



Björn Schmelzer a Graindelavoix
Svedectvá doby: Naďa Földváriová
10 rokov s EnsembleSpectrum
R. Strauss: Alpská symfónia
Jazz: Wayne Shorter
Jazzové laboratórium: Juraj Bartoš
Poviedka: Vanda Rozenbergová

Hudobný život
03/2023/R. 55

**SVÄTOPLUK
PIATY**



2,50€

03

9 771335 414008



Allegretto Žilina

Dom umenia Fatra
24. - 29. 4. 2023

XXXII. stredoeurópsky festival koncertného umenia

festival laureátov medzinárodných
interpretačných súťaží

www.allegretto.sk

Organizátor



s finančným príspevkom



Hlavní partneri



Hlavný mediálny partner



RÁDIO DEVÍN

Mediálni partneri

hudobný život



OPERA
SLOVAKIA



Žilina.k



Partneri



Obsah

- Koncerty**
- 2 Česká filharmonia – Slovenská filharmonia – Štátna filharmonia Košice – Viedenský filharmonici – Quasars Ensemble
- Za vôňou nástroja**
- 7 Juraj Tomka: huslista s violou (v posteli)
- Hudobné divadlo**
- 8 Dystopická továreň na dejiny
12 Muzikantské dobrodružstvo
14 Filmová groteska na veľkom plátne
- Rozhovor**
- 16 Nezniesiteľná krása úzkosti (B. Schmelzer)
- Svedectvá doby**
- 22 Hudba a slovo, priateľstvá a „žabomyšiady“ (N. Földváriová)
- Analýza**
- 27 Richard Strauss
Alpská symfónia op. 64
- Jazz**
- 31 Jazzové laboratórium
Juraj Bartoš – Back Home
34 Wayne Shorter (1933–2023)
36 Recenzia
A. Bartuš
- 37 Recenzie: CD a knihy
- Poviedka**
- Hyacint (Vanda Rozenbergová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Antropológ a hudobník **Björn Schmelzer** je fascinovaný umením, ktoré nepatrí žiadnej dobe a v plynúcom čase môže me k nemu pristupovať slobodne, autonómne. Podnecuje k tomu, aby sme sa nebáli umením vyvolávať „produktívny“ šok alebo úzkosť. Len nezotrávať vo falošnom bezpečí...

„Som presvedčený, že umelecké diela nepatria do doby alebo sveta, v ktorom vznikli. Nazývame ich skutočnými umeleckými dielami, lebo nepatria nikam. ... Preto je umenie v zásade emancipačné, vymaňujúce sa z normatívnosti, čo platí aj pre hudbu minulosti. Snaha demodernizovať starú hudbu znamená pre mňa domestikovať ju, premeniť ju na ‚Gebrauchsmusik‘. Je to ideologicky veľmi podozrivé.“ (B. Schmelzer)

Piata inscenácia opery **Svätopluk** už stihla vyvolať živé polemiky a to je dobre. Štyri nasadené predstavenia v bloku prilákali do Opery SND nezvyčajne veľa divákov, a to tiež teší. Produktívny šok sa však zdráhame vyvolať, pieta voči národným mýtom a národným umelcom brzdi. A to je škoda.

„Ak opera sklzáne do javiskového dekorativizmu hudby, prestáva byť divadlom, ktoré si pýta viac než bombastické kostýmy a jednorazové nápady na efekt bez interpretačnej hĺbky. ... Poetika libreta pritom ponúka i širšiu režijnú interpretáciu nad rámec reálií Veľkej Moravy. Jeho konfrontácia s dramaturgiou inscenácie, ktorá by sa otvorila aj divadelnej polemike s novšími dejinami, by prospela nielen opusu, ale aj inscenácii a v neposlednej miere aj publiku.“ (R. Bayer)

Pani **Nada Földváriová** oslávila nedávno veľmi vzácne narodeniny. Hudobný život je poctený, že mohol zverejniť spomienky dámy, ktorá slovenskej hudbe a kultúre odovzdala veľa počas aktívneho života a dnes podáva svedectvo, z ktorého môžeme čerpať ako profesionáli i bežní ľudia. Len treba dobre čítať.

„Celých dvadsať rokov mi hovorili: ‚No, tak sa rozveďte.‘ On mal prísny zákaz všetkého možného, mala som ho teda aj ja. Aj ma po šesťdesiatom ôsmom vyhodili zo Zväzu. ... Pokiaľ ide o hudbu, nasmela sa hrať západná, ale každý si predsa len zháňal nejaké platne a zišli sme sa napríklad v byte u Petra Kolmana. Chlapci mi zavolali: ‚Príď, budeme hrať Stockhausena.‘ To bol veľký šláger. Ale nasmelo sa o tom hovoriť, mohli sme byť stíhaní.“ (N. Földváriová)

Na margo:

V čase našej uzávierky sa ministerka kultúry rozhoduje o výbere **nového generálneho riaditeľa SND**. V trme-vrme okolo štyroch mien kandidátov zaniklo, že sa voľba riaditeľa trojsúborového národného divadla personifikovala výlučne na problém opery. Dobré to preukazujú profesionálne backgroundy všetkých štyroch uchádzačov, ktorí sa de facto odvolávajú na prax z oblasti hudby. A to svedčí o skutočnej kríze v Opere SND, ktorej nepomôže ani tak nový generálny riaditeľ ako skôr nový šéf operného súboru. Preto by mal vziať z konkurzu, a nie menovaním.

Máme **nový dizajn**! Verím, že vám poskytnie krajši a koncentrovanejší zážitok z čítania z papiera. O to sme sa snažili pri zmene tlačenej verzie nášho časopisu. Už sa ale púšťame do práce na plnoformátovej internetovej verzii, ktorá v najbližších mesiacoch prinesie *Hudobnému životu* novú dynamiku.

Mesačník **Hudobný život**/marec 2023 vychádza v **Hudobnom centre** Michalská 10, 815 36 Bratislava IČO 00 164 836

Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09

Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), Jazykové korektúry: Zuzana Studená, Marcel Olšák, odborná spolupráca: Eva Planková

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Pergamen Trnava • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail:** predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03 • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia) • **Obálka:** Peter Mikuláš ako Svätopluk v novej inscenácii opery *Svätopluk* v Opere SND, foto: Marek Olbrzymek • 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

Koncerty

1. 2. 2023

Praha, Rudolfinum

Česká filharmonie, Jan Mráček,
Sir John Eliot Gardiner
Koželuh - Suk - Dvořák

K vrcholným koncertům letošní sezóny České filharmonie patřilo hostování světově proslulého britského dirigenta ve Dvořákově síni Rudolfinu. Sir John Eliot Gardiner, držitel dvou cen Grammy, legendární průkopník historicky poučené interpretace a umělecký vedoucí souborů Monteverdi Choir, English Baroque Soloists a L'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, představil v Praze svůj analyticky efektní přístup k provedení děl skladatelů české hudby. Kompozice zahrnující epochu od klasicismu až po začátek 20. století zazněly pod jeho taktovkou v interpretaci České filharmonie s výjimečným leskem.

Svůj předchozí koncert s prvním českým orchestrem dirigoval Gardiner v adventu roku 2020, kdy nastudoval *Symfonii D dur* Jana Václava Huga Voříška. Kvůli pandemickým opatřením řídil tehdy orchestr v Rudolfinu bez publika v hledišti. Prostřednictvím vysílání ČT art i Facebooku ovšem jeho koncert sledovalo mnoho diváků.

V době příprav letošního programu se J. E. Gardiner vyjádřil k repertoáru upřímně: „*Stejně jako při svých minulých návštěvách bych rád potvrdil nejen svůj blízký vztah k české hudbě, ale také své přesvědčení o jejím pevném místě v dějinách světové hudby.*“

Koncert byl zahájen *Symfonií č. 5 g moll* Leopolda Koželuha, kterou dirigent řadí mezi vrcholné symfonické kompozice klasicistního období a cení si zejména jejího formálního a tematického mistrovství. Skladba zazněla skvěle a svěže. Dirigent řídil orchestr energicky, s akcentem na progresu témat. V průběhu vět *Allegro*, *Adagio* a *Presto* ostřeji zvýraznil dynamické odstíny a vrstevnatost znění napříč sekcemi. Výjimečná byla výrazová flexibilita dirigenta i tělesa. Téměř osmdesátiletý Gardiner řídil skladbu s trpytívním temperamentem.

Ve *Fantasii pro housle a orchestr g moll*, op. 24 Josefa Suka přednesl sólový part

mladý houslista Jan Mráček. Koncertní mistr České filharmonie, který je držitelem Ceny Jiřího Bělohlávky, vtiskl dílu z let 1902–1903 oslnivost moderní interpretace. Hrál skvěle s jemnou vřelostí a vynikající technikou. Virtuózní skladbu s prvky sonátového cyklu obdařil sytými sametovými barvami, zejména v hlubších a středních polohách. Jan Mráček hraje na nástroj pocházející z dílny italského houslaře Carla Ferdinanda Landolfiho (Milán, 1758). Housle interpretovi velkoryse zapůjčil Peter Biddulph. V souhře s tělesem sólista ve velmi rychlých pasážích místy příliš dominoval a z provedení nebyl cítit klid potřebný k tomu, aby fráze flexibilně dýchaly. Česká filharmonie hrála se ctí.

Program uzavřela *Symfonie č. 5 F dur*, op. 76 Antonína Dvořáka, která je jedním z nejoblíbenějších Gardinerových skladeb. Dirigent v provedení přesně vystihl charakter všech čtyř vět. Pastorální atmosféru elegantně prolul s lyrickou náladou, hravým scherzem a v pestré paletě barev gradoval kompozici do ostře atakovaného finále. Skladba zazněla v působivé dramatickosti.

MARKÉTA JŮZOVÁ

2. 2. 2023

Košice, Dom umenia

Štátna filharmonia Košice
Vojtěch Spurný, Indi Stivín
Vaňhal – Dittersdorf – Mozart

23. 2. 2023

Robert Jindra, Katarína Turnerová,
Oto Reiprich
Hummel – Mozart – Prokofiev

Z februárového diania v Štátnej filharmonii Košice som zachytil dva koncerty a na oboch hral prím hudobný klasicizmus. Najprv 2. 2. (B cyklus) sme si mohli vychutnať ukážky z tvorby Jána Křtitela Vaňhala, Karla Dittersa von Dittersdorfa a Wolfganga Amadea Mozarta. Dirigoval pomerne mladý Čech Vojtěch Spurný, ktorého usporiadatelia avizovali ako popredného odborníka na „historicky poučenú“ interpretáciu starej hudby. Toto avízo mohlo recipienta predestinovať k istým očakávaniám. Nuž, Spurného interpretačné poňatie ma nesklamalo, ale ani príliš nenadchlo. Vaňhalova

Symfónia A dur pôsobila temperamentne a dravo, ale trochu bezducho, z dynamic-kých a agogických prostriedkov sa čer-palo poskromne. Na pódiu bolo rekordne málo hráčov (napočítal som osemnásť), ani poslucháčska návštevnosť sa v tento večer nepribližovala k rekordom. Dittersdorfov *Koncert pre kontrabas a orchester č. 2 E dur* zaujal už svojou repertoárovou exkluzivitou; výborný český sólista Indi Stivín si podmanil publikum mladíckym entuziazmom a zmyslom pre prirodze-nú spevnosť, pričom virtuóznou perfekciu a technickú suverenitu možno považovať za samozrejmosť.

Prírodzene, najviac som bol zvedavý na Mozartovu *Symfóniu č. 41 C dur* „*Jupiter-skú*“ po prestávke. Znela veľmi „čerstvo“, dynamicky a cieľavedome, ale najmä vďaka šokujúco rýchlym tempám sa približovala ku karikatúre. Dominovali ostro pulzujúce akcenty, terasovitá dynamika, nepríjemne úzkoprsé frázovanie a minimalizované vibrato. A v neposlednom rade zvuková tvrdosť. V tejto „*Jupiterskej*“ sme mohli nájsť niečo neskutočne frenetické, ale aj povrchné... Azda najviac parodicky vyznel menuet tretej časti – nie ako allegretto, ale skôr ako vivace furioso. Orchester (32 hráčov, z toho 10 dychov) sa dirigentovej koncepcii pružne prispô-sobil, no túto koncepciu považujem za značne problematickú. Nechcem pritom paušálne hodnotiť či nedajbože útočiť na „historicky poučenú“ interpretáciu, veď medzi jej prominentmi nájdeme mnoho fenomenálnych muzikantov.

O tri týždne, 23. 2. v rámci A cyklu, do košického Domu umenia opäť zavítal Mozart, tentoraz v spoločnosti Johanna Nepomuka Hummela a Sergeja Prokofieva. Za dirigentským pultom sa po januári opäť zaskvel šéfdirigent Robert Jindra. V úvode zaznela Hummelova predohra k opere *Mathilde von Guise*. Priznám sa, nie som priaznivcom najnovších trendov, ktoré uprednostňujú oživovanie dávno zabudnutých, neznámych partitúr za každú cenu, bez ohľadu na ich umeleckú hodnotu. Túto Hummelovu predohru by som ako dramaturg určite na koncert nezaradil; bez ohľadu na to ju však filharmonici predviedli na vysokej úrovni, s elánom a ohnivosťou. V Mozartovom *Koncerte pre flautu, harfu a orchester C dur*

Taktika uspo-riadateľov bola jasná: pomo-cou populár-neho Mozarta privábiť čím viac návšte-vníkov a pokúsiť sa im „pre-dat“ menej populárneho Prokofieva. Nuž, pravda je taká, že z bal-kóna postupne odišlo počas hudby ruského majstra nemá-lo divákov...



Košické filharmonie so
šéfdirigentsom R. Jindrom
v náročnej *Symfónii* č. 3
Sergeja Prokofieva
Foto: Jakub Šimoňák

sa predstavili Katarína Turnerová (harfa) a Oto Reiprich (flauta). Ich Mozart sa počúval s oveľa väčším pôžitkom, než to bolo v prípade spomenutej „*Jupiterskej*“. Reiprich zaujal primárne lyrickým natu- relom, nádherne mäkkým zvukom a širo-kými, pôsobivo zaokrúhlenými frázami; Katarína Turnerová sa taktiež vyzna-ovala nástrojovou brilanciou a vďačnou kombináciou rozhodnosti, precíznosti a grációznosti. Vo veľkej miere vďaka Jindrovi disponovala táto mozartovská interpretácia lahodnými obrysami, takmer opulentným zvukom, široko dýchajúcimi frázami na jednej strane a istou zdržan- livosťou, umierneným pokojom a štýlo- vosťou na strane druhej. Svižne volené tempá navyše dovolili uplatniť prirodze- ný, autentickú a plnokrvnú muzikalitu všetkých aktérov.

V druhej polovici koncertu zaznela nie príliš často hrávaná *Symfónia* č. 3 Sergeja Prokofieva, využívajúca hudobný mate- riál z baletu *Ohnivý anjel*. Taktika usporia- datelov bola jasná: pomocou populárneho Mozarta privábiť čím viac návštevníkov a pokúsiť sa im „predať“ menej populár-neho Prokofieva. Nuž, pravda je taká, že napríklad z balkóna postupne odišlo počas hudby ruského majstra nemalo divákov, nech boli ich dôvody akékoľvek. Tento Prokofiev je pomerne moderný, temný, drsný a málo „posluchácky vďačný“, na vnímanie však o to náročnejší. Na tom nič

nezmenila ani adekvátna interpretácia, akcentujúca dramatické a impulzívne čr- ty. Reflexívnejším, pomalším, zvukovo skromnejším úsekom (*Andante*) by ne- zaškodilo viac expresívnej nehy a detail- nosti. Hoci sa „standing ovation“ tentoraz nekonalo, nespokojní sme byť nemuseli...
TAMÁS HORKAY

16. 2. 2023

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia, James Judd,
Slovenský filharmonický zbor, Thomas
Lang, Ľubica Vargicová, Veronika
Hajnová, Aleš Briscein, Ondrej Mráz
Beethoven

Beethovenova *Missa solemnis* patrí jed- noznačne k repertoáru, ktorý Slovenskej filharmónii aj Slovenskému filharmonic- kému zboru takpovediac sedí. V naštuo- vaní zahraničného tandemu Thomas Lang (zbormajster Viedenskej štátnej opery) – James Judd sa štvrtkový večer 16. 2. črtal veľmi sľubne. Prvé minúty koncertu tomu aj nasvedčovali, diváci zbystrili pozornosť aj pri nezvyklom po- stavení sólistov za orchestrom ako súčasť zboru, čo je zhmotnením Beethovenovej idey jednoty a spoločnej modlitby.

Úvod *Kyrie* priniesol plynulú gradáciu v orchestri a kultivované zborové forte s excelentným subito pianom. S nástu-

pom sólistov sa však beethovenovská idea rozplynula. Kvarteto zvučných mien Ľu- bica Vargicová, Veronika Hajnová, Aleš Briscein a Ondrej Mráz bolo farebne aj výrazovo nevyrovnané, v podstate bolo počuť len tenor. Palestrinovská polyfónia zostala v zabudnutí, frázovanie a dek- lamácia textu zodpovedali skôr opernej praxi všetkých štyroch protagonistov a miestami deklarovali nepochopenie obsahu textu (absolútnym vrcholom bolo „Ognus Dei“ namiesto Agnus Dei v poda- ní Ondreja Mráza – aj tolerovanie špecifik speváckej techniky má svoje hranice). Jed- nota zboru a sólistov spočívala skutočne len vo fyzickom umiestnení spevákov, o hudobnom a ideovom súlade nemohlo byť ani reči. Možno by ten kontrast nebol taký zjavný, keby zbor nemal vypracované detaily a nepodal v tento večer koncen- trovaný, priam heroický výkon. Text bol zrozumiteľný a synchronný aj v extrém- nych polohách, ktorých majú všetky hlasy na každej strane neúrekom. Dynamika, frázovanie, deklamácia textu – všetko fungovalo. Technicky čisto a nesmierne kultivovane zvládli aj momenty subito dynamík a bolo úplne jedno, ktorým sme- rom. V menších dynamikách bola radosť počuť plastické frázy, opäť bez rezignácie na zrozumiteľnosť textu a synchrony. Dl- hé a ťažké fúgy v *Glorii* a *Crede* fungovali ako dobre naolejovaný stroj, až speváci vzbudzovali podozrenie, že ich to baví.

**S nástupom
sólistov sa
beethove-
novská idea
rozplynula.
Kvarteto
zvučných mien
bolo farebne
a výrazovo
nevyrovnané...**

A boli by ukázali ešte omnoho viac vypracovaných „fajnových“ detailov, keby ich dirigent a orchester boli nechali.

Orchester hral síce spoľahlivo a miestami bol zboru solídnym partnerom, no celý čas by sa žiadalo každú dynamiku posunúť o úroveň nižšie. Bas, podporený organom, bol zbytočne hlasný, organový pedál doslova prehučal takmer celé meditatívne prelúdiu pred *Benedictom*.

Dirigentovi by sa dalo prepáčiť mnohé, ale to, že nenechal dodýchať frázy a zbor ukázať viaceré nuansy, že interpretácii chýbala plasticita a najmä, že nič z toho riadne nevypracoval so sólistami, to rozhodne nie. Jedným zo svetlých momentov bolo sebavedomé, muzikálne sólo koncertného majstra Jozefa Horvátha ml. v časti *Benedictus*, ktorý pochopil, že hoci je v pozícii sólistu, stále je partnerom spevákom a jeho part zosobňuje posväcujúci lúč svetla z nebies sprevádzajúci obrad obetovania darov.

Akokoľvek je *Missa solemnis* monumentálnym dielom, v prvom rade ide o dielo duchovné, pôvodne určené na liturgiu a postavené na texte a speve. Nie o súťaž interpretov, pri ktorej Beethovenove ideály dostávajú vážne trhliny. Veď by stačilo „stiahnuť“ orchester, občas trošku pozdržať záver frázy, štvrt sekundy neskôr nasadiť, pohrať sa s agogikou a aj laický divák by objavil žiarivé poklady ukryté pod tonami zvuku.

ZUZANA BUCHOVÁ HOLÍČKOVÁ

18. 2. 2023

Viedeň, Musikverein

Viedenská filharmonia,

Christian Thielemann

Schönberg - Strauss

Šéfdirigent Saské štátné kapely v Drážďanech Christian Thielemann, jenž byl hudebním ředitelem Hudebních slavností v Bayreuthu a uměleckým šéfem salcburského Velikonočního festivalu, navázal letos v Rakousku delší intenzivní a velmi plodnou spolupráci s Vídeňskými filharmonikami. Ve Zlatém sále Společnosti přátel hudby ve Vídni řídil světoznámý dirigent pět koncertů se třemi různými programy, které na přelomu února a března zazněly i na jejich krátkém zahraničním turné.

Z rakouské metropole zamířil Thielemann společně s orchestrem do Frankfurtu nad Mohanem a poté do New Yorku a Berkeley. Zahajovací program mimořádně reprezentativní dramaturgie, vycházející ovšem z jejich standardního repertoáru, patřil dílům *Zjasněná noc*, op. 4 Arnolda Schönberga a *Alpská symfonie*, op. 64 Richarda Strausse. Christian Thielemann nastudoval obě velmi náročná díla z paměti.

Bylo zajímavé pozorovat Thielemanna, jak taktovkou, prsty, gesty a velmi flexibilním pohybem těla utvářel orchestrální tah skladeb, jak modeloval vnitřní gradace i sóla hráčů. Jasná a přesná souhra, artikulace i frázování všech sekcí byla u Vídeňských filharmoniků úžasná.

Schönbergovu *Zjasněnou noc*, op. 4 (verzi pro smyčcový orchestr, 1943), inspirovanou stejnojmennou básní Richarda Dehmela, zahrál orchestr s jasnou a niternou klenbou gradací širokého barevného a dynamického spektra. V poslední revidované skladatelově verzi díla, kterou se rozhodl Thielemann s Vídeňskými filharmonikami provést, vynikla lyrika velmi poeticky a komorně.

Dramaturgicky působilo provedení skladby jako ouvertura k velkolepé atmosféře následujícího díla. *Alpskou symfonii*, op. 64 Richarda Strausse nahrál Ch. Thielemann s Vídeňskými filharmonikami pro label Deutsche Grammophon (2001). I přesto nepůsobila současná interpretace rozsáhlé symfonické básně rutinně. Architekturu skladby uchopil dirigent jemně dramaticky, sóla nechal zaznít komorně. Mistrovskou skladatelovu instrumentaci v sekcích mimořádně vrstevnatě gradoval, aby vynikla krása zvuku a dynamických nuancí. Publikum ocenilo koncert ovacemi ve stoje, „Bravo“ se ozývalo z různých stran Zlatého sálu.

Po vyprodaných koncertech 18. a 19. 2. ve Vídni byly skladby uvedeny 3. 3. v newyorské Carnegie Hall a o čtyři dny později také v auditoriu Zellerbach v Berkeley. V rámci zahraničního turné hráli Vídeňští filharmonikové i skladby Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Antona Brucknera a Johannea Brahmsa. Christian Thielemann se s orchestrem už těší na jejich druhý společný Novoroční koncert 1. 1. 2024.

MARKÉTA JŮZOVÁ

**Koncert
odkryl slubné
perspektivy;
ostáva len
dúfať, že budú
podmienky,
ktoré týchto
mladých ľudí
presvedčia,
aby aj v budúcnosti,
už ako profesionáli,
ostali na Slovensku...**

3. 3. 2023

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmonia,

Peter Valentovič, Anabela Patkoló,

Andrei Simanchuk, Martin Zajac,

Nika Sidora

Lang - Suchoň - Ibert - Creston - Ravel

Prvý marcový piatok patril vo filharmonii mladým. Náš prvý orchester opäť poskytol priestor pre prezentáciu študentov či nedávnych absolventov našich vysokých umeleckých škôl, v tomto prípade bratislavskej VŠMU a banskobystrickej Akadémie umení.

Výsadu otvoriť večer plný (najmä) intenzívnych sólistických výkonov dostal mladý skladateľ Martin Lang, ktorý v minulom roku opustil brány VŠMU, kde sa vzdelával v kompozičnej triede Jevgenija Iršaia a už počas štúdií neraz upozornil na svoj slubne sa rozvíjajúci talent. *Ultima ritualia pre veľký orchester* op. 33 sú podľa autorových slov reflexiou tematiky smrti, v posledných rokoch akosi priveľmi aktuálnej... Sériu hudobných obrazov, vyvierajúcich z čitateľného gesta smútočného pochodu, potvrdila, že skladateľ drží opraty remesla pevne v rukách a vynikajúco uchopil možnosti orchestrálneho aparátu v intenciách jemu blízkej, „romanticky“ podfarbenej estetiky. Skladba však bola pôsobivá aj tým, čo v nej nebolo vyslovené priamo: totiž autorským potenciálom, ktorý dávala tušiť, možnosťami, ktoré sa môžu zjaviť, ak Martin Lang rozprestrie krídla svojej orchestrálnej imaginácie ešte oveľa širšie ako v tejto kompozícii. Verím, že sa bude na čo tešiť.

Meno huslistky Anabely Patkoló nie je v našich končinách napriek jej veku žiadnou novinkou. Mladá umelkyňa aktuálne študuje v triede Jozefa Horvátha na VŠMU a pre svoju prezentáciu si vybrala *Fantáziu pre husle a orchester* op. 7, ESD 73 Eugena Suchoňa. Nie je to zďaleka prvoplánovo efektný kus a zdolanie jeho zvrásneného terénu vyžaduje aj schopnosť presadiť sa voči farebne a zvukovo veľkoryso poňatej orchestrácii. To sa huslistke podarilo skvele, jej hra okrem kvalitného tónu ponúkla aj pomerne vyzretú interpretačnú koncepciu a suverenitu v pódiovom vystupovaní či spolupráci

s orchestrálnym telesom. Voľba diela domáceho klasika je, prirodzene, veľkým plus.

