

Tár – Il Boemo – Plastic Symphony

Ligetiho cesta na Západ

Magdaléna Blahušiaková

Roman Berger

Jazzové laboratórium: Gabriel Jonáš

Rozhovor: Róbert Ragan

Vanda Rozenbergová: Bigbít

Hudobný život
04/2023/R. 55



LIGETI
1923 ~ 2023



2,50€

9 771335 414008 04



Allegretto Žilina

Central European Music Festival

Dom umenia Fatra Žilina
24. - 29. apríl 2023

PONDELOK 24. 4. - 19:00 9,-/11,-/13,- €
Otvárací koncert

Štátny komorný orchester Žilina
Niklas Benjamin Hoffmann *dirigent* / Nemecko
Milan Al-Ashhab *husle* / Česká republika

Dušan Martinček Simple ouverture pre malý orchester
Sergej Prokofiev Koncert pre husle a orchester č. 2 g mol op. 63

Franz Schubert Symfónia č. 3 D dur D.200

UTOROK 25. 4. - 16:00 vstup voľný
Koncert víťazov súťaží študentov konzervatórií
Slovenskej republiky za rok 2023

UTOROK 25. 4. - 19:00 6,- €
Katarína Kurucová *soprán* / Slovenská republika
Xénia Šuleř Maskalíková *klavír* / Slovenská republika

Gioachino Rossini La Pastorella dell'Alpi
Beltà crudele
Gaetano Donizetti Amor marinaro (Me voglio fà 'na casa)
Vincenzo Bellini Vaga luna, che inargenti
Gioachino Rossini Canzonetta spagnuola
La Regata Veneziana

Antonio Vivaldi Gelosia, tu già rendi l'alma mia, ária Caio
z opery Ottone in Villa RV 729
Di due rai languir costante RV 749
Gioachino Rossini Una voce poco fa, ária Rosiny z 1. dejstva
opery Barbier zo Seville
Vincenzo Bellini Casta diva, ária Normy z 1. dejstva
opery Norma
Giuseppe Verdi È strano... Ah, fors'è lui a Follie, follie...
Sempre libera, scéna Violetty z 1. dejstva
opery La traviata

XXXII. stredoeurópsky festival koncertného umenia

STREDA 26. 4. - 19:00 6,- €

Sophie Dervaux *fagot* / Francúzsko
Sélim Mazari *klavír* / Francúzsko

Robert Schumann Fantasiestücke op. 73
Gustav Schreck Sonáta pre fagot a klavír op. 9
Wolfgang Amadeus Mozart Sonáta pre fagot B dur KV 292
Camille Saint-Saëns Sonáta pre fagot a klavír G dur
op. 168
Roger Boutry Interférences I

ŠTVRTOK 27. 4. - 19:00 11,-/13,-/15,- €

Filharmonie Bohuslava Martinů
Robert Kružík *dirigent* / Česká republika
Marek Kozák *klavír* / Česká republika

Anton Bruckner Predohra g mol WAB 98
Franz Liszt Koncert pre klavír a orchester č. 1
Es dur S.124

Richard Strauss Burleska pre klavír d mol
Ludwig van Beethoven Symfónia č. 8 F dur op. 93

PIATOK 28. 4. - 19:00 9,-/11,-/13,- €

Slovenský mládežnícky orchester
Maroš Potokár *umelecký vedúci* / Slovenská republika
Weronika Józefina Dziadek *viola* / Poľsko

Andrzej Panufnik Suita staropolska
Max Bruch Romanca F dur op. 85
Ilja Zeljenka Musica slovaca
Paul Hindemith Trauermusik

Piotr Il'jič Čajkovskij Serenáda pre sláčikový orchester C dur op. 48

SOBOTA 29. 4. - 18:00 11,-/13,-/15,- €

Záverečný koncert
Štátna filharmónia Košice
John Warner *dirigent* / Veľká Británia
Jonathan Swensen *violončelo* / Dánsko

Alexander Moyzes Symfónia č. 8 op. 64

Antonín Dvořák Koncert pre violončelo a orchester h mol op. 104

Predpredaj vstupeniek:

Štátny komorný orchester Žilina, Dolný val 47, Žilina, Tel.: +421 (0) 41 245 11 11, Po – Pi od 8:00 do 18:00, v deň koncertu do 18:50
vstupenky@skožilina.sk, online predaj vstupeniek: www.skozilina.sk

f Allegretto Žilina / @allegretto_zilina / www.allegretto.sk Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.
Všetky podujatia sa realizujú v súlade s aktuálnymi pandemickými opatreniami Úradu verejného zdravotníctva Slovenskej republiky.

Organizátor



Hlavní partneri



Hlavný mediálny partner



Mediální partneri



Partneri



Obsah

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Koncerty

- 2 London Sinfonietta – Slovenská filharmonia – Konvergenzie – Filharmonie Brno – Štátna filharmonia Košice – ŠKO Žilina – WDR Funkhausorchester – Banskobystrická hudobná jar – Bod K7

3 Auris interna

Ens rationis

5 Z organového kokpitu

William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal

7 Subito s Eugenom Prochácom

10 V žiari monitorov 11

Hudobné divadlo

- 11 Svetové mená na javisku SND
12 Tosca e Santuzza par excellence

Rozhovor

- 14 Pražská jar: tradícia i nové impulzy

Školstvo

- 16 Bicie nástroje už aj na VŠMU

Za vôňou nástroja

- 17 Ladislav Fančovič: Honba za rakvičkou

Hudba a film

- 18 Tri odtiene šedivej

Ligeti 100

- 22 György Ligeti a jeho hudobná cesta na Západ
26 Berlínske Bienále: Červený koberec pre Ligetiho

Tvorba

- 28 Semplice – Patetique – Dolcissimo

Jazz

- 30 Róbert Ragan: Celý život som bol na voľnej nohe, vždy aspoň na jednej
37 Jazzové laboratórium
Gabriel Jonáš: Au Privave

34 Recenzie CD

Glosa

- 40 Majster a Margaréta, Commedia

Poviedka

Bigbít (Vanda Rozenbergerová)

Umenie je pre jedného čerešničkou na torte, pre iného prídom, ktorý posúva všedné dni k vyšším zmyslom. Dotknúť sa umeleckého diela, vnímať ho – to je ponuka pre kohokoľvek, stvoríť ho však boli pozvaní len vyvolení. Umelecov obdivujeme, uctieame. Hranice, kde končíeva prirodzená úcta voči výnimočným schopnostiam a kde už vznikajú kulty, bývajú nejasné a nevytyčujú len vzťah vonkajšieho sveta k umelcom, ale aj riziká ich vlastných zlyhaní.

Tri nové filmy s hudobnou tematikou – z nich dva prepojené aj so slovenským prostredím – otvárajú otázky zmyslu umeleckých profesií, ambície venovať sa tomu, k čomu sa cítíme byť povolani, ale aj ceny, ktorú je hodno za to zaplatiť. Už dávno nebolo možné stretnúť sa na filmovom plátne s takou koncentráciou kvality spracovanej problematiky hudobných profesií, s autentickým vykreslením prostredia a pracovno-psychologických vzťahov, ako sa to podarilo v troch nových filmoch: *Tár*, *Il Boemo* a *Plastic Symphony*. Navyše, príbehy geniálnej dirigentky Berlínskej filharmonie, Josefa Myslivečka či talentovaného violončelistu Matúša nie sú zďaleka len o umelcoch, o hudobníkoch. Tvorí obrazy zneužívania moci, túžby plniť si sny, hľadania zmyslu života či konfrontácie s meniacim sa svetom okolo nás. Prechádzajú dejinami, spoločnosťami či vzťahmi ako takými...

„Čím širšie je naše zorné pole, tým komplikovanejší sa zdá svet, na ktorý sa pozeráme, a tým väčšia je aj naša túžba po morálnom triediacom stroji. Nebolo by užasné, keby sa všetky odtiene sivej dali roztriediť na čiernu a bielu? Znovu a znovu objasňovať, že takýto stroj neexistuje a nikdy existovať nebude, je permanentným poslaním umenia.“ (R. Bayer: *Tri odtiene šedivej*)

Urobiť zásadné, riskantné životné rozhodnutie s cieľom slobodne žiť a tvoriť, musel aj 33-ročný György Ligeti, keď sa r. 1956 rozhodol emigrovať z komunistického Maďarska. Dovtedajší život umelca lavírujúceho medzi nástražnými mienami socialistickej kultúrnej doktríny vymenil za neistú budúcnosť na Západe. Dnes, 100 rokov od jeho narodenia, už vieme, že to bolo správne rozhodnutie. Prchajúc z Maďarska, si vraj Ligeti do kufru zbalil len pár partitúr, vypovedajúcich o jeho predexilovej tvorbe. Práve na ňu namieril reflektor Robert Kolář:

„Jeho skladateľská tvorba spočiatku javila známky úplnej neškodnosti, no ani tak sa nevyhla zvýšenej pozornosti režimu. Napríklad v akejsi pionierskej kantáte vyvolali kritiku kontrapunktické postupy pripomínajúce Händla... ...Musica ricercata bola od počiatku mienená ako „hudba do šuplika“, na verejné predvádzanie pri panujúcich pomeroch a spomenutých skúsenostiach s cenzúrou Ligeti zrejme ani nepomýšľal.“ (György Ligeti a jeho hudobná cesta na Západ)

Osudové a zákonite i tvorivé paralely s Ligetím nájdeme aj u Romana Bergera, na ktorého tiež dosiahli chápadlá dvoch najhorších totalitných režimov 20. storočia. Nad partitúrami a spomienkami sa stretla trojica Andrej Gál, Peter Javorka a Juraj Vajó, ktorí ponúkli potešujúci dôkaz o nadgeneračných sympatiách v slovenskej hudbe. (*Semplice – Patetique – Dolcissimo*)

Nech vám pri správnych rozhodnutiach pomáha aj inšpiratívna hudba.

Mesačník **Hudobný život**/apríl
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 Olšíak, Lucie Lukášová, odborná spolupráca: Eva Planková, grafická úprava: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** 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, Uzecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranična.tlac@slposta.sk • **Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu.** Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03 • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia) • **Obálka:** Veronika Klímová: *Ligeti 100* • **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

5. 3. 2023

Londýn, Southbank Centre

London Sinfonietta,
Ensemble Londinium,
Royal Academy of Music Manson,
Abigail Sinclair, Lisa Dafydd,
Martyn Brabbins
Birtwistle

Program z komorných diel ako spomienka na skladateľa, ktorý sa do kánonu zapísal svojimi herkulovskými operami (*The Mask of Orpheus*, *Gawain*, *The Minotaur* a d.) a seizmickými partitúrami (*Triumph of Time*, *Earth Dances*, *Deep Time* a i.) môže pôsobiť neadekvátne. Dramaturgia koncertu však počas večera postupne odhalila svoj skrytý význam...

V prvom rade to bol ansámbl vzdávajúci hold Harrisonovi Birtwistlovi (1934–2022) takmer po roku od jeho úmrtia. Súbor London Sinfonietta, ktorý koncom 60. rokov minulého storočia položil na britských ostrovoch základy interpretácie súčasnej hudby, spájalo s nevrlým Severoangličanom viac ako polstoročné tvorivé priateľstvo. Bol to práve tento súbor, ktorý sa ako jeden z pravidelných objednávateľov pričínal o vznik početných nových diel a Birtwistle bol ich ochotným a spoľahlivým dodávateľom.

K Sinfoniette sa v priebehu koncertu pridali miešaný zbor Londinium a Manson Ensemble zložený z poslucháčov Kráľovskej hudobnej akadémie. Súvis? Birtwistle tu po odchode z Manchestru rok študoval hru na klarinete. A tento nástroj bol zároveň aj protagonistom úvodnej miniatúry *The Message (Duet 1)* pre trúbku a klarinet. „Fanfáry“ humorne otvárajúce koncert priniesli napätie, ktoré sa uvoľnilo hneď v nasledujúcom *Virelai (Sus une fontayne)*, skladby podľa predlohy zo 14. stor., kde sa nápadité využitie *Klangfarbenmelodie* skvelo dopĺňa s kubistickým spracovaním pôvodného materiálu od Johanna Ciconiu.

Ťažiskom koncertu však boli nepochybne *Verses for Ensembles* z r. 1969 – v čase ich vzniku vizitka novovzniknutého súboru. Napriek tomu, že skladba je stará vyše pol storočia, pôsobí aj dnes sviežo a nápadito. Konceptom „skrytého divadla“, keď



Juraj Valčuha diriguje koncertné uvedenie 2. dejstva *Tristana a Izoldy*
Foto: Alexander Trizuljak

London Sinfonietta spájalo s Birtwistlom viac ako polstoročie tvorivé priateľstvo.

medzi jednotlivými skupinami nástrojov, z ktorých sa v priebehu skladby vyčleňujú sólisti, dochádza k výmenám podľa logiky striedania veršov a refrénu, Birtwistle ukotvuje pozornosť poslucháča v celku performatívneho (nielen hudobného) diela. Na javisku medzi inštrumentalistami dochádza k presunom a výmenám miest a tento vizuálny pohyb, evokujúci akýsi tajuplný rituál, udržuje kontinuitu diela napriek jeho zvukovej roztrieštenosti. Je to hudba, ktorú treba vidieť...

Z diel, ktoré sa ocitli na programe nedelňého spomienkového koncertu, s londýnskou Sinfoniettou nemali priamy súvis len vokálno-inštrumentálne *The Fields Of Sorrow* predstavujúce Birtwistla v zdanlivo nepravdepodobnej polohe. Zboru Londinium sa spolu s inštrumentalistami podarilo dokonalo materializovať tichú hypnotickú silu tohto krásneho kontemplatívneho diela zo 70. rokov. Excentný výkon oboch súborov pripravil pôdu pre mimoriadne pôsobivý sólový výkon sopranistiek Abigail Sinclairovej a Lisy Dafyddovej. Verš rímskeho básnika Ausonia zo 4. stor., v ktorom sa hovorí o dušiach dvoch milencov blúdiacich v temnom lese, kde na brehu rieky „matne lkajú svetlá strateného kráľovstva“ a „mená detí sú v kvetoch ukryté“ stvárnil s plachou delikátnosťou.

V záverečnom *In Broken Images* z r. 2011 sa po boku Sinfonietty predstavili ako

celkom rovnocenní partneri poslucháči Kráľovskej hudobnej akadémie. Ich výkon bol naozaj výnimočný a hoci maximálne sústredenie a technická brilantnosť v ten večer išli na vrub istej bezprostrednosti, Martynovi Brabbinsovi sa spoločne so všetkými účinkujúcimi podarilo navodiť atmosféru bez náznaku pátosu či falošného rešpektu. Naopak, všetko bolo dobre mienené, triezve a úprimné. Veď napokon, ako ktosi vyhlásil počas prestávky: „*Tribute is a happy thing!*“

ALEXANDER PLATZNER

9. 3. 2023

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia,
Juraj Valčuha, Maida Hundeling,
Norbert Ernst,
Ester Pavlů, Juraj Kuchar,
Peter Mikuláš, Martin Mikuš
Wagner

Milovníci hudby Richarda Wagnera to na Slovensku majú ťažké. Jeho diela sa u nás inscenujú len výnimočne a zväčša sa nedočkajú veľkého počtu repríz. Najmä opusy skomponované po *Lohengrinovi* ak vôbec zaznievajú, tak len útržkovito.

Slovenská filharmónia sa rozhodla pripomenúť jednu z najväčších hudobných drám všetkých čias a koncertne uviedla

Ens rationis

JAKUB FILIP



Radikálne poodstúpiť od diela a nechať hudbu, aby bola sama sebou – tak možno podľa Mortona Feldmana charakterizovať koniec umenia, ktorý mala započat' predvojnová európska avantgarda a završiť tá americká, povojnová. A predsa: pri Johnovi Cageovi ako dominantnej osobnosti newyorskej experimentálnej scény a Feldmanovi, Earlovi Brownovi a Christianovi Wolffovi ako jeho zdanlivých epigónoch naozaj môžeme cítiť akýsi koniec hudobného umenia. Ale len dovtedy, kým si neuvedomíme, že Cageovo 4'33", ako príkladná ukážka onoho radikalizmu, je rovnako kreatívne ens rationis (výtvor mysle) ako čokoľvek iné v dejinách hudby.

Čítať Feldmanove reflexie je, samozrejme, trochu iné, ako počúvať jeho hudbu. Vo svojich textoch je konkrétnejší a uchopiteľnejší, v niečom ide aj proti podstate svojej filozofie hudby. Už len tým, že nejakú reflexiu vôbec praktizuje. Veď Feldman hovorí: „Vzdať sa kontroly nad tým, čo pôvodne vzišlo z mysle, je cennejšie, ako úzkostlivo ľpieť na neustálom ovládaní.“ V súvislosti s hudbou o tom Feldman píše trochu radikálne: „Aby umelecké dielo uspelo, musí jeho tvorca zlyhať.“

Je v tom akási obozretnosť pred samouúčelnosťou a fetišom techniky ako aj metódy, ktoré si skladatelia a filozofi vzájomne vyčítali už dávno pred „smrťou hudobného umenia“ (ale ktorou?) a ktorú svojou kritikou uviedol do popredia Theodor Adorno na konci 40. rokov minulého storočia. Feldman vo svojom krátkom texte The Anxiety of Art (1973) pritom najokatejšie reprodukuje práve Adornove postoje, v ktorých nemecký filozof vyčíta fetišizáciu kompozičných prostriedkov Schönbergovi a jeho žiakom. Tento rok je päťdesiat rokov od publikovania zmieňovaného Feldmanovho textu a my máme možnosť vidieť, ako jeho úvahy zapadajú do celkového kontextu vývoja hudby v 20. storočí.

