smrteľnej posteli, viem, viem.

Ale nikoho som nemala rada tak ako moju sestru Hillary. Oni mi boli všetkým.

Ona a Chris, jej muž.

Ona a on ma prijali do svojej útulnej náruče, áno, mami.

Ona a on vedeli, že to, čo sa stalo na jeseň 1971 v hotelovej izbe v Londýne, nebol len *taký smútok*. Bolo to seriózne nervové zvrútenie, chvalabohu, že si to nevidela, plač sa zo mňa valil ako finále Beethovenovej piatej symfónie, prerývane a v nárazoch. Nedal sa utíšiť, nepamätám si, ako veľmi som pri tom kričala, ale vraj to bolo obrovské.

Liečila som sa v náručí svojej sestry a jej muža, aj ty vieš.

Všade, na ulici, na letisku, dokonca aj v newyorskom taxiku ma ľudia oslovovali menom, ďakovali mi, a ja som sa nikdy nemračila, nikdy som nikomu nepovedala *nechajte ma, prosím*, alebo *dnes nie, prosím*. Po každom koncerte som kypela silou a radosťou, ale prečo, mami?

Udržiavala som niečo, čo neexistovalo. Pýtaš sa ma, či som hrala nasilu?

Ach, nie! Pravdaže nie. Moja identita na pódiu bola jediná a pravá. Na javisku, s prstami na hmatníku a s ľuďmi predou mnou aj za mnou, to som bola ja!

Celý zvyšný okolitý svet som musela a chcela vydržať, vydržať život, ja – skvelá, talentovaná Jacqueline. Chcela som byť obľúbená, chcela som byť milá a dobrá, chcela som byť milovaná, zbožňovaná, chcela som nesklamať. Potom povedali, že mám roztrúsenú sklerózu, nebudem môcť hrať a zomriem skôr ako väčšina z vás. Aj vtedy som na

otázku, čo budem robiť, veselo odvetila, že asi budem chodiť viac do divadla.

Vždy som bola taká, akú ste ma chceli. Aj ty, ale netráp sa.

„Vaša bezpečnosť je vo vašej bezbrannosti,“ povedal mi akýsi novinár v New Yorku, flirtoval so mnou, ale ako to len pekne znelo. Celý svet pekne znel, ale ja som nebola bezbranná. Niekoľko dní predtým som sa pokúsila o samovraždu. Ako len dokážeme klamať.

Všetci. Aj ty, mami.

Nebola som bezbranná, len zbabelá. Nebola som statočná. Len bezmocná.

Neznášala som cestovanie, neznášala som svoju dobrú náladu, išlo ma roztrhnúť pri prosbách o podpis a neľúbila som svojho manžela.

Moje vnútro sa triaslo od strachu. Chcelo oddych. Ticho a pokoj.

Pri hre som mávala zavreté oči, ale aj tak som videla, že ľudia plakali.

Môj posledný koncert patrila Elgarovi. Jemu a mne. Hralo sa mi akosi neisto, cítila som, že ruky už nie sú nástroje, ale mäkké chápadlá bez sily, triasol sa mi žalúdok a tvár som si naschvál ukryla za vlasy. Už som vedela, že niečo je inak. Citlivosť v končekoch prstov sa zmenila, vlastne – zmizla. Trvalo niekoľko týždňov, kým som to povedala nahlas, kým som sa priznala Danielovi, Hillary aj Chrisovi. To bolo dávno.

Neskôr, mala som len tridsaťpäť a nielenže som nemohla hrať, už som nemohla čítať, môj zrak nefungoval, ledva som dokázala artikulovať, ale usmievala som sa.

„Jackie, plač, plač Jackie,“ držala ma moja sestra v jednu noc na kolenách. Nemohla som plakať. Moje slzné kanáliky nefungovali, prestali pracovať, akoby sa moje telo odpojilo od duše, rozumieš? Nemohla som plakať, nedalo sa to!

Úsmev až do konca.