Vo vynikajúcom svetle sa na koncerte predstavila bystrická akadémia. Jej prvým železkom v ohni bol pôvodom bieloruský saxofonista Andrei Simanchuk, aktuálne študujúci v triede Alexandra Stepanova. V sólovom parte *Concertina da camera* pre altový saxofón a orchester Jacquesa Iberta doslova plával ako ryba vo vode. Absolútne dokonalá technická pripravenosť mu dovoľovala pohrávať sa s nuansami agogiky a artikulácie, vždy v súznení s iskrivým naturelom vyslovene francúzskej partitúry. O spontaneite žvielnej komunikácie saxofonistu s orchestrom aj publikom, typickej viac pre jazzových než klasických adeptov tohto nástrojového odboru, ani nehovoriac...

Podobne strhujúci bol aj výkon mladého hráča na marimbe Martina Zajaca v poslucháčsky vďačnom, no technicky pomerne náročnom *Concertine pre marimbu a orchester* Paula Crestona. Je až neuveriteľné, že hudobník, ktorý je „iba“ v poslednom ročníku bakalárskeho štúdia (v Banskej Bystrici sa vzdelával najprv u Petra Solárika, momentálne študuje na AU v triede Istvána Szabóa), je schopný vyhovieť tým najprísnejším kritériám a na celkom profesionálnej úrovni ukázať na pôde interpretovaného diela tak „chirurgickú“ rytmickú presnosť, ako aj (napríklad v nádherne chvejivých tremolách prostrednej časti) hlboký cit pre lyriku a tvarovanie najmenejších dynamických odtienkov.

Na značný potenciál svojho talentu upozornila aj rodáčka z Užhorodu Nika Sidora, ktorá je študentkou záverečného ročníka v klavírnej triede Františka Perglera na VŠMU. Na pleciah si naložila nie práve najľahší náklad – Ravelov *Koncert pre klavír a orchester G dur*. Napriek tomu, že v poradí štvrtý sólistický výkon večera znamenal skúšku poslucháčskej bdlosti a isté manko v koncentrácii sa podpísalo aj na niekoľkých nedostatkoch v hre orchestra, išlo o veľmi dôstojné a umelecky kvalitné stvárnenie pomerne populárneho opusu. Jeho štýlovo veľmi heterogénny hudobný obsah mala sólistka bezpečne pod kontrolou, jej hre nechýbala ani nevyhnutná technická príprava, ani mladícky svieža muzikalita, teda kvality, ktoré sú vstupenkou do ďalších „levelov“ klavírneho umenia.

Koncert odkryl slubné perspektívy; ostáva len dúfať, že budú existovať podmienky, ktoré týchto mladých ľudí presvedčia, aby aj v budúcnosti, už ako „hotoví“ profesionáli, ostali pôsobiť na Slovensku...

ROBERT KOLÁŘ

5. 3. 2023

Bratislava, Slovenský rozhlas

Quasars Ensemble

Godár – Zimmer – Albrecht

Nedeľný večer v prítomí rozhlasového Veľkého koncertného štúdia tvoril ideálnu kulisu marcového vystúpenia členov Quasars Ensemble. Tentokrát publiku neboli ponúknuté novinky zo sveta súčasnej hudby, ale retrospektívny pohľad na tvorbu domácich skladateľov pre klavírnu kvintetu, resp. kvarteto. Pohľad to bol veľavravný, dramaturgicky účinný a – nech to akokoľvek vyznie

ako kliše – aj veľmi potrebný z hľadiska oživovania a udržiavania našej kultúrnej pamäti. Na programe boli tri mladícke či študentské opusy autorov troch generácií, hoci v chronologicky obrátenom poradí: Godár, Zimmer, Albrecht. Interpretmi boli huslisti Catherine Lee a Peter Mosorjak, Alexander Znamenskiy na viole, Ján Bogdan na violončele, za klavírom sa striedali Diana a Ivan Buffovci.

Ricercar pre klavírnu kvintetu (1977) je dielom 21-ročného Vladimíra Godára a hoci prešlo revíziou v r. 1995, dokumentuje už značnú mieru zrelosti, s akou veľmi mladý autor pristúpil k realizovaniu kompozičného zámeru. Ten spočíva v sústredenej práci s intervalmi, vychádzajúc z úvodnej naliehavo opakovanej malej tercie, ktorá postupne nadobúda silne expresívny a hudobne pomerne individuálny tvar – aby sa po dosiahnutí dramaturgického vrcholu prepadla do metaforického zmlknutia v tichej kóde.

Nemenej pôsobivý bol skok o generáciu späť, k študentskému *Klavírnemu kvintetu op. 6* (1949/1950) 22-ročného Jána Zimmera. Štvorčastový cyklus, dlho považovaný za stratený, jednak prezrádza autorovu spriaznenosť s klavírom, jednak podobnú vyspelosť v uchopení kompozičnej techniky a tiež schopnosť funkčne budovať rozmernejšie formové celky. Skrátka, Zimmer je už tu zručným architektom, ktorému nechýba iskra invencie (krásne *Andante sostenuto*, sviežo perlivý cveng hlavnej myšlienky finálneho *Presta...*), no v prvom rade v jeho juvenílii našťastie, napriek vročeniu, nemá duch ždanovovských estetických maxím – akoby natruc okrúhlemu výročiu generalissimovho odchodu, ktoré zhodou okolností padlo na deň konania koncertu. A možno to bol aj tu prítomný jasný záblesk intelektu, ktorý o čosi neskôr, po napísaní *Concerta grossa*, podnietil súdruhov k presvedčeniu, že Zimmer bude musieť podstúpiť prevýchovu...

Záver patril veľkolepému *Klavírnemu kvintetu* (1913) Alexandra Albrechta, dielu so skutočne zakladateľským významom v kontexte našej hudobnej kultúry. Je len a len dobre, že za posledných niekoľko rokov jeho partitúra ožila na našich pódioch hneď v niekoľkých interpretáciách. Táto „symfónia pre päť nástrojov“

si rozhodne zaslúži čulejší pódiový život a hoci prelúskanie jej bohato kvetnatého materiálu nie je práve najjednoduchšou úlohou ani pre ostrieľaných interpretov, vynaložená námaha tu vždy prináša sladké ovocie. Verím, že keď päťica hudobníkov statočne dobojovala, tento pocit mali všetci, čo sa rozhodli na záver víkendu zavítať do obrátenej pyramídy.

ROBERT KOLÁŘ

OPER! AWARDS 2023 pre Slovenský filharmonický zbor

Cenu nemeckého časopisu OPER!

v kategórii Najlepší spevácky zbor získal

SFZ za úspešnú minuloročnú spoluprácu

s Berlínskymi filharmonikmi a Kirilom

Petrenkom na Veľkonočnom festiva-

le (Osterfestspiele) v Baden-Badene

a v Berlínskej filharmonii v produkciách

Čajkovského Pikovej dámy a Jolanty.

Koncertné uvedenie Pikovej dámy bolo

naživo odvysielané v Digitálnej koncertnej

sieni Berlínskej filharmonie. Cenu prevzal

27. 2. v Dortmunde riaditeľ SF Marián

Turner.

sf, red

OPRAVA

V Hudobnom živote č. 1-2/2023 sme v re-

dakčnom úvode k textu Viery Polakovičovej

Hostami vyšperkovaná Aida na s. 19 ne-

správne uviedli, že lotyšská mezzosopranist-

ka Elina Garanča je Litovčanka.

Autorke i čitateľom sa ospravedlňujeme.

Desať rokov s EnsembleSpectrum

ROBERT KOLÁŘ

Je takmer neuveriteľné, že už stihla uplynúť celá dekáda od chvíľ, keď mladý skladateľ a dirigent Matej Sloboda s hŕstkou ďalších nadšencov pre súčasnú hudbu zostavil komorný súbor a predstúpil pred verejnosť. Ešte neuveriteľnejšie je, že sa za ten čas na tvári EnsembleSpectrum neprejavili žiadne známky starnutia; koncerty ansámbľu sprevádza rovnaké nadšenie a energia ako v čase jeho zrodu. Mladický entuziazmus zďaleka nevyprchal, rozšíril sa repertoárový záber, nahromadili sa skúsenosti, dozreli interpretačné koncepcie...



Presne to mohli cítiť aj návštevníci gala-koncertu v bratislavskom Kostole klarisiek 21. 3., ktorý bol oslavou 10. narodenín ansámbľu. Prirodzene, išlo sa vo veľkom štýle, večer moderoval spisovateľ Michal Hvorecký, nechýbali osobné spomienky, rozhovory. Repertoár približne trojhodinovej oslavy pozostával jednak z diel, ktoré zohrali v minulosti súboru významnú úlohu a pravdepodobne ešte ostali v živej pamäti návštevníkov jeho koncertov, jednak z krátkych noviniiek z pera súčasných domácich skladateľiek a skladateľov, napísaných špeciálne pre túto príležitosť. Trocha nečakane medzi tými prvými chýbali diela Američanov, ktorým EnsembleSpectrum venoval nemálo interpretačného úsilia a zanieťených predvedení. Dá sa to však pochopiť vzhľadom na aj tak bohatú históriu vystúpení súboru a tiež na obmedzené časové proporcie studeného februárového večera v nie práve najlepšie vykúrenom chrámovom priestore.

Medzi týmito „klasikami“ dostalo priestor *Septeto* Alfreda Schnittkeho, ktoré odznelo aj na vôbec prvom vystúpení súboru na bratislavskom Konzervatóriu, aj *Combinazioni sonore* Ivana Hrušovského, ktoré EnsembleSpectrum po rokoch

Na narodeninovom koncerte v bratislavských Klariskách
Foto: Simona Babjaková

opäť priviedol k životu na albume venovanom slovenskej hudobnej avantgarde 60. rokov minulého storočia. Nesmeli chýbať ani vyslovené „srdcovky“ vedúceho ansámbľu – nemeckou romantikou (ale aj duchom Stravinského) predchnuté podmanivé hudobné obrazy dánskeho skladateľa Hansa Abrahamsena s názvom *Winternacht* a tiež *Récréations françaises* Gérarda Pessona na pomedzí francúzskych clavicinových alúzií a surreálnych švitorivých ruchov. Pestrú prehliadku estetik uzatvorila Carola Bauckholt so skladbou *Laufwerk*. Neoboznámených s jej tvorbou musel prekvapiť gejzír sviežosti a vtipu, najmä pokiaľ ide o vynachádzavosť v oblasti techník hry, ale aj s nimi spojennej sémantiky. Ostatným – ktorí už vedeli, čo môžu očakávať –, pripravila táto kompozícia o nič menej príjemnú potechu pre sluch aj intelekt.

Príjemným potešením bola aj voľná séria „gratulačných“ miniatúr, medzi ktorými jednoznačne dominovali mladé skladateľky. *HB for ES* Lenky Novosedlíkovej či *Popo Katepe* Martiny Kachlovej boli úsmevnými poctami práve onej mladíckej energii, sprevádzajúcej podujatia ansámbľu; svojskou poetikou dýchala aj krátka a svieža *Birthday twirl* Haimoni Balgavej.

Príjemným potešením bola aj voľná séria „gratulačných“ miniatúr, medzi ktorými jednoznačne dominovali mladé skladateľky.

Veľmi zaujímavým príspevkom, hoci mimo gratulačného rámca, bolo *SIJO_031213* pre sólový kontrabas od Sehyunga Kima, mladého skladateľa s kazašsko-rusko-rakúskym pozadím, ktorého sa zhostil kontrabasista súboru Dávid Šarkezi. Ďalšou sólovou skladbou, ktorá zanechala hlboký dojem (a pre mňa osobne bola jedným z objavov večera), bola krátka klavírna kompozícia *for MATEJ SLOBODA* Juraja Vajóa v krásnej interpretácii Júlie Stahl Novosedlíkovej.

Ku gratulantom sa pripojil aj vedúci súboru s lakonicky nazvanou *10 with them*, šikovne využívajúc možnosti chrámového priestoru na stereo efekt v podobe vzájomne si odpovedajúcich spevákov a instrumentalistov na pódiu aj na chóre. Stručne, veľkolepo a zároveň s ľahko humorným odstupom – skrátka tak, ako sa na poriadnu oslavu patrí. A že bolo čo oslavovať, dokazuje približne stovka naštudovaných diel, rad vydaných albumov s veľmi zaujímavou hudbou, stabilný okruh priaznivcov a v poslednom rade skvele vybudovaná organizačná základňa. Na súbor, ktorý začínal takpovediac na svojpomocnej báze v „študentských“ podmienkach, je to veľmi slušná bilancia...

Juraj Tomka: huslista s violou (v posteli)



Nie nadarmo sa hovorí, že barytónová poloha je pre muža prirodzenejšia ako tenorová. Asi to bude tým, že je oveľa bližšie k jeho prirodzenému hovorenému hlasu. Tak nejak to bude aj s violou. Čaru tohto zamatového nástroja som kedysi podľahol.

Bolo to v treťom ročníku na bratislavskom Konzervatóriu, keď som, podobne ako všetci huslisti, navštevoval povinné hodiny hry na viole. Viedol ich veľmi oduševnene a entuziasticky pán Marián Banda. Malo vraj ísť len o zoznámenie sa s týmto nástrojom, tak nápadne príbuzným husliam, len o niečo väčším a hlbšie znejúcim. No ja som od prvej chvíle cítil čosi viac – osudovú príťažlivosť k tomuto mäkkému znejúcemu sláčikovému nástroju s medovým zvukom A struny a hlbokým registrom struny C, ktorý mi na husliach vždy tak chýbal. Mali sme sa naučiť čítať z violového kľúča a spolužiaci aj na to mali nejaký zvláštny recept, ktorý som ja nikdy nepoužíval, radšej som čas venoval hľadaniu rôznych farieb zvuku a cvičil som na viole tajne aj stupnice.

Prešlo len pár mesiacov a so spolužiakom, kontrabasistom Filipom Jarom sme už spolu hrali Koncertantnú symfóniu D dur od Karla Dittersa von Dittersdorfa. Dokonca nám to šlo spolu tak dobre, že nás vybrali ako sólistov na koncert so Symfonickým orchestrom Konzervatória v Redute. Aby toho nebolo málo, o dva roky na to som na viole interpretoval nádhernú Smútočnú hudbu od Paula Hindemitha, tentokrát so sláčikovým orchestrom Konzervatória. V druhej polovici koncertu som už ako huslista sedel na stoličke koncertného majstra symfonického orchestra v Brucknerovom Requiem. Prečo nehral sólo nejaký violista? Nikto vraj nenašiel odvahu. Nevedia, o čo prišli...

Oba tieto sólové výkony som odohral na požičaných školských nástrojoch a uvedomoval som si potrebu svojej vlastnej violy, s ktorou raz dobyjem svet, ako som si vtedy myslel. Môj nastávajúci pedagóg huslí na VŠMU pán docent Jozef Kopelman sa však len zasmial a radil mi zostať pri husliach. Poslúchol som ho, no tajného sna o vlastnej viole som sa nemienil vzdať. Napokon som našiel vhodnú violu – cenovo dostupnú a nie príliš veľkú, ktorú som si kúpil výhodne aj so sláčikom a puzdrom „all inclusive“. Skončila u mňa doma v úložnom priestore postele a čakala na svoju príležitosť naplniť sály čarovnými tónmi.

Medzičasom som vyštudoval hru na husliach na VŠMU a vo Viedni, hral na husliach ako sólista, komorný aj orchestrálny hráč. A violka v posteli čakala a čakala, až sa „dočkala“. Za 15 rokov som ju využil „až“ dvakrát, medziiným na svadbe môjho známeho. Za tie roky som si uvedomil, že by sa možno viac zišla niekomu inému. Po návšteve u husliara som však zistil, že to zrejme nie je ani majstrovský nástroj a, navyše, je natretá stolárskym lakom. Takže ju možno ani tak ľahko nepredám.

Možno to tak má byť a zostane mi na pamiatku tých čias, keď som sa do tohto nástroja zalúbil a objavil jeho šarm aj filozofické hĺbky. Len si vypočujte violové sonáty Johanna Brahmsa či Dmitrija Šostakoviča a pochopíte. Viola navždy zostane v mojom srdci (a možno aj v mojej posteli).

PIANNO DAYS 2023

13. 4., 18:00
DOM KULTÚRY
POPRAD

**TOMÁŠ
BOROŠ
IVAN
ŠILLER**

20. 4., 19:00
DOM UMENIA FATRA
ŽILINA

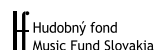
**KATARÍNA
PAĽOVÁ
PETER
NÁGEL**

2. 5., 19:00
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
BRATISLAVA

**DAAN
VANDEWALLE**

Organizátor: **IN MUSIC**

Partneri:



Mediálni partneri:



Dystopická továreň na dejiny

ROBERT BAYER

Obyvatelia dystopického priestoru tvoria akúsi postapokalyptickú spoločnosť s klanovou mentalitou, zvädzajúcu v útrobach továrne boj o moc.

Žáner historickej opery bol v 19. storočí populárny aj ako súčasť umeleckej reflexie národnoemancipačných snáh. Hudobné drámy opierajúce sa o historické okolnosti či ich romantické vízie vzývali a ospevovali význam toho-ktorého národa v dejinách, jeho duchovné bohatstvo či múdrosť, často v procese vymanenia sa spod vplyvu hegemonie, považovanej v tom období za kultúrne alebo politické jarmo.

Či už to bola Smetanova *Libuše* z r. 1881, interpretujúca štátnotvornú mytológiu českého národa v legende o mýtickej pramatke Přemyslovcov, alebo aj *Majstri speváci norimberskí*, kde Richard Wagner v postave (historicky doloženého) obuvníckeho majstra a barda Hansa Sachsa idealizoval stredoveké nemecké cechy a ich ukotvenie v utopicky spravovanej spoločnosti, ktorá si krátila chvíle romanticky ladeným zápolením o umelecké normy. To, že inštrumentalizácia takejto idealizácie ľudovosti vie poľahky sklznúť do perverznej propagandy nacionalizmu, ukázali práve v prípade Wagnerovej ideovej drámy veľmi krvavo aj európske dejiny 20. storočia. Aj v tomto kontexte vyznieva Sachsov monológ „*Verachtet mir die Meister nicht...*“ (Nezavrhujte mi majstrov) dnes čudodne a pre mnohých stále aj hrozivo.

Suchoňova hudobná dráma ideí

So zámerom napísať historickú drámu sa cítil byť začiatkom päťdesiatych rokov konfrontovaný aj Eugen Suchoň. Skomponovať hudobno-dramatické dielo opierajúce sa o národné dejiny v modernej hudobnej reči bolo na tú dobu ak nie spiatočnicke, tak len minimálne odvážne. Suchoňovi kompoziční rovesníci sa v tom čase vyrovnávali s témami ako politický útlak (Luigi Nono: *Intoleranza* 1960 z r. 1960), nezlomnosť viery (Francis Poulenc: *Dialógy karmelitánok* z r. 1957) či problematika viny a neviny (Bernd Alois Zimmermann: *Vojaci* z r. 1965). V prípade posledne menovaného dokonca aj s kompozičnou formou opery, ktorá pre simultánne usporiadanie jednotlivých dejových nitiek vošla do dejín ako prelomová.

Suchoňovi záležalo, podľa jeho vlastných slov, na „dobovej pravdivosti“ jeho druhého a posledného operného opusu. Relatívne dlhé obdobie vzniku *Svätopluka* vysvetľuje v texte predslovu k svetovej premiére v r. 1960 (otvárajúcim aj bulletin k aktuálnemu naštudovaniu) rozsiahlym štúdiom prameňov k problematike kultúrnych pamiatok z obdobia Veľkomoravskej ríše. Vďaka novšiemu archeologickému výskumu sa zistenia posunuli na inú úroveň, často aj diametrálne odlišnú od poznatkov z 50. rokov minulého storočia.

Postapokalyptická dystopia

Veľmi dobre si to uvedomil aj inscenačný tím okolo režiséra Romana Poláka, ktorý naštudoval piatu inscenáciu *Svätopluka* v Bratislave (r. 1960, 1970, 1985, 2008). Dej Suchoňovej opery

***Svätopluk* Eugena Suchoňa má na scéne Opery SND pomerne bohatú inscenačnú tradíciu. Rovnako ako tie predchádzajúce, aj najnovšie naštudovanie pristupuje k dielu pietne, bez kritického ponoru do predlohy či problematiky slovenských dejín. Veľkolepé slová jeho tvorcov o význame Suchoňovej hudobnej drámy tak zostali len na papieri bulletinu k inscenácii, ktorá okrem kostýmového spektaklu ponúkla aj niekoľko skvelých speváckych momentov.**

zbavil historickosti a situoval ho do vizuálne atraktívneho prostredia ošarpanej ruiny továrne s hrdzavými stenami, v ktorej však stále fungujú pec, žeriov a bazén s vodou. Obyvatelia tohto dystopického priestoru tvoria akúsi postapokalyptickú spoločnosť s klanovou mentalitou, zvädzajúcu v útrobach továrne boj o moc medzi znepriatelenými, po latinsky spievajúcimi kryptoklerikálmi so svietiacimi neónovými krížmi, vo vode sa brodiacimi prívržencami byzantského kresťanského rítu s dvojkrížom a uctievačmi pohanského parnasu Perúna a Moreny, symbolizovaného na pozadí scény svetelnou obručou.

Okrúhle projekčné plátno fungovalo (značne nekonzistentne) dekoratívne ako mesiac či ešte polopatistickejšie ako symbol spievaného slova, keď sa počas teichoskopického výstupu Blagoty, referujúcej o utrpení jej dcéry Mileny, ktorá mala byť ako obeť upálená zaživa, na obruči rozsvetcovala štylizovaná reťaz. Inscenovať Suchoňovho *Svätopluka* ako nadčasovú drámu boja o moc či ako súperenie ideí sa priam ponúka, veď na území dnešného Slovenska došlo k podobným fatálnym názorovým stretom niekoľkokrát. Dielo vystaval skladateľ spolu s autormi libreta Ivanom Stodolom a Jelou Krčméry-Vrteľovou podľa vzoru dramaturgie veľkej historickej opery, kde sa súkromná dráma jednotlivých postáv prelína s drámou ideového konfliktu: spúšťačom intrigy je nevyrovnaný vzťah Záboja a Lutomíry. V snahe získať moc pre svojho otca, neskôr pre ňu samotnú, sľúbi Ištivá kňažná kráľovskému igricovi lásku za podmienky, že jej prezradí Svätoplukove tajné plány. Príbeh je rozšírený o mocenský zápas Svätoplukových synov, ktorí v boji o vládu nad ríšou ich otca kolaborujú s konkurujúcimi náboženskými izmami.

Kostýmový spektakel

Roman Polák zbavil dej nielen historického lokálkoloritu, ale aj gestického pátosu. Idea jeho inscenácie však zostala, žiaľ, len v ilustratívnej rovine. Dialógy, konflikty a stretnutia sa odohrávali takmer výlučne na rampe bez invenčnej hereckej akcie. Réžia často siahla aj po stoličkách, na ktoré pousádzala postavy ako unavené figúrky, ktorých dráma sa vyčerpala v spektakle kostýmov, spájajúcich historizujúci nádych s prvkami futuristických doplnkov.

Problematickým zostáva preexponované dekoratívne nasadenie ohňa v choreograficky neinvenčnom druhom dejstve s pasívne postávajúcim zborom, ktorý buď vzbíja ruky nad hlavu, alebo sedí na už spomínaných stoličkách (kňažky Moreny). Aj tu platí, že kvalita operného režiséra sa meria jeho prácou so zborom... Keď počas monológu Mileny v treťom dejstve vzplanie oheň tretíkrát, pôsobí už samoučelne, s Milenou žiaľujúcou, ako sa mala stať zápalnou živou obeťou Perúnovi, priam gýčovo. V rovine kalkulu na efekt zostalo okrem diaľkovo riadeného dronu stáby holubice aj použitie bazéna s vodou, v súčasnej



Eugen Suchoň
Svätopluk

Hudobné naštudovanie:
Martin Leginus
Réžia: Roman Polák
Scéna: Barbora Šajgalíková
Kostýmy: Pavol Dendis
Svetelné objekty: Ján Šicko
Svetelný dizajn: Ján Ptačin
Choreografia:
Ladislav Cmorej
Dramaturgia:
Jozef Červenka

Svätopluk: Peter Mikuláš
Mojmír: Daniel Čapkovič
Svätopluk mladší: Ondrej Šaling
Dragomír: Pavol Remenár
Ľutomíra: Jolana Fogašová
Záboj: Tomáš Juhás
Blagota: Monika Fabianová
Milena: Eva Hornyáková
Žrec: Michal Onufer
Bogat: Filip Tůma

Opera SND
24. 2. (premiéra)
26. 2. 2023 (1. repríza)



Vzývanie Perúna:
zbor Opery SND a Michal
Onufer ako Žrec
Foto: Marek Olbrzymek

Rozhádaní bratia Mojmir
(Daniel Čapkovič) a Sväto-
pluk mladší (Ondrej Šaling)
Foto: Marek Olbrzymek

Ak opera sklízne do javiskového dekoratívizmu hudby, prestáva byť divadlom, ktoré si pýta viac než bombastické kostýmy a jednorazové nápady na efekt bez interpretačnej hĺbky.

inscenačnej praxi obľúbeného výrazového prvku. Jeho symbolická funkcia ako Dunaja pod Devínom sa obmedzila opäť len na príliš očividnú metaforu očisty: Záboj si vo vode umýva ruky po vražde Ľutomíry, do bazéna vstupuje aj Svätopluk dumajúci nad svojim prekliatym životom a napokon v nej vo finále stoja aj Mojmirovi Gorazdovci sfaby postapokalyptickí novobaptisti.