Feldman si možno neuvedomoval, že jeho prístup k hudbe je vlastne radikálnou protiváhou voči inému, skôr zrodenému radikalizmu Druhej viedenskej školy. Myslel si, že „revolúciu“, na čele ktorej americká experimentátorská avantgarda stála, nikto v skutočnosti nedoceníl. Rovnako ako si to myslela trojica priekopníkov Schönberg, Webern a Berg. Feldman, protestoval voči „teroru“ a „autoritárstvu“, ktoré mali byť typickým znakom tvorby predvojrovej avantgardy. Jej predstavitelia pritom zasa hovorili o oslobodzovaní hudobného materiálu spod „nadvlády“ tonality. A tak sa nám dnes celkom jasne, priamo pred očami, obnažuje reakcionizmus dejinného vývoja, voči ktorému boli z pochopiteľných dôvodov samotní aktéri často slepi. Takýto reakcionizmus je však často v skutočnosti skôr vlastnou verziou toho istého v podaní rôznych generácií skladateľov: krátko po páde nacizmu – a fragmentárne vlastne už aj predtým – Adorno písal o blížiacom sa konci hudby, aby rovnakú myšlienku vyjadrenú trochu inými slovami opakovane Feldman a jeho súpútnici o tridsať či štyridsať rokov neskôr.

Feldmanova úzkosť z umenia pramenila z obavy, že umelecké dielo postihne osud nesvojprávnosti. Všetko z tohto je však ens rationis – myšlienky, prostriedky i ciele, dokonca aj kultúrna prax. Nie je preto náhodou, že dejiny sa replikujú.

Autor je sociológ a muzikológ

Slovenská filharmónia sa rozhodla pripomenúť jednu z najväčších hudobných drám všetkých čias.

druhé dejstvo *Tristana a Izoldy*, miesto, kde opera najväčšmi kulminuje a odhaľuje charaktery postáv. Dramaturgicky a umelecky si opus tohto typu vyžaduje viac než len koncertné uvedenie jednej časti, vytrhnuté z kontextu celku. Navyše, uviesť staticky, bez akéhokoľvek náznaku divadelnej akcie dielo, ktoré je a priori určené pre javisko, je vždy ochudbňujúcim elementom. No keďže voči Wagnerovi máme neodpustiteľnú inscenačnú dlžobu, iniciatíva Slovenskej filharmónie bola vítaným dramaturgickým spostením.

Za dirigentským pultom na Slovensku čoraz častejšie vídať Juraja Valčuhu, ktorého renomé už dávno presiahlo hranice našej krajiny. Dirigent opäť potvrdil, že je skúseným analytikom partitúry, expresívnym v geste a minuciózne presným v nástupoch. Každá hudobná fráza je pod jeho taktovkou starostlivo vybudovaná, každá nuansa dovedená do dôslednosti. Aj napriek statickému koncertnému uvedeniu sa mu darilo vybudovať potrebné dramatické napätie v orchestri prostredníctvom temp a dynamiky. Orchester Slovenskej filharmónie hral pod jeho vedením absolútne precízne a znel vyrovnané vo všetkých sekciách.

Hlavnými protagonistami večera boli rakúsky tenorista Norbert Ernst, ktorý sa slovenskému publiku predstavil po prvý raz, a tuniská sopranistka Maida Hundeling. Ernst sa postupne prepracoval na jedného z vedúcich wagnerovských interpretov súčasnosti. Jeho syty hlas, farebný a vyrovnaný vo všetkých polohách, dokázal najmä v lyrických pasážach presvedčivo vyjadriť vnútorné poryvy zalúbeného Tristana. Problémom bol azda len volúmen v nižších polohách, tento dojem však mohol byť zapríčinený nie celkom optimálnou akustikou na recenzentskom mieste v rohu balkóna.

Maida Hundeling je slovenskému publiku dobre známa. Jej volúmen vo vyšších polohách je úctyhodný, tón vedie s intonačnou istotou, hlas je sýty a príjemný na počúvanie, v nižšej polohe však mierne stráca farbu a prieraznosť. Hundeling však dokázala na relatívne malej ploche plasticky vokálne stvárniť charakter zalúbenej, vnútorne rozorvanej Izoldy a dodať jej životnú presvedčivosť. Príjemným prekvapením večera bola Brangäne v podaní českej mezzosopranistky Ester Pavlů, ktorá disponuje prierazným, štíhlo vedeným tmavším hlasom s dokonale vyrovnanými registrami. V úlohe kráľa Markeho sa slovenskému publiku debutovo predstavil Peter Mikuláš, ktorý svoj part predniesol so zvnútornenou oduševnenosťou a citovou zaangažovanosťou. Jeho

výkonu by sa z interpretačnej aj technickej stránky dalo len sotva niečo vytknúť.

Obsadenie doplnili Juraj Kuchar ako zradca Melot a Martin Mikuš v postave posla Kurwenala. Ich hlasy sa sýto niesli koncertnou sieňou; najmä Kucharov tmavší spinto tenor znel intonačne čisto a vyrovnané vo všetkých polohách.

Na záver k vydarenému koncertu pridám už len konštatovanie: o čo viac potešila dramaturgia a špičkové interpretačné obsadenie, o to viac zamrzelo množstvo prázdných miest v hľadisku. Zdá sa, že slovenské publikum na Wagnera ešte stále nedozrelo. KLÁRA MADUNICKÁ

9. 3. 2023

Bratislava, Moyzesova sieň

Eva Bergerová, Miroslav Beinhauer,
Nora Skuta, Jozef Lupták,
Peter Biely, Daniel Rumler,
Martin Ruman,
Brno Contemporary Orchestra,
Pavel Šnajdr
Konvergenzie: Janáček

„Rýchlokurz“ o živote a tvorbe Leoša Janáčka v réžii Konvergenzií so sebou priniesol aj sprievodné podujatia dotvárajúce o skladateľovi čo najkomplexnejšiu mozaiku. Dopĺňali ho štyri koncerty v Moyzesovej sieni, poeticky pomenované názvami diel brnianskeho majstra. Prvý z nich (*Po zarostlém chodníčku*) sa uskutočnil 9. 3.

Na úvod zaznela Janáčkova najkratšia skladba, *Pochod modráčků*, v podaní flautistky Evy Bergerovej a klaviristu Miroslava Beinhauera. Iskrivú miniatúru plnú kontrastov na malej ploche občas zahmlieval prehlušujúci dozvuk klavíra, prekračujúci akustické možnosti sály. Ani intímnejšie vyznievajúca miniatúra *Pohádka* sa nevyhla typickým zmenám nálad a charakterov. Najpútavejšie sa túto komplexnosť podarilo uchopiť klaviristke Nore Skutovej, ktorá bola spoľahlivou oporou violončelistovi Jozefovi Luptákovi. Svojou muzikalitou eliminovala jeho nejedno nepatrne intonačné či artikuláčne zakopnutie. Napriek tomu bola ich súhra zakotvená v nespochybniteľných skúsenostiach vyzretých interpretov. Tie sa napokon prejavili aj v ich zrozumiteľnom

podaní imitáciami presýteného *Presta*, pôvodne mysleného ako súčasť *Pohádky*.

Prvá polovica večera vyvrcholila úpravou slávneho klavírneho cyklu *Po zarostlém chodníčku* pre sláčikové kvarteto od Jarmila Burghausera. Poetické miniatúry inšpirované spomienkami na rodný kraj zahrali huslisti Peter Biely, Daniel Rumler, violista Martin Ruman a violončelista Jozef Lupták. Kompaktná hudba si vyžadovala intonačnú, rytmickú a artikuláčnú presnosť s dôrazom na vzájomnú súhru. Pútavé momenty však striedali fádne. Zaujímavé poňatie fráz nesúce sa v diferencovaní jednotlivých myšlienok bez straty jednoliatosti pochovávali nepresnosti vo virtuóznejších úsekoch. Vycibrené tremolá, lyrické pasáže zahrané s citom bez náznaku infantilnosti striedali pasáže nefungujúcej komunikácie a akoby dynamického súperenia. Ani špičkoví hráči neoklamú privilegium času spoločného nachádzania interpretácie...

Druhá polovica večera patrila hostujúcemu Brno Contemporary Orchestra na čele s Pavlom Šnajdrom. Spolu so sólistom Miroslavom Beinhauerom zahrali *Capriccio „Vzdor“ pre klavír ľavú ruku a súbor dychových nástrojov*. Literatúra uvádza viacero vysvetlení prívlastku diela, to však nenapomohlo telesu k zachyteniu tohto emočného atribútu. Miestami šlo skôr o zápas s intonačnou čistotou, pri náročnosti tvorby tónu na plechových nástrojoch pochopiteľnej. Čo sa však nedá prehliadnuť, je nezvládnutie ďalších aspektov, akými sú výraz, frázovanie, rytmická jednotnosť či dynamická výstavba, nehovoriac o interpretačnom výklade diela. Nejasné, nič nehovoriace gestá dirigenta boli nespoľahlivým „metronómom“, pretavujúcim potenciál diela do jednoliatej nezáživnej masy. Žiaľ, aj technicky dobre pripravený sólista, s citelňou snahou o zrozumiteľnosť narazil na komunikačný odpor, čím vznikli dva vzájomne vedľa seba koexistujúce světy. Až záverečná časť poodhalila potenciál širokého diapazónu schopností jednotlivých hráčov, súvislý tok nôt sa nepatrne diferencoval.

Rýchlokurz má za cieľ čo najrýchlejšie a najefektívnejšie oboznámiť človeka s konkrétnou problematikou. Tohtoročná jar patrila Janáčkov. A nielen jeho hudbe, ale aj jeho povahe, Brnu, tomu, čo mal rád,

Zaujímavé poňatie fráz nesúce sa v diferencovaní jednotlivých myšlienok bez straty jednoliatosti pochovávali nepresnosti vo virtuóznejších úsekoch.

čo obľuboval na tanieri... Snaha festivalu priblížiť túto osobnosť aj iným, nielen poslucháčskym spôsobom, podnietila nie jednu diskusiu a to nielen počas koncertnej prestávky.

MÁRIA GAVALOVÁ

9. 3. 2023

Brno, Janáčkov divadlo

Filharmonie Brno, Milan Paľa,
Dennis Russel Davies
Schnittke – Rachmaninov

Po tom, ako v r. 2020 dokázal Milan Paľa za niekoľko hodín naštudovať virtuózne *Husľový koncert C dur* Antonína Vranického, a tak zachrániť jeho brnianske uvedenie, dostal ponuku vystúpiť s dielom podľa vlastného výberu. Tak sa v nasledujúcom roku v programe Filharmónie Brno objavil Schnittkeho *Tretí husľový koncert*, ktorý kvôli pandemickej situácii odznel bez publika.

V rámci abonentného koncertu aktuálnej sezóny zahral Paľa aj Schnittkeho *Štvrtý husľový koncert*. Dielo zaujímavé predovšetkým svojím štvorčasťovým pôdorysom (*Andante – Vivo – Adagio – Lento*) vypovedá o dramatickom konflikte medzi dobrom a zlom, „harmonickým“ poriadkom a chaosom, odstredivými a dostredivými silami, odkazujúc na skladateľovu melancholickú povahu. Keďže sa huslista už dlhšie zaoberá Schnittkeho tvorbou, bipolaritu diela sa mu podarilo tlmočiť s mimoriadnym interpretačným porozumením. Okrem rozmanitých farbených a dynamických odtieňov nástroja či štýlovej čistoty doprial poslucháčom aj pôžitok z technicky vycibrených úsekov. Najvýraznejšie rezonovali v dramatickej 2. časti (*Vivo*) náročné figurácie hrané na spôsob perpetuum mobile. S rovnakou bravúrou sa sólista vyrovnal aj s kontrastnými lyrickými pasážami vedenými s „palovskou“ citlivosťou a zmyslom pre klenutie melodických kontúr.

Potreba podporiť gradáciu hudby tlakom na tempo, ktorú vo viacerých úsekoch jednoznačne prejavil sólista, sa však neodzrkadlila v reakcii dirigenta Dennisa Russella Daviesa, a teda aj sprevádzajúcej Filharmónie Brno. Interpretáciu diela navyše poznačili nejasné gestá dirigenta

William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal



MONIKA MELCOVÁ

V „Kráľovskej kaplnke“, prestížnej hudobnej inštitúcii slúžiacej duchovným potrebám britskej monarchie, sa od r. 1528 vystriedalo niekoľko z najväčších anglických hudobníkov: Thomas Tallis, Thomas Morley, Henry Purcell, ale aj William Byrd, mne osobne blízky *Gentleman of the Chapel Royal*, ktorého 400. výročie úmrtia si pripomíname práve v tomto roku, a to 4. júla.

O Williamovi Byrdovi by iste prehovorilo veľa spevákov a čembalistov, ich repertoár z pera tohto rafinovaného anglického skladateľa je oveľa rozsiahlejší. Dovolím si využiť priestor tejto rubriky na prejavenie úcty k jeho výročiu z pozície organistky. O detailoch jeho pôsobenia titulárneho organistu v Katedrále v Lincolne som sa dozvedela z publikácie Johna Harleyho *Gentleman of the Chapel Royal* (Routledge Taylor & Francis Group, 1999). Politické zmeny, silne ovplyvňujúce dianie v sakrálnnej hudbe, boli pre Byrda zložité. Počas vlády Alžbety I., v období prebíjajúceho sa puritánstva, sa nastolila otázka zničenia organov, ktorá sa, žiaľ, na viacerých miestach stala aj realitou. William Byrd si však aj ako katolík udržal miesto (hoci s prerušením platu na deväť mesiacov pre neposlušnosť). Jeho úlohou bolo zadať „tón“, zísť z chóru a pridať sa k spevákom a nie príliš dlho improvizovať na organe.

Ako bolo možné udržať si postavenie bez väčšieho trestu ako „neoficiálny“ katolík? Ako mohol komponovať pre tajné katolícke obrady bez výraznejšieho prenasledovania? Pre tieto účely si dovoľil vydať pod vlastným menom vtedy kontroverzné diela. Bez diskretných priazne samej panovníčky by to nebolo reálne.

Byrd pracoval intenzívne nielen na vokálnej tvorbe, zanechal nám aj organové diela, v ktorých je pozoruhodný pohľad na vedenie hlasov, závrtné prelínanie disonancií, krehkosť paván a ich variácií. Sú technicky zložité, potrebujete správny „úhoz“, artikuláciu a prstoklad, aby ste podali zrozumiteľnú interpretáciu, ktorá má zdôrazniť ich noblesu aj energiu. Anglický organ neprešiel toľkými zmenami ako francúzske alebo nemecké nástroje. Nemá toľko rafinovanosti ani farieb, ako mali v tom období jeho európski susedia, no napr. na španielskych historických organoch táto hudba „funguje“ vynikajúco.

Byrd sa zúčastnil na veľkolepom ceremoniáli uzavretia manželstva Márie Tudorovej a španielskeho kráľa Filipa II. v Katedrále vo Winchesteri, kde si vypočul vynikajúceho organistu, skladateľa Antonia de Cabezóna. Podľa muzikológa Harleyho hispánske improvizácie Byrda neovplyvnili, s čím príliš nesúhlasím. Ako potom vnímať jeho ornamentáciu, motívy španielskych piesní alebo vokálne vplyvy Palestrinu či Tomása Luisa de Victoria?

Pred pár rokmi som hrala vo Friedenskirche v postupimskom Sanssouci a v programe som mala aj Byrdovu Fantáziu Ut, re, mi, fa, sol, la. Po koncerte ma prišla pozdraviť sympatická dievčina so zelenorúžovým účesom v štýle punk. (Na organové koncerty chodí vraj pravidelne.) Nadšene ma objala: „Das war echt cool! A ten Byrd, koľko noblesy a koľko svetov!“

a jeho celková pasivita. Tá sa preniesla na orchester nielen v parametri súhry, ale poznačila aj zvukovú stránku interpretácie. Celkovo tak orchestru chýbala väčšia miera „gestickej dravosti“, potrebnej pre takýto typ repertoáru.

V zamyslení sa nad výkonom telesa v prvej polovici koncertu sa ponúka úvaha o tom, či si svoje sily nešetrili na náročnú *Symfóniu č. 3 a mol op. 44* Sergeja Rachmaninova. Do nej sa totiž brnianski filharmonici pustili s prekvapujúcou intenzitou a vášňou. Nová vlna energie dokonca zasiahla aj dirigenta, ktorý sa tentoraz omnoho viac rozpohyboval a exaktne tlmočil orchestru svoje požiadavky. Zrejme svoju rolu zohral aj fakt, že išlo o tradičnejšie dielo blízke dirigentovi, ako aj telesu. Široké frázy v 1. časti (*Lento – Allegro moderato*) sa orchestru podarilo umne vystavať, hoci ich zakončenia zostali akoby nedopovedané. Úvod 2. časti (*Adagio ma non troppo – Allegro vivace*) patril farbám harfy a lesným rohom, ktoré zostávali kompaktné aj v náročných úsekoch, čo však nemožno povedať o trúbkach. Fugato v 3. časti (*Allegro*) bolo poňaté zmyselne. Dirigent z orchestra vyťahoval jednotlivé nástupy témy zo sekvencie *Dies irae* spôsobom, ktorý napravil jeho umelecké renomé.