„Rev, dočerta!“ kričala na mňa Hillary, triasla ma za ramená a ja som nič necítila. Dva razy kopla do steny. Sprevádžala ma na posledné interview. Bola tam, a keď sme skončili, zúrila.

„Predvážaš sa, aká si šťastná?! Chceš byť svätá?!“

Veru, mami, Hill takto vyvážala.

Už som sa pohybovala na vozíku, nahneváná ma odtlačila do mojej izby a pustila Dvořákov koncert. Naschvál. Bola to moja vlastná hra, na tej platni bola nahrávka mojich rúk. Vedela, že by som si radšej vypočula Elgara, ale bolo to od nej niečo ako trest.

„Bojíte sa?“ opýtal sa ma novinár v tom poslednom rozhovore.

„Nie. Nebojím,“ usmiala som sa. Oči mi žiarili.

Odpusť, mami.

×

VENI ACADEMY

VOICES

FOR ENSEMBLE

Záverečný koncert medzinárodného študentského súboru súčasnej hudby
VENI ACADEMY pod vedením lektorov:
David Danel (CZ), Tibor Feledi (SK), Daniel Matej (SK),
Michal Nejtek (CZ) a Ronald Šebesta (SK)

Krauze / Nejtek / Reich / Ligeti / Adamčiak / Burlas

15. október 2022 / 19:00

Fakulta dramatických umení

Divadelné štúdio

Horná 95, Banská Bystrica

vstup voľný

u. fond
na podporu
umenia

SOZA

Sociálny
Kultúrny
Fond
SOZA

HF Hudobný fond
Music Fund Slovakia

hudobný život

ISCM
SLOVAK SECTION
INTERNATIONAL SOCIETY OF
CONTEMPORARY MUSIC

SOZA

VENI
ASSEMBLY

197 2022
Ab Akadémia
umení
v Banskej
Bystrici

DIVADLO

Projekt VENI ACADEMY podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner Fond na podporu umenia. S finančným príspevkom Hudobného fondu. S podporou SOZA. Organizátorom podujatia je ISCM - Slovenská sekcia. Spoluorganizátorom je Akadémia umení v Banskej Bystrici. Mediálnym partnerom je Hudobný život.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

pozyva na októbrové koncerty

74. koncertná sezóna 2022/2023



www.filharmonia.sk stream.filharmonia.sk #slovakPhil

20

štvrtok / piatok /
A1 / B1

21

Koncertná sieň SF
19.00

Otváracie koncerty 74. sezóny

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR
D. RAISKIN *dirigent*
J. CHABROŇ *zbormajster*
S. LAMSMA *husle*

Krák, Korngold, Mahler

23

nedela / SKO1
Malá sála SF
16.00

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
E. DANEL *um. vedúci, husle*
P. BOGACZ *husle*
P. ZWIEBEL *viola*
A. GÁL *violončelo*

Zeljenka, Šimai, Britten, Respighi

25

utorok / K1
Malá sála SF
19.00

KLAVÍRNY RECITÁL I.
CH. H. HAN *klavír*

Prokofiev, Satie, Ravel,
Hamelin, Stravinskij

27

štvrtok / piatok /
C1 / M3

28

Koncertná sieň SF
19.00

Hudba zo slovenských filmov

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
SPEVÁCKY ZBOR LÚČNICA
R. ŠTÚR *dirigent*
E. MATUŠOVÁ *zbormajsterka*

Zem spieva, Jánošík, Posledná
bosorka, Obchod na korze,
Nevesta hôľ, Pacho hybský zbojník,
Záhrada, Legenda o lietajúcom
Cypriánovi, Dubček a i.

Koncert v spolupráci so SOZA
a Slovenským filmovým ústavom



Pokladnica Slovenskej filharmónie
Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava
otvorená v pracovných dňoch
po 09.00 - 14.00, ut - pia 13.00 - 19.00
Zmena programu a interpretov vyhradená.