Ak opera sklízne do javiskového dekoratívizmu hudby, prestáva byť divadlom, ktoré si pýta viac než bombastické kostýmy a jednorazové nápady na efekt bez interpretačnej hĺbky. Ani apelatívny moment javiskových techník pohybuje sa na otvorenej scéne ešte pred začiatkom predstavenia, ktorý by sa dal vyložiť ako symbol večného staveniska dejín, nepôsobil nápadito a už vôbec nie originálne. Poetika libreta pritom ponúka i širšiu režijnú interpretáciu nad rámec reálií Veľkej Moravy. Jeho konfrontácia s dramaturgiou inscenácie, ktorá by sa otvorila aj divadelnej polemike s novšími dejinami, by prospela nielen opusu, ale aj inscenácii a v neposlednej miere aj publiku. Záverečný monológ Hansa Sachsa, spomínaný v úvode článku, inscenoval Barry Kosky v Bayreuthe (2017) v realistickej kulise norimberskej súdnej siene, v ktorej sa po druhej vojne odohrávali procesy s nacistickými pohlavármi. V kontexte krvavých nemeckých dejín pôsobil vďaka ironickému zlomu medzi estetikou inscenovanej predlohy a výrazovými prvkami jej inscenácie aj navzdory historickej odťažitosti nesmierne emotívne. Záverečný hovorený monológ Žreca za závojom s projekciou hmyzej hávede pôsobí v Polákovom *Svätoplukovi* akurát falošne pateticky: nielen v kontexte inscenácie hlásiacej sa k nadčasovosti vyznieva text o tisícročnej kľatbe Svätoplukovho ľudu cudzorodo a jeho škrt by inscenácii neublížil. Je záhadou, prečo ho Polák neponechal u Záboja, ktorý je takmer neustále prítomný na scéne a s tabletom funguje ako pisár, rozprávač a prostredníctvom piesní aj ako komentátor príbehu.

Plechová veľkoleposť

Ak by sme mali hodnotiť hudobné naštudovanie a spevácke výkony premiéry, museli by sme inscenácii vytknúť značnú hudobnú nekonzistentnosť. Martin Leginus vsadil na premiére na veľkoleposť plechov a marciálny duktus pochodov. Unavujúce tympany a pompéznosť kniežacieho dvora vystavali pred interpretmi obrovskú zvukovú stenu, za ktorou sa takmer každý zo speváckych výkonov zmenil na vyčerpávajúcu tour de force. Na rozdiel od premiéry vyzneli počas prvej reprízy dynamika i tempo značne umiernennejšie. V orchestrálnej linke sa dala rozpoznať i snaha o vykreslenie vnútorných dramatických oblúkov a spevácky ansámbl na javisku nemusel zápoliť s mohutným zvukom, vďaka čomu mohli jednotliví interpreti kreovať svoje charaktery diferencovanejšie.

V bohatom zástoji postáv vynikol v oboch recenzovaných predstaveniach Daniel Čapkovič ako artikulačne zrozumiteľný, ukážkovo frážujúci Mojmir. Jeho sonórny barytón s kovovým leskom ovládal s prehľadom vo všetkých polohách i herecky

pôsobila jeho kreácia uveriteľne aj napriek introvertne poňatej postave. Exaltovane vyznel Ondrej Šaling v postave Mojmirovho brata Svätopluka mladšieho. Jeho spintotenor sa s náročnou postavou vyrovnal so ctou. Hoci je popri Mojmirovi druhý Svätoplukov syn charakterovo výstrednejší, nemal by za istotu vo vypätých výškach zaplatiť zrozumiteľnosťou textu. Kreácia Ľutomíry Jolany Fogašovej pôsobila príliš pateticky, na rozdiel od premiéry jej v prvej repríze vyšli prechody medzi registrami plynulejšie, vibrato pôsobilo prirodzenejšie, takisto i spevná línia oplývala odvahou aj väčšou voľnosťou. Skutočnosť, že je momentálne primadonou dramatického sopránového fachu na Slovensku, nebolo treba dokazovať štvorakým kostýmom ani afektovo efektným herectvom.

Zatiaľ čo sugestívna kreácia Blagoty Moniky Fabianovej s pozoruhodne profundnou strednou a nižšou polohou a kompaktné zaokrúhlenými výškami patrila k vrcholom naštudovania, Milena Evy Hornyákovovej zápasila s technickými úskaliaми dramaticky exponovaných pasáží. Počuteľne komfortnejšie sa cítila v lyrických vodách vo finále druhého dejstva a v prvom obraze tretieho dejstva. Rola Svätopluka sprevádza Petra Mikuláša už niekoľko desaťročí. Na rozdiel od premiéry, počas ktorej mal čo robiť, aby sa vymanil z príliš hlasného orchestrálneho zákrytu, exceloval jeho Svätopluk na prvej repríze vláčnou deklamáciou, dramatickým ťahom, postaveným na dlhom dychu, no najmä premyslenými akcentmi, hlavne počas finálneho „learovského“ monológu v tretom dejstve. Charakter sklamaného vládara vychádzal hlavne zvnútra speváka a bol uveriteľný aj napriek statickej choreografii. Pavol Remenár ako rozvážny Dragomír a Tomáš Juhás v postave Záboja, zmietaného medzi láskou a povinnosťou sa hlavne vinou réžie, ktorá pre tieto postavy neponúkla presvedčivý psychogram, ocitli tak trochu v pozadí. Spomedzi epizodických postáv treba spomenúť aj herecky trochu statického, no hlasovo mimoriadne disponovaného Michala Onufra v postave Žreca, to isté platí aj o Filipovi Tůmovi v postave Bogata. Angažovane a disciplinovane pôsobil aj zbor Opery SND pod vedením zbormajsterky Zuzany Kadlčíkovej.

Suchoňova historická hudobná dráma nemá „shakespearovské rozmery“ (Roman Polák v bulletine k inscenácii) a nemôže ani „hrdo stáť medzi takými operami ako *Salome* Richarda Straussa alebo *Její pastorkyňa* Leoša Janáčka“ (Martin Leginus). Nedosahuje dokonca ani dramatickú a hudobnú kvalitu Suchoňovej prvej opery. Aj vďaka hudobnej poetike opatrne lavírujúcej medzi neoromantickou tonálnosťou a expresívnosťou polytonálnej zvukovosti je však zvláštny význam Suchoňovho *Svätopluka* pre slovenské dejiny (operu) neodškriepiteľný. Pre svoju archetypálnosť, ale aj pre reflexiu štátotvorného mýtu svätoplukovskej legendy by dielu nesmierne pristalo vystavať ho v kritickom kontexte k dejinám a vymaniť ho z prekliatia falošnej piety, ústiacej v divadelne nefunkčnej a nudnej dekoratívnosti.

Nelúbosť

JAKUB FILIP



Ludia sú rôzni a majú či nemajú radi rôzne veci. Výrok, ktorý nič neponúka, nič nerieši a o ničom nehovorí. Urobím však z neho dôvod pre svoje vlastné interpretačné fantazírovanie. Možno niečo pochopím a o niečom čosi vypoviem.

Poznám dvoch ľudí, ktorí sa nikdy nestretli. Bývalý spolužiak a kamarát – dva protiklady v ich vzťahu ku konkrétnym typom hudby. Spolužiak – skladateľ a dirigent –, vôbec nevenuje pozornosť inej než klasickej hudbe. Nevyhľadáva a nepočúva žiaden žánr populárnej hudby, pretože ho to vraj vyrušuje a zároveň nezaujíma. Dodnes neviem, nakoľko autentický tento postoj je. Snažil som sa ho „nachytať“ na jeho hobby a ukázať tak istý rozpor medzi tým, čo vraví a čo robí. „Keďže miluješ počítačové a konzolové hry, vyhľadávaš spolu s nimi aj hudbu, ktorá je ich súčasťou,“ dôvodil som, aj keď som tušil, že takýto argument bol vopred odsúdený na fatálnu zrážku s realitou. A tak sa aj stalo: hry by vraj hral aj bez takejto hudby.

Môj kamarát – jeho protiklad –, je skvelým muzikantom a vášnivým hráčom na elektrickej gitare a podobne sa vzťahuje na klasickú hudbu. Vie, že existuje, pozná dokonca niektoré jej teoretické, formálne aj technické charakteristiky, ale vyhýba sa jej. Zveril sa mi, že s touto hudbou nikdy nenadviazal duchovné prepojenie, a tak jej vôbec nevenuje pozornosť. Našiel ho však v gitarovej hudbe širokého spektra iných žánrov: od jazzu cez funk a klasický rock až po djent. Rovnako ako pred rokmi so spolužiakom, ani tu som neuspel so snahou propagovať tentoraz klasickú hudbu. Naznačoval som, že sa zbytočne ukracuje o celé univerzum jednej oblasti ľudskej kreativity, no márne.

Čo je za postojmi týchto ľudí? Prečo k nim iné hudobné svety nijako neprehovárajú? A prečo to nie sú len jednotlivé žánre, ale rovno celé oblasti hudobno-kultúrnej tvorby? Pri spolužiakovi to môže vychádzať z jeho pocitu, že populárna hudba ho rozptyľuje alebo prinajmenšom neinšpiruje v jeho vlastnej tvorbe, a preto mu prekáža. Nechce alebo nevie rozumieť jej jazyku. Pripadá mu príliš konkrétna, explicitná, vulgárna a prázdna. Pri kamarátovi tu môže, naopak, zohrávať rolu silná fascinácia elektrickou gitarou ako hudobným nástrojom a unikátnymi zvukovými možnosťami, ktoré ako jediná dokáže ponúknuť. Klasickú hudbu v jej komplexnosti môže tiež vnímať ako priveľmi odťažitú, znejúcu „cudzo“, a preto ako „bezobsašnú“.

Ale môže tu byť ešte aspoň jeden dôvod, súvisiaci s tvorbou identity. V oboch prípadoch totiž môže ísť o prejav praktického naplňania zvnútornených sociálno-kultúrnych kódov, ktoré oboch muzikantov triedia do nepriepustných bublín s vlastnými zákonitostami. Zdá sa totiž, že skôr, ako sformulovať, kým sme, sa uchýľujeme k vymedzovaniu toho, kým určite nie sme. Nelúbosť en bloc voči konkrétnemu kultúrnemu prejavu je pomerne silným indikátorom takejto praxe a vypovedá o istej miere pohodlnej a bezpečnej uzavretosti. A to je celkom určite autentický ľudský prejav.

Autor je muzikológ a sociológ



74. koncertná sezóna 2022/2023

www.filharmonia.sk stream: filharmonia.sk #SlovakPhil

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

marcové koncerty

3
9
10
12
15
16
18
23
24
28

Muzikantské dobrodružstvo

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Popri symbolickom význame prepájajúcom ľudovú jarmočnosť Schikanedrovho rozprávkevého príbehu s „filozofiou“ slnečného kruhu je prednosťou inscenácie divadelná funkčnosť.

Mozartova *Čarovná flauta* skrz viacvrstvosť príbehu i jeho hudobného pretavenia, v ktorom sa prepájajú ľudové prvky s vysoko vznešeným umením, ponúka priestor pre širokú škálu režijných uchopení – od produkcie pre rodinné publikum po filozofické podobenstvo, od pestrofarebnej komickej rozprávky po vážny tvar reflektujúci osvietenské idey. V slovenskej inscenačnej tradícii prevažuje prvý prístup. Ostrú polemiku s čistotou osvietenských ideí, akú v heretickej bruselskej inscenácii (2018) obracajúcej naruby pomer „dobrý Sarastro – zlá Kráľovná noci“ otvoril Romeo Castellucci, či ironicko-dystopický pohľad, s akým prišiel Graham Vick prezentujúci Sarastrov chrám múdrosti ako penzión pre seniorov (Salzburger Festspiele 2005), v našich divadlách nepoznáme.

Ako na kolotoči

Napriek ekologicky angažovanému pohľadu, ktorý v bulletinovom rozhovore naznačuje tvorca najnovšej košickej inscenácie, nemecký režisér Alexander Wiegold, ani jeho koncepcia výraznejšie neprekračuje mantinely rodinného predstavenia. Jediným viacznačným momentom je výstup v chráme múdrosti. Vládca Sarastro prevráva ku kňazom od ambony, ktorá evokuje rečnícky pult v parlamente. Príhovor pateticky číta, pripomínajúc štátnika, ktorý potrebuje získať podporu pre svoj návrh. Hlasovanie o Taminovom pripustení k skúškam nie je spontánne, kňazi sa pridávajú postupne, poniektorí len váhavo dvíhajú ruky. Podporené generálskym plášťom Sarastra otvára táto mizanscéna asociácie o diktátorských sklonoch osvietenského vládcu.

Scénografické riešenie *Čarovnej flauty* pracuje s pôdorysom starého, ošumelého kolotoča. Popri symbolickom význame prepájajúcom ľudovú jarmočnosť Schikanedrovho rozprávkevého príbehu s „filozofiou“ slnečného kruhu je jeho prednosťou divadelná funkčnosť. Predstavenie má vďaka točnej dynamický spád, zmeny prostredia sa odohrávajú bez ťažkopádnych prestavieb, ich detaily dokresľujú projekcie premietané na tylovú revuálku. Istým hendikepom vizuálu je jeho časom unavujúca farebná monotónnosť, ktorú podporujú aj strihovo výrazné kostýmy koncipované prevažne v škále biela – modrá – čierna.

Ideálne obsadenie

O Mozartových operách sa hovorí, že sú pre spevákov ideálnou vokálnou hygienou. Interpreti košického naštudovania to potvrdzujú. V najvýraznejšej miere Marek Gurbaľ, po dramatickom Pucciniho Scarpiovi sa vracajúci k lyrickejšiemu odboru, ktorý ako technicky čistý, v každej polohe farebne vyrovnaný Papageno dokázal svoj sonórny materiál nielen disciplinovane skrotiť v štýlovo vzorovom výkone, ale si part

Vinicius Kattah dokáže prekvapiť aj skúsených poslucháčov. Jeho neortodoxný, z nánosov romantickej hudobnej tradície vyzlečený prístup k tvorbe Wolfganga Amadea Mozarta spoznalo košické publikum už v *Donovi Giovannim* (2018). Verný mu ostal aj v najnovšej inscenácii tohto súboru, v *Čarovnej flaute*. Známa partitúra sa v Kattahovom historicky poučenom, technicky precíznom naštudovaní stala dobrodružným výletom súčasníka do minulosti, saturujúcim rovnako intelekt i zmysly.

viditeľne i počuteľne užiť. Jeho vtáčnik je viac hedonistický pôžitkár než pojašený huncút, pričom labužníckym je nielen herecky bezprostredné stvárnenie jeho postoja k životu, jedlu, pitiu, ženám, ale aj prístup muzikálneho interpreta ku každej vokálnej fráze.

Pre Anetu Hollú bola postava Paminy pred šesťástimi rokmi jednou z prvých veľkých príležitostí. I dnes si jej poňatie zachováva lyrický charakter, ušľachtilú vokálnu kultúru a prirodzený dievčenský šarm. Podobne u Jozefa Benciho patrí Sarastro k profilovým partom. V Košiciach ho stvárnil s charizmatickou majestátnosťou, ktorú popri tmavom base podporil aj štýlovým frázovaním. Objavom naštudovania je mladá česká koloratúrna sopranistka Lucie Kaňková ako farebne syta, krkolomné koloratúry suverénne zvládajúca Kráľovná noci. Pre ochorenie mladého tenoristu Andreja Vancela zachraňoval generálku aj obe premiéry ako Tamino domáci sólista Maksym Kutsenko, no v kontexte vzorových mozartovských kreácií znel jeho technicky neistý materiál občas priveľmi naturálne, s nedostatočnou rezervou vo vysokej polohe. Farebná vyladenosť a štýlová disciplína nechýbali trojici dám (Janette Zsigová, Viera Kállayová, Myroslava Havryliuk) ani mladým speváčkam stvárnajúcim troch chlapcov (Bianka Marcinová, Kamila Skladaná, Rebeka Hubková), v postave Papageny sa blýsla temperamentná členka zboru Silvia Ondočko.

Kvalitatívna dominancia hudby

Na pozitívnom vyznení *Čarovnej flauty* má však hlavnú zásluhu jej hudobné naštudovanie. Počnúc koncertne vypracovanou, motivicky priezračnou, dynamicky bohatou predohrou sa orchestrálna zložka stala kvalitatívnou dominantou inscenácie. Vinicius Kattah ako oduševnený zástanca historicky poučenej interpretácie vedie predstavenie od čembala (hoci v diele s prózou nie sú secco recitativy, ktoré by sprevádzal) – jeho špecifický zvuk farebne ozvlášťňuje partitúru, dodáva jej iskru i hravosť. Viaceré čísla, napríklad terceto troch dám v prvom dejstve či sólové čísla Kráľovnej noci i Papagena, zazneli s improvizáčnymi ornamentálnymi pasážami a kadenciami. Tie síce postmahlerovská interpretačná prax eliminovala, no v Mozartovej dobe, na ktorú sa odvoláva Kattah študujúci Mozartove manuskripty, boli prirodzenou súčasťou predvedení. Sú to miesta, na ktorých sa ucho znalého poslucháča možno trochu potkne, ich miera je však utrafená a vkusná. Neortodoxný je tiež dirigentov prístup k tempám, ktoré sú často brisknejšie, než je zvykom, a to aj v známych áriách, napríklad Sarastrovej *In diesen heil'gen Hallen*. Aj keď sa zrejme nie každý znalý poslucháč či interpret s týmto prístupom stotožní, i vďaka nemu znie Kattahovo naštudovanie sviežo, originálne a v najlepšom zmysle slova moderne.



**Wolfgang Amadeus
Mozart**
Čarovná flauta

Hudobné naštudovanie:
Vinicius Kattah
Réžia: Alexander Wiegold
Scéna: Ondrej Zachar
Kostýmy: Tomáš Kypka
Video dizajn: Michael
Balgavý

Sarastro/Hovorca: Jozef
Benci
Princ Tamino: Maksym
Kutsenko
Kráľovná noci: Lucie
Kaňková
Pamina: Aneta Hollá
Papageno: Marek Gurbaľ
Papagena: Silvia Ondočko
Monostatos: Anton Baculík
Prvá dáma: Janette Zsigová
Druhá dáma: Viera
Kállayová
Tretia dáma: Myroslava
Havryliuk

Štátne divadlo Košice
17. 2. 2023 (1. premiéra)

Láska z kolotoča: Marek
Gurbaľ (Papageno) a Silvia
Ondočko (Papagena)
Foto: Joseph Marčinský

Filmová groteska na veľkom plátne

DANIEL ŠEVČÍK

Najväčšou kvalitou inscenácie zostáva prepojenie s hudbou: jej tempu a dynamike sa podriaďuje všetko dianie na javisku.

Štátna opera v Prahe nadväzuje projektom *Musica non grata* na bohatú históriu svojej budovy, ktorá vznikla v r. 1888 ako sídlo pre Nové nemecké divadlo. Alexander Zemlinsky tu naštudoval 60 oper a dirigoval 94 koncertov, no jeho hlavný prínos spočíval v systematickom obohacovaní repertoáru o diela svojich súčasníkov. Z divadla sa tak stalo jedno z najvýznamnejších centier európskej hudobnej avantgardy. Premiéroval tu aj svoju prepracovanú, tzv. pražskú verziu úspešnej opery *Šaty robia človeka* (1922).

Zrkadlo malomeštiackej spoločnosti

Libreto tejto komickej opery napísal Leo Feld podľa rovnomennej poviedky švajčiarskeho spisovateľa Gottfrieda Kellera. Príbeh o krajičírskom tovarišovi Wenzelovi Strapinskom, ktorý príde v panskom kočiari do mestečka Goldach, kde v ňom pre jeho lepší odev a vznešenú reč vidia poľského grófa cestujúceho inkognito, nastavuje zrkadlo malomeštiackej spoločnosti. Tá, zaslepená vidinou vzácnej návštevy, obskakuje mladého grófa s nádejou, že jej to prinesie výhody.

Okrem nudných pánov s cigarami sa v hostinci objaví i dcéra úradného poradcu Nettchen a okamžite si so Strapinským padnú do oka, čo sa nepáči jej dotieravému nápadníkovi Böhniemu. Všimne si, že údajný gróf má rozpíchané prsty, a keď sa dozvie, že pricestoval zo Seldwyly, ide si tam overiť svoje podozrenie. Další deň po obede sa Strapinski rozhodne, že nebude ďalej hrať v tejto zamotanej komédii a chystá sa na útek. Trápi ho len to, že už nikdy neuvidí milovanú Nettchen. Keď si pred odchodom vyznávajú lásku, prichytí ich Böhni a privolá celé mestečko. Očividne trápnu situáciu vyriešia milenci tým, že oznámia svoje zásnuby. Zlomyselný Böhni na ne privedie ľudí zo Seldwyly a v pantomíme odhalí Wenzelovu pravú totožnosť. Pochlebovači dávajú falošnému grófovi pocítiť, že si už viac nezaslúži ich priateľstvo a pozornosť. Strapinski sa im však vysmeje, boli to predsa oni, kto mu pripisoval šľachtický titul, oklamali tak sami seba. Nettchen prosí o odpustenie predtým, než sa vydá ďalej na cestu. Dievča ho však rázne zastaví: ak nemôže byť grófkou, bude aspoň pani majstrovou.

Pôsobivé mizanscény

Medzinárodný inscenačný tím vložil nadčasový príbeh do neutrálneho, pri všetkej jednoduchosti maximálne funkčného priestoru, kostýmy ohraničujú dianie tridsiatymi až štyridsiatymi rokmi minulého storočia. Historický odstup nevynáša posolstvo príbehu na prvý plán, no aj tak je stále prítomné. Ľudia sa vždy radi obklopovali celebritami, ktorých blízkosť im pridávala na spoločenskej prestíži. Režisérka Jetske Mijnsen kladie vedľa seba obrazy, ktoré za častého využitia

Na doskách Štátnej opery v Prahe sa po 101 rokoch konala premiéra komickej opery Alexandra Zemlinského *Šaty robia človeka*. Vizuálne priťažlivá inscenácia holandskej režisérky Jetske Mijnsseovej v skvelom hudobnom naštudovaní Giedrė Šlekytėovej vznikla v rámci projektu *Musica non grata*, vytvoreného na počesť nacistami zakázaných skladateľov.

točne rozpohybúva do plynulého sledu výjavov, no zamýšľaná a na začiatku účinná dynamika prechádza do monotónnosti. Poetika inscenácie odkazuje do doby rozmachu filmovej grotesky, je pretkaná pôsobivými mizanscénami i jemnými, vždy vydatými vtipmi.

Zaujímavým prvkom je použitie „živých“ sôch, ktoré v niekoľkých situáciach duplikujú hercov, čím vytvárajú dojem premietania filmovej pásky po jednotlivých okienkach. Efektne pôsobí i práca so spomaleným záberom v scéne, kde Nettchen bije Wenzela kyticou. Vizuálny zlom prináša Böhniho pantomíma, oproti libretu výrazne zjednodušená, v druhom dejstve. Svetlá, smotanovo zlatá scéna sa otáča a mení na čiernu. Objavuje sa homogénna masa zboristov v slamených boateroch a niekoľko identických postáv s hyperbolizovane veľkými hlavami, ktoré prenasledujú Strapinského. Najväčšou kvalitou inscenácie však zostáva prepojenie s hudbou: jej tempu a dynamike sa podriaďuje všetko dianie na javisku.

Inventár komických typov

Podobná pestrosť charakterizuje i jednotlivé postavy. Strapinski sa objavuje už počas predohry, no jeho opilecké správanie či povolená kravata nekorešpondujú s tým, že ho o chvíľu budú vítať ako vznešeného grófa. Americký tenorista Joseph Dennis mu dal širokú škálu vlastností, ktoré plasticky odrážajú jeho dvojité identity. Je to jednak ostýchavý a trochu neohrabaný krajčír a zároveň solídny gróf, ktorý sa postupne stotožňuje so svojou rolou. Herecké kvality doplnil výborný spevácky výkon. Tmavšiemu materiálu nechýbali lesk vo výškach, ani dostatočná prieraznosť.

Postavu Nettchen, ktorá sa vyvíja od odmietavej a ráznej cez zamilovanú a zvodnú až po úprimne milujúcu ženu, stvárnila domáca sólistka Jana Sibera, jej lyrický hlas zažiaril najmä v *Heineho piesni*. Ako karikatúra pôsobil antagonista Böhni v podaní Markusa Buttera. Spomedzi ostatných spevákov zaujal zvučný bas Jana Hnyka v roli Pütschli-Nievergelta. Zvyšných niekoľko postáv sa počas deja nevyvíjalo. Tvorili rôznorodý inventár komických typov s jasnou funkciou a vopred určeným spôsobom správania. Operu hudobne naštudovala mladá litovská dirigentka Giedrė Šlekytė. Orchester Štátnej opery pod jej vedením nechal vyniknúť bohatej farebnosti a štýlovej pestrosti Zemlinského hudby, v intermezzách siahol po symfonickejšom zvuku, a aj napriek celkovo vyššej intenzite sa mu darilo neprekryvať spev.

Zemlinského *Šaty robia človeka* i celý projekt *Musica non grata* sú dramaturgicky skutočne výnimočným počínom. A aj napriek tomu, že opery avantgardných skladateľov nepatria medzi kasové trháky, našli si v Prahe svoje publikum túžiace po neobvyklých umeleckých zážitkoch.