Ostáva skonštatovať, že dramaturgie Filharmonie Brno predstavujú zmysluplné a podnetné koncepcie, pričom sa nevyhýbajú ani klasickým opusom hudby 20. storočia. Škoda len, že rovnakej umeleckej pozornosti ako Rachmaninov sa netešil aj Schnittkeho husľový koncert.

KRISTÍNA GUNIČOVÁ

10. 3. 2023

Kolín nad Rýnom, Funkhaus

WDR Funkhausorchester

Juraj Čižmarovič, Frank Strobel

Say

Literárny festival lit.COLOGNE prebiehajúci každoročne v marci v Kolíne nad Rýnom sa od svojho vzniku v r. 2001 vypracoval na najrenomovanejší a najväčší festival svojho druhu v Európe. Na programe má nielen čítačky a rozhovory s nositeľmi Nobelovej ceny za literatúru, ale aj ľahšie žánre ako kriminálku či bulvár.

Začiatkom marca vystúpil na večere venovanom novému prekladu rozprávok *Tisíc a jednej noci* z pera významnej nemeckej arabistky Claudie Ottovej aj popredný slovenský huslista Juraj Čižmarovič. V rámci literárneho podujatia, ktorého súčasťou boli skladby spracúvajúce tematiku Šeherezádiných príbehov, predviedol virtuózný husľový koncert tureckého klaviristu a skladateľa Fazila Saya *1001 Nights in the Harem*.

Sayovo dielo ovplyvnené slávnou zbierkou príbehov z Blízkeho východu pozýva poslucháčov na podmanivú cestu do sveta orientálneho háremu. Skladateľ tu vynašiel jedinečnú hudobnú reč evokujúcu obrazy, zvuky a emócie charakteristické pre toto enigmatické miesto arabskej kultúry. Nejde pritom o obyčajnú zvukomaľbu, ale o atmosféricky silnú kompozíciu kladúcu na virtuóza najvyššie technické i umelecké nároky.

Bohaté a podmanivé harmónie sú elementárnou súčasťou skladby rovnako ako komplikované rytmy. Vzájomným

**Čižmarovi-
čove husle sa
stali na pozadí
ornamentiky,
melodic-
kých motívov
a improvizácií
skutočným
rozprávačom
príbehov *Tisíc
a jednej noci*.**

pôsobením navodzujú pocit tajupnej magickej atmosféry, ktorá razom vtiahne poslucháča do očarujúceho sveta háremu hýriaceho všetkými farbami. Koncert z r. 2007 napísal Say pre Patriciu Kopatschinskú. Štyri časti sú poprepájané sólovými kadenciami, ktoré od virtuóza vyžadujú obratnosť trilkov a meliziem, ale aj zmysel pre navodenie atmosféry zahalujúcej pasáže do závoja exotической tajupnosti – veď miestami znejú husle ako arabský oud.

Sayovu hutnú kompozičnú reč pretavil Juraj Čižmarovič do živého zvukového obrazu háremu s jeho opulentnými dekoráciami, exotickými vôňami a pulzujúcimi tanečnými pohybmi. Táto hudba pripomína síce charakteristickými škálami a melizmami hudbu Blízkeho východu, obsahuje však aj elementy klasiky a jazzu. Jemnými pianissimami a hrmiacimi forte sa slovenskému virtuózovi presvedčivo podarilo stvárniť napätie, drámu a emócie návštevníkov háremu. Z napínavej interpretácie sme začuli Šeherezádine rozprávky o Ali babovi či Aladinovi a jeho zázračnej lampe. Čižmarovičove husle sa stali na pozadí charakteristickej ornamentiky, melodických motívov a improvizácií skutočným rozprávačom príbehov *Tisíc a jednej noci*. Ich melodické línie akoby stúpali do výšky, čím veľkolepo sprostredkovali pocit slobody berúc poslucháča na akúsi magickú cestu.

Vo vzácnnej empatii vstupoval Čižmarovič do dialógu s hráčmi WDR Funkhausorchesteru pod koncentrovaným vedením Franka Strobela, artikulujúc drámu situácií a charakterov pomocou závrtných behov, temp a glissánd. Čižmarovičova rozprávka však nikdy neprepukla do nekontrolovaného bujarého raušu, vždy vynikala príkladnou intonáciou a zmyslom pre elegantné vedenie jednotlivých fráz. V orgiastickej druhej časti (*Allegro assai*) si dokázal udržať tempo i prehľad, v tretej (*Andantino*) sa zase vo variáciách na známu tureckú ľudovú pieseň zaskvela Čižmarovičova hudobná inteligencia a vtip, kým kadencia štvrtej časti vyviedla návštevníka do pokojom presýteného rána, v ktorom sa vtáčie trilkové akoby náhodou podobali na doznievajúce motívy z preflámovanej noci.

Nové preklady arabskej klasiky do nemčiny, ktorých pasáže prednášala v ten

večer Claudia Ott s fascinujúcim dramatickým nervom spamäti a Sayov koncert v sviežom podaní Juraja Čižmaroviča vzbudili nielen nový záujem o ikonické dielo arabskej kultúry. Rovnako ukázali, že má k európskej kultúre bližšie, ako by sa to mnohým chcelo zdať.

ROBERT BAYER

11. 3. 2023

Bratislava, Moyzesova sieň

Jan Jiraský, Branislav Dugovič,
Róbert Kis, Adriana Kučerová
Peter Kajan, Peter Biely, Daniel Rumler,
Martin Ruman
Konvergenzie: *Janáček*

Klavírna a vokálna tvorba Leoša Janáčka bola témou tretieho (sobotného) koncertného večera festivalu Konvergenzie, kľúčovými postavami boli Jan Jiraský a Adriana Kučerová.

Český klavirista Jan Jiraský bol nepochybne správnou voľbou pre interpretáciu Janáčkovu tvorbu, keďže ju kompletne stihol nahráť už dvakrát. Aj pre túto skutočnosť bolo počúvanie jeho recitálu nerušeným pôžitkom. Absolútny prehľad nad nuansami zápisu vo všetkých štyroch kompoziciách postupne úplne vtiahol poslucháčov do Janáčkovho hudobného zvukopriestoru. Všetka koncentrácia sa sústreďovala do pohybu rúk a tela, pričom mimika tváre ostávala neutrálna, čo sa pri súčasnom trende vidí u klaviristov čoraz menej.

Recitál sa začal dvojčastovým dielom *Po zarostlém chodníčku II*, ktoré Jiraský tempovo precízne vystaval. Využíval momenty páuz, v ktorých vznikalo dramatické ticho, na ktoré sa napájal ďalší hudobný tok. Skladba *V mlhách* tieto tendencie ešte prehĺbila, Jiraského mäkký tón postupne pevnel, záverečné *Presto* vyústilo do prísneho a napätého forte, ktoré svojou temnou silou pripravilo poslucháčov na *Sonátu 1. 10. 1905 „Z ulice“* a jej dve časti *Předtucha* a *Smrt*. Balans medzi kantabilnou, hravejšou témou a jej dramatickým náprotivkom bol povznášajúci. Jiraský si priam lahodne počkal na posledný akord *Předtuchy*, aby dramaticky prešiel na *Smrt*.

Vyvrcholením klavírneho majstrovstva českého umelca bolo uvedenie *Concertína*, na ktorom participovali i šiesti slovenskí

umelci: Peter Biely (husle), Daniel Rumler (husle), Martin Ruman (viola), Branislav Dugovič (klarinet), Róbert Kis (lesný roh) a Peter Kajan (fagot). „Jarná suita“, ako skladbu Janáček nazýval, je hravým dielom, ktoré stojí na dialógu klavíra a zvyšku ansámblu. Ten sólovo i spoločne dotvára lesnú atmosféru a charakterovo vystihuje zvieratá (ježka, veveričku, sovu, nočné vtáctvo, medveďa). Najväčší sólový priestor sa dostáva lesnému rohu, ktorý v podaní Róberta Kisa nebol zlostným ani pichľavým. V druhej časti sa má možnosť predviesť zas klarinet. Ukázalo sa, že inozánrové hráčske skúsenosti Branislava Dugoviča boli na brilantné kontrovanie klaviristovmu majstrovstvu ideálne. Dugovič nápadito stvárnil hravo poskakujúcu veveričku, jeho skvelý vizuálny kontakt a hudobný dialóg s klaviristom tvorili jeden z vrcholov večera. Pridanie sa sláčikov v tretej časti iste navodilo svojím ostrým „kvílením“ zimomriavky nejednému poslucháčovi, nočnú krajinu raz plnú hrôzy, raz staticky pokojnú znázornili vskutku vydarene. *Concertino* si najviac užíval Jiraský, ktorý ho hral, podobne ako predchádzajúce sólové kusy, spamäti, svojimi šibalskými pohľadmi i hrou hádzal pomyselnú rukavicu ostatným členom ansámblu. Škoda len, že fagotista a hornista neboli o čosi viac odosobnení od partitúry a do hry sa nezapojili o čosi smelšie.

V druhej polovici večera previedla poslucháčov Janáčkovou piesňovou tvorbou sopranistka Adriana Kučerová. Dovedna odspievala 19 piesní z troch piesňových cyklov. *Šest národních písní, jež zpívala Gabel Eva* zazneli kompletne, zatiaľ čo z cyklov *Písně detvanské*, *zbojnické balady* a *Moravská lidová poesie v písních* uviedla časť. Kučerová vyberala uvážlivo, striedala sa rôzne charaktery a tempá, čím dokázala udržať poslucháčovu pozornosť a zároveň si mohla pri množstve strofických piesní oddýchnuť. Kučerová sa snažila piesne dramaticky vystavať, dbala taktiež o zrozumiteľnosť textu. Letným zvolnením tempa či zdôraznením niektorých slov narušala strofickú pravidelnosť a vyhlala tak hroziacemu stereotypu. Plný farebný hlas sólistky znel rovnako spoľahlivo a sýto vo vysokej i nízkej polohe. Ako menší problém som vnímala vibrato na dlhších tónoch, čo najrýchlejšim piesňam uberalo na zrozumiteľnosti a presnosti

tempa. Klavirista Róbert Pechanec nechal sopranistku vynikať, jeho party boli len atmosférickým doplnkom úprav ľudových piesní, s niekoľkými výnimkami v cykle *Šest národných písní*.

Pri Konvergenciách treba spomenúť, že každoročné prinášanie skladateľských profilov je veľkým prínosom pre laickú i odbornú verejnosť. Sprievodné prednášky, po novom i koláže v kaviarňach (podľa receptov Janáčkovej kuchárky) a tohto roku obzvlášť prepracovaný bulletin, v ktorom sa nachádzali i kľúčové informácie o prepojení Janáčka so Slovenskom, napomáhajú tomu, aby človek prenikol bližšie k osobnosti skladateľa. Pri koncertoch klasickej hudby na Slovensku rozhodne ide o nadštandard. Z Moyzesovej siene tento rok vytvorili vďaka pridanému osvetleniu, ktoré zvýraznilo niektoré z jej architektonických prvkov, ešte krajšiu sálu. Ostáva už len dúfať, že v budúcnosti konečne príde na rad aj profil slovenského skladateľa.

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

16. 3. 2023

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Benjamin Bayl, Kristina Fialová
Mendelssohn – Bartholdy – Debussy – Berlioz

Pri príležitosti druhého marcového koncertu do Košíc zavítal austrálsko-holandský dirigent Benjamin Bayl a svoje vystúpenie odštartoval opäť s Mendelssohnom. Tentoraz sme si mohli vypočuť koncertnú predohru *Tiché more a šťastná plavba*. Jeho taktovka pôsobila vskutku rázne, výsledok príliš exaltovane a menej diferencovane. Pomalé, kontemplatívne pasáže zneli trocha fádne, tie rýchle, naopak, poháňal za každú cenu dopredu a mendelssohnovská elegantná iskriivosť ťahala za kratší koniec. To, samozrejme, nemá byť výčitka smerom k orchestru, ktorý aj v tento večer podal zodpovedný a oduševnený výkon.

To azda ešte viac platí pre tri symfonické skice *More* od Clauda Debussyho. Nesmierne som si užíval úžasný zmysel autora pre nekonečné množstvo zvukových odtieňov a jeho senzitivnú zvukovú predstavivosť; na pódiu sa nachádzal orchester úctyhodných („veľkoroman-

tických“) rozmerov, ale plechové dychy mali väčšinu času „odpočinok“ (až na sordinovanú sólovú trúbku). Neutíchajúca energickosť a horúci elán dirigenta podčiarkli mnoho spomenutých zvukových nuáns, prednes pôsobil priezračne a plasticky, hoci intenzite hlasitosti možno určite vyčítať predimenzovanosť. Nemyslím si však, že by to pokazilo celkový dojem.

V pomerne zriedka hrávanej symfonii so sólovou violou *Harold v Taliansku* Hectora Berlioz sa uviedla vynikajúca česká violistka Kristina Fialová. Sólistka sa blysla pekným, dokonale čistým spevným zvukom a naliehavou vášnivostou; interpretačná koncepcia v Baylovej réžii bola však aj tu poznačená prehnanou exaltovanosťou a preferovaním mohutnej hlasitosti. Vďaka tomu vyznela posledná časť ohurujúco freneticky (*Orgie zbojníkov* – do sýtosti sme sa mohli nabažiť zvuku trombónov), no inde by nezaškodilo viac pokoja a rozvahy či hoci aj snivej citovosti. Ani frázovanie v orchestri nemožno označiť za dokonale vypracované.

TAMÁS HORKAY

21. 3. 2023

Banská Bystrica, Robotnícky dom

Matej Arendárik, Moyzesovo kvarteto
Banskobystrická hudobná jar:
Musorgskij – Dvořák

Jeden z najdlhšie trvajúcich festivalov na Slovensku vstúpil otváracím koncertom v Robotníckom dome (21. 3.) do svojej 62. sezóny. Hlavnými protagonistami prvého večera Banskobystrickej hudobnej jari boli Matej Arendárik a Moyzesovo kvarteto. Slovenský klavirista už dlhšie potvrdzuje výnimočné kvality a spoľahlivé umelecké výkony v sólovej aj komornej koncertnej hre. Banskobystrickému publiku sa predstavil v Musorgského *Obrázkoch z výstavy*, ktoré uviedol aj na druhom postkovidovom koncerte s publikom v Slovenskej filharmónii a zaznamenal ich aj na CD. V Arendárikovej interpretácii nadobudli „Kartinky“ živé kontúry a vtiahli poslucháčov k realistickému zážitku zamýšľaného samotným skladateľom. Hravosť, humor, hĺbku, mystiku či majestátnosť jednotlivých dielov zvládol klavirista s technickým a umeleckým nadhľadom,

S Eugenom Prochácom po nahrávaní CD *Cello Solo*



K nahratiu nového CD ma inšpirovalo vlastníctvo viacerých zaujímavých rukopisov. Pritom pôvodne som chcel nahrat skladby Brittena, Xenakisa či Cassada. Potom som si povedal, NAČO? Pridať trisťpäťdesiatu nahrávku Brittenových Súit? Tak som ten svoj nápad od základu prekopal.

S potešením som zistil, že mám v tom mojom balíku dve skladateľky a obe sú Lucie – Koňakovská a Papanetzová. To je predsa milé! Koňakovská strieda dlhé spevné plochy s nahnevanosťou, tvrdohlavosťou. Papanetzová je skôr ležérna a hrá sa s minisériami tónov, flirtuje s akcentmi. Dobré, zaujímavé kúsky. V skladbe Tri skice pre violončelo sólo od Lucie Papanetzovej je na záver v pár taktach predpísaná hra col legno. Keďže mám dosť drahé sláčiky, hru prútom veľmi nevyhľadávam, nechcem si ich poškodiť. Chcel som teda využiť zopár mojich lacných „kutáčov“, ktoré mi ktosi daroval zo ZUŠ-iek. Lenže, zabudol som nakoniec kutáč vziať na nahrávanie. Čo teraz? Napadlo mi, že v kontrabasovej triede sa určite povaluje kopa sláčikov. A bol to dobrý ťah, pretože kontrabasový sláčik je o dosť ťažší a col legno je zvuknejšie. Vďaka mojej zábudlivosti sme teda získali dobrý zvuk!

Poctu Glassovi od Lászlóa Sárghyho som hral kedysi dávno na Melose, je to totálne zredukovaný materiál na štyri tóny, ešte k tomu flažolety. Dobré cvičenie na koncentráciu. Dalo mi zabráť...

No a k tým najvzácnejším rukopisom: oba sú z archívu môjho učiteľa Juraja Fazekaša, ktorému CD venujem. Leo Brouwer sa stretol s Fazekašom počas jeho turné na Kube koncom 60. rokov a spriatelili sa. Daroval mu rukopis čelovej sonáty z júna 1960 (tej, ktorá bude na disku) a venoval mu aj ďalšie skladby. Druhou vzácnosťou je Sonáta Juraja Beneša. Boli takisto priatelia. O tom, či bola niekedy uvedená, neviem.