Alexander Zemlinsky
Šaty robia človeka

Hudobné naštudovanie:
Giedrė Šlekytė
Réžia: Jetske Mijnsen
Scéna: Herbert Muraucr
Kostýmy: Julia Katharina Berndt
Svetlo: Bernd Purkrabek
Choreografia: Dustin Klein
Zbormajster: Adolf Melichar
Dramaturgia: Jitka Slavíková

Wenzel Strapinski: Joseph Dennis
Nettchen: Jana Sibera
Melchior Böhni: Markus Butter
Pütschli-Nievergelt: Jan Hnyk

Štátna opera Praha
24. 2. 2023 (premiéra)



Markus Butter ako Böhni,
Jana Sibera ako Nettchen

Joseph Dennis ako Strapinski
a Jana Sibera

Fotografie: Serghei Gherciu



Neznesiteľná krása úzkosti

pripravili PATRIK SABO a ANDREA SEREČINOVÁ

Zem sa zachvela v ten večer vo viedenskom Konzerthause. Nielen v názve neskororenesančnej 12-hlasnej omše Antoina Brumela, ale aj v receptoroch publika. Vokálny súbor GRAINDELAVOIX pod vedením BJÖRNA SCHMELZERA uviedol vo svetovej premiére nový program nazvaný vábivo Rolling Stone. Rockeri predbarokovej polyfónie vyrážali z Viedne na turné a my sme boli pri tom.

Graindelavoix (z franc. „zrno hlasu“) vznikol ešte na prahu milénia, napriek tomu je stále špecialitou pre znalcov, a ani v tejto cieľovej skupine nie je každému pochuti exhalovaný prejav plný dynamických vlnení, melizmatických klzání a prevratných pohľadov na čas plynúci v renesančnej polyfónii. Koncert v rámci festivalu Resonanzen (24. 1. 2023) bol pastvou pre zmysly, výzvou vnímať mnohé kontextuálne prepojenia a stavať z nich – azda aj vlastný – obraz „valiaceho sa kameňa“. A dialo sa to v technicky ohromujúcom rámci dokonalej súhry a intonácie.

Brumelova „Omša zemetrasenia“ (*Et ecce terrae motus*) sa nezachovala v celku a pre pokračujúcu bakteriálnu kontamináciu bude deštrukcia prameňa pokračovať. Umelecký vedúci súboru a autor jeho konceptov Björn Schmelzer odmietol starý artefakt reštaurovať, chýbajúce miesta priznal a vyplnil ich súčasnou hudbou portugalského free-jazzového a experimentálneho gitaristu Manuela Motu. Jeho hudba začína znieť už v úvodnej projekcii dokumentu *Kult*

kameňa (L. di Gianni, 1967), ktorý je premietaný bez zvuku. O to viac vynikajú momenty rituálneho trenia sa o zázračný kameň na pútnickom mieste v Taliansku. Kameň je dôležitým motívom všetkých zložiek multimediálnej produkcie – ako predmet deštrukcie počas zemetrasenia, ako odvalený kameň z Kristovho hrobu na Bruegelovom obraze *Vzkriesenie* (ku ktorému Schmelzer odkazuje a ktorý bol vytvorený iluzívnou technikou grisaille, evokujúcou kamenné sochy). Zemetrasenie je zase sprievodný jav Ježišovho vzkriesenia, ktorý Brumelova omša zachytáva v podobe voľne citovaného motívu veľkonočnej antifóny ranných chvál na 2. verš 28. kapitoly Matúšovho evanjelia. A aby to nebolo také jednoduché, je zároveň symbolom deštrukcie ako takej – papiera, ktorý ničí baktéria, spoločenskej či ekologickej skazy, ale aj úzkosti z Ježišovho prázdneho hrobu.

Lenže, možno sa mýlime, pretože ako vyplýva z rozhovoru, Björn Schmelzer je skeptický, pokiaľ ide o schopnosť druhých pochopiť jeho zábery. Provokuje, vysvetľuje, fascinuje a jeho hlas je počuť...

Súbor Graindelavoix je popredným reprezentantom nového prístupu k interpretácii renesančnej polyfónie. K pilierom vášho štýlu patrí napríklad nový pohľad na tempá, časté glissandá, naddimenzovaný výraz či konceptualizmus. Ako ste k nemu dospeli?

Je to komplexná problematika a neviem, či sa mi podarí vyhnúť sa zložitej odpovedi. Myslím si, že repertoár nazývaný ako „predmoderný“ trpí týmto označením, ktoré implikuje významy ako predsubjektívny, objektívny, matematický, remeselný, neumelecký... Historici sa nás snažia presvedčiť, že pred rokom, povedzme, 1800 neexistovala umelecká hudba, neexistoval moderný koncept umenia ako takého. Takto sa najčastejšie ospravedlňujú prístupy v štýle „novej objektivity“ či postoje interpretov, ktorí sa s falošnou skromnosťou stavajú do pozície mediátorov, realizujúcich čistý notový zápis bez akejkoľvek subjektívnej intervencie. Ale keď sa začnete kriticky vymedzovať voči tomuto druhu historizmu a pochopíte jeho mechanizmus, veci sa začnú meniť.

Skladatelia 15. storočia, napríklad Johannes Ockeghem alebo Josquin Desprez, boli, samozrejme, skutočnými umelcami a nie iba šikovnými remeselníkmi. Iste, používali formát katolíckej liturgie alebo gregoriánskych chorálov, no manipulovali s ním, „ohýbali ho“ pomocou nástrojov viachlasného kontrapunktu. Ani pravidlá kontrapunktu neuplatňovali otrocky, každá veľká kompozícia je reálnou výnimkou z normatívnych pravidiel. Skladatelia sa angažovali skôr v sabotáži, zmene a prekračovaní hudobných pravidiel, nielen v ich používaní.

Ja sa zúčastňujem na tomto meniacom sa pohľade na hudbu minulosti, ktorá je podľa mňa totálne umelecky moderná, snažím sa odtrhnúť od zaužívanej tradície, vzdialiť sa „identifikácii“ doby. Spomeňme si na Machautovu *Messe de Notre Dame*. Musela na spevákov a poslucháčov v Remeši v 14. storočí pôsobiť rovnako zvláštne ako dnes na nás. To je to, čo s minulosťou zdieľame naprieč obdobiami: puto k umeleckým dielam, ktoré nie sú typické, dobu identifikujúce, ale zvláštne, bizarné. Fascinuje ma tvorba, ktorá sa rozchádza so symbolickým normatívom svojej doby, vďaka čomu mala emancipačný potenciál vo svojej dobe a má ho aj dnes. Chcem, aby práve toto bolo počuť.

Pri interpretácii využívate aj nekonvenčné vokálne techniky, napríklad prirodzený hlas s nosovým tónom, naturalistický spôsob spevu s glissandami, ktorý evokuje tradičný viachlas, ako ho poznáme z regiónov južného Talianska. Je vaším cieľom vytvoriť taký zvukový „dizajn“?

Iste, z určitého klasického pohľadu sú tieto techniky nekonvenčné, ale hovoríme o období asi 100 rokov, od polovice 19. storočia, keď sa zakorenil istý klasický konformizmus. V modernom avantgardnom umení sa opäť objavuje *Sprechgesang*, glissando, ornamentika... Ak poslucháč nemá kategórie, signifikát pre to, čo počuje, zvyčajne mu napadne ľudový spev či, dokonca, mimoeurópska hudba. Začuje nosový tón alebo glissando v polyfónii a pomyslí si: „Toto musí byť arabské!“. Mňa však nezaujímá exotizmus ako taký, nepracujem s týmto aspektom. Áno, hľadáme, skúšame rôzne

techniky a možnosti, ktoré integrujeme do konečného tvaru.

Nerozumím ani tomu, prečo sa to, o čo sa snažíme, zvykne nazývať „surovým spevom“. V skutočnosti je naša interpretácia plná mikrotonálnych nuáns, tekutosti, plasticity aj virtuozity v manipulácii hlasom, takže vôbec nejde o rigidné spievanie. Keď sa niečo vymyká z jestvujúcich kategórií a ľudia majú problémy svoju skúsenosť opísať, často sa uchýlia k zjednodušujúcim označeniam.

Pri počúvaní „nezápadnej hudby“ alebo takzvanej tradičnej hudby znejú napriek jednému štýlu tiež úplne odlišné hlasy aj ornamentika, podobne ako v jazze alebo v populárnej hudbe. Existujú takzvané biele hlasy (s takmer žiadnym vibratom, no schopné realizovať zložitú ornamentiku), potom viac vibrujúce hlasy (aj tu je variabilita nekonečná), máme tu timbre, farbu tónu, ktorú považujem za kľúčovú (avšak málokto sa ňou zaoberá pri skoršej starej hudbe)...

A môj posledný komentár k otázke – neverím v takzvaný „prirodzený hlas“. Podľa mňa nič také neexistuje. Všetky hlasy sú kultúrne, alebo sa pohybujú niekde medzi fyzickým a kultúrnym. Hlas je čosi veľmi zvláštne a nejasné. Na jednej strane je veľmi osobný, zároveň však neuchopiteľný, zvláštny, cudzí. Veď svoj hlas nemôžeme ani objektívne počuť, pretože k našej vlastnej vokálitě máme prístup len sprostredkované, cez druhých. Hlas je teda dokonale intímny a zároveň cudzí „extímny“ objekt, ako to pomenoval Lacan.

Ako si vyberáte spevákov a inštrumentalistov na konkrétne projekty?

Často na nich narazím, niektorých som sám oslovil, lebo som bol fascinovaný ich hlasom, iní sa radi pridajú a stávajú sa súčasťou súboru, pretože zapadnú. Naš súbor vidím ako balík „nepasujúcich“ hlasov. Práve prvok nedokonalosti, zásadná heterogenita celého súboru, spojenia hlasov, otvorený prístup k spoločnému spevu – to všetko vytvára náš „vibe“ či až akúsi auru. Nejde ani tak o konkrétnu farebnosť, je to skôr v „timingu“, rubátach, kľzávkach pohyboch a v tej takmer „nehmotnosti“ celkového dojmu. Keďže už dlho väčšinou pracujem s rovnakými ľuďmi, štýl sa vytvára už len tým, že spolu robíme.

Fascinuje ma tvorba, ktorá sa rozchádza so symbolickým normatívom svojej doby, vďaka čomu mala emancipačný potenciál vo svojej dobe a má ho aj dnes. Chcem, aby práve toto bolo počuť.

Je úžasné pozorovať týchto hudobníkov a spevákov s odlišným štýlom, školením a špecializáciou, ako sa jeden od druhého učia a navzájom sa „kontaminujú“. Mojou úlohou je len im to umožniť a potom sa stane aj zázrak. (*smiech*)

Stretávate sa s kritikou za svoj prístup? Ako jej čelíte?

Takmer celý čas sa stretávam s kritikou. Asi si viete predstaviť, že v mnohých poslucháčoch vyvolávame úzkostné pocity. (*smiech*) Podľa mňa však úzkosť ako zážitok v umení vôbec nie je zlá, len na ňu nie sme zvyknutí v kontakte s hudbou starou niekoľko storočí. Mnohí sa k nej obracajú, lebo je pre nich istotou a bezpečím: takmer sa v nej nevyskytujú disonancie, bolo o nej už všetko povedané, a preto je strateným rajom nepoškrvnenosti, poriadku a kontroly v kontraste s chaosom dneška. Adorno takýchto poslucháčov nazýva „resentimentálnymi“. Keď sa stretnú so známou hudbou v našej verzii, je to pre nich šok. Ide však o produktívny šok, ktorý by malo umenie vyvolávať, nie? Hudba minulosti nie je našim bezpečným prístavom ani projekciou dokonalej spoločnosťou. Skladatelia v minulosti vyjadrovali napätia, nedostatky a protirečenia svojej doby a práve tento postoj k neznámemu, nedosiahnuteľnému je nadčasový.

Každý náš projekt – nahrávka alebo koncert – býva ocenený i kritizovaný zároveň. Myslím si, že je to dobré znamenie. Ja si potajme užívam negatívne kritiky, pretože sú väčšinou oveľa lepšie napísané ako tie pozitívne, odhaľujú oveľa viac snahy autora kriticky vnímať našu interpretáciu. Hoci ju odmietajú, pre mňa to často odhaľuje lásku „naruby“. Len ak niečo naozaj milujete, dokážete to aj do hĺbky nenávidieť. (*smiech*) Radšej chcem negatívnu kritiku než zle napísanú recenziu, prázdne pochvaly, často plné nepochopenia. Ľudia aj tak milujú to, čo robíte, z iných dôvodov, ako by ste si želali, aby to milovali.

V sprievodnom texte k projektu Rolling Stone ste sa vyjadrili, že nechcete, aby bol váš koncept vnímaný ako crossoverové klišé spojenia starej a súčasnej hudby. Čím sú teda projekty Graindelavoix: prieskumom súčasného ume-



Graindelavoix
Foto: Frank Emmers

nia, kultúrno-umeleckou exkurziou alebo individuálnym interpretačným vyjadrením?

Je vtipné, že už aj veľkú časť takzvanej súčasnej hudby zasiahla historizujúca mentalita. Čo vlastne je súčasná hudba? Som presvedčený, že diela starej hudby nevznikli pre svoju dobu – takmer vždy boli nepochopené, zle interpretované, nedocenené, marginalizované... Čiže tu sa končí fantázia historika! Hudba je vždy vytvorená pre neskoršie generácie, zabudne sa na ňu, niekedy sa dokonca takmer stratí alebo rukopisy hibernujú stáročia v prašnej knižnici. A potom niekoho, možno bláznov ako sme my, tento repertoár zasiahne, akoby nás zrazu oslovil. Adorno to nazýva „správou vo fľaši.“ Súčasníci boli príliš blízko, aby mohli „vykročiť“, my sme zasa príliš ďaleko. Páči sa mi tento paradox.

Našu interpretáciu tohto repertoáru považujem, samozrejme, za súčasť súčasnej hudby. Je to predsa, ako keď stále hráme Shakespeara, nie? Nikto v divadle by nepovedal, že to nie je súčasťou súčasnej kultúry, pretože v divadle je historický

Nepovažujem hudbu len za druh estetického úniku či ponuku na útechu.

prístup prakticky odmietnutý alebo sa naň hľadí so zdravou podozriavosťou. To neznamená, že by sme nemali brať historickosť vážne, ale mali by sme prestať fantazírovať o „originálnej interpretácii“, o tom, že najlepšia interpretácia pochádza z minulosti.

Som presvedčený, že umelecké diela nepatria do doby alebo sveta, v ktorom vznikli. Nazývame ich skutočnými umeleckými dielami, lebo nepatria nikam. Ak by patrili, označili by sme ich napríklad ako folklór alebo úžitkovú hudbu. Preto je umenie v zásade emancipačné, vymaňujúce sa z normatívnosti, čo platí aj pre hudbu minulosti. Snaha demodernizovať starú hudbu znamená pre mňa domestikovať ju, premeniť ju na „Gebrauchsmusik“. Je to ideologicky veľmi podozrivé.

O Brumelovi hovoríte ako o prvom „eko-skladateľovi“ a poukazujete na to, že ľudia často ignorujú realitu, až kým nenastane katastrofa. Krátko po premiére vášho programu vo Viedni zasiahlo Turecko zemetrasenie...

Tá charakteristika Brumela bola myslená

trochu ako vtip, pretože dnes je trendy sa v umení prezentovať ako politicky alebo ekologicky uvedomelý. Lenže ako to už býva v kapitalizme, vedie to potom k novému spôsobu komodifikácie. Konkrétne, program o ekológii sa lepšie predáva na festivaloch. To je trochu smutná pravda.

Myslím si, že umenie má špeciálny vzťah ku katastrofám. Hudba sa viaže napríklad k lamentáciám, zaklínaniu strát či bolesti. Na Brumelovej „Omši zemetrasenia“ ma fascinovalo, že sa objavuje v období veľkej sociálnej a náboženskej krízy, na začiatku 16. storočia, čiže v časoch reformácie, roľníckych povstaní, obrazoborectva, vojny o nezávislosť v Nizozemsku. Ako som už povedal, umenie je naše stretnutie s traumatickým a nemožným. Nepovažujem hudbu len za druh estetického úniku či ponuku na útechu. Pre mňa je dôležitejšie, že hudobné diela generujú význam, ktorý je nemožné fixovať, zostáva tajomným, a preto fascinujúcim.

V partitúre Brumelovej omše sú vypadnuté miesta, medzery spôsobené

bakteriálnou kontamináciou. Neznáme miesta ste sa rozhodli vyplniť veľmi špecifickým spôsobom. Chcete, aby poslucháč jasne vnímal informáciu o stratených častiach ako symbol deštrukcie?

Program nazývam hudobným atlasom katastrof alebo pohrôm, čo pomohlo vytvoriť aj určitý skrytý príbeh na štruktúrovanie improvizovaných úsekov. Chcel som odmonumentalizovať Brumelovu kompozíciu a nechať ju, aby sa objavovala a mizla v rámci inštrumentálnych interlúdií, ktoré vytvoril Manuel Mota s ostatnými hráčmi. Namiesto toho, aby sme chýbajúce úseky v partitúre rekonštruovali a vyvolali v poslucháčoch dojem, že počávajú pôvodnú podobu diela, bolo pre nás zaujímavejšie integrovať do vystúpenia aj deštrukčný prvok zubu času.

Nie, nejde o komunikáciu prostredníctvom symbolov, strata hudby samotnej skôr ponúka možnosť na ďalší spôsob tvorivosti. Strata nemusí byť kompenzovaná, skrytá alebo zapieraná, ako to robí umenie, ktoré ponúka falošný pocit spokojnosti. My sme chceli poslucháča konfrontovať s komplexnejším obrazom minulosti, vrátane jeho ruín a katastrof. Repetitívny charakter Brumelovej omše do tohto konceptu zapadol dobre. Opakovanie je vždy nejako spojené s niečím traumatickým. Niečo sa opakuje, pretože sa to nedá integrovať symbolicky.

V programe Rolling Stone pracujete s viacerými vrstvami. Okrem hudby vnímame dokumentárny film, ikonický obraz či scénické osvetlenie. Táto multimediálnosť posúva koncertný program na úroveň konceptuálneho audiovizuálneho umenia...

V určitom zmysle má program Rolling Stone veľmi jednoduchú štruktúru a riešenie projektovať film na záclonu pred pódium

si vynútili technické prekážky. Veľmi sa mi páči myšlienka, že kreatívna sloboda a nápady vznikajú nakoniec samy osebe z obmedzení, ktoré na začiatku pôsobia ako problémy a zlyhania. V určitom zmysle by sme ako umelci mali byť vďačnejší za obmedzenia, ktorým čelíme. Projekcia dokumentu *Il culto delle pietre* z roku 1967 od Luigiho di Gianniho však bola od začiatku východiskovým bodom vystúpenia. Oslovil som gitaristu Manuela Motu, ktorý je legendou vo svojom odbore aj na scéne experimentálnej improvizovanej hudby. Požiadal som ho, aby skomponoval a vytvoril nový „soundtrack“, ktorý by sprevádzal film. Vytvoril ho spolu s hráčmi na dvoch lesných rohoch, cinku a serpente. No a z tohto úvodu sa postupne vynorí Brumelova „Omša zemetrasenia“...

Strata nemusí byť kompenzovaná, skrytá alebo zapieraná, ako to robí umenie, ktoré ponúka falošný pocit spokojnosti.

Graindelavoix je medzinárodný súbor so sídlom v Belgicku a zameraním na kritickú interpretáciu predovšetkým historického vokálneho repertoáru. Je známy svojím nekonvenčným prístupom k interpretácii starej hudby, ktorý zahŕňa prvky improvizácie, experimentovania s neštandardnými vokálnymi technikami a presahmi medzi rôznymi formami umenia na pozadí historicko-antropologického výskumu. Ich prístup (inšpirovaný a nadväzujúci na Adornovu kritiku „resentimentálneho“ milovníka Bachovej hudby) by bolo možné charakterizovať ako emancipáciu historického diela od nekritickej interpretácie a jeho uvádzanie na základe dialektickej konfrontácie s modernosťou a súčasnosťou. Súbor Graindelavoix si od svojho založenia v r. 1999 získal medzinárodné renomé za svoj jedinečný prístup k interpretácii starej hudby a vystupoval na festivaloch a koncertných sálach v celej Európe. Doposiaľ vydal 17 CD vo vydavateľstve Glossa, z ktorých mnohé získali významné ocenenia a pozitívnu reflexiu.

Björn Schmelzer je dirigent, spisovateľ, umelec, filmár a antropológ. Je zaklatelom a umeleckým vedúcim antwerpského súboru Graindelavoix. Počas študijných pobytov, absolvovaných najmä v Taliansku (Sardínia, Sicília), Španielsku, Portugalsku a Maroku, sa špecializoval na vokálny repertoár a interpretáciu, štúdium stredovekých vokálnych tradícií a ornamentačných štýlov. Rozsiahle výskumy, ktoré Schmelzer realizuje pri príprave programov pre Graindelavoix, ďalej rozpracováva v esejách, prednáškach a publikáciách. Spolu s Margaridou Garciovou realizoval Schmelzer výstavu *Time Regained: A Warburg Atlas for Early Music*, ktorej výstupom bola aj rovnomenná dvojdielna kniha; a filmy *Outlandish* a *Van Eyck Diagrams*, spolu so stránkou *darkvaneyck.com*. Schmelzer tiež prednášal na seminároch v Antverpách, majstrovských kurzoch pre vokálne súbory v Royaumont (do r. 2019) a v Bazileji (v rámci programu Schola Cantorum's Advanced Vocal Ensemble Studies Master). V r. 2023 bol Schmelzer menovaný Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres francúzskym ministerstvom kultúry.



Björn Schmelzer
Foto: Janet Sinica

Björn Schmelzer
Foto: Yves Dethier



Hudba a slovo, priateľstvá a „žabomyšiády“

zaznamenal JÁN KLÍMA

Vo februári oslávila významné životné jubileum NAĎA FÖLDVÁRIOVÁ (rod. Pavlíková) – muzikologička, publicistka a prvá dáma hudobnoedičnej činnosti na Slovensku. Hudobný život získal nedávno súhlas na zverejnenie úryvkov zo vzácneho, doteraz nepublikovaného rozhovoru, ktorý bol zaznamenaný v lete roku 2019. Naďa Földváriová v ňom spomína na roky prežité vo formujúcich sa hudobných inštitúciách, na starších kolegoch, priateľoch z okruhu avantgardy '60 a na premeny domáceho kultúrneho ovzdušia počas druhej polovice 20. storočia.

Cez front v teplákoch

Narodila som sa v roku 1933. Keď sme išli s mladšou sestrou do prvej triedy, vypukla vojna. Náš otec bol vtedy riaditeľom Zväzu mliekarní a zúčastnil sa na prípravách Povstania. Zobral rodinu a celé centrum mliekarstva presídlil do Zvolenskej Slatiny, odkiaľ sa zásobovali povstalecké jednotky. Bol zároveň jedným z hlasov povstaleckého rozhlasu v Banskej Bystrici. Keď sa po páde Povstania partizáni sťahovali do hôr, pohli sme sa do úžľabiny s nimi, no už sa nedalo. Vrátili sme sa do dediny, zaplavenej Nemcami. Nevedeli, čo sme zač, ale v noci sme dostali tajnú správu, pokyn okamžite zmiznúť, lebo otec je na zozname ľudí, ktorých nadránom majú popraviť. Ani sme sa nepobalili a ešte v noci, iba v teplákoch, sme nasadli, mali sme malú „zetku“, také autičko. Cez frontovú líniu sme sa dostali do Trnavy. Tam boli starí rodičia a u nich sme prežili do konca vojny. Po vojne som začala chodiť na gymnázium tu v Bratislave, na Dunajskú.

Koniec s klavírom

Od detstva som sa učila hrať na klavíri, veľmi ma to chytilo. Moja učiteľka ma

po vojne odporučila Anne Kafendovej. Už bola staršia, ale stále si ešte vyberala zopár žiakov, ktorým sa venovala mimo školy. Bola to taká sekera, hotová skala. Ja som bola vždy štúpla a ona mi postavila techniku tak, že som klavír ohromne pocítila vo svojich rukách. Začala som hrať úplne inak a to ma uchvátilo.

Ale potom som podstúpila operáciu. Našli mi akúsi hrčku pod kľúčnou kosťou a naši sa, nanešťastie, poznali s Čárskym, čo bol známy a veľmi dobrý chirurg. Povedal: „No čo, otvoríme to a pozrieme sa.“ Tak to otvorili a, samozrejme, nič nenašli, ale poškodili mi nejaké nervové centrum. Ľavú ruku mi vyradili. Mohla som zahrať, ale cvičiť bolo vylúčené, ruka hneď stuhla. S klavírom som teda musela prestať. Bolo to pred maturitou a mne sa zrútil svet. Myslela som si, že už je jedno, čo budem robiť, dako hádam prežijem. Odvtedy som v podstate nehrala. Niekomu som vždy klavír požičala, aj Zeljenka ho mal niekoľko rokov, aj Faltin. Radšej som ho ani nevidela.

Na Katedre hudobnej vedy

Vybrala som sa na prijímačky na literárnu vedu alebo na slovenčinu, no zhodou

Ľavú ruku mi vyradili. Mohla som zahrať, ale cvičiť bolo vylúčené, ruka hneď stuhla. S klavírom som teda musela prestať. Bolo to pred maturitou a mne sa zrútil svet.

okolností som ako naschvál zakotvila na hudobnej vede v kombinácii s históriou. Vedúcim katedry bol Jozef Kresánek, ten bol veľmi fajn. Teóriu učil Eugen Suchoň a meritórny Ladislav Burlas, Richard Rybárik starú notáciu, profesorka Šedivá učila dejiny hudby, neskôr emigrovala. Medzi študentmi boli známejší Laco Mokrá, Oskár Elschek, z nižších ročníkov Igor Vajda a Darina Laščiaková.

Veľmi sme sa tešili, že nám bude prednášať Suchoň. Pôsobil síce dôstojne, najmä zo začiatku bol odmeraný, bral to skôr takým stredoškolským spôsobom. No bol s nami nevšedný zjav, Suchoňov asistent Mirko Filip. Ohromný talent, filozof vedy. Keď hovoril o hudbe, išiel ku koreňom. Mali sme ho v úcte. Žiaľ, čoskoro zakončil sám svoj život.

Šedivej hudobné dejiny boli skôr také rozprávočky. Prišli sme možno po Respighiho, impresionizmus a trochu ďalej, tým sa to končilo. Druhá viedenská škola, moderná hudba, ktorá nás zaujímala, o tom sa už študent nedozvedel. Všetko, čím som sa neskôr zaoberala, som si našťudovávala sama. Nemohli sme sa zrovnávať s pražskou muzikológiou s jej

bohatou tradíciou. Ale máme svojho Kresánka. Jeho objavné analýzy základu ľudovej piesne majú európske parametre. Neskôr, keď som už bola vo vydavateľstve, písal práve *Tektoniku*. Chcel, aby som ju redigovala, lebo už predtým som pracovala na jeho knižke o Suchoňovi. Nebolo to ľahké, ani jeden z nich si dáko netykal so syntaxou a podobnou neplechou. Vtedy sme s mužom bývali nad tunelom a Kresánek z Karlovej Vsi za mnou každý deň chodil. Denne som spravila sedem strán, viac nebolo v mojich silách. Kresánek bol výborný, ale nevedel sa „predať“. Ohromný a rýdzy zjav, zakladateľská osobnosť našej muzikológie.

Igor Vajda, autor diela *Slovenská opera*, kde prvý a jediný sumuje domácu operu, bol uznávaný kritik aj teoretik. V ústave pripravoval akademický časopis, pracoval i pre rozhlas. Bol nábožensky založený a mal tajné kňazské svätenie. Po osemdesiatom deviatom sa dal k dispozícii cirkvi. Lenže tam nielenže nevyužili, ale zahodili jeho vzdelanie a vzácne skúsenosti. Akoby sa chceli Igora zbaviť, poslali ho kdesi na Maďare, do nejakej dedinky. On z toho nakoniec priam zošalel. Medzitým ešte dochádzal do Bratislavy a potom sa dostal do Trnavy, kde začal konečne pracovať ako redaktor, no bol chorý a veľmi rýchlo zomrel. Určite na tom má podiel aj to, že ho takto surovo odmietli.

Ucho medzi koryfejmi

Z fakulty som potom išla bez umiestnenky rovnou cestou do Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry. Bolo to vtedy vydavateľstvo beletrie, chceli vydávať aj nejaké hudobné romány, o Beethovenovi alebo o Puccinim. Michal Palovčík, redaktor *Pravdy*, ktorý v tom čase zahltí všetky noviny svojimi hudobnými recenziami, napísal knižku o Kafendovi a doniesol ju vydavateľstvu. Oni na ňu hľadeli: čo my s týmto? Volali teda na fakultu Kresánkovi, či nemá nejakého študenta, ktorý sa trochu rozumie do slova i do hudby. Tomu

hneď prišlo na um moje meno. Mala som pred záverečnými skúškami, vpadlo mi to do života, robila som noc-deň-noc-deň. Poctivo som to spracovala a Palovčík sa potom vyjadril: „*No, čo-to zlepšila, niečo tam našla.*“ Nikto to neoceníl a mňa to skoro zabilo.

Ale z vydavateľstva ma už nepustili. Bolo tam už akési hudobné oddelenie, viedol ho Alfonz Dusík, brat Gejzu Dusíka. Gejza bol vtedy hviezda, mal aj vydavateľstvo a Alfonz, dobrák od kosti, v úzadí robil to, čo mu Gejza nariadil. Toto tzv. Dusíkovo vydavateľstvo potom zrušili a Alfonz prešiel do Vydavateľstva krásnej literatúry. Vydávali napr. podklady pre hru na harmonike a podobné pedagogické publikácie. Vznikla však nová edičná rada, kde boli Suchoň, Moyzes, Cikker, Kardoš. Títo koryfeji rozhodovali, čo vyjde a čo nie. Nočná mora. Ja som tam prišla ako úplné ucho bez kompetencií. Dohadovali sa: „*Ja ti vydám ono, ty mi vydáš to...*“, vznikali „žabomyšiady“. Ale potom to ustalo, trochu cívli a ja som sa mohla nadýchnuť. Začali sme robiť operné libretá, vyšla tam celá partitúra *Krútnavy* aj *Svätopluka, Beg Bajazid*, tieto veľké „buchry“.

Edícia sa začala tvarovať, no pre vydavateľstvo neskôr už predstavovala priveľkú záťaž. Dáko sa nás chceli zbaviť, a tak nás spojili s pražským Supraphonom. Stala som sa vedúcou redakcie a začala som aj pripravovať plány. Vyšiel vtedy Kresánkov *Suchoň, Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* Mirka Filipa, *Faltinova Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre...* Nebolo celkom samozrejmé, že tieto veci môžu vychádzať len tak. Rozhodovalo sa o tom politicky a záležalo na peniazoch. Veľmi sa napríklad bojovalo o *Galkove Slovenské spevy* – boli dosť nákladné.

Každý mesiac som chodila na „gremiálky“ do Prahy a tam sa mi otvorili oči. Vtedy som aj zaľutovala, že nemám pražskú školu, lebo som videla, že sú lepší. Ale úžasne neprajní voči nášmu vydávaniu. Pýtala som si niektorý titul zo zahraničia,

...a tak nás spojili s pražským Supraphonom. Stala som sa vedúcou redakcie a začala som aj pripravovať plány. Vyšiel vtedy Kresánkov Suchoň, Vývinové zákonitosti klasickej harmónie Mirka Filipa, Faltinova Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre...

napríklad raz Adorna. Ale prišlo to k nim, oni boli centrála. Namiesto toho, aby mi hneď knihu poslali, prešla rukami všetkých redaktorov a ak ju niektorý chcel, tak ju stopol a ostala v Prahe. Rovnako to bolo s Armstrongovým životopisom. Na to mi aj naši hovorili: „*Dobre, to tam daj!*“, hoci to bola v ich očiach západná vec. Ale aj ten ostal v Prahe. S tým sa nedalo veľmi hýbať; čo bolo lepšie, ostávalo v Prahe. Vďaka tomu som nadobudla odvahu sa hádať.

Štátne hudobné vydavateľstvo

Nakoniec sme sa rozdelili, zase politický zásah. Vzniklo Štátne hudobné vydavateľstvo, predchodca Opusu. Tu som začala už ako šéfredaktorka, hoci nestraníčka. To nemalo byť. Ale bol tam riaditeľ Hajný, veľký straník, mal slovo a vydavateľstvo naberalo oficiálnu váhu. Na tie knižky som vtedy bola vlastne sama a nedalo sa existovať medzi edičnými radcami a zároveň pripravovať knihy. Zo všetkého bolo treba robiť výkazy, každý titul bolo treba zdôvodňovať, a keď vám ho zamietli, museli ste vysvetľovať, prečo... tej administratívy tam bolo strašne veľa. Preto som si do redakcie pozvala Zuzku Marczellovú, mladšiu absolventku hudobnej vedy, vtedy bola dramaturgička banskobystrickej opery, potom prišiel Alfréd Zemanovský. Vznikali ďalšie edície. Spomedzi väčších publikácií sme vydali Wasserbergerov *Jazzový slovník*, to nám už aj v Prahe závideli. Ďalej z maďarčiny *Dejiny svetovej opery*, z nemčiny *Felsensteinove state o hudobnom divadle...*

Ale myslela som aj na hudobníkov, kamarátov, ako Roman Berger a Tadeáš Salva, a požiadali sme, aby sme znovu mohli vydávať noty. Nakoniec mohol vyjsť zborník novej klavírnej tvorby a tam boli práve títo mládenci, začalo sa teda brieždiť na lepšie časy. Vtedy sme už sídlili v Liga pasáži a schádzalo sa tam veľa hudobníkov, chodili debatovať Hansi Albrecht, Roman Berger aj Ladislav Kupkovič, hlava legendarnej Hudby dneška. V rámci toho,

čo bolo dovolené, sa začala formovať výpoveď tejto generácie. Vtedy to bolo veľmi fajn, ale blížil sa aj môj odchod. Prišli za mnou kolegovia-literáti: „*Preboha, nebud tu, poď do Akadémie.*“ Celá generácia mojich vrstovníkov tam prešla, vtedy bola Akadémia voľnejšia. „*Nájdeš si tému a môžeš na nej pracovať, nebudeš tu priviazaná.*“ Tu už som robila deň-noc, politicky stále na odchode, a k tomu tie spory v rámci generácie, ktorá bola vtedy dôležitá... Najmä Kardoš mal slovo. Moyzes sa menil, začínal mať k mládeži väčšie sympatie. Ale inak boli rôzni „kamenní“ – Cikker, Suchon, hlavne im bolo treba vydávať. Mladí sa nedostali k slovu.

Generácia Novej hudby

Mňa najviac bavila súčasná hudba. Začalo sa to Varšavskou jeseňou. U nás sa to zakazovalo, ale my s Petrom Faltinom sme sa pridali k českej výprave, od nich tam išiel celý autobus. Človek sa zrazu stretol s takou paletou súčasnej hudby, hralo sa tam všetko zo Západu, bola to úžasná skúsenosť. Odvtedy ma táto hudba pútala a aj tu sa s ňou začínalo.

Prvé Smolenice (Smolenické semináre pre novú hudbu, pozn. red.) boli najlepšie. To bol najrazantnejší nástup Novej hudby a generácie, ktorá sa k nej hlásila. Druhý ročník bol tiež dobrý, ale taký poučenejší, a tretí bol už len ako dozvuk, bez hostí zo zahraničia. Všetko sa tu bralo s nadšením. Od Stockhausena cez Bouleza, aj starších ako Webern a Schönberg. Všetko bolo vzácne. Tam sa ukázalo, že je to myslíaca generácia. Že si nechceli iba robiť srandu, ako sa vravelo, zobrať kastról a búchať doň. Odohrávali sa tu premiéry, ale aj sa rečnilo. To ste mali vidieť, boli to fantastické práce. Nejednen muzikológ sa mohol schovať pred tým, čo vytvorili títo, ktorí sa vlastne ani nezaoberali teóriou. Zaujímava generácia, mali vzdelanie v matematike aj vo filozofii, boli literárne nadaní.

Chodil sem aj Jozef Malovec – bol taký ľudový, naivista, živelný, všetko bral

spontánnejšie. V Prahe sa usporiadala súťaž, na ktorej sa zúčastnili Česi aj niekoľko Slovákov. Bola som v porote. Aj s mojím príspevom to Malovec vyhral, a právom, bol výnimočný. Zdalo sa, že s teóriou si moc neláme hlavu, ale v Smoleniciach prečítal príspevok a ten bol perfektný: logický, zaujímavý, v teórii ohromne poučený. Všetci sme padli na zadok. Odvtedy sa stal veľmi váženým členom celej tejto spoločnosti.

Peter Faltin bol ohromne disponovaný na vedeckú prácu. Ako prvý u nás písal moderne, aby to nebola iba rozprávka, ale naozaj podľa prísnych noriem vedeckého skúmania. Významný bol nielen tu, ale aj v zahraničí, viem, že tam mal autoritu. Veľmi skoro ho však postihla osudná rakovina. Ale to, čo stihol spraviť, bolo perfektné. Smolenice, to bola jeho myšlienka.

Roman Berger nebol typický predstaviteľ novej hudby. Ako perfekcionista bol rozvážny, nepracoval tak, že „*hrrr a teraz mám ďalšiu skladbu, hneď vám ju zahrám*“. Premýšľal, vytvoril jednu vec, ale výbornú... Bol iný, od začiatku trochu hlbší. Vychádzal zo starej hudby, neopustil hneď staré brehy. Išiel svojou cestou a ak sa pripojil k nejakému novému trendu, dal mu svoju pečať.

Ilja Zeljenka nikdy celkom neprepadol novým prúdom. Tiež chodil do Smoleníc, ale nebol v jadre avantgardistov. Iba prišiel a tým, že bol dobrý, nebolo pre neho problém spraviť aj niečo takéto. Sadol si ku klavíru a už komponoval – ani nie, že hral alebo improvizoval, on mal hneď niečo nové. Bol ako fontána, stále to z neho tryskalo. Aj moderné prvky dokázal využiť, hlavne vo vokálnych veciach bol ohromný, a to sa pripúšťalo. Kamarátil sa s Váľkom; vtedy veľmi záviselo na osobných stykoch, kto bol v milosti a kto v nemilosti. Stalo sa potom, že Zeljenka zase podporu dostal, iní nesmeli a on smel. Tak to bolo aj v literatúre – buď tam mali kamaráta, alebo spravili niečo, čo sa žiadalo, a potom boli voľnejší. Jeden

Po šesťdesiatom ôsmom sa to zadrhlo a všetci, ktorí sa v šesťdesiatych rokoch angažovali, z práce vyleteli, hlavne tí dôležitejší. Neprijemné roky to boli, v niečom horšie než päťdesiate.

čas bol Zeljenka v nemilosti ostatných, lebo hovorili „*no áno, Zeljenka, ten vie, ako na to*“, a že je v tej normalizačnej vlne. Bolo veľmi ľahké stať sa podozrivým, že pomáhate režimu. Ale on chcel len robiť, a takto to využil. Vôbec sa nedá hovoriť, že by sa to dotklo jeho tvorby.

S Petrom Kolmanom sme sa kamarátili, chodil do Vysokoškolského speváckeho súboru. Spievali sme študentské piesne a viedol nás Zdenko Mikula. Stretávali sa tu ľudia zo všetkých fakúlt, od nás aj Laco Mokry, Eso Elschek alebo Zdenka Bernátová. Peter tam niečo skomponoval a občas aj dirigoval, no Mikula ho k ničomu nechcel pustiť; Peter bol zraniteľný a Mikula zase veľký národovec. O Kolmanovi hovoril: „*Vieš, on nebude robiť hudbu. Keby, tak operety...*“ Pritom Peter neskôr napísal *Monumento per 6.000.000*, to je skutočne vzácna skladba, a viacero veľmi citlivých, možno aj najcennejších hudieb z toho obdobia. Ale raz sa vrátil domov a vo výťahu našiel napísané „*Jude raus*“. Znovu pocítil, aká tenká škrupek nás delí od najhoršieho. Tak ho to chytilo, že hneď naložil manželku a odišli, odvtedy bol vo Viedni. Dnes už, žiaľ, tiež nie je medzi nami.

Nemôžem nespomenúť dve dôležité mená. Juraj Hatrík, autor knihy *Cesty za hudbou a k hudbe*. Bol významnou postavou v hudbe, najmä v práci s deťskými poslucháčmi. Milan Adamčiak zanechal svoju stopu v spolupráci s novou vlnou vo výtvarnom umení. Žiaľ, tiež už ho niet.

V Slovenskej akadémii vied

Po šesťdesiatom ôsmom sa to zadrhlo a všetci, ktorí sa v šesťdesiatych rokoch angažovali, z práce vyleteli, hlavne tí dôležitejší. Neprijemné roky to boli, v niečom horšie než päťdesiate. Predtým tomu mnohí verili, ale toto už boli roky pokrytectva. No predsa neprišiel úplný útlm. Česi to napríklad brali oveľa tvrdsie. Tu bol predsa len nejaký šlendrián aj v tom, že sa všetko tak nekontrolovalo. Dalo sa

napríklad aj publikovať, len pod iným menom. Aj veci z pera týchto „šesťdesiatnikov“ vznikali ďalej, len to nebolo už celkom otvorené, bolo to pod kontrolou, ale menej než v Česku.

Na Akadémii som prišla najprv do Literárneho ústavu, bolo tam divadelné oddelenie. Potom sa to všelijako pomenilo a nakoniec vznikol Umenovedný ústav, kde boli výtvarníci, divadelníci a hudobníci. Bola som rada, že som v divadelnom oddelení, mala som na starosti hudobné divadlo. Na začiatku medzivojnovú operu – to, ako prišli Česi, Jeřábekova divadelná spoločnosť, ako sa v Bratislave rozbiehal spolkový život. Tešila som sa, že som sa znova dostala k tomuto obdobiu, veľa som toho predtým prečítala v Štátnom archíve. Keď vyšlo najavo, že mám aj nejaké redakčné skúsenosti, začala som redigovať akademický štvrťročník *Slovenské divadlo*. Zborník viacero odvetví, všeho chuť, dosť ma to zamestnávalo.

„Tak sa rozveďte“

O tom, či budem môcť obhajovať kandidatúru, rozhodovala uličná bunka komunistickej strany. Proste niekto, kto nemusel tušiť, o čo vlastne ide. A tam sa rozhodlo, že nesmiem obhajovať. Už som bola vydatá, Kornelovo meno poznali z *Kultúrneho života*. Celých dvadsať rokov mi hovorili: „No, tak sa rozveďte.“ On mal prísny zákaz všetkého možného, mala som ho teda aj ja. Aj ma po šesťdesiatom ôsmom vyhodili zo Zväzu. Rozhodovala o tom Strana. Bolo to mimo nášho dosahu.

Pokiaľ ide o hudbu, nesmela sa hrať západná, ale každý si predsa len zháňal nejaké platne a zišli sme sa napríklad v byte u Petra Kolmana. Chlapci mi zavolali: „Príď, budeme hrať Stockhausena.“ To bol veľký šláger. Ale nesmelo sa o tom hovoriť, mohli sme byť stíhaní. Niektorí začali v tomto štýle aj komponovať. Najprv to muselo byť v šuplíku a potom sa zrazu stalo, že skladbu niekto nacvičil. V tom období bol populárny fór: Peter Faltin

údajne dostal zo Západu nejakú nahrávku dodekafonickej hudby. Zišli sa teda v byte, Peter nainštaloval nahrávku, zapálil si fajku, všetci tam sedeli a prikyvovali: „Nó, tak toto je ono“. A potom sa zistilo, že si ju pustili v zlej rýchlosti. Vtedy sa všeličo zdalo dobré, aj to, čo bola slepá ulička.

Potom sa všetko začínalo postupne uvoľňovať, prišla perestrojka. Mužovi hovorili: „Ty ešte nie.“ Potom mu niekde nejaký kamarát niečo uverejnil... a tak to bolo aj v hudbe. Staršia generácia a tí, čo aj predtým v pohode účinkovali, tí nechceli novú konkurenciu. Spájalo sa to s politickými regulami a zákazmi. Mala som napríklad zákaz v rozhlas, moje meno skrátka bolo niekde zapísané. Neskôr mi kamarátka predsa len zverila niekoľko programov, začalo sa to rozhovorom so Zeljenkom. Relácia potom vyhrala medzinárodné ocenenie a vzali ma na milosť.

Nedokončený dom

Medzitým som sa začala zaoberať aj filmovou hudbou. Tá ma priťahovala a ľutujem, že som sa jej nevenovala od začiatku. Zišla sa dobrá partia, Václav Macek, Martin Ciel a rôzni mladí. Všetky staré slovenské filmy sme videli... Po odchode z Akadémie som na VŠMU prednášala na seminároch o filmovej hudbe. Rada na to spomínam. Utvorila sa skupinka záujemcov, boli tam budúci režiséri, dokumentaristi aj teoretici. Najprv som niečo premietla a potom ich nechala diskutovať, či tu bola hudba potrebná, či znásobila účinok. Hneď sa začali hádať a mňa to veľmi bavilo, až na konci som vysvetlila, čo si sama myslím. Po hodinách ma ešte zvali do „Kotvy“ ďalej sa rozprávať. Boli ohromne tvoriví, ku koncu mali aj vlastné práce. To bolo pre mňa krajšie než celá Akadémia, tam som zistila, čo všetko som mala robiť ináč. Keďže nielen môj muž, ale ani ja som nemohla písať, tak som to všelijako „flekovala“. Všeličo som robila, ale nemám za sebou nič, o čo by som sa mohla oprieť, že „tak toto je moje dielo.“ Všetko som brala akosi príliš dramaticky. Veď práca mohla byť aj menej dokonalá. Váhala som: „Ešte stále to nie je ono, lebo tomu toľko vecí chýba.“ Zvrátený perfekcionizmus. Lepšie by predsa bolo mať niečo, síce nie dokonalé, ale dokončené. Na druhej strane, viete, ako sa hovorí: „Do dokončeného domu prichádza smrť.“

Nada Földváriová (4. 2. 1933) po štúdiu hudobnej vedy a histórie na Filozofickej fakulte UK pôsobila ako redaktorka v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry. Neskôr pokračovala v slovenskej pobočke pražského Supraphonu a napokon v Štátnom hudobnom vydavateľstve v pozícii šéfredaktorky vydávania hudobní a kníh o hudbe. Ako glosátorka nových myšlienkových prúdov v 60. rokoch a manželka Kornela Földváriho prišla po r. 1968 o členstvo vo Zväze skladateľov aj o možnosť publikovať. Počas pôsobenia v Umenovednom ústave SAV redigovala štvrťročník *Slovenské divadlo*. Vo svojej vedeckej práci sa zaoberala najmä dejinami opery Slovenského národného divadla v medzivojnovom období a problematikou slovenskej filmovej hudby. Za rozhlasové dialógy so skladateľmi a interpretmi svojej generácie získala viaceré ocenenia. Výber z jej tvorby je dostupný v publikácii *Dialóg s časom* (2003).

Richard Strauss (1864–1949) **Alpská symfónia op. 64**

TAMÁS HORKAY

Programová hudba a špeciálne programová symfónia patria k výdobytkom vrcholného romantizmu či novoromantizmu, aj keď prvky naivnej zvukomalby či snahy o prerobovanie mimohudobného obsahu prostriedkami rýdzo inštrumentálnej hudby nachádzame aj v skorších hudobných obdobiach. Richard Strauss bol dovŕšiteľom takmer storočného vývoja nového žánru v hudobnej literatúre a jeho programové symfonické diela dodnes pravidelne zaznievajú v koncertných sálach. Poslednou skladbou tohto druhu sa stala jeho *Alpská symfónia*.



Richard Strauss
Foto: archív

Osobnosť a tvorbu Richarda Straussa nie je úplne jednoduché jednoznačne zaradiť do niektorej hudobnoštyľovej kategórie či dejinného celku. Podobne ako jeho veľký súčasník Gustav Mahler bol dieťaťom romantizmu, vychádzal z najlepších tradícií nemeckej hudby (Beethoven, Brahms, Schumann) a čoskoro sa stal vášnivým wagneriánom. Na rozdiel od Mahlera, ktorý sa v posledných symfóniách čiastočne odklonil od romantickej tradície a razil cestu hudobnej moderny, Strauss sa po počiatočnom vyhrotenom experimentovaní najmä na poli opery orientoval skôr retrospektívnym smerom. Často ho zaraďujeme do línie neskorého romantizmu, čo odôvodňujú niektoré dekadentné črty, fascinácia extrémnymi rozmermi interpretačného aparátu, sporadický útok na hranice tonality či celková nabubrenosť štýlu.

Mníchovský rodák – nie bezdôvodne považovaný za vedúcu autoritu nemeckej hudby v 1. polovici 20. storočia – je autorom okolo 150 inštrumentálnych diel (vrátane juvenílií), 15 opier, 200 piesní a 27 zborových skladieb. Z inštrumentálnych skladieb sú najvýznamnejšie programové orchestrálne diela, ktoré vznikli v r. 1888–1915. Rozlišujeme symfonické básne (pôvodne „Tondichtungen“) v počte sedem, dve programové symfónie a pre úplnosť treba spomenúť aj projekt symfonickej básne *Dunaj* (1941–42), ktorý zostal torzom. Ktorý návštevník koncertných siení by nepoznal napríklad *Šibalstvá Tilla Eulenspiegela*, *Smrť a vykúpenie* (Vladimír Zvara navrhuje názov *Smrť a premena*) či *Don Quixote* pre violončelo a orchester? Tieto diela sú okrem opier najdokonalejším zrkadlom zložitej sebaavedomej osobnosti, tvorivej geniality a estetických východísk R. Straussa. Mnohé z nich nesú autobiografické črty (nie je tajomstvom, že v *Živote hrdinu* sa skladateľ rozhodol zvečniť sám seba...), napríklad v druhej programovej symfónii, *Symphonia domestica* približuje idylické i menej idylické stránky spolužitia vlastnej rodiny.

Ako vieme, triumfálnu cestu programového symfonizmu naštartoval Hector Berlioz vo svojej *Fantastickej symfónii* (1830), na neho nadviazal Liszt svojou pokrokovou estetikou „hudby budúcnosti“ v dvanástich symfonických básňach z weimarského tvorivého obdobia (1850–1860) a neskôr títo pionieri našli nemálo nasledovníkov, či už v hudbe romantizmu, postromantizmu alebo moderny (Franck, Smetana, Dvořák, Čajkovskij, Bartók, Honegger a ďalší). U Liszta ani Berliozu však nešlo o prehnanú ilustratívnosť, ale skôr o znázornenie konfrontácie abstraktnejších ideí. Práve R. Strauss patril k tým, ktorí programovosť pochopili možno až príliš doslovne a priklonili sa k podrobnej naturalistickej tónomal'be. No u Straussa je udivujúce, že napriek týmto, z estetického hľadiska problematickým „výtržnostiam“ jeho hudobná reč zostala konzistentná, integrálna, podmanivá a presvedčivá. Aj keď nie sme detailne informovaní o povahe mimohudobného obsahu, jeho tónové básne prinášajú plnohodnotný hudobný zážitok.