Nahrávka prebiehala v pohode, s Mirkom Krajčím sme zohraný tím. Hoci nahrávanie vo Dvorane VŠMU „spríjemňovali“ zvuky z celej školy. Zvlášť neodbytná bola nemenovaná klaviristka, ktorá v tom čase vystriedala asi štyri triedy, najprv na prízemí, potom na prvom poschodí. Stále ju bolo počuť. Až som zúfalému Mirkovi povedal – nechajme ju tam, veď cvičí môjho obľúbeného Albéniza. (smiech)



v jeho podaní boli veľkým zážitkom napriek biednemu stavu nástroja. *Klavírne kvinteto A dur op. 81* Antonína Dvořáka nie je na tunajších pódioch samozrejmosťou a je skôr sviatkom, keď komornú tvorbu českého veľikána v Banskej Bystrici počujeme. Opus s výraznými českými národnými prvkami, hlbavou dumkou v druhej časti či hravým furiantom v nasledujúcej ukončilo strhujúce finále. Moyzesovo kvarteto dalo skladbe charakter a vytážilo zo svojej hry maximum. Na najsilnejším článkom zostavy bol práve Matej Arendárik, ktorého interpretácia výrazne zintenzívnila zážitok z diela.

Okrem úvodného vydareného koncertu si organizátor, mesto Banská Bystrica, pre svoju festivalovú hudobnú jar pripravil ďalších šesť koncertov a jednu premiéru opery, ktorá bude za celú jeho éru vôbec prvou. V rámci koncertov sa na bansko-bystrických pódioch (Mesto športu dodnes nedisponuje, okrem Štátnej opery a komorných sál, reprezentatívnym kultúrnym stánkom) predstavia trio Andrej Baran, Andrej Krajčovič a Ján Šiška s projektom *From three – for three* (2. 4.), v ktorom bude Marek Geišberg čítať z knihy *Piate ročné obdobie*, zahraničný hosť z partnerského mesta Alba v Taliansku, Ensemble Romeo Paglia, s dielami talianskych a nemeckých skladateľov. Okrem toho zaznie orchestrálny koncert absolventov Konzervatória Jána Levoslava Bellu s mladými umelcami tunajšej školy, koncert *Podoby saxofónu* s Ladislavom Fančovičom, Máriou Tayťákovou, Janou Macíkovou, Matejom Smutným, Jakubom Čížmarovičom a Pressburg Saxophone Quartet

s programom súčasnej hudby či maďarský súbor dobových nástrojov Vox Humana s hudbou stredoveku a renesancie.

Záverečný koncert bude patriť stálici bansko-bystrického hudobného života, Slovenskému komornému orchestru s Ewaldom Danelom, ktorý sa tentoraz predstaví v tvorbe J. L. Bellu a A. Dvořáka v jednej z najstarších historických budov mesta, v novozrekonštruovanom Kostole sv. Alžbety Uhorskej. Úplne prvá festivalová operná premiéra bude patriť dielu Umberta Giordana *Andrea Chénier*.

EVA MIŠKOVIČOVÁ

Ukrajinský klarinetista
Oleg Shebeta-Dragan
na žilinskom pódii
Foto: Roderik Kučavik

klarinet a orchester Carla Mariu von Webera nikoho nenechala na pochybách, že sme sa stretli s ďalším fenomenálnym hudobníckym zjavom. Tónotvorbu má Shebeta-Dragan obdivuhodnú, opretú o skvelú dychovú techniku, čo prirodzene ovplyvňovalo aj kresbu fráz.

Dirigent program obohatil aj „prskavkami“ (Brahms, *Uhorský tanec* č. 5), no dramaturgická „smerovka“ spela v závere k ďalšiemu prekvapeniu, ktorou bola *Symfónia č. 4 B dur* od dánskeho romantika Nielsa Wilhelma Gadeho. Napriek tomu, že tvorbu tohto málo známeho autora má ŠKO v dramaturgickej ponuke už roky, všeobecne sa s jeho košatou tvorbou u nás takmer nestretáme. Štvorčastový celok v duchu tradičnej symfonickej krásy a logiky veľmi príjemne spestril prvý jarný koncertný večer. A navyše podal dobré správy o výborných umelcoch, ktorými boli skvelý sólista aj sympatický dirigent...

LÝDIA DOHNALOVÁ

23. 3. 2023

Žilina, Dom umenia

ŠKO Žilina, Helge Dorsch,

Oleg Shebeta-Dragan

Mozart – Weber – Brahms – Kovács – Gade

Predpremiérou programu na marcové turné ŠKO v Nemecku bol „testovací“ večer s hosťujúcimi protagonistami, nemeckým dirigentom Helgem Dorschom a skvelým ukrajinským klarinetistom Olegom Shebetom-Draganom.

Program bol neočakávaný, orchester a dirigent si vzácné porozumeli, našli spoločnú reč a rezonanciu počnúc Mozartovou *Predhrou k opere Don Giovanni*. Podčiarknuť treba najmä jeho spoluúčasť na vystúpení mladého Ukrajinca, ktorý s klarinetom na žilinskom pódii doslova čaroval. Dobrí hráči na tomto nástroji nechýbajú ani u nás, no jeho technika a spôsob tvorby tónu, frázovanie a celková koncepcia *Koncertu č. 1 f mol pre*

Shebeta-Draganova technika a spôsob tvorby tónu, frázovanie... nenechali na pochybách, že sme sa stretli s fenomenálnym hudobníckym zjavom.

27. 3. 2023

Nitra, Bod K7

Spectrum Quartett

Reich – Chutková

Posledný marcový pondelok sa v nitrianskom Bode K7, priestore pre kultúru, kreativitu a komunitu, konal koncert sláčikového kvarteta Spectrum Quartett v zložení Ján Kružliak ml., Miroslav Vilhan, Peter Dvorský a Branislav Bielik. Na koncerte zazneli skladby *Loose in Blues* od slovenskej skladateľky Lucie Chutkovej a *Different Trains* amerického skladateľa Steva Reicha.

Prvou skladbou večera bola kompozícia Lucie Chutkovej, ktorú napísala priamo pre toto sláčikové kvarteto. Tak ako naznačuje samotný názov Loose in Blues, išlo o slobodu a voľnosť v blues, v rámci ktorej sme mohli počuť nielen prvky minimalizmu, ale aj súčasnej hudby, jazzu a slovenského folklóru. Minimalizmus predstavovali pulzujúce repetitívne patterny a rify v osminových a šestnástinových hodnotách, zaznievajúce naprieč celým dielom. Prvky súčasnej hudby okrem iného predstavovali glissandá, napríklad pred záverom prvej časti. Ďalším ozvlášťujúcim prvkom tu bolo použitie švihania sláčikmi v 2. husliach a viole v kontrastnom strednom diele prvej časti. Interpreti sa s nadhľadom vyrovnali so všetkými epizódami náročnými na súhru. Okrem „kolektívneho“ zvládnutia si poradili s dielom aj na individuálnej úrovni, najmä pokiaľ ide o technicky náročné behy, ako aj intonáciu. Chutkovej kompozícia bola pre nitrianske publikum príjemným prekvapením.

Ako druhé zaznelo kvarteto Steva Reicha *Different Trains* obohatené o video-projekciu vlakov a hovorené slovo. Hráči sa museli vyrovnáť s problematikou súhry s prednahratým zvukovým záznamom, ktorý tu skladateľ využil. Podľa jeho slov je hovorené slovo základom hudobného materiálu partov jednotlivých nástrojov, ktoré ho imitujú. Skladba pozostáva z troch častí; poslucháčov postupne previedla od bezstarostného cestovania po USA v období mieru cez dramatickú cestu po vojnu zmietanej Európe až po povojnovú depresiu. Je plná tempových zmien vnútri jednotlivých častí, každý motív totiž prináša nový rytmicko-melodický pattern s odlišným tempom od predchádzajúcich.

Kvarteto bez výrazných ťažkostí zvládlo aj nastavenie adekvátnych dynamických pomerov a pôsobilo ako jednotná a kompaktné znejúca bunka.

Na prvý pohľad sa to nemuselo zdať, no obe diela spája podtón tragiky, do istej miery v kontraste voči prevažne optimisticky ladenému pulzu typickému pre väčšinu americkej minimal music. Chutkovej skladba je totiž venovaná tragickej smrti dvoch mladých umelcov, Reichova tematizuje deportácie do koncentračných táborov...

Vzhľadom na veľkosť priestoru sa koncert tešil pomerne hojnej účasti. Medzi poslucháčmi boli ľudia všetkých vekových kategórií a hudba minimalizmu ich evidentne oslovila, za čo interpretov odmenili výdatným potleskom. Ostáva dúfať, že sa v Bode K7, ale aj v Nitre celkovo bude konať viac podobných podujatí.

ROMAN LEVČÍK



ORAVA ORGAN PRIX

1. medzinárodná organová súťaž



Dolný Kubín, Slovensko

9. – 11. október
2023

Porota



Erwin Wiersinga



Karol Mossakowski



Monika Melcová



pre viac informácií navštívte stránku
www.oravaorganprix.com

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia



74. koncertná sezóna 2022/2023



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

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

aprílové koncerty

2

4

5

6

11

13

15

20

21

22

26

27

28

V žiari monitorov 11

TAMÁS HORKAY



**Ján Slávik, Daniela Varínska, SKO,
Budapest Festival Orchestra,
Iván Fischer, Richard Goode,
WDR Sinfonieorchester,
Cristian Măcelaru**

Z marcovej ponuky na filharmonickom streame SF ma zaujal záznam dvoch koncertov. Posledný februárový deň sa konalo beethovenovské vystúpenie Jána Slávika (violončelo) a Daniely Varínskej (klavír), ktorí na svoj program zaradili dve sonáty pre violončelo a klavír z celkovo piatich (op. 5 F dur a op. 102 D dur), medzitým Varínska zahrála Klavírnú sonátu op. 101 A dur. Pri sledovaní ranej violončelovej sonáty ma zaujali ľahkosť, vtip a ohnivosť, v prípade neskoršej presvedčivý nadhľad a empatické porozumenie – a v oboch prípadoch vynikajúca komorná súhra, efektívna a vyvážená spolupráca. Občas sa mi v neskoršej sonáte zdalo, že intonácia violončela nebola úplne dokonalá (akoby trochu „pod tónom“). Varínska v sólovej sonáte viac akcentovala krehkosť a intimitu než monumentálnosť, ale v „pochodovej“ druhej časti sme sa dočkali aj patričnej rozhodnosti.

Najmä pre príťažlivý program som si pozrel koncert Slovenského komorného orchestra (12. 3.): Zjasnená noc Arnolda Schönberga a Metamorfózy pre 23 sláčikových nástrojov od Richarda Straussa. Orgie expresívnych legátových kantilén, predovšetkým v Straussovi, vyzneli nanajvýš uspokojivo – ani nie rozvláčne, ani nie unáhle, podľa situácie viac vzrušene alebo zdržanlivo, nástojčivo alebo meditatívne. Diferenciácia výrazových polôh bola vzorná aj v Zjasnenej noci, obe diela pôsobili jednotne a zomknuto.

Vymoženosti internetu som využil aj na porozhliadnutie sa za našimi hranicami. Z budapeštianskej Miipa arény (Palác umení) som našiel záznam taktiež beethovenovského koncertu Budapest Festival Orchestra so šéfdirigentom Ivánom Fischerom (11. 3.). 1. symfónia, 4. klavírny koncert a 5. symfónia zazneli v takej výrazovej kvalite, s akou sa na našich koncertných pódioch až tak často nestretávame. Dominovali sviežosť a nezataženosť tradíciami, ostré kontrasty, výbušný temperament či sugestívne frázovanie. Najmä Osudovej bola vlastná horúčkovitá agilnosť a permanentné drásavé napätie; na konci frenetický triumf. 80-ročný americký klavirista Richard Goode hral s prekvapujúcou, úžasnou spontánnosťou, rozkošnou hravosťou či emocionálnou silou. <https://youtu.be/OE3QRrxSpJU1>.

Nuž a za zmienku stojí aj nové video z platformy ARTE z vystúpenia Symfonického orchestra WDR a ich šéfdirigenta Cristiana Măcelaruho v Temešvári. Plná a krásna, moderná koncertná sála s nadšenými úsmevmi vítala ich brahmsovský večer 14. 3. (Klavírny koncert B dur, 4. symfónia). Skvelý severomacedónsky sólista Simon Trpčeski prejavil pravú brahmsovskú fyziognómiu, cit pre detail a melancholickú zádumčivosť, ale aj prudkosť a rapsodickosť – a nádherné pianissimá. Interpretáciu 4. symfónie by som mohol chváliť mnohými nadšenými vetami, ale pre nedostatok priestoru spomeniem len dokonalú architektúru, precíznosť a fantasticky kultivovanú zvukovosť. K výnimočnému zážitku pred monitorom prispela aj veľmi kvalitná réžia a práca s kamerou, veru, neporovnateľné s našim filharmonickým streamom... <https://www.arte.tv/de/videos/112259-000-A/cristian-macelaru/>

Svetové mená na javisku SND

KLÁRA MADUNICKÁ

Inscenácia sa napriek svojej polemickosti udržala v repertoári Opery SND dodnes. V marci 2023 ju divadlo uviedlo po niekoľkoročnej prestávke vo výnimočnom obsadení, ktoré dozaista prispelo k trom vypredaným predstaveniam. Mená protagonistov večera rezonujú aj za hranicami Slovenska.

Na doskách SND i v role Paminy debutovala sopranistka Slávka Zámečníková, sólistka Viedenskej štátnej opery. Jej repertoár zahŕňa niekoľko Mozartových postáv: Zuzanu z *Figarovej svadby*, Donnu Annu z *Dona Giovanniho* či prvú dámu z *Čarovnej flauty*. Najnovší prírastok verifikoval Zámečníkovej zmysel pre mozartovský štýl spievania. Jej Pamina nemala slabšie miesta, hlas znel vo všetkých polohách absolútne vyrovnané, štýlovo a priezračne čisto. Každá nuansa bola dovedená do detailu, každá ozdoba, legato či držaný tón sa vyznačovali technickou bravúrou a vokálnou istotou.

Intonačnou presnosťou, leskom a čistým frázovaním sa pýšil aj lyrický tenor Juraja Hollého v role Tamina, ktorá je jednou z profilových v jeho repertoári. Dominantou jeho výkonu boli predovšetkým legata a držané tóny. Hlas znel vyrovnané vo všetkých polohách, nechýbala mu prieraznosť, vrúcnosť ani zamatový timbre. Azda len behy a fioritúry (najmä v árii *Wie stark ist nicht dein Zauberton*) by mohli byť uvoľnenejšie a plynulejšie.

Ďalším hosťom sólistického obsadenia bol Štefan Kocán. Jeho Sarastro znel stabilne vo všetkých polohách, obe árie predniesol s intonačnou aj rytmickou presnosťou. Vo vyššej tesitúre bol jeho hlas príjemne kovový a ani hlbšie tóny nestrácali volúmen a farbu.

Daniel Čapkovič
a Slávka Zámečníková
Foto: Jozef Barinka

V roku 2009 mala v SND premiéru inscenácia Mozartovej opery *Čarovná flauta* v réžii Svetozára Sprušanského. Jeho operný debut vzbudil vtedy v hľadisku nadšenie, polemiku aj diskusie. Ostatný blok predstavení inscenácie priniesol ďalší debut. V SND i v postave Paminy sa po prvýkrát predstavila slovenská sopranistka Slávka Zámečníková.



Výpočet hosťujúcich protagonistov rozširuje vo farbe lyrickejšia, technicky však absolútne precízna a intonačne presná Martina Masaryková, ktorej interpretácia Kráľovnej noci sa okrem vokálnej krásy pýšila aj skvelým hereckým stvárnením.

Obsadenie doplnili Daniel Čapkovič a Veronika Bilová ako Papageno a Papagena, ktorí vo výbornej spevackej forme na javisku rozohrali viaceré pútavé mizanscény. Hereckým vrcholom večera však bol jednoznačne Monostatos Róberta Remeselníka, ktorého nápadité pohybovo-tanečné kreácie vyvolávali búrlivý smiech v hľadisku. Aj vokálne predviedol solídny výkon plný farby a štýlovosti, azda až na drobné rytmické zaváhanie počas árie.

Pod taktovkou Martina Leginusa zazneli niektoré hudobné čísla v rýchlejšom tempe, ako je pre toto dielo bežné. Táto dynamika síce priniesla gradáciu, no miestami na úkor rytmickej a interpretačnej presnosti.

Čarovná flauta je vďačným titulom, ktorý láka obecnosť každej vekovej kategórie. Je tu však jedna vec, ktorú je nutné otvorene pomenovať. Mozartov opus nebol jediným titulom v poslednom čase, ktorý divadelne zlyhával na nedodržaní vnútorných režijných súvislostí, ktoré boli na premiére jasne vypointova-

né. Aj v provizórnej situácii, v akej SND momentálne funguje, by mali príslušní zamestnanci dbať na kvalitu „oprašovania“ inscenácií, ktoré sa podľa nového systému hrajú blokovo raz za čas. Inak sa stane to, čo (nielen) pri *Čarovnej flaute*: väčšina protagonistov dodržiava len základnú choreografiu a signálnu akciu, ktorej však chýba vnútorná motivácia či pointa. Tá sa po premiérach, bohužiaľ, závratne rýchlo vytráca a reprízy napriek spevackej bravúre často rapídne strácajú svoju javiskovú kvalitu.

Wolfgang Amadeus Mozart
Čarovná flauta

Dirigent: Martin Leginus

Réžia: Svetozár Sprušanský

Scéna a kostýmy: Alexandra Grusková

Zbormajster: Ladislav Kaprinay

Tamino: Juraj Hollý

Kráľovná noci: Martina Masaryková

Pamina: Slávka Zámečníková

Papageno: Daniel Čapkovič

Sarastro: Štefan Kocán

Papagena: Veronika Bilová

Monostatos: Róbert Remeselník

Premiéra v Opere SND 2. 12. 2009

Recenzia predstavenia z 19. 3. 2023

Aj v provizórnej situácii, v akej SND momentálne funguje, by mali príslušní zamestnanci dbať na kvalitu „oprašovania“ inscenácií, ktoré sa podľa nového systému hrajú blokovo raz za čas.