Strauss a estetika programu

Sám Strauss sa k téme programovosti vyjadril viackrát, niekedy aj rozporuplne. V júni 1905 sa v liste Romainovi Rollandovi vyslovil takto: „*Pre mňa ani poetický program neznamená viac než formatívnu pohnútku k výrazu a k rýdzo hudobnému vyjadreniu mojich pocitov (...) Ale aby sa hudba nestratila v čistej svojvôli a nerozplynula sa v bezbrehosti, potrebuje určité hranice, určujúce formy, a tieto brehy formujú program. A pre poslucháča takýto analytický program nemá byť viac než istou oporou. Kto skutočne dokáže porozumieť hudbe, pravdepodobne ho vôbec nepotrebuje...*“ Pokiaľ ide o kritiku extrémneho naturalizmu v niektorých partitúrach (ako rinčanie rozbitých

tanierov a smrť na šibenici v *Tillovi* či bľachanie oviec a boj s veternými mlynmi v *Donovi Quixotovi*), Strauss sa bránil: „*Je predsa smiešne očakávať od dnešného skladateľa, ktorého majstrami boli neskorý Beethoven, Liszt aj Wagner, že napíše skladbu v trvaní trištvrté hodiny, aby sa mohol pochváliť nejakou pikantnou tónomal'bou a parádnu inštrumentáciou, ktorú dnes zvládne každý pokročilý konzervatorista.*“ Na druhej strane sa však skladateľ nechal viackrát strhnúť k spontánnym výpovediam opačného zafarbenia. Aj v serióznych muzikologických prácach sa zvykne citovať veta, podľa ktorej vraj dokáže Strauss tak dokonale zhudobniť pohár piva, že každý poslucháč rozozná, či ide o Pilsner alebo Kulmbacher...¹ (Dodajme, že Straussova matka pochádzala z významnej pivovarníckej dynastie Pschorrovcov a malý Richard strávil v detstve množstvo času medzi pivnými kríglami.)

Horská túra v hudbe

Alpská symfónia je ojedinelým úkazom v hudobnej histórii. Jej inšpiračným žriedlom sú časté autorove prechádzky v alpskej prírode, ako aj scenéria videná z okien jeho domu v Garmischi (nasťahoval sa tam v r. 1908) a filozofia Friedricha Nietzscheho.² Prvé náčrty pochádzajú z r. 1900, no Strauss partitúru dokončil až vo februári 1915, v susedstve viacerých operných projektov, pričom finálna fáza trvala sto dní a práca mu išla perfektne od ruky. Zámerom je hudobne priblížiť a predstaviť celodenný výstup na jeden z alpských štítov, ako aj následný zostup z neho: na začiatku a na konci sa nachádza tichá, hlboká noc. Je to pomník monumentálnosti horskej prírody, ale v prenesenom zmysle aj večnému kolobehu ľudského života od narodenia po smrť.

Hoci názov diela obsahuje slovo symfónia, skladba nemá nič spoločné s pôvodnou viacčastovou formou s týmto označením, nenachádzame v nej ani najmenší náznak sonátovej cyklickosti. Ide skôr o symfóniu vo význame duchovno-metafyzickom, vo veľkoleposti kompozičného stvárnenia. Jej jednotu zabezpečuje niekoľko ústredných, bohato transformovaných „leitmotívov“ v lisztovsko-wagnerovskom zmysle (no celkovo je táto asi 50-minútová jednočastová skladba veľmi štedrá na motivické nápady: podľa niektorých výpočtov sa v nej nachádza 60 myšlienok³). Podstatnou črtou (aj) *Alpskej symfónie* je fenomenálna inštrumentácia, schopnosť vyčarovať najrôznejšie zmesi orchestrálnych farieb v službách výrazu, ktorý je tu permanentne evolučný a flexibilný, pričom nálady, časté tonálne zmeny, „secesná“ polyfónia orchestrálnych pásiem, tempá a charakter pohybu sa neustále prispôbujú programu bez zreteľnej hudobnej prekonceptie.

Interpretačný aparát *Alpskej symfónie* je úctyhodný, predpokladá až 107 hudobníkov. Skladateľ predpisuje okrem 64 sláčikov a štandardného dychového obsadenia aj barytónový hobo, basklarinet, kontrafagot, štyri tenorové tuby, dve basové tuby, dve harfy, organ, čelestu, kravské zvonce, veterný stroj (Windmaschine), „hromový plech“ (Donnerblech), ďalšie plechové nástroje za scénou... »

¹ Všetky uvedené citácie pochádzajú z: Ernst Krause: *Richard Strauss. Gestalt und Werk*. Leipzig 1956, str. 230–234y.

² Plánovaný názov skladby až do najneskorších skíc znel *Antikristus, Alpská symfónia*.

³ Jones, Nick: Sprievočný text k CD *Richard Strauss: Eine Alpensinfonie*, TELARC, CD-80211, 1990.

Example 1: Musical score for piano and strings. The piano part is marked *tre corde*, *pp*, *Pos. Btb.*, and *marcato*. The strings are marked *p* and *dim. pp*. The tempo is *molto*.

Příklad č. 1

Example 2: Musical score for piano and strings. The title is "Sonnenaufgang." and the tempo is "Festes Zeitmaß, mäßig langsam." The piano part is marked *fff* and *Gr. Orch.*. The strings are marked *ff* and *marcato*. The tempo is *molto*.

Příklad č. 2

Example 3: Musical score for piano and strings. The title is "Der Anstieg." and the tempo is "Sehr lebhaft und energisch." The piano part is marked *ff* and *Str. u. Hrf.*. The strings are marked *ff* and *marcato*. The tempo is *molto*.

Příklad č. 3

Example 4: Musical score for piano and strings. The score starts at measure 18. The piano part is marked *ff* and *marcatissimo*. The strings are marked *Pos. Hr.*. The tempo is *molto*.

Příklad č. 4

Example 5: Musical score for piano and strings. The title is "Auf dem Gipfel." The piano part is marked *ff* and *Pos.*. The strings are marked *dim.* and *pp*. The tempo is *molto*.

Příklad č. 5

Strauss kompozíciu rozdelil na 22 úsekov, ktoré na seba plynule nadväzujú, niekedy sa aj prekrývajú; poslucháč, ktorý dokonale neovláda partitúru, dokáže len približne vytušiť začiatky jednotlivých fáz (ak vôbec). Prirodzene, možno tu odlíšiť tri veľké celky: výstup, pobyt na vrchole a zostup.

Noc. Nepriepustná tma je sugerovaná dlho držanými tónmi – všetky stupne stupnice b mol počujeme súčasne. Z mystického nekonečna zaznie pokojná, ale nevlúdna téma v hlbokých plechoch: téma hory. (PRÍKLAD č. 1)

Východ slnka. Po obrovskej gradácii zaznie v orchestrálnom pléne téma slnka v majestátnej a triumfálnej atmosfére. (PRÍKLAD č. 2)

Výstup. Naša pozornosť sa sústreďí na družinu „horolezcov“, vojensky znejúcu tému hrajú sláčky a harfa. Neskôr počujeme aj druhú výstupovú tému, prevláda nálada optimistického dobývania hôr, na konci s fanfárami lesných rohov. (PRÍKLADY č. 3 A 4)

Vstup do lesa. Nepatrné upokojenie a stíšenie s priesračnejšou inštrumentáciou, sláčikové figurácie napodobňujú šumenie lístia, vo vzduchu cítiť dojatie z prírodných krás. Dôležitú úlohu zohráva prvá výstupová téma, ale počuť aj nové motívy.

Prechádzka pri potoku. Krátka epizóda, tesne späť s predošlým úsekom (poslucháč ťažko rozozná začiatok). „Špliechajúce“, menej nápadné krúživé figurácie v drevách a sláčikoch obohračujú prvú výstupovú tému.

Pri vodopáde. Kratučká epizóda prináša neopakovateľný zvukomalebný efekt: „vodopádové“ motívy v drevách, harfe, čeleste a husliach sú efektne podfarbené údermi činel, triangu a zvonkohry.

Zjavenie. Uchvátenie horolezcov vyjadruje nová téma v sólovom lesnom rohu a sláčikoch, ktorá bude mať v ďalšom priebehu dôležitú funkciu.

Na rozkvitnutých lúkach. Na začiatku počuť prvú výstupovú tému svižným, vzletným spôsobom vo violončelách, neskôr sa objaví hravý, pôvabný a široko rozvinutý motív v husliach.

Na horských pasienkoch. Inštrumentácia je ešte priesračnejšia, rozvíja sa motív rozkvitnutých lúk, počuť kravské zvonce a jódlovanie.

Blúdenie húštinou a krovím. Textúra sa silne zahusťuje, v porovnaní s doterajšou svetlou diatonikou nastupuje intenzívne nepokojná a náhlivá chromatická s výraznou gradáciou.

Na ľadovci. Tento prírodný fenomén je zobrazovaný veľkolepým burácaním, trúbky intonujú druhú výstupovú tému, na konci náhle stíšenie.

Nebezpečné okamihi. „Riedky vzduch“, fragmenty výstupových tém zaznievajú na pozadí husľového tremola s exponovaním sólového fagotu či dvojice lesných rohov. Dominujú atmosféra strachu a opatrný pohyb.

Na vrchole. Je to expresívna kulminácia a stredobod skladby. Po novej vrcholovej téme (PRÍKLAD č. 5) sa všetko odmlčí a hrá len sólový hoboja na pozadí husľového tremola, neskôr zaznieva monumentálne orchestrálne tutti s prevahou lesných rohov a trombónov: postupne intonujú témy zjavenia, slnka a druhú výstupovú tému.

Výhľad. Otvárajú sa nové perspektívy s miernou chromatickou a silným vzrušením, pokračujúce burácanie necháva zaznieť témam vrcholu, slnka a hory (*marcato fff*).

Hmla stúpa. Kratučká epizóda, náhle stíšenie a zriadenie textúry, stúpajúce glissandá v sláčikoch zvestujú zmenu počasia.

Slnko sa postupne zatiahne. Zmenu duševného rozpoloženia horolezcov vyjadruje aj chromatická téma slnka v *piano*.

Elégia. Moderato espressivo v nízkej hladine zvuku. Objaví sa nová, hybnejšia téma v sláčikoch s melancholickou a meditatívnu atmosférou.

Ticho pred búrkou. Dynamika klesne do *pp*, pocit napätého očakávania je zobrazený striedaním sólového hoboja a klarinetu na pozadí jemného vírenia tympanov; čudessný efekt vzniká použitím klarinetov všetkých troch ladení súčasne. Ku koncu stúpajúce a klesajúce chromatické pasáže v sláčikoch sprostredkujúajú mohutnú gradáciu.

Búrka, zostup. Chromatickosť, extrémne zrýchlené tempo a vyhrotená expresivita prírodných živlov prekonávajú všetky búrkové hudby v histórii. Autor exponuje kompletnú biciu sekciu a veterný stroj s nekonečnými zostupnými glissandami v drevách a sláčikoch. Počas toho zaznievajú všetky dôležité témy z výstupovej fázy v transformovanej podobe. Sila búrky v závere polaví a ozve sa téma hory.

Západ slnka. Znižujú sa tempo a hybnosť, no stále v bohatom, no pomerne homogénnom zvuku so slávnostným charakterom; rozvíja sa téma elegie v husliach, neskôr téma slnka konfrontovaná s protitímou, na konci stíšenie.

Doznievanie. Relatívne dlhý úsek v pomalom tempe a nízkej dynamike, k slovu sa dostáva aj organ. Dominuje pokojné, meditatívne doznievanie s nežnou, roztúženou expresivitou.

Noc. Opätovným klesaním do temných hĺbín sa navracia mystická atmosféra z úvodu vrátane poslednej citácie témy hory, ako aj prvej výstupovej témy v husliach. Posledným akordom skladby je trojzvuk c mol. Zrod sa premieňa na zánik, koniec sa stáva začiatkom, „sen je dosnívajú“.

Kritika aj sláva

Premiéra sa uskutočnila 28. októbra 1915 v Berlíne, Drážďanský dvorný orchester dirigoval autor. Venovanie prináleží tomuto telesu a grófovi Nikolausovi Seebachovi, jeho generálnemu riaditeľovi. Podľa www.de.wikipedia.org dostal Strauss za *Alpskú symfóniu* kráľovský honorár 100 000 mariek (v prepočte takmer pol milióna dnešných eur!). Niektoré kritiky však skladateľovi vyčítali detinsky jednoduché melódie a štandardné harmónie, na druhej strane nafúknutou orchestráciou a efektmi kinematografických šumov to vraj Strauss poriadne prestrelil. Trňom v oku bolo aj pomenovanie „symfónia“. Napriek všetkému sa *Alpská symfónia* rýchlo udomácnila v repertoári nielen nemeckých symfonických orchestrov a vznikli desiatky nahrávok s týmto titulom (medzi nimi tá so samotným autorom za dirigentským pultom z r. 1941). Na účely tejto analýzy som z vlastnej diskotéky vybral CD s Viedenskými filharmonikmi a Androm Previnom (Telarc 1990). Nečudo, že skladba odjakživa lákala aj filmových producentov: možno spomenúť zaujímavé vizuálne spracovanie nemeckého zvukového inžiniera a skladateľa Helmuta Facklera z r. 1998.

Juraj Bartoš

Back Home

Analýza sóla a improvizáčne prístupy hrania na *rhythm changes*

ANDREJ URMINSKÝ

Juraj Bartoš (1967) sa svojím dlhoročným pôsobením v oblasti jazzu radí medzi ikony slovenskej, českej, a dovoľím si tvrdiť, že aj európskej hudobnej scény. Okrem toho, že je umeleckým vedúcim Bratislava Hot Serenaders, je aktívny ako aranžér pre vlastné i externé telesá a etabloval sa tiež ako skladateľ a producent. Ako sideman participoval na mnohých menších projektoch a založil dve jazzové telesá – The Quartet a Hot House. S posledne menovaným nahral v r. 2009 živý album s názvom *Hot House – Jazz na hrade* v zostave: Juraj Bartoš – trúbka, Radovan Tariška – altsaxofón, Ondrej Krajňák – klavír, Tomáš Baroš – kontrabas a Marián Ševčík – bicie nástroje. Bartošovo sólo v úvodnej skladbe *Back Home* od Conteho a Peta Candoliovcov som si vybral na analýzu ako ukážku rôznych improvizáčnych prístupov k idiomatickej jazzovej forme *rhythm changes*.

Rhythm changes je 32-taktová forma AABA s harmonickou štruktúrou prevzatou zo skladby *I Got Rhythm* od bratov Gershwinovcov z r. 1930. Pre spor o autorské práva v medzivojnovom období začali hudobníci v ére bebopu a neskoršieho hard bopu komponovať nové melódie a témy na zaužívané harmonické postupy. Nové témy na pôvodnú, alebo mierne obmenenú postupnosť akordov, sa nazývajú kontrafakty. Skladba *Back Home* k nim patrí tiež. *Rhythm changes* je jednou z obľúbených piesňových foriem, ktorú by mal poznať každý jazzový hudobník. Oproti blues má však improvizácia na *rhythm changes* dve úskalía. Je to forma, ktorej harmonický rytmus v diele A je postavený na dvoch akordoch v jednom takte, čo je náročné na tvorbu jazzových liniek opisujúcich každý akord, tzv. vertikálnu improvizáciu. Druhým problémom je vysoké tempo, v ktorom sa *rhythm changes* často hráva, čo improvizáciu ešte viac komplikuje. Naša ukážka sóla zo skladby *Back Home* je hraná vo veľmi rýchлом tempe (takmer 300 BPM).

Hneď v úvodných ôsmich taktoch sóla nám Bartoš dokazuje, že je veľmi skúseným hráčom. Neimprovizuje vertikálne, ale používa melodický (horizontálny) prístup a hrá motivicky. Napriek rýchlemu pohybu v harmónii sa opiera prevažne o akordické tóny toniky Bb⁶ a obohrača ich durovou pentatonikou, akordickými tónmi dominanty F⁷, ako aj priechodnými chromaticizmami. Melodické vety ukladá do veľmi účinnej schémy *call & response*, vďaka ktorej si frázy navzájom odpovedajú. Väčšinou používa metódu 4 + 4 (štvortaktovej otázke odpovedá štvor-

taktovou odpoveďou), s dôrazom na melodiku a precízne rytmické uloženie fráz s adekvátnym ukončením. Tento prístup nájdeme na viacerých miestach v sóle, napríklad v 9. a 25. takte. Schému 4 + 4 uplatňuje aj v 49. takte, avšak tu už hrá Bartoš vertikálne a rešpektuje pohyb harmónie v B diele na stupňoch III⁷-VI⁷-II⁷-V⁷. V A dielech funguje takéto zjednodušenie harmónie a melodické myslenie na tonike (prípadne v striedaní s dominantou) z toho dôvodu, že *rhythm changes* má v A diele len jedno tonálne centrum – B dur. Existujú skladby, kde tento prístup nie je možný, pre pohyb tonálnych centier, napr. *Giant Steps*. Pre hudobníkov, ktorí sa snažia zdokonaľiť v improvizácii na hustejšiu harmóniu jazzových štandardov v rýchлом tempe, môže byť Bartošov prístup konštrukcie štvortaktových melodicky aj rytmicky silných fráz a zjednodušenie harmónie veľkým prínosom.

V sóle nájdeme aj jednu z hlavných esencií jazzovej improvizácie – bluesový jazyk. Bartoš používa bluesovú melodiku a riffy na uvoľnenie napätia po dlhých bebopových frázach. Veľmi pekný bluesový riff nájdeme na konci prvého chórusu v takte 25 a tiež v úvode tretieho chórusu v takte 65. Interval b7 a b3 vkladá aj do chromatickejších liniek, z čoho môžeme usúdiť, že Bartoš vedome využíva charakteristický zvuk akordických tónov Bb⁷ doplneného o b3 ako substitúciu za Bb⁶, resp. Bbmaj⁷. Integrácia bluesových prvkov do skladieb postavených na iónskej tonike (Imaj⁷, I⁶) je typická pre povojnový hardbop. V takte 25 stojí za zmienku vkusné rytmizovanie základného tónu. Je to spôsob hrania štylisticky príznačný

pre hudobníkov z obdobia raného jazzu, ako King Oliver alebo Louis Armstrong.

Doškálne rytmické frázy stavia Bartoš do kontrastu s komplexnejšími chromatickými frázami, ktoré sa nazývajú *bebop lines*. Podstata bebopových osminových melodických postupov spočíva v logickom umiestňovaní cieľových tónov (*target notes*) na ťažké doby, ktoré prepájame prechodnými chromatickými tónmi (*approach notes*). Správne rytmické zadelenie cieľových tónov je kľúčové, čo nám demonštrujú dve Bartošove linky v 17. a 85. takte. Ako môžeme vidieť, cieľovými tónmi nemusia byť výlučne akordické tóny, môžu to byť aj tenzie, prípadne aj iné dostatočne silné melodické tóny. K nim sa dostávame jedným alebo viacerými poltónmi z jednej strany (*single/double chromatic approach*) alebo z oboch strán (*indirect resolution*). Bebopové výrazové prostriedky Bartošovi umožňujú uprostred frázy vyjsť aj ľahko „mimo“ tóniny za predpokladu, že frázu dobre ukončí. Správnym ukončením získavajú dlhé melodické linky adekvátne rozvedenie.

Ak je reč o rozvedení, je potrebné spomenúť koncept *tension & release* – inými slovami, kontrast napätia a uvoľnenia v improvizácii. V Bartošovom sóle sú to krátke dvojdobé frázy v 30., 45. a 92. takte. Zvýraznené melodické sekvencie posúva Bartoš pomocou transpozície po veľkých sekundách nadol. Vďaka tomu sa dostáva na krátky čas melodicky von z pôvodnej tóniny („out“), čím vytvorí napätie, ktoré správnym rozvedením a návratom do pôvodnej tóniny uvoľní. Sekvenčný pohyb s krátkymi melodickými motívmi je účinnou metódou vytvárania kontrastu hry „out“ a „in“. Transponovať sériu sekvencií môžeme akýmkoľvek intervalom nahor alebo nadol. Sekvenčné postupy používajú gitaristi Pat Metheny, Frank Gambale, Scott Henderson, ale aj množstvo ďalších interpretov moderného jazzu a fusion.

Keďže Bartošovo sólo vzniklo spontánne počas koncertu, nie všetko bolo jednoduché zapísať. Oslovila ma však energia skladby. Sólo v kombinácii s excelentným výkonom kapely má expresivitu, „feel“ a dynamiku. Je cítiť, že všetci hrajú naplno a majú spoločný „flow“. Pri transkribovaní podobných solí je užitočnejšie pátrať po sólistových intenciách, konceptoch a prístupoch, než analyzovať samotné tóny. Ak ich budeme schopní dešifrovať, dokážeme nový materiál použiť aj vo svojej hre.

Sólo na harmonickú štruktúru rhythm changes

Fast Swing ♩ = 292

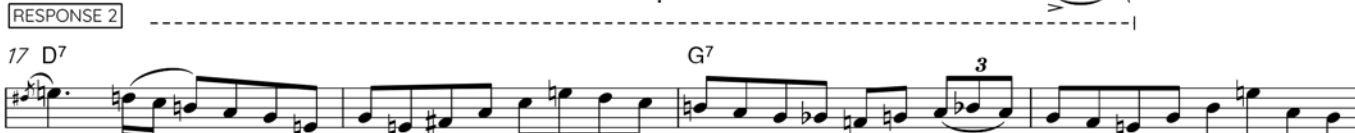
Juraj Bartoš - trúbka

1. 

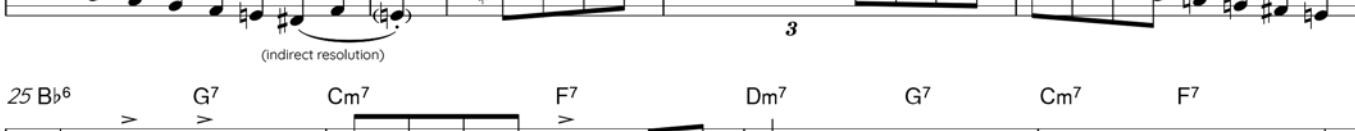
5 

9 

13 

17 

21 

25 

29 

33 

37 

41 

45 

49 

53 



CALL 3



RESPONSE 3 (tritónová substitúcia F7 - H7)



BLUES FEEL 2



("Bebop lick" na C7 - F7 - Bb6)



(sekvenčný zostup 3)



(Gb) (E) (uvoľnenie)

Wayne Shorter (1933–2023)

ROBERT KOLÁŘ

„Žijeme dobu úpadku. Okrem Wayna. On sa vznáša vo výšinách.“

Takto charakterizovala speváčka Joni Mitchell legendu moderného jazzového saxofónu Wayna Shortera, legendu, ktorá 2. marca opustila tento svet v úctyhodnom veku 89 rokov. Neodišiel len vynikajúci saxofonista s aktívnou kariérou rozprestierajúcou sa nad vyše šiestimi dekadami, ale aj plodný a originálny skladateľ, autor vyše dvoch stovák kompozícií, z ktorých viaceré sa stali jazzovými štandardmi a tvoria pevnú súčasť repertoáru jamsessions po celom svete. Odišiel i pamätník celého zástupu osobností, kľúčových pre vývoj povojnového jazzu a ďalších žánrov; človek, ktorého prirodzený šarm a ľudskosť harmonicky dopĺňali jeho mimoriadne muzikantské nadanie.

Wayne Shorter bol svojím spôsobom tak trochu netypickým frontmanom. Zďaleka nebol typom maskulínneho alfa samca, ani typom černošského kazateľa či bohémneho umelca poznačeného problémami s narkotikami. Jeho osobnosť vyžarovala – popri disciplíne, ktorá mu umožnila nadobudnúť obdivuhodnú technickú zbehosť na nástroji a komplexnosť harmonického myslenia v kompozícii – najmä skromnosť a pokoru. Kombinácia týchto vlastností z neho robila priam ideálneho lídra s prirodzenou autoritou, ako aj žiadaného sidemana.

Ideálny bol aj mix kvalít jeho hry na nástroji, resp. spôsob, akým improvizoval. Dokázal hrať mimoriadne komplexne, s absolútnou technickou brilanciou, málokedy však pri improvizácii „plytval slovami“. V centre jeho záujmu boli nuansy, drobné odtienky dynamiky, artikulácie a rytmu; jeho hra bola nie náhodou blízka jeho rečovému prejavu, černošsky podfarbenému, s výraznými sykavkami, nenapodobiteľným staccatom a náhlymi vzostupmi či poklesmi intonácie, vzrušenými zvolaniami, smiechom...

Nástup na scénu

Inšpiračným východiskom mu bol, tak ako väčšine saxofonistov tmavej pleti jeho generácie, Charlie Parker. Atmosféru klubov, v ktorých sa zrodil a prekvital bebop, začal Shorter nasávať v devätnástich, keď sa z rodného Newarku presťahoval do New Yorku kvôli štúdiu hudby na tamjšej univerzite. Rozvinutie jeho talentu umožnili angažmány v bigbande Maynarda Fergusona, no najmä vo formácii Jazz Messengers Arta Blakeyho. V tejto liahni budúcich hviezd jazzu sa okrem toho prejavil aj ako skladateľ a časom sa prepracoval na umeleckého vedúceho telesa.

V čase nástupu k Jazz Messengers vydal aj svoj debutový album *Introducing Wayne*, nahraný (z hľadiska histórie jazzu) v pre-

lomovom roku 1959 a zostavený takmer výlučne z vlastných kompozícií. Shorterova hra tu ešte pripomína Johna Coltrana; vo frontline mu sekunduje trubkár Lee Morgan, podobne ako Coltranovi na *Blue Train* rok predtým. Výsledok znie podobne ako produkcia iných albumov hardbopového razenia tej doby, hoci interpretačná aj zvuková úroveň dosahuje špičkové parametre. No Shorterova originalita sa čoskoro prejavila naplno, najmä po tom, čo jeho vzrastajúce renomé prebudilo záujem Milesa Davisa.

Vo veľkom kvintete

Po odchode Johna Coltrana hľadal Davis adekvátnu náhradu na post tenorsaxofonistu vo svojom kvintete. Hank Mobley nevyhovoval jemu, George Coleman zasa zvyšku kapely – v tom čase už s ustáleným obsadením v zložení Herbie Hancock, Ron Carter a Tony Williams. Shorter do formácie zapadol skvele, mal technickú zručnosť Colemanu aj Mobleyho lyrizmus, bol pritom otvorený abstraktnejšiemu a uvoľnenejšiemu spôsobu improvizácie – hoci zasa nie príliš, nie za hranicu vytyčujúcu teritórium free jazzu. Najmä na záznamoch živých vystúpení „Druhého veľkého kvintetu Milesa Davisa“ vynikajú Shorterove interakcie s Herbiem Hancockom, jedným z jeho najbližších priateľov a hudobných spolupracovníkov, keď si, po odmlčaní sa rytmickej sekcii, obaja dovoľujú zvolniť tempo a vydávajú sa na cesty experimentovania s harmóniou a hudobným časom. Muzikantská interakcia tu prebiehala fascinujúcim spôsobom, akoby na telepatickej úrovni.

V rovnakom čase prekvitala aj Shorterova nahrávacia činnosť na pôde vlastného komba – väčšinou s členmi formácie Milesa Davisa alebo Johna Coltrana. V roku jeho nástupu k Davisovi vznikli kľúčové Shorterove albumy vydané na labeli Blue Note: *Night Dreamer*, *JuJu* a *Speak No Evil*. Najmä posledný z nich, nahraný za jediný

deň na Vianoce 1964, predstavuje defilé veľmi výrazných autorských kompozícií: *Witch Hunt*, *Fee-Fi-Fo-Fum*, *Speak No Evil*, *Infant Eyes*, *Wild Flower*. Všetky sa čoskoro stali stabilnými položkami v zozname populárnych jazzových štandardov. To isté platí aj o *Black Nile*, *E.S.P.*, *Nefertiti* či *Myiako* – a, samozrejme, o azda najpopulárnejšej z nich, *Footprints*. Ako líder mal za dekádu od *Introducing Wayne* na konte šesť štúdiových albumov s 22 vlastnými kompozíciami, nerátajúc niekoľko ďalších na albumoch pod Davisovým vedením. Na umelca okolo tridsiatky veľmi impozantná bilancia. Ak by sa Shorterova kariéra skončila v tomto bode, stačilo by to, aby si zabezpečil nesmrteľnosť...

Skladateľ

Osobitosť Shorterovho kompozičného rukopisu spočíva v prvom rade v jeho prístupe k harmónii. Oblubuje akordy stenziemi a alteráciami (veľké septakordy so zvýšenou kvintou), tradičnú schému II-V-I často podrobuje reharmonizácii, namiesto dominanty využíva frýgický II. stupeň (s durovo veľkým septakordom, nie dominantným, ako bývalo zvykom v bebopu), či už ako substitúciu dominanty, alebo v opakujúcich sa „vampoch“, napríklad v *Speak No Evil* či v *Black Nile*. Medzi kvintové skoky v base vkladá terciu, využíjúc pritom nedoškálne, na prvý pohľad navzájom nepríbuzné akordy s nejednoznačnou harmonickou funkciou. No robí to tak, že akordické tóny sú buď zadržané, alebo sa hýbu len poltónovým krokom. Harmonickým postupom to dáva onú hladkú plynulosť, ktorá prepožičiava zmysel aj tým najneočakávanejším spojeniam. Na mätko pulzujúcej harmonickej „poduške“ potom môžu nonšalantne poskakovať synkopické frázy jeho tém – predražené osminky v rýchлом tempe dodávajú neodolateľný šmrnc skackajúcim kvartám v *E.S.P.* a energickú hybnosť melodickéj línie v introdukcii k *Black Nile*.

Dokázal hrať mimoriadne komplexne, s absolútnou technickou brilanciou, málokedy však pri improvizácii „plytval slovami“.

Wayne Shorter
v Bratislave v r. 2009
Foto: Zdenko Hanout



Témy postavené na superpozícii kvárt nájdeme aj vo *Witch Hunt* či *Footprints*. Obe sú zhodou okolností reharmonizáciami tradičných 12-taktových schém blues v c mol. Vypovedajú o tom, že ak sa Shorter nevyhýba zabehnutým formovým útvarom, dokáže im vtlčiť nezmazateľnú pečat individuality. Väčšinou však preferuje vlastné formové schémy; podobne ako v harmónii, kde neobvyklé akordické spojenia dokáže v správnom okamihu vystriedať celkom bežným pohybom po kvartovom kruhu, aj vo výbere foriem uňho dochádza k prepájaniu tradičného s novým.

Na vlnách fusion

Po sérii dnes už legendárnych albumov (*E.S.P.*, *Miles Smiles*, *Nefertiti*, *Water Babies*, *Filles de Kilimanjaro*, *Miles In the Sky*) priniesol koniec 60. rokov Davisov postupný príklon k elektronickým nástrojom a gitarovému zvuku, čo znamenalo začiatok konca jeho kvinteta. Shorter však dostal príležitosť na dvoch prelomových počinoch z tohto obdobia – *In a Silent Way* a *Bitches Brew*. Na prvom sa excelentne predviedol s novým nástrojom – soprán saxofónom. K unikátnemu zvuku albumu prispel rovnako zásadne ako elektrické klávesy Joea Zawinula či gitara Johna McLaughlina. Dá sa povedať, že na tomto nástroji dosiahol rovnako nenapodobiteľný sound ako John Coltrane, ktorý sa počiatkom 60. rokov postaral o jeho renesanciu. Shorter na soprán saxofóne doslova odkryl svoju druhú tvár a udivoval prirodzenosťou ovládania nástroja, náročného na kvalitu tónu aj intonáciu. Nie náhodou rok za rokom vyhrával v tejto nástrojovej kategórii v prestížnej ankete kritikov časopisu *DownBeat*.

Typickým a krásnym príkladom môže byť sólo v skladbe *Opus Pocus* z debutového albumu basgitarového fenoménu menom Jaco Pastorius (*Jaco Pastorius*, 1976), na ktorom Shorterov soprán saxofón

saxofón s priam detskou hravosťou čarovne meandruje so svojimi staccatovými frázami, glissandami, trilkami a „shoutingom“ medzi surreálnym zvukom steel panov, elektrických klávesov (opäť Herbie Hancock) a Pastoriovej ekvilibristiky. Nebude žiadnym prehánaním, ak skonštatujeme, že Shorterov prejav je tu takmer nemožné napodobniť.

Pravda, v tom čase už tvoril Shorter spolu so Zawinulom a Pastoriom základ „superkapely“ Weather Report, kde sa oproti uvoľnenej abstrakcii Davisovho kvinteta dostala do popredia rytmicky priamočiarejšia stránka jeho improvizáčného talentu. Virtuózne, rytmicky aj harmonicky dokonale posadené linky saxofónu dokázali energicky „nadupanú“ hru kapely hnať ešte viac dopredu. Shorter však bol medzi výraznými hráčskymi aj autorskými pólmi Zawinula a Pastoria (a ich rovnako výraznými egami) tak trochu v úzadí a po istom čase znova pociťoval potrebu širšej sebarealizácie.

V r. 1974 nadviazal na šnúru autorských albumov brazílsky podfarbeným titulom *Native Dancer*, na ktorom je zachytená ďalšia perla jeho melodickej a harmonickej invencie, kompozícia *Ana Maria*, venovaná druhej manželke. Popritom začal plodnú spoluprácu s pesničkárkou Joni Mitchellovou, ale aj s gitaristom Carlosom Santanom, bol členom V.S.O.P., rytmicky údernej reinkarnácie Davisovho kvinteta, kde miesto trubkára zaujal Freddie Hubbard. Po Davisovej smrti v r. 1991 vzdal hold bývalému kapelníkovi vo formácii so spoluhráčmi z kvinteta a trubkárom Wallaceom Roneym, v r. 1997 vyrazil na turné v duu s nerozlučným priateľom Herbiem Hancockom pod názvom 1+1, o rok neskôr obaja vzdali hold Gershwinovi na albume *Gershwin's World...* Prichádzajú ocenenia, ale aj rodinné tragédie. Najprv smrť 14-ročnej dcéry, neskôr letecká havária, pri ktorej zahynula manželka Ana Maria aj neter Dalila.

Finále

Životnú rovnováhu opäť nadobudol vďaka tretej manželke Caroline aj budhistickej spiritualite. S príchodom nového milénia nastal aj prílev novej tvorivej energie – Shorter sa obklopil trojicou vynikajúcich mladých hudobníkov: spolu s Danilom Pérezom (klavír), Johnom Patituccim (kontrabas) a Brianom Bladom (bicie) vytvoril ďalšiu hviezdnu formáciu, ktorá žala úspechy na medzinárodných pódioch. Z tejto spolupráce vzišli oceňované snímky: *Alegría* (2003) – nádherná spanilá jazda neopakovateľného shorterovského soprán saxofónového zvuku, živý záznam *Beyond the Sound Barrier* (vydaný r. 2005) či trojalbum *Emanon* (2018) v spolupráci s Orpheus Chamber Orchestra. Zvukovo opulentné aranžmány posledne menovaného boli nezameniteľne americké, intuitívne tušiacie „ducha doby“, aj keď skalní jazzoví priaznivci ich zrejme vnímali ako kontroverzné a eklektické.

Roky posledného kvarteta boli najmä obdobím pódiovej interakcie na tej najvyššej úrovni, so slobodou improvizácie, ktorá rozprestrela krídla tak, že sa jej kategória jazzu už stala pritesnou. Shortera však potenciálny odlev fanúšikov trápil len málo, podobne ako ho málo vzrušovali ocenenia a pochvaly (len mesiac pred smrťou si prevzal svoju 12. cenu Grammy). Dokonale to zhrnul vo vyjadrení pre Washington Post: „Keď vychádzate na pódium, odložte všetky svoje Grammy, odložte všetky pocity, všetky novinové články. Vyjdite hoci aj v pyžame a vyrozprávajte príbeh.“



22. 2. 2023

**Bratislava, Malé koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu**

Alan Bartuš, Jadranka Bangová,
Nikolaj Nikitin
koncertné uvedenie albumu Solology

Sólový koncert mladého slovenského klaviristu, spojený s prezentáciou jeho albumu *Solology* (Hudobný fond, 2022), potvrdzuje, že domáca jazzová scéna získala v Alanovi Bartušovi ďalšiu originálnu osobnosť so zaujímavou hudobnou víziou. Vystúpenie, na ktorom predviedol iba 22-ročný umelec kompletný program CD, zorganizovalo vydavateľstvo Hlava XXII v spolupráci s Rádiom Devín.

Napriek svojmu mladému veku, Alan Bartuš už spolupracoval s hudobníkmi ako Tim Armacost, Jerry Bergonzi, Jorge Rossy, Wolfgang Muthspiel alebo Gregory Hutchinson. Veľkú úlohu v Bartušovom hudobnom raste zohralo rodinné prostredie (otec Štefan Bartuš je významný jazzový kontrabasista) a štúdium jazzového klavíra na Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Alan Bartuš je laureátom viacerých klasických klavírných súťaží, a preto rozhodnutie venovať sa jazzu nebolo jednoduché. Dichotómiu jeho doterajšieho hudobného vývoja dokumentuje album, ktorý obsahuje 8 vlastných skladieb,

adaptáciu maďarskej ľudovej piesne *Čitáre (A csitári hegyek alatt)* a aranžmán Stingovej skladby *Fragile*. V prípade Bartušových vlastných kompozícií ide o hľadanie nových spôsobov sebaujdenia s využitím doterajších hudobných skúseností. Vďaka originálnej hudobnej vízii Bartuš organicky prepája jazz, ľudovú hudbu a súčasnú komponovanú hudbu. V detstve ho formovalo prostredie rodného Lučenca a v období dospievania štúdium v kozmopolitnej Viedni. Bartuš pristupuje ku každej skladbe s jasnou koncepciou, silným výrazovým prostriedkom je u neho dynamika a precízna artikulácia fráz. V hre dominuje ľavá ruka, čo využíva pri stavbe rytmického základu svojich kompozícií a improvizácií. Jedným z vrcholov koncertu bolo uvedenie skladby *Fragile*, ktorá dostala v Bartušovej úprave nový, originálny harmonický kontext.

V improvizáciách sa striedali úseky s jazzovo reharmonizovanými akordami, impresionistické farbenie a pasáže ovplyvnené melodikou rómskej ľudovej hudby. Koncepciu sólového koncertu

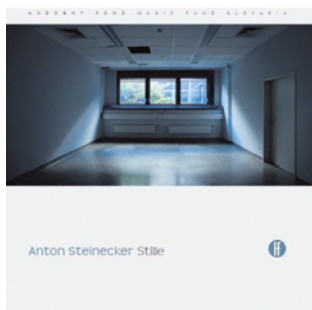
Vďaka originálnej hudobnej vízii Bartuš organicky prepája jazz, ľudovú hudbu a súčasnú komponovanú hudbu.

Alan Bartuš
Foto: Rudolf Baranovič

príjemne spestrili hostia – speváčka Jadranka Bangová a „krstný otec“ albumu Nikolaj Nikitin na basklarinete. V duetách s Bangovou a Nikitinom sa ukázali ďalšie Bartušove prednosti – schopnosť citlivej interakcie i moderácie hudobného smerovania skladieb. Po obligátnom uvedení CD do života pokračoval koncert Alana Bartuša v sólovom formáte. Mladý klavirista uzavrel svoj recitál dvomi vlastnými skladbami. Prvá z nich, *Swinging Bird*, bola zaujímavým spojením akordickej štruktúry tzv. Bird changes (Charlie Parker) so starším spôsobom hry na klavíri, tzv. stride piano štýlom (James P. Johnson, Fats Waller). Bartuš v nej potvrdil solídnu hráčsku úroveň, teoretické znalosti a štýlovú všestrannosť. Spojenie zdanlivo odťažitých kategórií jazzového idiómu pôsobí v spomínanej skladbe organicky a iba podčiarkuje ich synergiu.

Alan Bartuš odchádza v septembri na štúdium do USA (Manhattan School of Music, New York), ešte predtým však plánuje vydať svoj ďalší album s názvom *Born in Millenium*, na ktorom spolupracoval s výnimočným americkým bubeníkom Gregorym Hutchinsonom. Verím, že jeho americké skúsenosti budú pre slovenskú jazzovú scénu významným obohatením a teším sa na jeho ďalšie úspešné koncerty a nahrávky.

JURAJ KALÁSZ



Anton Steinecker *Stille*

Hudobný fond 2022

Neprekvapuje, že prvý autorský komplet vychádza skladateľovi až teraz, v jeho múdrom veku. Ono zdanlivé edičné otáľanie súvisí zaiste aj s jeho mentalitou. S náturou uvažlivca, ktorý radšej trikrát meria, než zastrihne, no aj s vedomím, že každý autorský výstup je (či mal byť) reflexiou privatissima, vizitkou vnútorných poriadkov, pravdivých stavov aj hnutí mysle a emócií. Titul s priliehavým názvom *Stille* (*Ticho*) asi nemôže komunikovať na inej než na vlne intímnych, stíšených svetov a časozberne defilé nás prevedie Steineckerovou kompozičnou galériou približne dvoch desaťročí.

Príťažlivosť dramaturgie disku vidím v jej inštrumentálnej pestrosti; okrem sláčikov dáva autor v prevažne sólových pozíciách žičlivý priestor klarinetu, tube, akordeónu, perkusiám a najmä cimbalu. Adekvátnych protagonistov našiel okrem domácej scény aj medzi maďarskými interpretmi.

Skladateľ sa pri voľbe názvov neriadi sujetovými „nápodobami“, ale ich obchádza či relativizuje, vedený vlastnými stimulmi induktívne rieši čisto hudobné epizódy. A najmä sa s radosťou necháva navigovať delikátnymi nástrojovými dispozíciami, ktoré podriaďuje až laboratórnym minucióznym štruktúrnym procesom. Na disku tak nachádzame formulácie

s kontúrou, či skôr abstraktnou víziou prelúdia, nokturna, variácií, metamorfóz a podobne, cez ktoré autor apeluje na voľnú predstavivosť percipienta. Z jedenástich kompozícií stvárňuje až tri sólový klarinet Csabu Kleinyána (*Prelúdium*, *Variácie*, *Impresie*), ťažiac z koloristiky aj výrazovej bravúry nástroja. Milan Paľa, tak ako sme uňho zvyknutí, s nasadením a tvorivým porozumením exceluje v husľovej miniatúre *Été*, no najmä vo violovej *Invencii* – veľavravnej expresívne vypätej freske. Prekvapením a pitoreskným oživením je v našich končinách sólovo nie práve frekventovaná tuba, ktorú v *Notturmo in F* aj *Notturmo in C* skvelo prezentuje József Bazsinka.

V *Memories pre perkusie* (triangel, malý bubon, dva tom-tomy, činel a gong) v podaní Dániela Jancu a najmä v akordeónových *Metamorfózach* (Peter Katina) imponuje Steinecker technikou vrstvenia a interferencií sonórnych odtieňov, a to predovšetkým v akordeónovej skladbe pôsobivým a trpezlivým aplikovaním evolučných posunov, mikropohybov.

Prostredníkom najrozsiahlejšieho príbehu (s programovými odkazmi) na nosiči je cimbal – sedemčasťovú kompozíciu *Notturmo* stvárňuje obdivuhodná Enikő Ginzery. Mozaika rôznorodo artikulovaných, živých, kontrastných epizód je virtuózne tlmočená v rozmanitosti technických nástrojových špecifik, vrátane vtipného vokálneho aditívu. Pointou albumu je koncízne *Sláčikové trio* (Viktor Šimčíško – Milan Telecký – Ján Slávik), koncipované so sviežou dikciou, s osobitne pôsobivou druhou časťou s aplikovanými imitáciami echa.

Všetky kompozície sa vyznačujú lakonickosťou, webernovsky koncíznu štruktúrou, čo súvisí s au-

torovou sústredenosťou na váhu detailu s jeho konfrontačnými väzbami vo vzájomných posunoch, permutáciách kontúr a delikátnych valéroch. Steineckerov vyjadrovací arzenál je výsledkom premyslených procesov, je inovatívny, svieži, a predsa v ňom cítiť rešpekt k tradičným estetickým pilierom.

CD má atraktívny vzhľad, informáciami nasýtený sprievodný text Michala Ščepána je dopĺňaný výtvarnými reprodukciami (zjavne aktuálnymi afinitami skladateľa). Výsledná zvuková réžia je precízna, priam vycizelovaná.

Stille nie je titulom pre každého poslucháča a tiež nie na všedné dni, o to viac ho ocení obdivovateľ múzických špecialít, farbistých, krehkých, no výrečných, pravdivých, dôvtipne skoncipovaných celkov.

Lýdia Dohnalová



Peter Mazalán *Das war ich*

P. Mazalán, P. Pažický
KunstPlay 2022

Slovenský barytonista Peter Mazalán študoval operný spev na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a okrem hudobného vzdelania má ukončené tiež štúdium architektúry na Slovenskej technickej univerzite. Je laureátom viacerých speváckych súťaží, víťazom Hilde Zadek International Vocal Competition vo Viedni a Medzinárodnej súťaže Antonína Dvořáka v Karlových Varoch. Medzi jeho najvýznamnejšie umelecké zastávky patrí účinkovanie v Bavorskej štátnej opere

v Mníchove, v rakúskom Štátnom divadle Klagenfurt a v Opere Slovenského národného divadla. V súčasnosti sa Peter Mazalán venuje najmä autorským intermediálnym projektom, ktoré prepájajú klasickú piesňovú literatúru so súčasnými divadelnými a performatívnymi technikami i jazykom vizuálneho umenia.

Na svojom debutovom sólovom albume *Úprimné spevy* z r. 2018 zostavil kolekciu piesní a piesňových cyklov, ktorých dramaturgický výber vychádzal z bilancie jednej životnej etapy. Predstavil klasický piesňový repertoár z diel Johanna Brahmsa, Richarda Straussa a Jána Cikkeru. Aktuálne prišiel s novým albumom *Das war ich* (*Bol som to ja*). Titul vychádza z názvu Schubertovej piesne, ktorá sa na CD, paradoxne, nevyskytuje, jej text od Theodora Körnera je však v booklete a je mottom albumu. Novinka nie je iba recitálom zostaveným najmä zo známych piesní Franza Schuberta. Výber jednotlivých skladieb a ich zoraďovanie na základe hudobnej nálady a textového obsahu je predovšetkým intenzívnou osobnou výpoveďou. Cieľom nahrávky nie je vokálna exhibícia cez prednes známych diel. Dramaturgický koncept prináša nové vnímanie klasickej piesne prostredníctvom konfrontácie hudobných a filozofických výpovedí, ktoré spájajú vnútorné poslanstvo sebaapriatia a sebaobjavovania človeka. Je príznačné, že sa Peter Mazalán na obale CD neoznačuje svojím hlasovým typom, za jeho menom je iba lakonické – spev.

Ako vokálny performer a zároveň multimediálny umelec pracuje vo svojich projektoch s témami rôznych znevýhodnených skupín ľudí: s poruchou autistického spektra, seniormi, LGBTI+. Nový album je tak pokračovaním

čováním jeho aktivit, ktoré posúvajú klasické interpretačné smery vokálneho umenia do širšieho kontextu. Zrelý a premýšľavý prístup barytonistu Petra Mazalána, postavený na základoch dokonale zvládnutého romantického piesňového žánru, sa na novom CD stretol s empatickým prístupom klaviristu Petra Pažického. Vznikla skutočne sugestívna, autonómna a intenzívna umelecká výpoveď bez stopy afektu.

Jozef Červenka



Sperger Duo Czech Double Bass Treasures

F. Jaro, X. Jarová, A. Jaro ml.,
J. Tomka, K. Turnerová
Real Music House 2022

Na hudobnom trhu sa nedávno objavil vynikajúci dvojdisk, ktorý je v poradí druhým album manželskej dvojice Xénie a Filipa Jarovcov, účinkujúcich pod názvom Sperger Duo. Kontrabasista F. Jaro je nielen sólovým virtuózom, ale aj členom orchestra Slovenskej filharmónie, a jeho manželka Xénia v súčasnosti pedagogicky pôsobí na VŠMU. Všetky diela, ktoré dvojalbum *Czech Double Bass Treasures* prináša, sú nahraté vo svetovej premiére.

Prvý disk obsahuje väčšinu z kontrabasových diel slávneho českého kontrabasistu Vojtu Kuchynku (1871–1942), ktorý sa popri štúdiu hry na kontrabase

vzdelával aj v kompozícii pod dohľadom božského A. Dvořáka a od r. 1890 zastával neuveriteľných 33 rokov post koncertného majstra v orchestri Národného divadla v Prahe. Vplyv Dvořáka je v jeho dielach skutočne citelný. Kuchynka napísal desiatky bravúrnych kusov, transkripcií a hral množstvo inej, hlavne českej kontrabasovej literatúry. Mnohé z toho boli salónne kusy a súčasne virtuózne diela. Písal i pre svojho mladšieho brata Františka, ktorý tieto diela prezentoval aj v USA. Záverečná skladba tohto disku je *Koncert A dur pre kontrabas a klavír*, ktorý autor hral v prvej verzii už v r. 1890–1923. Zaujímavé je, že koncert revidoval A. Dvořák a jeho revíziu iba náhodou objavili v r. 1921. Práve Dvořákovu verziu môžeme počuť na CD. Ako recenzent nemám k interpretácii manželov Jarovcov čo dodať, ani čo vytknúť, všetko je prezentované excelentne. Viaceré skladby si vyžadovali aj prítomnosť hostí – k *Českým národným piesňam pre dva kontrabasy* si ako hosta prizval Filip svojho staršieho brata, tiež vynikajúceho kontrabasistu Antona Jara ml., v *Duette pre kontrabas a husle* (so sprievodom klavíra) sa vyznamenal Juraj Tomka a v *Romanci pre kontrabas a harfu* sa blysla Katarína Turnerová.

Na druhom disku nás manželia Jarovci oslúňujú skvelou a originálnou interpretáciou diel ďalších veľkých českých kontrabasistov svojej doby. Všetci sa popri koncertnej činnosti venovali aj komponovaniu pre svoj nástroj. Rovnako ako Kuchynkove skladby, aj štyri kontrabasové koncerty z pera starých českých majstrov ožívajú vo svetovej premiére: *Koncert pre kontrabas a klavír A dur op. 75* Franza Simandla (1840–1912), *Koncert pre kontrabas a klavír D dur* Gustava

Lásku (1847–1928), *Koncert pre kontrabas a klavír A dur op. 32* Jana Geissela (1859–1919) a *Koncert pre kontrabas a klavír č. 4 e mol* Františka Černého (1861–1940). Hovoriť o majstrovstve Filipa Jara by bolo „nosením dreva do lesa“. Poznáam problematiku kontrabasu, je dosť blízka violoncelu, až na tie „kilotetrové“ vzdialenosti na hmatníku. Sme tu svedkami majstrovských výmen polôh a absolútnej intonačnej istoty. Američan Gary Karr, jeden z najväčších svetových kontrabasistov, ktorý účinkoval aj ako sólista so Slovenskou filharmóniou, sa o hre Filipa a Xénie Jarovcov vyjadril ako o báječnej a gratuloval im k skvelému výkonu na nahrávke. Bol ohromený aj skladbami, ktoré nahráli. Kuchynku označil za skladateľa, ktorého by mali poznať kontrabasisti na celom svete. Booklet je vypracovaný precízne, s bohatými informáciami vrátane skvelého elaborátu o diele V. Kuchynku z pera F. Jara ako znalca jeho tvorby. Tento dvojdisk pokladám za celosvetovo výnimočný a prínosný počín.