Tosca a Santuzza par excellence

VLADIMÍR BLAHO

Začiatky v Brne a Bratislave

Po prvý raz som ju počul spievať na absolventskom predstavení VŠMU v r. 1967, kde v Dvořákovom *Jakobínovi* stvárnila postavu Júlie. Zaujala ma predovšetkým peknou tmavou farbou svojho hlasového orgánu. O tri roky neskôr som vycestoval do Brna, kde Gaetano Bardini ako Turiddu dobre napodobňoval Benjamína Gigliho. Zaujala ma však viac Santuzza Magdalény Blahušiakovovej, konkrétne ideálnou jednotou expresívneho speváckeho i hereckého výkonu. V druhej polovici 70. rokov hosťovala ako Pucciniho Tosca v SND.

Jej kreácia ma očarila priam dokonalým veristickým poňatím, najmä v druhom dejstve. Hlas dozrel do podoby pravého dramatického soprán s unikátnymi výrazovými vokálnymi i hereckými danosťami. Spomedzi doterajších siedmich domácich predstaviteľiek Pucciniho heroíny (vrátane hostujúcej Gity Abrahámovej v Kriškovej inscenácii z r. 1973) sa mi jej kreácia zdala najbližšie k ideálu a uprednostnil by som ju aj pred zahraničnými interpretkami (azda okrem budapeštianskej Sylvie Sassovej), ktoré som počul a videl v Ríme a Berlíne. Svoje kvality potvrdila Blahušiaková aj neskôr už ako členka Opery SND v inscenáciách *Toscy* z r. 1987 a 1997.

Spevácke umenie jubilantky najlepšie charakterizoval Jaroslav Blaho v *Encyklopedii dramatických umení* (Veda, 1989): „Imaginácia jej umenia spočíva najmä v speváckej línii postavy. Ovláda členenie vokálnej frázy, dokáže využiť svoj mäkký kultivovane znejúci soprán na výrazuplné spievanie, plné dynamických odtieňov a expresivity“. Spomínanú expresivitu však nikdy nezneužívala a nikdy neskĺzla na úroveň „kričiacich“ sopranistiek. Prísna sebakontrola sa týka aj jej hereckých kreácií, ktorým bolo cudzie tak „prehrávanie“, ako aj statickosť. Terézia Ursínyová v publikácii *Zlaté hlasy* (Perfekt, 2014) k tomu dopĺňa ešte ovládanie belcanta, podporeného ekonomikou dlhého dycho-

vého stĺpca opretého o bránicu, tvorbu obsahovo zmysluplného legáta a schopnosť účinného messa di voce.

Dramatická sopranistka s ľahkou lyrickou frázou

Blahušiaková si svoj nesmierne široký repertoár vybudovala aj vďaka 15-ročnému pôsobeniu v Janáčkovej opere Brno. Ursínyová ju vo svojej knihe pasuje predovšetkým za verdiovskú speváčku, čo platí, ak vezmeme do úvahy, že stvárnila počas umeleckej dráhy jedenásť postáv v desiatich Verdiho operách a že spomedzi všetkých nasledovníčok Margity Česányiovej mala k ideálnemu Verdimu najbližšie.

Predsa však jej skvelé verdiovské kreácie zaostávali o chlp za jej dvomi veristickými úlohami, spomenutými v nadpise tohto príspevku. Azda najbližšie k nim bola v *Aide*, najmä pri hosťovaní v SND v r. 1978, kde v závere „nílskej“ árie dokázala nádherne nasadiť záverečný tón v mezza voce, podobne ako to predvádzala neskôr v árii Elisabetty Tu, *che le vanità...* z *Dona Carla* (1981). Fakt, že bola aj výbornou interpretkou Desdemony v *Otellovi* (spievala ju v Brne v r. 1971, nikdy však v SND), potvrdzuje jej výkon v sfilmovanej verzii Verdiho opery (réžia Drahomíra Bargárová, v postave Otella Andrej Kucharský) z r. 1976. Na rozdiel od iných „ťažších“ hlasov jej totiž nikdy nerobilo problém vyrovnať sa s lyrickými pasážami aj v tých najexponovanejších polohách. V dramatických pasážach Amelie z *Maškarného plesu* či Aidy sa jej expresívny vibrujúci tón krásne niesol ponad zvuk zboru a orchestra. Platí to aj o jej Lady Macbeth v nevelmi vydarenej bratislavskej inscenácii Verdiho *Macbetha* z r. 1989 (mala len 10 repríz), kde z jej dramatického spevu v prvej árii priam sršala zášť a odhodlanie, kým v námesačnej scéne dokázala rezignovanosť hrdinky vyjadriť lyrickým spevom. Z talianskeho repertoáru nemožno ešte obísť jej Margaretu z vydarenej inscenácie Boitovej faustovskej opery (1998).

Sopranistka MAGDALÉNA BLAHUŠIAKOVÁ patri k najvýraznejším osobnostiam opernej interpretácie druhej polovice 20. storočia na Slovensku a v Česku. Nielen v Opere SND vytvorila niekoľko desiatok markantných kreácií postáv kmeňového repertoáru. Prominentná operná umelkyňa oslávila v marci významné životné jubileum.

Blahušiaková počas pôsobenia v SND vytvorila aj tri mozartovské postavy (Fioriligi a Donna Anna z *Dona Giovanniho*), no Mozart nepatrí k jej preferenciám. Bližším jej bol v SND skôr sviatočne uvádzaný „veľký Richard“, v ktorého *Tannhäuserovi* (1994) kritika vyššie hodnotila jej stvárnenie Elisabeth než Venuše. V troch kreáciách zo slovenských opier som si vysoko cenil jej Katrenu z *Krútnavy*, ale i Kaťušu zo *Vzkriesenia*, kým Milena zo *Svätopleka* bola pre Blahušiakovu naturel príliš pasívnou postavou. V inscenáciách českých opier bola nesmierne pôsobivou Jenůfou, zvädzajúcou pomyselný súboj s Kostolníčkou Marty Nitranovej. Obe speváčky sa stretli ako alternantky v Šostakovičovej *Lady Macbeth*, pričom podľa Pavla Ungera bola jej negatívna Katarína charakterizovaná mäkkšie a nie jednostranne rozorvane.

K pozoruhodným kreáciám patrí aj Blahušiaková Marie z Bergovho *Wozzecka*, ktorú opäť pochopila v jednote hlasových a hereckých výrazových prostriedkov. Podobne ako mnohé sopranistky aj ona si v poslednom decénií svojho umeleckého pôsobenia odskočila aj do mezzosopránového odboru (spomínaná Venuša, Eboli). Desať rokov po odchode zo súboru Opery SND sa do nej pohostinsky vrátila ako Grófka z *Pikovej dámy* so skvele zvládnutým rozpomínaním, ktoré predchádzalo smrti postavy.

Široký repertoár

Súpis postáv vytvorených v brnianskej Janáčkovej opere je prekvapujúci. V r. 1973 vytvorila výsostne lyrickú Nannettu vo *Falstaffovi* a v r. 1976 sa popasovala aj s partom a úlohou Violetty Valéry po tom, čo v predchádzajúcich rokoch interpretovala Santuzzu, Toscu, Aidu. Nie je vo svete veľa sopranistiek, čo si mohli v sopránovom odbore dovoliť takýto rozptyl (ako príklad uvádzam Lejlu Gencerovú spievajúcu zároveň Gildu i Lady Macbeth). Rovnako prekvapuje, že v Smetanovej *Hubičke* v r. 1975 nespie-

Jej hlas dozrel do podoby pravého dramatického soprán s unikátnymi výrazovými vokálnymi i hereckými danosťami.

vala Vendulku, ale Barču s jej virtuóznou piesňou o škovránkovi.

Z Pucciniho popri dramatickej *Manon Lescaut* spievala aj lyrickú *Mimì a Čo-čo-san*. Nový riaditeľ dvojsúborového bansko-bystrického divadla Jaroslav Blaho oslávil svoj nástup do funkcie (1978) práve prizvaním sopranistky do premiérového obsadenia najsentimentálnejšej Pucciniho opery (*Madama Butterfly* – pozn. red.), a tak sa z jej interpretačného umenia mohli tešiť priaznivci opery aj na strednom Slovensku. Z nemeckého repertoáru spievala v Brne v operách Mozarta, Webera, Wagnera, obe dve hlavné Čajkovského operné heroíny, takmer desiatku postáv z českej tvorby, zo svetovej moderny sa objavila ako Nevesta v Szokolaiovej *Krvavej svadbe* a Judit v Bartókovom *Modrofúzovi*.

Našťastie, spoločnosti Panton a Opus zachytili umenie tejto ozajstnej profesionálky na gramoplatniach aj pre budúce generácie.

Magdaléna Blahušiaková je rodáčka z Vrútok (28. 3. 1943). Vyštudovala Bratislavské Konzervatórium (u Vlkovej-Smutnej, 1963), potom VŠMU (u Táne Cokovej, 1967). So svojou pedagogičkou z VŠMU pokračovala v štúdiách v Sofii, pričom brala hodiny spevu aj u bulharského basistu Michaila Popova a v r. 1969 pracovala dva mesiace v Benátkach aj so slávnou dramatickou sopranistkou Ginou Cignovou. V r. 1969–1984 bola členkou Štátnej opery v Brne, v r. 1982–2002 sólistkou Opery SND. Pedagogicky pôsobila na VŠMU (istý čas aj ako vedúca katedry operného spevu) a na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Z jej speváckej triedy vzišli napr. Jana Juríčková-Bernáthová, Klaudia Dernerová, Katarína Sroková, Ondrej Šaling, Peter Mazalán či Iveta Jiříková.



Sedliacka česť (1984),
Jozef Ábel (Turiddu),
Magdaléna Blahušiaková
(Santuzza)
Foto: Jozef Vavro

Pražská jar: tradícia i nové impulzy

připravila MARKÉTA JÚZOVÁ

S Pražským jarem máte bohaté zkušenosti. Působil jste jako tiskový mluvčí a zástupce ředitele festivalu, jako dirigent jste zažil i projekt Debut Pražského jara...

Na Pražské konzervatoři jsem vystudoval obory skladba a dirigování a na Hudební fakultě AMU management. Obě umělecké profese mi při vedení festivalu pomáhají. Jsem vděčný, že jsem se mohl s fungováním provozu a se zázemím festivalu postupně seznámit. Na pódiu i v zákulisí jsem měl možnost se seznámit s výjimečnými osobnostmi, práce pro festival je nesmírně inspirativní.

Bude tomu deset let, co Jiří Bělohlávek navrhl umělecké radě, aby festival dával příležitost mladým dirigentům. Inicioval zrod projektu Debut Pražského jara a nabídl mi projekt zahájit. Pro mne bylo nesmírně zajímavé konzultovat s ním partitury, dlouhodobě mne fascinoval jeho detailní přístup. Vždy byl dokonale připraven a vše měl promyšleno do nejmenšího detailu. Nezapomenu na chvíle, když se svou paní Annou usedl ke klavíru a vyzval mě, abych je dirigoval. Dávali mi cennou zpětnou vazbu, jaká volit gesta, aby vystihovala charakter hudby, jak efektivně tvarovat fráze a tempovou agogiku. Letos budeme mít na festivalu první dámskou debutantku Alenu Jelínkovou. Jsem velmi rád, že projekt stále pokračuje.

Co považujete za důležité v prezentaci programové nabídky Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro?

MHF Pražské jaro je hudebním mostem spojujícím Českou republiku se světovým děním. Pro posluchače je nesmírně přínosný. Festival má také za úkol propojovat naše umělce se zahraničními interprety. A v neposlední řadě – tím, že v rámci tří týdnů slyšíme vedle sebe celou řadu domácích i zahraničních umělců, nám umožňuje poslouchat koncerty v širokém kontextu, srovnávat a objektivizovat pohled na naši hudební scénu. Jsem rád, že česká tělesa hrající na festivalu vycházejí

často ze srovnávání se zahraničními hosty se ctí a potvrzuje se, jak skvělé máme hudebníky. Pražské jaro má velké renomé ve světě, což nás naplňuje hrdostí.

Jak vnímáte tradici zahájení festivalu a jaké interprety byste z letošního festivalu vyzdvihl?

Letošní 78. ročník zahájí 12. května 2023 *Má vlast* Bedřicha Smetany v podání Orchestru Velšské národní opery z Cardiffu s jeho šéfdirigenta Tomášem Hanusem. Skladatelův geniální cyklus symfonických básní je erbovním dílem festivalu. Dbáme na to, aby *Má vlast* zazněla pokaždé v jedinečné interpretaci. Při ohlédnutí do posledních dvou dekád festivalu si vybavím celou řadu skutečně znamenitých provedení – ať už s Vídeňskými filharmoniky a Danielem Barenboimem, tak třeba s Jiřím Bělohlávkem a se Symfonickým orchestrem Pražské konzervatoře.

Rezidenčním umělcem festivalu bude violista Antoine Tamestit, kterého diváci uslyší na čtyřech koncertech. V čele Symfonického orchestru Bavarského rozhlasu se představí Daniel Harding. Essenští filharmonikové přijdou se svým šéfdirigentem Tomášem Netopilem. Naplňuje mne pýchou, že se na festivalu uskuteční český debut slavného amerického skladatele a dirigenta Johna Adamse, který bude řídit Českou filharmonii. Rezidence A. Tamestita vyvrcholí koncertem s ČF pod taktovkou Klause Mäkely, bude se jednat o další český debut. PKF–Prague Philharmonia připravuje program s ukrajinskou dirigentkou Oksanou Lyniv, na kterém zazní i světová premiéra.

Opět se uskuteční Víkend komorní hudby. Mám pocit, že Pražské jaro dokáže spojovat velmi vhodným způsobem hudbu minulých epoch i se současným děním. Starou hudbu bude reprezentovat Les Talens Lyriques se svým zakladatelem Christophem Roussetem, pozvání ke koncertu s Czech Ensemble Baroque přijal kontratenorista Andreas Scholl. Rezidenčním skladatelem projektu sou-

V čele Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro je od začátku srpna mladý hudební manažer, dirigent a skladatel PAVEL TROJAN, absolvent Pražské konzervatoře a Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze. V současnosti zastává i post prezidenta Asociace hudebních festivalů.

dobé hudby Prague Offspring bude Georg Friedrich Haas, jehož skladby zahraje ansámbl Klangforum Wien.

V plánech na letošní rok jsme se vrátili k uvedení Beethovenovy *Deváté symfonie*, která dříve byla součástí programu závěrečného koncertu. Christoph Eschenbach nastuduje dílo s Českou filharmonií, Lukáš Vasilek připraví Pražský filharmonický sbor a po jejich boku vystoupí sólisté Simona Šaturová, Lucie Hilscherová, Steve Davislim a Jan Martiník. Beethovenovo dílo mělo původně zaznít v roce 2020 u příležitosti 250. výročí skladatelova narození, ale kvůli pandemii koronaviru jsme museli program změnit. V současné geopolitické situaci považujeme za symbolicky důležité, abychom v době, kdy probíhá válka na Ukrajině, posluchačům přinášeli naději a zdůrazňovali pospolitost.

Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro se uskuteční letos v oborech viola a trombon. Kdo bude rozhodovat o laureátech?

Ano, pro náš tým je podpora mladých talentů velmi důležitá, a nejen v kontextu tradice naší přehlídky. Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro je součástí festivalu už od jeho druhého ročníku, který se konal v roce 1947. Tak jako dramaturgii festivalu tvaruje umělecká rada, soutěž má svou stálou komisi, jejíž současným předsedou je violoncellista Michal Kaňka. Letošními předsedy porot jsou violista Antoine Tamestit a trombonista Zdzisław Stolarczyk. Vedle peněžitých cen si výherci odnesou pozvání k vystoupení na nadcházejícím ročníku festivalu, a tak budou moci zazářit po boku špičkových hudebníků. Mimochodem, naše soutěž pomohla zahájit kariéru celé řadě zvůčných jmen, což plánujeme připomenout i slavnostním koncertem k výročí soutěže na festivalu v roce 2024.

Už několik let se pod záštitou MHF Pražské jaro koná podzimní Klavírní

Víceletý grant hl. m. Prahy přináší roční vklad ve výši cca. 13 mil. Kč. Další finance získáváme ze vstupného a od sponzorů.



Pavel Trojan
Foto: Nadiia Ponomarova

festival Rudolfa Firkušného. Z jakého impulsu se zrodil?

Často jsme diskutovali o zrodu nové přehlídky, protože jsme cítili, že v Praze chybí festival, který by během jednoho týdne představil ve Dvořákově síni Rudolfinu prvotřídní světové pianisty. Klavírní festival Rudolfa Firkušného se konal poprvé v roce 2013. Nadcházející jedenáctý ročník nás naplňuje radostí, že jsme dali podnět ke zrodu přehlídky, jež možná jednou dosáhne podobně úctyhodného počtu ročníků jako Pražské jaro.

V jakém horizontu plánování festivalových ročníků se nyní ocitáte? Jak vysoký je rozpočet MHF Pražské jaro?

V současnosti řešíme programy festivalových ročníků, které se uskuteční v letech 2024 až 2028. Pražské jaro bylo do roku 2000 státní příspěvkovou organizací a poté se transformovalo do obecně prospěšné společnosti. Podle tehdejších vyjádření měly v transformaci následovat

další velké kulturní instituce, ale nestalo se. Pražské jaro je od té doby v obtížné situaci, kdy plní roli referenčního festivalu, na který jsou kladena nejvyšší očekávání. Stále čekáme na odpovídající legislativní a systémové změny, které by umožnily efektivní soužití státních kulturních příspěvkových organizací a nestátních neziskových organizací, kterým bylo dáno do vínku vícezdrojové financování.

Vážím si toho, že ministr kultury Martin Baxa jasně deklaroval, že Pražské jaro považuje za důležitý festival a rozhodl se s námi uzavřít smlouvu na tři roky, v rámci které ročně obdržíme 30 mil. Kč. Náš rozpočet ovšem každoročně dosahuje částky 90 mil. Kč. Víceletý grant hl. m. Prahy přináší roční vklad ve výši cca 13 mil. Kč. Další finance získáváme ze vstupného a od sponzorů. Jen zahraniční projekty tvoří asi polovinu nákladů, všechna koncertní místa si musíme pronajímat – jeden večer v Rudolfinu vyjde na čtvrt milionu korun. V poslední době

jsme svou pozornost upřeli také k mecenášům, jejichž přínos festivalu se každým rokem zvyšuje.

Ve svém volném čase dirigujete i komponujete...

Co se týče dirigování, nechci být ve střetu zájmů s festivalem Pražské jaro, takže jsem se profesionální dráhy vzdal. Vedu jen studentský komorní orchestr při ZUŠ Hostivař v Praze a jsem rád, že se každý týden mohu setkat s mladými hudebníky.

Ve volných chvílích, zpravidla po nocích, se věnuji komponování, a to nejen klasice, ale i kompoziční tvorbě pro činoherní a hudební divadlo. Nedávno jsem dokončil *Třetí symfonii* a také muzikál *Orlando*, ke kterému libreto napsala Tereza Březinová podle románu Virginie Woolfové. S dílem jsme vyhráli soutěž Divadla J. K. Tyla v Plzni, z čehož jsem měl velkou radost.

Vloni jste se stal prezidentem Asociace hudebních festivalů. Co přináší tato spolupráce?

Profesní schůzky s kolegy z ostatních přehlídek jsou pro nás velmi dobrou platformou pro sdílení zkušeností. Asociace hudebních festivalů je organizací, která sdružuje patnáct nejvýznamnějších festivalů klasické hudby v České republice. Nevnímáme se jako konkurenti, spojuje nás stejný cíl – přinášet publiku co nejsilnější umělecké zážitky. V Asociaci také usilujeme o zlepšení pořadatelských podmínek. U projektů, které se připravují s víceletým předstihem, je potřeba, aby i veřejnou podporu bylo možné domlouvat s podobným předstihem. Dozvědět se výsledky dotačních řízení jen několik týdnů před uskutečněním koncertu výrazně omezuje rozvoj festivalů, ve svém důsledku i nabídku pro posluchače, ale rovněž nepřispívá k rozkvětu domácí scény. Na nedávné konferenci naší asociace bylo inspirativní slyšet ústy ředitele Fondu na podporu umění slovenskou zkušenost – v mnohém se od slovenských kolegů můžeme učit.

Nevnímáme se jako konkurenti, spojuje nás stejný cíl – přinášet publiku co nejsilnější umělecké zážitky.

Bicie nástroje už aj na VŠMU

pripravila JANA DEKÁNKOVÁ

Aké boli podnety na založenie nového študijného odboru a čo mu predchádzalo?

Milan Kolena: Téma bicích nástrojov rezonovala na VŠMU už dlhšiu dobu, ale asi pred dvomi rokmi sme začali intenzívnu odbornú diskusiu. Vychádzali sme zo stále naliehavejšej potreby kvalitného vysokoškolského vzdelania v tomto odbore, ako aj zo silnejšej potreby využitia bicích nástrojov v rámci našich školských orchestrov. Bolo treba vyriešiť niekoľko základných problémov, napríklad zabezpečiť nové priestory pre výučbu, vytvoriť študijné plány, získať pedagógov a, samozrejme, zakúpiť všetky potrebné bicie nástroje.

A tých nie je málo. Aj zvukové parametre tejto triedy sú zrejme odlišné od iných tried...

MK: Áno, vytvorili sme dve nové triedy, ktoré spĺňajú všetky potrebné zvukové parametre, a vybavili sme ich nástrojovým vybavením: trubicové zvony, tympan 32", tympan 29", tympan 26", tympan 23", veľký bubon 28"/18", tam tam T-80 P, duo činely Sabian 18", visiace činely 18", triangel, tamburína, malý bubon 14"x05", xylofón, vibrafón, marimba, zostava tom-tomov a príslušenstvo.

Aké podmienky musia spĺňať uchádzači?

MK: Na prijímacích skúškach treba zahrať tento program: na malom bubne *Arhus Etude č. 9* od Benta Lylloffa, ľubovoľnú prednesovú skladbu hranú štyrmi paličkami na niektorom z melodických nástrojov, zo skladieb pre viaceré bicie nástroje to bude *Francúzska suita* Williama KRAFTA, z ktorej si uchádzači vyberú dve kontrastné časti, a hra z listu. A, samozrejme, do 15. 5. treba poslať prihlášku. Prijímacie skúšky budú v polovici júna 2023.

... po otvorení štúdia aj na VŠMU už budú mať študenti bicích nástrojov na Slovensku naozaj dobré podmienky pre svoj ďalší interpretačný rozvoj.

Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave tému štúdia hry na bicích nástrojoch skloňovala interne už dlhší čas. Po niekoľkoročnom administratívnom procese otvorí v nasledujúcom školskom roku 2023/2024 nový odbor pod vedením prof. MgA. MARTINA OPRŠÁLA a MgA. PETRA KOSORÍNA. Na čo sa môžu uchádzači o štúdium bicích nástrojov tešiť, sme sa spýtali prodekana pre rozvoj a umeleckú činnosť doc. MILANA KOLENU, ArtD., aj oboch pedagógov.

Koľko študentov plánujete prijať do prvého ročníka?

MK: Predpokladáme, že by sme mohli prijať dvoch študentov.

Ako vyberala škola pedagógov pre tento odbor?

MK: Škola oslovila dvoch pedagógov: Martina Opršála a Petra Kosorína, ktorí spĺňali odborné a osobnostné predpoklady. Sú to osobnosti nielen v pedagogickej, ale aj v koncertno-umeleckej oblasti.

Predstavte nám študijný odbor...

Peter Kosorín: Študijný odbor hra na bicích nástrojoch nadväzuje, prehĺbuje a rozvíja nadobudnuté zručnosti a vedomosti študenta, ktoré získal na konzervatóriu. Hlavný dôraz bude kladený na rozvoj umeleckej individuality – formovanie samostatného interpretačného názoru a hráčskeho smerovania. Absolvent môže nájsť uplatnenie buď v orchestri, resp. v rozličných komorných zoskupeniach, alebo sa môže profilovať ako sólista. Tak tiež mu nadobudnuté znalosti môžu byť veľmi prospešné v pedagogickej činnosti. **Martin Opršál:** V rámci odboru budú vyučované všetky relevantné nástroje tejto instrumentálnej skupiny. Jen tých základných je niekoľko desiatok. Dôraz bude kladený na orchestrálne nástroje, ako jsou tympany, malý bubon a činely, ďalej na marimbu, vibrafón, xylofón a zvonkohru, teda melodické bicie nástroje. Samozrejmostí bude i výuka tzv. multipercussion, teda rôznorodých sestav bicích nástrojů,

čož kromě výše jmenovaných zahrnuje např. tom-tomy, temblbloky, woodbloky, kravské zvonce, gongy a spoustu dalších.

Bude súčasťou štúdia aj repertoár a spôsob hry aj iných žánrov než klasickej hudby?

PK: Naša koncepcia je momentálne zameraná najmä na klasickú a súčasnú hudbu. Určite sa však časom posunieme aj do iných žánrov. Momentálne sa sústreďujeme na polozenie kvalitných základov v klasickom smere, aby bolo na čom v budúcnosti stavať.

Aké predmety, okrem individuálnych hodín hlavného predmetu, absolvujú študenti tohto odboru?

MO: Kromě hlavního oboru se budou vyučovat například předměty Orchestrální party, Orchestrální hra, Komorní hra, Nová hudba, Metodika, Dějiny a literatura nástroje a další.

Kde zvykli doteraz študovať naši študenti bicie nástroje na vysokých školách?

MO: Hodně slovenských studentů tradičně studuje na JAMU v Brně, kde se bicí nástroje vyučují už 40 let. Posledních 10 let je možnost studia také na Akademii umění v Banské Bystrici.

PK: Myslím si, že po otvorení štúdia aj na VŠMU už budú mať študenti bicích nástrojov na Slovensku naozaj dobré podmienky pre svoj ďalší interpretačný rozvoj.

Z čoho ste vychádzali pri príprave osnov?

MO: Vycházel jsem z vlastních zkušeností, které mám jako garant tohoto oboru právě na JAMU. Snažil jsem se je přizpůsobit specifikům začínajícího oboru na VŠMU. Po několika letech bych rád provedl dílčí evaluaci a na jejím základě



Nová trieda bicích
nástrojov na VŠMU
Foto: archív školy

případné úpravy studijních plánů.

PK: Snažili sme sa o prepojenie „klasicky overeného“ s novými trendmi, aby bolo štúdium prínosné a záživné zároveň.

Ako pedagógovia máte určité predstavy o smerovaní študentov. Aká je vaša osobná pedagogická vízia?

MO: Mým cieľom je vychovávať osobnosti otvorené, vnímajúci své konání v širších souvislostech, aby nebyly úzce omezené jen na „to“ svoje a aby byly důstojnými a moderními reprezentanty našeho krásného oboru.

PK: Smerovanie študenta si môžete predstaviť, až keď s ním začnete pracovať a spoznáte ho. Každý z nás je individualita – niekto sa cíti dobre v komorných zoskupeniach alebo v orchestri, niekto má potrebu byť na pódiu sám. Pre pedagóga je dôležité rozpoznať a pochopiť interpretačné smerovanie každého študenta, odovzdať mu čo najviac informácií a podporiť ho v jeho umeleckom rozvoji.

Ladislav Fančovič

Honba za rakvičkou (príbeh môjho kontrabasového saxofónu)



Foto: Karol Srnec

Zberateľstvo by sa dalo pripodobniť k chronickej chorobe, ktorej príznaky sa neustále zhoršujú. Keďže zbierať klavíry je trochu problém, nemal som dlho motiváciu prepadnúť tejto pasii. Zlom nastal, keď som si založil autentický swingový orchester a saxofónové kvarteto a bolo treba zohnať dobové nástroje. Nástroje prichádzali v rôznych stavoch, niektoré sa dali opraviť, z iných som radšej urobil lampy...

Postupne sa zbierka skompletizovala, ale choroba prepukla v plnom rozsahu a „obyčajné“ nástroje mi už nestačili. Začali sa u mňa ocitať zvláštnosti ako saruzofón, suzafón, rovný altsaxofón, klapkový trombón, slide-saxofón, kufrikový vibrafón, bendžolele... Z klávesových nástrojov som si do zbierky doplnil Hammond organ z roku 1943 s elektrónkovým reproduktorom, ktorý je veľký takmer ako dvojmetrová skriňa. Na niektoré nástroje som na eBay číhal aj dva roky. Stále mi však chýbal nástroj, ktorý je snom každého saxofonistu. Ten, čo spáva v obale o veľkosti aj tvare rakvy ako Nosferatu. Ten, ktorý sa objaví raz za 10 rokov.

Každé ráno si ešte polospiaci prelustrujem obľúbené stránky a predajcov a zrazu tam bol ON – kontrabasový saxofón! Ihneď som zavolať do Londýna, kde ho jeden obchod získal do predaja, aby mi ho rezervovali. Najbližšie som si mohol do Anglicka „odskočiť“ o dva týždne, no bolo treba vyriešiť, ako preniesť nástroj o dĺžke viac ako dva metre domov. Letecká spoločnosť také kargo neberie a, úprimne povedané, ani by som ho nepustil z rúk. Kúpil som si teda jednosmernú letenku do Londýna. Vlakové a autobusové spoločnosti, ktorých som obvolal asi desať, mi takú veľkú batožinu tiež odmietli odsúhlasiť. Ale riskovať, že prídem do Londýna a nebudem sa mať ako s nástrojom dostať domov – pričom som mal na tretí deň koncert na Slovensku – mi veľmi nebolo po chuti. Termín odletu sa blížil, nervozita sa stupňovala, keď sa na aplikácii BlaBlaCar objavil jeden Poliak s veľkým autom, ktorý išiel z Londýna do Krakova v deň, ktorý som potreboval. Bol to dokonca amatérsky hudobník, veľmi sa tešil, že mi môže pomôcť.

Dobrodružstvo začalo o tretej ráno odchodom na viedenské letisko, na obed som si miláčika v rakvičke vyzdvihol v londýnskom obchode na Stamford Street, taxíkom som sa dopravil na miesto odvozu a vyrazili sme. Na druhý deň ráno si ma manželka vyzdvihla autom v Krakove. Keď zbadala moju novú radôstku, poznamenala, že truhlu už mám, chýba mi len závet...

Drobček tróni v mojej truhlici a premiéru mal na tohtoročnom festivale Saxophobia Bratislava. Hral som na ňom skladbu Contra-Piece od Waltera Sinclaira Hartleyho v sprievode 80-členného saxofónového orchestra.

Tri odtiene šedivej

ROBERT BAYER

Lydia Tár nie je príjemná osoba, ale s príjemnosťou by to asi nedotiahla na post šéfdirigenty Berlínskej filharmónie.

Cate Blanchett hrá v psychologickej dráme Todda Fielda postavu dirigentky Lydie Tárovej. Na začiatku ju stretávame ako génia, ktorý vládne orchestru ako boh nad mŕtvymi, ku koncu sme svedkami kataklizmy jej charakteru i kariéry. Rovnakým smerom sa ubera aj historický veľkofilm *Il boemo* scenáristu a režiséra Petra Václava. Vojtěch Dyk v ňom stvárňuje českého skladateľa Josefa Myslivečka, ktorý pre ambíciu stať sa slávnym maestro v Taliansku obetuje rodinu, stabilný príjem a napokon i zdravie. Citlivý Matúš v komornej poetickej freske Juraja Lehotského si zase uvedomí, že šťastie hudobníka nie je vždy generované len na svetových pódioch v žiari reflektorov, ale v radosti zo sprostredkovania hudby, nech už sedí v publiku ktokoľvek.

Otázky za fasádou

Čím širšie je naše zorné pole, tým komplikovanejší sa zdá svet, na ktorý sa pozeráme, a tým väčšia je aj naša túžba po morálnom triediacom stroji. Nebolo by úžasné, keby sa všetky odtiene sivej dali roztriediť na čiernu a bielu? Znovu a znovu objasňovať, že takýto stroj neexistuje a nikdy existovať nebude, je permanentným poslaním umenia.

Má zmysel vyrozprávať príbeh o moci, sexe a cancel culture na lesbickej beloške? Od premiéry filmu *Tár* na benátskom filmovom festivale až k šiestim nomináciám na Oscara si musel Field túto otázku položiť niekoľkokrát. Áno, keď nesnívate o stroji na triedenie morálky, pomôže, ak sú veci od začiatku pekne komplikované. *Tár* je filmom o neuveriteľne talentovanej dirigentke na vrchole kariéry. Maestro Lydia Tár (trvá na tom, aby ju neoslovovali maestra) nie je príjemná osoba, ale s príjemnosťou by to asi nedotiahla na post šéfdirigenty Berlínskej filharmónie.

V záberoch orchestra na skúškach či koncertoch účinkujú Drážďanskí filharmonici. Skladatelia a orchestre sú reálne, Lydiu Tárovú si Field vymyslel. Postupne je zrejmé, že svoju moc prominentnej osobnosti zneužila. Žiarivo elegantná fasáda perfektného sveta, v ktorom žije so svojou manželkou Sharon (famózna nemecká herečka Nina Hoss) – mimochodom koncertnou majsterkou jej orchestra (aj tu vidieť kontúry kritiky sveta poznačeného výmenným obchodom osobných konexií) – a ich dcérou Petrou, sa začína rozpadávať ako dom z kariet. Vyjde totiž na povrch, že mladú dirigentskú adeptku Christu, ktorú najprv podporovala, nechala napokon padnúť. Keď sa Christa dozvie, že ju jej niekdajšia mentorka neodporúčala orchestrom, siahne si na život.

Prekľatie elýzium

Vidíme chladnú dokonalosť, najvyššie profesionálne nároky na seba a ostatných. Pohrdanie Lydie priemernosťou je niečo, čo by si inak nemohla dovoliť. Postava ako stvorená pre Cate

Svet klasickej hudby a hudobníkov je odjakživa považovaný za niečo vznešené. Hudobníci a hudobníčky ako citlivé bytosti plnia elegantné priestory koncertných sál a divadiel ušľachtilým umením. Ale za akú cenu? *Tár*, *Il boemo* a *Plastic Symphony* – tri filmy, ktoré otáčajú pomyselnú mincu a približujú odvrátenú stranu krehkého sveta efemérneho umenia ako utopického prístavu šťastia, ale aj ako arény tvrdého biznisu v brutálnom zápase o moc, peniaze a vplyv. Nič pre slabšie povahy.