Juraj Alexander



Clara Levy 13 Visions

Discreet editions 2022

Album mladej skladateľky a huslistky Clary Levyovej prináša rovnomenný cyklus skladieb pre sólové husle. Ako sa vyjadrila samotná autorka, dielo je výslednicou „imaginárneho stretnutia dvoch skladateľiek, ktorých estetika má mnoho spoloč-

ných črt napriek storočiam, ktoré ich od seba oddeľujú“. Sú nimi dôležité postavy hudby stredoveku a 20. storočia – Hildegardy z Bingenu a americkej skladateľky Pauline Oliverosovej, známej svojím prístupom ku kompozícii, improvizácii či samotnému počúvaniu hudby, nazývanom „deep listening“.

Východiskovým bodom cyklu je slovná partitúra *Thirteen Changes* od Pauline Oliverosovej z r. 1986, obsahujúca len trinásť jednovetých poetických zadanií bez akýchkoľvek ďalších inštrukcií či hudobných pokynov. Napríklad: č. 10 – *Standing Naked in the Moonlight* – *Music Washing the Body*, č. 7 *Solar Winds Scorching the Returning Comet's Tail*, č. 12 *Elephants Mating in a Secret Grove...* Je jasné, že konkrétne zvukové realizácie týchto zadanií môžu byť od seba na míle vzdialené. Levyová využíva všetkých trinásť „návodov“ v pôvodnom poradí. Inštrukcie ju viedli k navodeniu špecifickej zvukovej, teda hudobnej situácie, hráčskej techniky a artikulácie, ako aj k prípadnému použitiu rôznych dusítok a preparácie sláčika či nástroja (ktorá je veľmi diskretná, no vzbudzujúca zvedavosť). Jednohlasné piesne Hildegardy z Bingenu zas poslúžili ako zdroje tónového materiálu – ku každej Oliverosovej inštrukcii používa Levyová iný Hildegardin nápev. Použitie však nie je doslovné. Tónový výber je značne redukovaný, no stále je možné „vystopovať“ akési torzo pôvodného materiálu.

V posledných rokoch môžeme opäť pozorovať snahy o znovuoživenie spojenia súčasnej komponovanej a improvizovanej hudby s hudbou dávnej minulosti, najmä stredoveku a renesancie. Dôkazom je napríklad niekoľko pozoruhodných albumov vo vydavateľstve Another Timbre. Aj švajčiarske vydavateľstvo Discreet

editions vzniklo s cieľom prepojiť súčasnú tvorbu s estetikou poučenej interpretácie starej hudby. Väčšinu týchto nových diel spája využitie obmedzeného množstva hudobného materiálu a dôraz na statickosť. Práve popieranie tradičnej tektoniky a dramaturgie formy a zameranie sa na statické vyznenie spôsobujúce akési zastavenie času, je spoločné tak pre hudbu stredoveku, ako aj pre hudbu vychádzajúcu z minimalizmu či redukcionistických tendencií.

Album *13 Visions* z tejto produkcie vyčnieva vynikajúcou prácou so zvukom a nespoliehaním sa len na efekt hudby dlhých tónov a diatonických lubozvukov. Hoci sú jednotlivé kompozície položené na takomto „monolitickom“ základe, Levyová sústredene a vynikajúco pracuje s časom, farbou, artikuláciou. Podarilo sa jej neskĺznuť do roviny „katalógu možností“ (ako niekedy znie tvorba komponujúcich interpretov či začínajúcich tvorcov). Autorka prichádza so zrelým dielom a už teraz som veľmi zvedavý na jej ďalšiu tvorbu. Uznanie patrí aj vydavateľstvu.

Adrián Demoč



Julia Bullock ***Walking in the Dark***

Ch. Reif,
Philharmonia Orchestra
Nonesuch 2022

Kritika mocných bielych mužov ovládajúcich svet vážnej hudby je, zvlášť v USA, už istý čas súčasťou akademického a čiastočne i verejného diskurzu, niekedy pomerne

radikálneho. Beethoven zatiaľ odoláva extrémistom z radov kritikov kolonializmu i zástancov feminizmu, no svet klasickej hudby sa mení. Uplynulý rok prebehla médiami správa, že v Newyorskej filharmónii, ktorá má, mimochodom, riaditeľku, je tento rok po prvýkrát viac žien než mužov. Ťažko uveriť, že je v 21. storočí o tom vôbec potrebné hovoriť. Podobné je to s témou rasovej nespravodlivosti. Nedá sa povedať, že by umelci afroamerického pôvodu nemali v klasickej hudbe 20. storočia významné miesto. Mená ako Dean Dixon, Jessye Norman či Sheku Kanneh-Mason a mnohé ďalšie rezonovali a rezonujú. No po protestoch s hashtagom *Black Lives Matter* som v katalógoch hudobných vydavateľstiev zaregistroval viacero zaujímavých albumov, ktoré sa dali chápať aj ako snaha zbaviť „klasiku“ rasových či rodových stereotypov. V istom zmysle možno medzi ne zaradiť aj vydarený debut *Walking in the Dark* speváčky Julie Bullockovej, ktorá je vo verejnom priestore známa aj ako aktivistka venujúca sa témam rovnosti, inklúzie a spravodlivosti v umení. Rodáčka z amerického Missouri má za sebou pôsobivý zoznam spoluprác s dirigentmi ako Esa-Pekka Salonen, Simon Rattle či Michael Tilson Thomas, vrátane nominácií na Grammy, a jej repertoár siaha od baroka po súčasné opery Kaije Saariahovej či Johna Adamsa. Kritiku zaujalo aj Bullockovej stvárnenie osudov legendárnej afroamerickéj tanečnice a speváčky Josephine Bakerovej v réžii Petra Sellarsa. Na albume *Walking in the Dark* spolupracovala Julia Bullock so svojím partnerom, nemeckým dirigentom a klaviristom Christianom Reifom. Výsledkom je sedem skladieb, z toho dve sú v sprievode Philharmonia Orchestra.

Ťažiskom nahrávky je americká klasika Samuela Barbera *Knoxville: Summer of 1915 op. 24*. Poetické, snové zobrazenie amerického juhu očami dieťaťa organicky dopĺňajú piesne jazzového skladateľa, klaviristu Billyho Taylora, speváka a herca Oscara Browna Jr., líderky britskej folkrockovej skupiny Fairport Convention Sandy Dennyovej a enigmatickej pesničkárky Elizabeth „Connie“ Conversovej, ktorá za nevyjasnených okolností zmizla v r. 1974. Na CD možno nájsť aj spirituál *City Called Heaven* a áriu z Adamsovej opery *El Niño* (2000). „*Toto sú básne a poézia, ktoré ma formovali ako speváčku*,“ povedala o dramaturgii protagonistka albumu, ktorá sa hlási k odkazu Niny Simoneovej a Billie Holidayovej. Jej slovám možno veriť, album *Walking in the Dark* je premysleným, no nie vykalkulovaným, intímny, osobným vyznaním, ktoré ako celok pôsobí autenticky, presvedčivo a kraluje mu nádherný hlas, ktorý znie najmä v spodných polohách zamatovo a naozaj úchvatne.

Andrej Šuba



Naked Truth

A. Cohen, Y. Avishai,
B. Mori, Z. Ravitz
ECM 2022

Americký jazzový trubkár izraelského pôvodu Avishai Cohen (1978) zaujal už svojimi predošlými nahrávkami pre ECM, akými boli *Playing The Room* (2019) alebo *Into The Silence* (2016). Jeho najnovší album *Naked Truth* s podtitulom *A Suite*

in *Nine Parts* tvorí miniatúrny cyklus v rozsahu iba tridsaťpäť minút, kde Cohen experimentuje s možnosťami využitia drobných motívov a limitovanej improvizácie s cieľom vytvoriť homogénny hudobný celok.

Na albume účinkujú jeho dlhoroční spoluhráči: klavirista Yonathan Avishai, kontrabasista Barak Mori a bubeník Ziv Ravitz. Časti suity sú pragmaticky pomenované *Parts I-IX* a motivicky na seba nadväzujú. Kým v *Part I* znie melancholická trúbka s kontrabasom v krásnej, zádušnej atmosfére, pripomínajúcej lyrické eskapády Cohenovho vzoru Milesa Davisa, v *Part II* domnuje klavír a jeho motorické ostinátne figurácie, doplnené vzrušenými činelmi. Cohenova tlmená trúbka so sordínou „zachytáva“ vrchné tóny klavírných pasáží v dlhých hodnotách v unisone, a oba nástroje tak spolu vytvárajú čarovné melodické vlny. V časti *Part III* prevažuje pôsobivé duo klavíra s kontrabasom v romantických nostalgických zvukových zákutiach. V niektorých častiach cyklu akoby hudba siahala až na samotné dno prázdnoty, tvorí ju iba tiché vírenie a dunenie bicích alebo inde bezútešné, vyzývavé fanfáry osamotej trúbky. Zvuk sa občas posúva do tajupľnej, exotickéj roviny náhlych prestrihov do skreslených blízkovýchodných motívov. *Part V* tvorí akýsi klavírny hymnus – najskôr vo váhavých akordoch a modálnych rozkladoch, kým v siedmej časti, nasledujúcej po sólovej miniatúre bicích nástrojov, zaznie rovnaká téma v podaní kvarteta. Vrchol cyklu predstavuje vzrušená ôsma časť s rýchlo repetovanými akordmi klavíra, extatickým pohybom kontrabasu a činelov a až fatalisticky znejúcou trúbkou.

Miniaturizmus albumu spočíva v krátkom rozsahu jednotlivých častí, kde sa

sotva rozvinie drobný motív alebo farebný obraz a vzápätí vyprchá do stratena. Samotné motívy sú len jemne načrtnuté a improvizované plochy iba vzletne naznačené bez prechodu do rozsiahlejších textúr. Cohenovo líderstvo je tu dokonale zastreté, pocitovo „akoby tam ani nebral“, do niektorých skladieb vstupuje veľmi nenápadne, oneskorene alebo až v ich samotnom závere a jadro hudobnej výpovede je postavené na krehkých harmonických rozkladoch klavíra Yonathana Avishaia. Zvuk Cohenovho nástroja je fascinujúci, mäkký, plastický a vláčny a rovnaké kvality prináša aj hra jeho sprievodného tria, pričom kolorit dotvára najmä farebná hra na čineloch Ziva Ravitza. Poslednú časť albumu tvorí recitácia básne *Departure* od izraelskej poetky Zeldy Schneersohnovej Miskovskyej. Nad krehkým hudobným podkladom ju v anglickom preklade z hebrejčiny recituje Avishai Cohen. Text básne vyjadruje filozofiu celého albumu, ktorou je jemná rezignovanosť, odstup, nostalgia a splín, hľadanie absolútnej hĺbky v hudbe i vo vzťahoch k okolitému svetu a jednoduchý, priamočiary a nekomplikovaný prístup.

Album *Naked Truth* je naplnený magickou atmosférou a silným hudobným obsahom. Jeho temná farebnosť a lahodný zvuk i podmanivá, snová kvalita hudby stoja za opakované počúvanie.

Peter Katina



Lukáš Oravec Orchestra featuring Sammy Figueroa *The Sun*

Lukáš Oravec Records 2023

Okrem interpretačnej a kompozičnej kvality akcentovali dosiaľ realizované štúdiové projekty Lukáša Oravca dva smery jeho profesionálneho vývoja. Na nahrávkach s menšími zoskupeniami (kvarteto a kvinteto) sa zameriaval na improvizáciu a interakciu so spoluhráčmi, zatiaľ čo na bigbandových albumoch na produkciu a hudobnú réžiu (orchestrálny album *Light of Blue* získal ocenenie jazzový album roka 2020 na Radio_Head Awards). Pod prácou na albume *The Sun*, nahrátého už v r. 2021, sú podpísaní okrem Lukáša Oravca a jeho spoluhráčov aj aranžér Pavel Klimashevsky, zvukový režisér Jan Košulič a americký perkusionista Sammy Figueroa, ktorý spolupracoval napríklad s Milesom Davisom, Davidom Bowiem alebo funkovou skupinou Chic.

Formu a drive úvodnej kompozície *Boca* drží pohromade sambový groove bicích nástrojov a perkusií. Basová

linka je vedená melodicky a tvorí kontrast k téme hranej na krídlovke (Oravec). Vrstvenie samostatných melodických motívov prebieha nielen pod témou ale aj pod sólamí (J. Kotača, Oravec). Záver skladby nechá nadostinatom vyniknúť disponovanému Ševčíkovi na bicích nástrojoch. Kompozícia Michala Motýľa s názvom *Přítomí* imponuje logikou, s akou sú v nej rozvíjané melodické motívy pripomínajúce prácu Kennyho Wheelera a koncepciou aranžmánu (Klimashevsky). Jemné výhrady si zaslúži nelogická zmena zvukového dizajnu, v ktorej je oproti iným skladbám na albume o niečo viac dozvuku. Oravcov *Fresh Bop* v rýchлом tempe so swingovým frázovaním v aranžmáne Martina Uhereka pôsobí v kontexte predchádzajúcich skladieb odľahčene. Napriek tomu, že stopa s hrou Figuerou na perkusiách bola do nahrávky pridaná až dodatočne, pôsobí organicky a pridáva rytmiku na zvukovom objeme a ťahu. Harmonickým podkladom je jazzový štandard *This I Dig of You* (Hank Mobley), rozšírený o modálne poňatú strednú časť použitú nielen na harmonizáciu „shout“ chórusu (bigbandové tutti), ale aj ako sprievod pod sóla (Soukup, Kotlár). *King Monk*, balada z autorskej dielne Matúša Jakabčica, čerpá inšpiráciu z bopového sentimentu a odkazuje na kompozičný jazyk Theloniousa Monka. Jakabčic je majstrom vo vy-

tváraní farieb, ktoré uplatnil v sprievode bigbandu pod témou i klavírnym sólom (Kotlár). *Tune for Tony* je venovaná maďarskému saxofonistovi Tonymu Lakatosovi. V téme sa síce strieda 3/4 a 4/4 metrum, výsledok však znie ako klasické paso dobre. Oravcovo introvertné sólo na krídlovke je svojím poňatím plne podriadené kontextu skladby. V salsovom groove kompozície *Cuba Libre* je ústrednou postavou Figueroa, pričom Kotlár strieda v sprievode klasické montuno s jazzom (kvartové postupy à la McCoy Tyner). Harmonická štruktúra a exkluzívna rytmická sekcia sú pozvánkou na sólové hranie (T. Baroš, Kotača, Janoušek, Kotlár).

Do repertoáru bigbandu prispel aj vo Viedni žijúci americký tensorsaxofonista Andy Middleton. *Federico* v 5/4 metre je jeho variáciou na tému flamenco v jasse. Čarovanie s farbami orchestra a harmonická variabilita v sprievode pri gradácii sól prezrádza dôkladnú znalosť práce aranžérov ako Gil Evans alebo Maria Schneider.

Nový album bigbandu Lukáša Oravca je nepochybne krokom vpred v hľadaní jeho hudobnej identity. Jazzový labužník dostáva špičkový hudobný zážitok vo vynikajúcej zvukovej kvalite. Ostáva už len dúfať, že sa tento projekt dostane aj na koncertné pódia a naplní očakávania naznačené v jeho štúdiovej verzii.

Juraj Kalász

Generálny riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje konkurz na plný pracovný úväzok na miesto:

vedúci skupiny viol

s nástupnou mzdou od 1.450,- € (podľa dĺžky odbornej praxe)

Konkurz sa uskutoční v sále Domu umenia Fatra v Žiline
v utorok 2. mája 2023 o 14.00 hod.

Uzávierka prihlášok: **piatok 28. 4. 2023**

Podrobné informácie na www.skozilina.sk

Generálny riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje konkurz na miesto:

zástupca koncertného majstra violončiel

(zástup za materskú dovolenku)

s nástupnou mzdou od 1.400,- € (podľa dĺžky odbornej praxe)

Konkurz sa uskutoční v sále Domu umenia Fatra v Žiline
v utorok 2. mája 2023 o 14.00 hod.

Uzávierka prihlášok: **28. 4. 2023**

Predpokladaný nástup: **1. 9. 2023** (podľa dohody)

Podrobné informácie na www.skozilina.sk

Hyacint

VANDA ROZENBERGOVÁ

Na zem dopadol ohryzok, zvyšok z jablka. Pán Ohringen sa mu ledva uhol, zahľadel sa hore na otvorené okno a mienil pokračovať v ceste, no napokon sa vrátil. „Viete, rodia sa aj deti so sklonmi pre zločin, takéto náchylnosti sa aj dedia, to ja dobre viem, len som vás chcel upozorniť, že dieťa predvádza cnosti zásadne vtedy, keď ho pozorujeme, a nemravnosť len keď ho nikto nevidí,“ hovorí pán Ohringen pánovi Mosesovi. Ten počúva. Dáva sa na ohryzok na kúsok látky v mužovej ruke, celá vec je zbytočná a smiešna, „dobré,“ odvetí a vracia sa do útrobov domu. Ale na prahu zastane Fanny Mendelssohnová. „To som vyhodila ja,“ berie ohryzok do ruky a na pána Ohringena sa usmeje. „Nič teda,“ povie pán Ohringen, opúšťa dom a pokračuje vo svojej ceste, líca mu horia.

„Vy dvaja ste nevyčerpatelný materiál na zdokonaľovanie, brúsenie a odhaľovanie dobrých ľudských vlastností, isto tam sú,“ pán Moses vošiel do salónu, Fanny s Felixom ho už čakali, stojac vedľa klavíra, smelo sa mu dívali do očí. „Chodte,“ otec mávol rukou a vybral sa do kuchyne.

„Naša Františka je horlivá študentka, učí sa sama,“ tvrdil ešte včera pán Moses učiteľovi hudby, stáli vo Fanninej izbe a učiteľ Haring položil svoju ruku na jej rameno. Dieťa sklonené za klavirom myklo hlavou na znak, nech sa jej nedotýka. Z jej izby prešli do salónu a ona počula, že sa zhovárali o Felixovi, vidia v ňom celý vesmír, otec, mama aj posledná slúžka v dome a Fanny tiež.

„Ale Felix trochu poľavuje,“ tvrdí učiteľ Haring otcovi Mosesovi, „on by sa len hral, počas hodiny ma nahovára, aby sme sa išli vyvetrať, vraj len k divadlu a naspäť, raz som to urobil a takmer som stratil dych. Felix celú cestu bežal, dve hodiny denne sa hudbe venovať musí! Treba dbať o zušľachtenie dobrých vlastností, pán Moses.“

Fanny si vyloží nohy na stoličku pod oknom. Keby vedeli, že vo Felixovej izbe hrá ona a on sám skáče po pohovke, napodobňuje gestá rodičov, vybieha na terasu a vždy má toľko šťastia, že mama vyjde von v tej sekunde, v ktorej on skočí naspäť do izby a hudba neprestáva, aké úžasné. Toľko šťastia. Hraj, Fanny, hraj! Smeje sa a Fanny Mendelssohnová hrá. Hrá rada a zatiaľ čo sa Félix napcháva jablkami a ohryzky vyhadzuje von oknom, ona graduje Bachovu predohru a vidí všetko, čo je pre iných skryté, vidí brata, ktorý má príliš slobodnú podstatu a je závislý od voľnosti, nie od tejto izby, nie od tohto domu, je závislý od Fanny, rád si kreslí, rád brúsi nože, hodiny sa zabáva s polenom na kúrenie a ani jediný raz nepolial ten hlúpy hyacint.

Fanny v jeho izbe hrá. Improvizuje. Felix sa zastaví. „Zahraj to ešte raz,“ pribehne k nástroju, Fanny zopakuje dlhý dojímavý motív, Felix priskočí ku kalamáru a zapisuje. „Povedz, že si to zložil ty,“ hovorí Fanny, zatiaľ čo Felixova detská ruka kreslí čierne znaky. Fanny má pätnásť rokov, jej duch a duša plávajú vo vánku, ktorý vzniká vždy, keď Felix nechá otvorené dvere na terasu, tak ako teraz. Na zem spadol črepník s hyacintom, Felix ho pred mesiacom dostal od tety, nakázala, že sa má oň starať, modré kvety vraj vznikli z krvi z rán Hyakintha, to všetko si Felix vypočul, ale má jedenásť, čo od neho chce?

Ale on bude hrať tak ako Fanny a ešte viac, bude komponovať, všetci to od neho očakávajú a tiež: nič iné nevie. O štyri roky neskôr, keď má Fanny devätnásť a Felix pätnásť, sedí on sám na okrúhlej stoličke za klavirom päť aj šesť hodín. Fanny sa uzatvára do seba a Felix sa prekonáva, zapisuje vlastné melódie, o ďalšiu desiatku rokov premýšľa nad ouvertúrou ku *Snu noci svätajánskej*, napadla mu výrazná, oslavná melódia, nastúpi do koča

a odvezie sa do Dánska, do Kodane, tam bude skúšať dirigovať, uhládzať hudbu podľa seba, stále mladý. Už sa chopil kormidla a riadi loď.

Ale vždy keď sa Felix vrátil z ciest, pritúlil sa k Fanny v jej novom domove. Felixova sestra Fanny sa teraz volá Hensel, lebo slušné dievča sa musí vydať a Fanny má dobrého muža. „Platí všetko, na čom sme sa dohodli,“ prejde mu ona rukou po lícach. Sú u nej doma, z izby jej syna počuť smiech, baví sa s pestúnkou, „netráp sa, Felix. Všetko je naše.“ Fanny má dokonalú pamäť a predsa, keď zložila *Veľkonočnú sonátu*, rukopis si odložila do zásuvky veľkého pracovného stola, odkiaľ po čase zmizol, „niekam si ho zapatrošila,“ povedal jej muž a Fanny pokývala hlavou, možno, „ale pamätám si ju do posledného ťahu sláčikom,“ dodala a napísala ju znovu. Presne tú istú. „Felix, posielam ti túto jedinečnú vec, prijmi ju, prosím, za svoju, rozumieš? Obsah môjho podvedomia je prepletený s tvojím naveky, nikdy o tom nepochybuj.“ Fanny Hensel zalepila hrubú obálku a odniesla ju k poštovému vozu.

Možno by ju potešilo, že dnes už každý vie, čo zložila ona a čo zložil jej brat. Možno ich výnimočnosť a ich cit boli ako jedna veľká hebká látka a obaja v nej boli spoločne a tuho zabalení, na oboch sa zachytili tie isté vlákna a Fanny nevie, že keď zomrela, on, Felix, všetkými zbožňovaný, zomrel krátko po nej a kvôli nej. V noci na štrnásteho mája 1847 počul vedľa seba na vankúši jej ťažký dych, niekto mu dva razy bolestne zastonal pri uchu a nie, nespochybňujte to. Bola to Fanny, povedal Felix.

Jej duša obchádzala jeho lôžko, v pozadí hral svadobný pochod, Fanny zomrela na mozgovú príhodu a Felix si celé leto prikladal ruky k ušiam. Pískania bol plný dom. „Čo je, otec?“ pýtali sa Felix a jeho deti. Znepokojovalo ich, že mlčí. „Píska mi v uchu. Bez prestania,“ odvetil, a potom už nič, dlho nič, len ťažké, husté teplo na jeho pleciach, akoby sa už nikdy nechcel nadýchnuť. „Čo neurobím dnes, urobím zajtra,“ skákal v izbe, keď bol malý, zatiaľ čo ona hrala, na väčšinu vecí si spomína a myšlienky ho nivočia, spomienky sú zlo, hovorí si v duchu, a nedokáže si ani sadnúť za klavír a vlastne tu ani nechce byť. Vybalil sa mu ten hyacint: „Lebo tvoje šťastné farby sú modrá a čierna, Felix, staraj sa o ten kvet, je jar!“ povedala teta.

„A je to,“ povie si Felix, je prvý november 1847, „moje šťastné farby sú modrá a čierna, oblečiem si modrý plášť a do čiernoty vkĺznem, len čo si ho zapnem až ku krku, učešem si čierne vlasy, vyleštím čierne topánky.“ Felix Mendelssohn Bartholdy, trpiaci tak ako mnohí iní kreativitou a originalitou, zomrel na smútok a s ním spojené krvácanie do mozgu podobne ako jeho sestra. A možno sa domnievať, že ich spoločného génia vytiahol na povrch o stotridsať rokov neskôr milovník krásy v parížskom antikvariáte, lebo našiel noty k *Veľkonočnej sonáte* neďaleko Rue du Bac, aký to len musel byť pocit nájsť noty z ruky veľikána, na konci bol jeho podpis, ale napísala ju Fanny, nič to, že skutočnosť odhalili až v roku 2010. Vďaka Bohu za to, pomyslel by si Felix, „tvoja sestra je odvážna a vyjadruje emócie celkom inak ako dievčatá, čo poznám“, povedal mu raz jeho učiteľ Haring. Bolo to na na večierku v Berlíne. Fanny dohrala a zostala sedieť. Až po hodnej chvíli vstala zo stoličky, presne tak, ako sa to má, ale solidnosť a mondénne vystupovanie zahalovalo pravdu a jej obrysy. „Kto to v našej dobe nerozoznal, nech sa venuje niečomu inému a nie hudbe,“ povedal by Felix a spadol by z neho balvan, ktorý už nechcel niesť.