Blanchett, ktorá ju hrá sošne dokonale. Len občas nechá na chvíľu nahliadnuť pod masku fiktívnej šéfdirigentky najprominentnejšieho orchestra na svete, a vtedy v nej vnímame strach – z odhalenia a zo straty moci. Autentický dojem z jej hereckého výkonu umocňuje dokonalé zvládnutie základov dirigovania.

Štýlový bungalov s čistými líniami, pohľadovým betónom a drahými umeleckými dielami, v ktorom býva Lydia s manželkou a dcérou, najnovší model elektrického Porsche, ktorým voziť dcéru do školy (aj Karajan bol fanúšikom tejto ikonickkej značky), koncertná sieň Berlínskej filharmónie, ale aj šarmantný presvetlený byt v jednom z mála historických domov nemeckej metropoly, do ktorého chodieval komponovať, sú alegóriami elegantného, ale aj odťažitého sveta múz, v ktorom mnohí umelci ovenčení vavrínmi a aureolou úspechu žijú ako polobohovia a zdanlivo mimo zákona. To, ako je tento svet vzdialený od sveta skutočného, ukáže Lydiu suseda v momente, keď ju príde poprosiť, aby jej prišla pomôcť zdvihnúť jej dementnú matku z exkrementov, do ktorých jej pri prebaľovaní spadla.

Tár je tzv. „EGOT“, jedna z mála osobností, ktorá má na konte Emmy, Grammy, Oscara i cenu Tony. Jej najväčším problémom je však jej EGO.

Metoo, shitstorm, cancel culture

Centrálnou scénou filmu je Lydiina masterclass na Juilliard School. V dokonalej choreografii s gestami prepracovanými do posledného malička vysvetľuje študentovi tmavej pleti dôležitosť štúdia skladieb Johanna Sebastiana Bacha. Nervózný študent permanentne kmitá kolenom a svoju antipatiu voči „*mizogýnnemu skladateľskému velikánovi z Lipska*“ vysvetľuje tým, že sa sám definuje ako nebinárny. Skladbu islandskej skladateľky Anny Thorvaldsdottirovej, ktorú si zvolil on, považuje za eticky a etnicky prijateľnejšiu. Lydia ju označí ako hlúpu a študenta sa snaží pri klavíri presvedčiť o Bachových kvalitách. Keď si všimne, že je študent vyslovene otrávený a že ju ani poriadne nepočúva, vyčíta mu, aby sa tak „*křčovito nesnažil o to byť urazený*“, pretože „*narcizmus malých rozdielov ústi v tej najnudnejšej konformite*“.

Lydia veľmi dobre vie, že tu má dočinenia so sebou samou v mladšom vydaní: s chladnou aroganciou si uvedomuje, aké dôležité je rozlišovať medzi autorom a jeho dielom – dobre vie, ako veľmi ublížila svojej bývalej žiačke. Jej výstup na masterclase sa jej vypomstí. Účelovo zostrihané video na sociálnych sieťach je zverejnené v momente, keď vyjde najavo samovražda bývalej študentky. Že je posadnutá mladými talentovanými ženami, sa dozvieme v epizóde s violončelistkou, ktorú nezaújmajú referenčné nahrávky ikonických diel kmeňového repertoáru, ale interpretácie zverejnené na súkromných kanáloch sociálnych médií jej rovesníkov. Pritom nie je až do konca jasné, kto tu koho ťahá za nos.



Cate Blanchett ako fiktívna postava geniálnej dirigentky
Foto: Focus Features, LLC

Z Lydiínej kariéry zostali len ruiny. Cancel culture ju rozdrvila za jej morálne pochybenie a taktovku Berlínskych filharmonikov musela vymeniť za pult filmového orchestra, ktorý na comic cone kdesi v Bangkoku naživo hrá filmovú hudbu k béčkovým fantasy filmom.

Metoo, shitstorm, to sú aktuálne témy dnešného médiami presýteného sveta. Problematika cancel culture je zložitá nielen eticky, ale aj ľudsky, historicky a v neposlednej miere aj politicky. Todd Field kladie otázky a otvára možnosti pre nájdenie odpovedí, aj v tomto je jeho film nesporne aktuálny. Etické komisie odhalili zneužívanie postavenia, moci a sexuálne vydieranie aj v prominentnom kultúrnom prostredí na Slovensku.

Umelecká kariéra ako výmenný obchod

Spomínané problémy tu boli odjakživa, naša hektická doba ich len forsírovala. Moc telesnej príťažlivosti vytiahla na výslnie aj českého skladateľa Josefa Myslivečka, ktorý bol podľa prameňov veľkým vzorom aj pre o 19 rokov mladšieho Mozarta. Aj v novom výpravnom veľkofilme česko-slovensko-talianskej koprodukcie ovenčenej niekoľkými Českými levmi zarezovali témy moci a nerovného konkurenčného boja v často nevraživom prostredí umenia, no bez dialogickej či dramaturgickej hĺbky Fieldovho psychotrileru.

Veľkolepý „biopic“, ktorý mal ambíciu predstaviť život talentovaného Myslivečka podobne (aj keď menej presvedčivo) vykresľuje, že úspech umelca závisí od šťastia byť na správnom mieste v správny čas a že cesta na umelecký Olymp vedie aj pomedzi roztúžené loná. Mysliveček mal v neskorobarokovom Taliansku akurát smolu, že objavenie penicilínu bolo zatiaľ v nedohľadne. Chýbajúci nos, ktorý stratil následkom syfilitidy, bol daňou za sexuálne radovanie, ktoré vraj kedysi pohľadného

a urasteného českého junáka vynieslo zo spálni bohatých Benátčaniek až do neapolského Teatra San Carlo, kde jeho neskoršiu plodnú, no relatívne krátku skladateľskú kariéru odštartovala opera *Il Bellerofonte* (1767), skomponovaná pri príležitosti narodenín adolescentného neapolského kráľa.

Z Myslivečkovho pera vzišlo asi 40 opier, no tak ako sa ku koncu života zmenil dobový vkus, tak sa od zohaveného skladateľa odklonili aj jeho priatelia a meceni. Zomrel opustený, chudobný a poznačený zákernou chorobou vo veku len 43 rokov.

V hlavnej úlohe: Hudba

Zatiaľčo sa vo filme *Tár* o hudbe najmä hovorilo, v *Bohémovi* hrala priam hlavnú úlohu. A tak je na filme, ktorý sa nevedel rozhodnúť medzi dramaturgiou životopisného veľkofilmu, výpravného dobového svedectva či (pomerne nezvládutej a kostýmovo nákladnej) feérie o postavení žien v Taliansku 18. stor. tým najcennejším práve hudba.

Vďaka muzikologickému zápalu Václava Luksa a jeho súboru Collegium 1704 tak mohol byť divák svedkom toho, s akou vážnosťou sa na sklonku 18. stor. pestovalo operné umenie nielen v Taliansku, ale aj v celej Európe. V operných lóžach sa síce nezriedka uzatvárali obchody či dohadovali manželstvá, no ešte stále sa našlo pozorné publikum, ktoré dokázalo dielo a jeho predvedenie zničiť svojou nevraživosťou a, naopak, vyniesť skladateľa a jeho spevácky ansámbl na parnas antických božstiev. Zaujímavé je sledovať umelecké priateľstvo Myslivečka s opernou divou Caterinou Gabrielliovou, jednou z najväčších operných hviezd tej doby. Škoda, že film nezaostřil viac na tento umelecký čínorodý vzťah splodivší niekoľko opier, ktoré Mysliveček napísal pre hlas prominentnej sopranistky.

Problematika cancel culture je zložitá nielen eticky, ale aj ľudsky, historicky a v neposlednej miere aj politicky.

... spevácke pasáže nahrala slovenská sopranistka Simona Šaturová, ktorá významne prispela k dominantnému postaveniu a vysokej kvalite hudby vo filme.

Charizmatická talianska herečka Barbara Ronchi (jej emocionálne nabitý výstup, v ktorom sa zdráha vystúpiť na javisko, až kým jej Mysliveček neuštedrí šťavnaté zaucho) sa naučila techniku dýchania, tvorby tónu i základy výrazovej štylistiky operného spevu, aby jej kreácia opernej divy pôsobila aj pri spievaní čo najautentickejšie. Náročné spevácke pasáže totiž nahrala slovenská sopranistka Simona Šaturová, ktorá významne prispela k dominantnému postaveniu a vysokej kvalite hudby vo filme. Ak vo filme nejaká postava spieva, je to, až na spomínanú Gabrielliovú skutočný spevák či speváčka. Vo filme sa tak objaví prominentný kontratenor Philippe Jaroussky, sopranistky Emőke Baráth a Raffaella Milanese, obe žiadané interpretky barokovej hudby, či tenoristi Juan Sancho a Krystian Adam. Tak ako v prípade Cate Blanchettovej, ktorá sa pre rolu dirigentky naučila dirigovať, aj filmu o českom skladateľovi prospela skutočnosť, že jeho predstaviteľ je aktívnym hudobníkom. V scéne Myslivečka s mladým Mozartom hrá Vojtěch Dyk skutočne na čembale.

Tak ako *Tár* (158 min.), aj *Bohémovi* (140 min) by však pristala kratšia minútáž.

Komorná ária

Slovenský film *Plastic Symphony* režiséra Juraja Lehotského sa, naopak, uspokojil s komornejším formátom i rozsahom. Jeho intímna snímka pôsobí ako da capo ária s variáciami na tému hľadania (hudobníkeho) šťastia. Film ťaží z protagonistov a ich fluida, mnohé vzťahy zostávajú zahalené tajomstvom, väčšina scén čerpá svoju dramatickú energiu z atmosféricky poňatých obrazov. Sú komponované bez rýchlych strihov, čo zvyšuje uveriteľnosť príbehu.

Hlavnou postavou je mladý violončelista Matúš (Bartos Bielenia), ktorý si zarába príležitostnými vystúpeniami na pohreboch v bratislavskom krematóriu a ako pouličný muzikant pred viedenským Stephansdomom. Spolu s nevlastným bratom Dávidom (Vojtěch Zdražil), postihnutým achondropláziou, pendlujú medzi Bratislavou a Viedňou. Dávid drží kasu a zatiaľ čo Matúš cvičí, on varí. Na viedenskej pešej zóne hrajú na kontrabase: Matúš drží hmatník a Dávid ťahá slák. Bielenia si pre rolu Matúša osvojil hru na violončele, čím umocnil autentickú éterickú auru plachého, no charizmatického hudobníka.

Na jednej z ciest do Viedne stretne Matúš Alberta, bývalého spolužiaka z Berlína, ktorý je medzičasom úspešným huslistom. (Jeho predstaviteľ Sabin Tambrea pochádza z významnej rumun-

skej hudobníckej rodiny – jeho rodičia sú členmi filharmonického orchestra v Dortmunde a sám Tambrea získal vzdelanie v hre na husliach a v dirigovaní.) Matúš štúdium nedokončil, pretože mu ochorela matka a musel sa vrátiť na Slovensko. Albert ponúkne Matúšovi záskok v jeho komornom ansámblí. Lehotský nedeštiluje z oboch protagonistov len dva rozdielne hudobnícke svety – jeden na výslni prominentných viedenských salónov, často však pred povrchným poublikom, druhý vo večnom kolobehu konkurzov a príležitostných účinkovaní. V príbehu oboch protagonistov sa vynárajú aj odtiene šedivých tónov medzi oboma extrémami. Albert a Matúš stoja totiž na opačných koncoch len zdanlivo. Ani jeden z nich nepôsobí šťastne. Za vznešenosťou koncertných salónov číhajú obavy z kritiky, získania ďalšieho angažmánu, negatívnej publicity, ale aj svet povrchných mecénov, v prekérnosti Matúšovej existencie je však sloboda a úprimný cit najbližších.

Toto si uvedomí Matúš až v momente, keď jeho brat tragicky zahynie pri autonehode vo Viedni. Odstúpi od spolupráce s Albertom a vráti sa do Bratislavy. Posledné zábery ho ukazujú uvoľneného v zákulisí koncertu na základnej umeleckej škole. Publikum zložené z detí a rodičov načúva Matúšovej skladbe *Plastic Symphony* v podaní jedného z jeho žiakov. Úvodná téma skladby (autorom filmovej hudby je Aleš Březina) mu skrsla pri jednom z hraní na upršanej viedenskej ulici. Vtedy Dávid nad ním rozprestrel igelit a vznikajúcu skladbu pokrstil ako „symfóniu pod igelitom“. Brat bol jeho najvernejším a najúprimnejším publikom... Talentovaný Matúš vedome rezignuje na kariéru virtuóza. Koncertné pódia sú pre neho príliš falošným a povrchným svetom. Pri rozlúčke vo Viedni sa pred ním Albert napokon skloní slovami: „*Vždy som obdivoval tvoju odvahu...*“

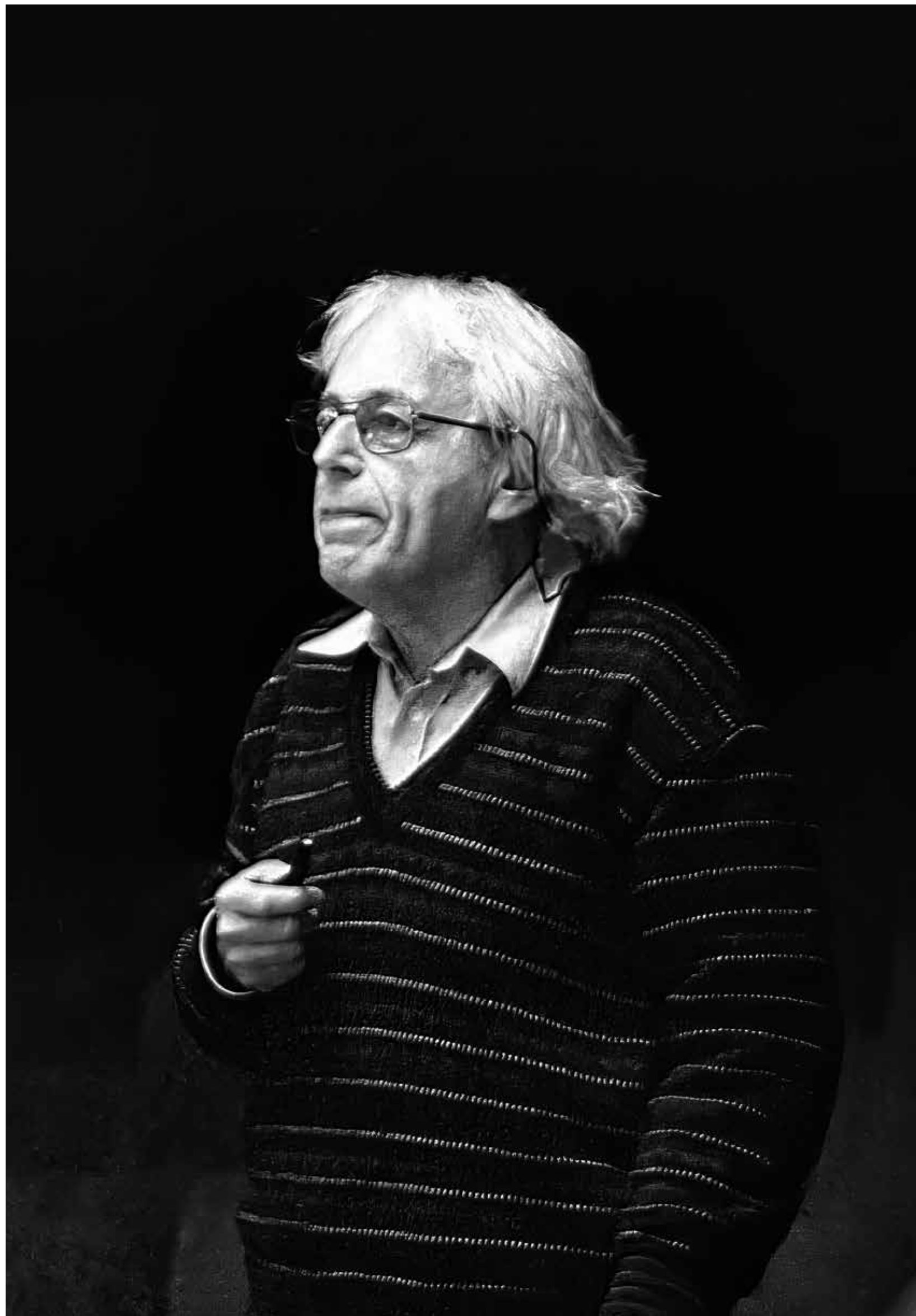
Tri nové filmy o hudbe možno vrelo odporúčať nielen hudobníkom a milovníkom klasickej hudby. Spracúvajú totiž aktuálne témy, o ktorých sa možno vedelo, ale vytrvalo mlčalo, ktoré boli nedostatočne reflektované. Pôsobivo poeticky odkrývajú často neúprosnú každodennú drinu za uznaním, profesijným úspechom i osobným šťastím. Cestu občas vydláždenú zbabelosťou, bezcharakternosťou, ale aj radostnými chvíľami. Všetky tri snímky sú však aj o hľadaní pravdivéj a úprimnej emócie. Platí to pre fiktívnu dirigentku, zabudnutého barokového skladateľa i talentovaného mladého hudobníka hľadajúceho životné naplnenie. II

Matúš vedome rezignuje na kariéru virtuóza. Koncertné pódia sú pre neho príliš falošným a povrchným svetom.



Herec a hudobník Vojtěch
Dyk v postave Josefa
Myslivečka
Foto: Richard Hodonický

Ozajstná bratská láska
Matúša (Bartosz Bielenia)
a Dávida (Vojtěch Zdražil)
vo filme *Plastic Symphony*
Foto: Bontonfilm



György Ligeti a jeho hudobná cesta na Západ

ROBERT KOLÁŘ

December 1956, Budapešť. Sovietske tanky zaplavili ulice maďarskej metropoly, reformný predseda vlády Imre Nagy bol zosadený a zatknutý, o rok a pol ho obesili. Sen miliónov Maďarov o vlastnej ceste a o vymanení sa z osídiení sovietskej diktatúry bol utopený v krvi a tisíce z nich sa vydali smerom na západ, aby väčšinou pešo prekročili rakúske hranice a zvolili si slobodu za cenu života v emigrácii. Medzi nimi bol aj 33-ročný skladateľ a pedagóg budapeštianskej Lisztovej akadémie György Ligeti. Len s manželkou Verou a niekoľkými rukopismi vlastných partitúr v kufri smeroval do Viedne... V tomto roku si kultúrny svet pripomína storočnicu jedného z najvýznamnejších európskych skladateľov druhej polovice minulého storočia.

Maďarskú kultúru, predovšetkým literárnu, pokladal za svoju „rezonančnú pôdu“, prerušenie kontaktu s ňou po emigrácii na Západ považoval za zásadnú stratu.

V odchode do exilu Ligetiho predišiel jeho prvý pedagóg na budapeštianskej akadémii Sándor Veress, ktorý natrvalo opustil Maďarsko už v r. 1949. Silnejúce stalinské mocenské praktiky, v Maďarsku reprezentované režimom Mátyása Rákosiho, čoraz menej priali umeleckej slobode a slobode jednotlivca. Poslednou kvapkou pre Veressa bolo, keď bol obvinený z vlastizrady a popravený minister zahraničia László Rajk, ktorého rodinou udržiaval priateľské styky. Usadil sa v Berne, kde nastúpil ako pedagóg skladby na tamojšej univerzite (medzi jeho žiakmi bol napríklad Heinz Holliger). Práve naňho sa Ligeti niekoľkokrát obrátil so žiadosťou o pomoc pri získaní švajčiarskeho azylu. Veress mu poskytol zoznam užitočných kontaktov, otvoril mu dvere k Alfredovi Schleeemu, riaditeľovi Universal Edition, a ochotne mu ponúkol rady a odporúčania, ako by mal postupovať. Zo švajčiarskeho exilu však nič nebolo (kvóty na prijímanie utečencov z Maďarska boli vtedy už naplnené), Ligeti nakoniec zamieril priamo do centier vtedajšej západoeurópskej hudobnej avantgardy, do Kolína, Darmstadtu a Viedne, a stal sa jedným z jej najvýraznejších predstaviteľov.

Nie som naozajstný Maďar

Údel večného emigranta sa však pre Györgya Ligetiho nezačal udalosťami roka 1956. Bol k nemu predurčený prakticky od začiatku. Narodil sa v máji 1923 v maďar-

skej židovskej rodine spisovateľa a očnej lekárky v sedmohradskom mestečku Dicsőszentmárton. Tu aj vstrebával prvé hudobné dojmy, predovšetkým z prostredia rómskych muzík. Otec pre svojich dvoch synov plánoval vedeckú kariéru a ich inklináciu k hudbe prijímal iba s nevôľou. Ligetiovcí však mali hudobnícke gény, v ich vzdialenom príbuzenstve bol napríklad známy husľový virtuóz Leopold Auer (Ligeti je nepresným maďarským prekladom priezviska Auer), mladší brat budúceho skladateľa Gábor prejavil sľubný talent v hre na husliach a viole.

Rodičia napokon privolili a pre oboch synov prenajali klavír. Mladého Györgya popri hudbe zaujímali aj exaktné vedy, jeho sen študovať matematiku na univerzite však už znemožnili nacistické protizidovské opatrenia. Dôsledkom bolo, že sa mu aspoň otvorili dvere k štúdiu hudby na konzervatóriu v Kluži (vtedajšom Klausenburgu) a počas letných prázdnin mohol cestovať do Budapešti na súkromné hodiny kompozície u Pála Kadosu, jedného z jeho budúcich pedagógov na Lisztovej akadémii. Situácia sa prudko zhoršila v r. 1944, keď sa začali masové deportácie. Brat Gábor zahynul v nasledujúcom roku v Mauthausene, rodičia boli transportovaní do Osvienčimu, prežila len matka; György sa zachránil vďaka núteným prácam...

Po skončení vojny, keď sa Ligetiho rodinné mesto opäť ocitlo na území Rumunska,

sa musel rozhodnúť, či bude pokračovať v Bukurešti, alebo Budapešti. Voľba, prirodzene, padla na maďarskú metropolu, dôvody boli jazykové aj kultúrne. Maďarskú kultúru, predovšetkým literárnu, pokladal za svoju „rezonančnú pôdu“, prerušenie kontaktu s ňou po emigrácii na Západ považoval za zásadnú stratu. Osud večne vandrujúceho migranta, vytrhnutého zo zeme aj s koreňmi, ho však zastihol už tu a sprevádzal ho po zvyšok života.

O pocite neukotvenosti vlastnej identity hovorí často uvádzaný, no neobyčajne výrečný Ligetiho citát: „*Mojím rodným jazykom je maďarčina, no nie som naozajstný Maďar, pretože som Žid. Zároveň však nie som členom žiadnej židovskej náboženskej obce, takže som asimilovaný Žid. Nie som však ani celkom asimilovaný, pretože nie som pokrstený. Teraz, ako dospelý, žijem v Rakúsku a Nemecku a už dlhší čas mám rakúske občianstvo. Nie som však ani pravý Rakúšan, iba prišelec, a moja nemčina navždy ostane maďarsky podfarbená.*“¹ Podobný osud poznali Gustav Mahler alebo Alfred Schnittke.

Veľký učiteľ a vojny za bránami akadémie

Ligeti teda zakotvil v Budapešti. V septembri 1945 prešiel náročnými prijímačkami

¹ Citované podľa: Floros, s. 15–16.

na Lisztovu akadémiu a stal sa študentom kompozície v triede Sándora Veressa. Bol to šťastný krok; pedagóg a študent si ihneď porozumeli. Ligeti patrila k Veressovým najobľúbenejším žiakom, obdiv a rešpekt bol vzájomný. Kypiaci kultúrny život Budapešti a atmosféra slobody a otvorenosti na Akadémii znamenali oproti sedmohradskej provinčnosti pozitívny šok. Eufória – skalená iba nenaplnenou nádejou osobne spoznať Bélu Bartóka, ktorý v septembri 1945 zomrel v americkom exile – však nemala dlhé trvanie. Po r. 1948 sa začali čoraz citeľnejšie prejavovať dôsledky „sovietizácie“ Maďarska – krajiny, ktorá po skončení vojny stála na strane porazených. Samozrejme, kultúrnu obec to nemohlo obísť, hlavne po tom, čo v samotnom Sovietskom zväze prebehli procesy s vedúcimi skladateľskými osobnosťami, obvinenými z „formalizmu“.

Ligeti v tejto situácii, najmä potom, čo sa r. 1950 na príhovor Zoltána Kodályho sám stal pedagógom Lisztovej akadémie, dokázal ako-tak kľučkovať. Robil to, čo sa očakávalo. Vydal sa na terénne výskumy do rodného Sedmohradska, zbieral a zapisoval ľudové piesne – maďarské aj rumunské (tie druhé mu z hudobného hľadiska pripadali oveľa zaujímavejšie). Podľa vzoru Bartóka a Kodályho komponoval miešané zbory na ľudové motívy a klavírne skladbičky. Na akadémii popri tom vyučoval harmóniu, kontrapunkt a analýzu, vydal dokonca dve učebnice. Jeho skladateľská tvorba spočiatku javila známky úplnej neškodnosti (z tejto kategórie a obdobia sa zachovali napríklad úsmevné *Staré uhorské spoločenské tance* pre malý orchester alebo *Balada a tanec*, ktoré sa neskôr v bohatšej instrumentácii stali prvými dvoma časťami *Rumunského koncertu*), no ani tak sa nevyhla zvýšenej pozornosti režimu. Napríklad v akejsi pionierskej kantáte vyvolali kritiku kontrapunktické postupy pripomínajúce Händla. Feudálne formy v pionierskej kantáte boli predsa neprípustné... No bolo to nič v porovnaní s tým, čo malo nasledovať.

V hľadáčiку cenzúry

Z Ligetiho ranej tvorby, presnejšie z toho, čo sa z pomerne dlhého zoznamu kompozícií zachovalo a vošlo do interpretačnej praxe, len máločo naznačuje, že máme

do činenia so skladateľom, ktorý bude prepisovať hudobné dejiny celej jednej epochy a ovplyvní niekoľko nasledujúcich generácií skladateľov.

Nájdeme tu napríklad *Päť kusov pre štvorročný klavír*, štýlovo aj kvalitatívne veľmi nesúrodú zbierku skladbičiek prezrádzajúcich zaujatie bartókovskou modalitou, ale tiež chuť zľahka provokovať bitonalitou a gestami mierneho sarkazmu. A medzi nimi, v *Troch svadobných tancoch*, tvoriacich akoby cyklus uprostred cyklu, aj celkom konvenčné adaptácie ľudových piesní (zo zbierok Lajosa Lajthu; prostredná z nich pochádza dokonca z Veľkého Medera). Ďalší „cyklus v cykle“ tu má trocha bartókovský titul *Sonatína* (1950), prvé dve časti predostierajú materiál, ktorý sa o tri roky neskôr stal súčasťou slávneho cyklu *Musica ricercata*, pričom je pozoruhodné, akou transformáciou za ten čas prešli.

Zaujímavou kompozíciou z tohto obdobia je *Sonáta pre sólovú violončelo*, istotne inšpirovaná veľkou sólovou sonátou Zoltána Kodályho a Bachovými suitami. Jej dvojčastová koncepcia (pomalá–rýchla; vážnosť–karikatúra vážnosti) pripomína postupy Bélu Bartóka (*Dva obrazy, Dva portréty, 1. husľový koncert...*) a aj postupy už zrelého Ligetiho, ako ich poznáme z *Violončelového koncertu* či *Dvojkoncertu pre flautu a hoboj*.

V 1. časti *Dialogo* sa pohráva s protipostavením hlbokého (maskulínneho) a vysokého (feminínneho) registra nástroja. V dvoch kontrastných témach (v skutočnosti variantoch tej istej témy) prebieha fiktívny rozhovor mladého a plachého skladateľa s mladou violončelistkou, ktorá dala popud na vznik diela. V druhej časti *Capriccio* už cítiť štýlový posun spôsobený päťročnou pauzou v práci (do hry vstúpila už iná violončelistka, ktorá prejavila záujem o dielo, a tak ho Ligeti rozšíril o druhú, virtuóznú časť), pomerne konvenčný materiál z prvej časti je citovaný aj tu, obostiera ho však nádych štipľavého sarkazmu, virtuozita exklamačných kaskád a figúr je dovedená do polohy absurdity, takmer na hranicu technickej realizovateľnosti na nástroji. Sarkazmus a neželanú príchut' moderny, prirodzene, zavetrila cenzúra. Príchut' absurdity má skutočnosť, že bolo povolené

štúdiové nahratie sonáty a dokonca aj jej jediné odvysielanie v budapeštianskom rozhlase, verejné predvedenie však už nie.

Podobný osud postihol aj spomenutý *Rumunský koncert*. Dielo, dokončené v r. 1951, takisto vznikalo dlhší čas a je zostavené z pomerne nesúrodého materiálu – štýlovo, kvalitatívne, umeleckými ambíciami. Prvé dve časti nijako nenarúšajú kánon socrealistickej doktríny; pravda, možno s malou výnimkou odľahčeného humoru na hranici irónie v 2. časti, ktorý skladateľ dosiahol najmä brilantnou instrumentáciou.

Streťou časťou je to už mierne zložitejšie. Ligeti jednak parafrázuje úsek z 3. časti Bartókovho *Koncertu pre orchester*, čo by samo osebe neprekážalo (na „indexe“ boli totiž Bartókove skoršie, avantgardnejšie kompozície), jednak sa vydáva za hranice temperovaného ladenia. Necháva tu sólový lesný roh, umiestnený za scénou, hrať prirodzené alikvoty, imitujúc hru rumunskej pastierskej trúby zvanej *bucium*. Problémom pre cenzúru však bola záverečná časť. Prvky ľudovej hudby, divoké cifrovanie sólových huslí či disonujúce fanfáry trúb sú vsadené do kontextu, ktorý finále posúva do roviny karikatúry. Červenou plachtou pred očami cenzora, ktorý sedel na prehrávke už naštudovanej skladby, bol okamih, v ktorom sa do prekotného cifrovania v tónine F dur ozve vysoké fis klarinetu.

Plánovaná premiéra *Rumunského koncertu* bola zrušená, no dnes si ho dramaturgovia symfonických orchestrov vyberajú z Ligetiho tvorby azda najčastejšie. Nie *Atmosphères*, *Lontano* či *San Francisco Polyphony*, ale *Rumunský koncert* sa stal Ligetiho najžiadanejším orchestrálnym dielom – najschodnejším, najpriateľnejším z hľadiska kánonu aj praktických otázok konvenčnej orchestrálnej prevádzky, nehovoriac o tom, že balkánsky folklórny element predstavuje vždy atraktívny „artikel“.

Komponovanie do zásuvky

Cyklus *Musica ricercata* (1951–1953) tu netreba nijako zvlášť predstavovať, je dostatočne známy v pôvodnej podobe aj úpravách, prenikol dokonca do popkultúry, keď sa jeho úryvky zjavili vo filmoch Stanleyho Kubricka. Kompendium 11 klavírných miniatúr nadväzuje

Červenou plachtou pred očami cenzora, ktorý sedel na prehrávke už naštudovanej skladby, bol okamih, v ktorom sa do prekotného cifrovania v tónine F dur ozve vysoké fis klarinetu.

na tradíciu Bartókovho *Mikrokozmu* či *Štrnástich bagatel* pre klavír, ako aj napríklad na Veressovu zbierku 70 klavírných skladbičiek pod názvom *Billegetőmuzsika* z r. 1940–1946.

Ligetiho prístup je však zaujímavý zastrešujúcim kompozičným princípom. Začína sa rytmizovaním jediného tónu (v jeho oktávových transpozíciách) a končí superkomplexným chromatickým *ricercarom*, inšpirovaným témou od Frescobaldiho, kde klavirista chvíľami musí čítať kontrapunktické pradiivo zapísané v štyroch osnovách. Počet použitých tónov sa každou časťou zvyšuje o jeden. Tým dal Ligeti opäť rámec veľmi ekletickej a heterogénnej zmesi hudby, často s materiálom prevzatým zo starších skladieb. Transformácia ich tónového materiálu v súlade so zvoleným princípom im však neraz vtlačila oveľa vyzretejší a individuálnejší charakter, ale aj väčšiu koncíznu formu.

Azda ešte lepšie než v klavírnej pôvodine sa to prejavuje v úprave 6 častí pre dychové kvinteto pod názvom *Šesť bagatel*. Hneď prvá z nich v pozitívnom zmysle zaráža sviežosťou a duchaplnosťou rytmu aj inštrumentačného riešenia; pri virtuózne a muzikantsky neobyčajne šťavnatej farebnosti tejto hudby môžeme takmer zabudnúť na fakt, že je celá postavená iba na štyroch tónových výškach. V spôsobe, akým skladateľ dokázal zužitkovať materiál pôvodnej štvorručnej verzie, sa – bez preháňania – zračí záblesk geniality.

Musica ricercata bola od počiatku mienená ako „hudba do šuplíka“, na verejné predvádzanie pri panujúcich pomeroch a spomenutých skúsenostiach s cenzúrou Ligeti zrejme ani nepomýšľal. Istá šanca bola pri *Šiestich bagatelách*, ktoré obsahujú výber tradičnejšie a folklórnejšie koncipovaných kusov, no aj tu cenzúra vraštila obočie nad sarkazmom disonancií a cyklus sa nemohol predviesť v kompletnej podobe.

Metamorfózy noci

Kompozične najvyspelejším dielom spred emigrácie je Ligetiho *Sláčikové kvarteto* č. 1 s podtitulom *Métamorphoses nocturnes*. Jednočasťové kvarteto má svojich predchodcov v Bartókových opusoch tohto druhu (najmä č. 4 a č. 5), motivický materiál svojich metamorfóz však čerpá

z „hudby noci“ Bartókovho klavírneho cyklu *Szabadban* (Pod holým nebom). Je to bunka štyroch tónov, dvoch veľkých sekúnd v malosekundovom odstupe, akoby parafráza kryptogramu B-A-C-H. Možnosti motivickej práce a práce s intervalmi sú v takomto prípade takmer nevyčerpatelné a nie div, že podobné motivické bunky budú neskôr tvoriť jadro Ligetiho techniky, tzv. „mikropolyfónie“. Skutočne, sekundové intervaly sa v priebehu kvarteta postupne rozširujú, na tercie, kvarty atď. – až po septimy.

Základný motív je podrobený tým najsmelším metrrytmickým aj registrovým premenám, vyskytuje sa v melodickej rovine aj v súzvukoch; je všadeprítomný a zároveň podlieha neustálej transformácii. Forma je podľa bartókovského vzoru oblúkovitá a aj návraty hlavného motívu v jeho pôvodnej a sluchom polahky identifikovateľnej podobe pripomínajú ritornel z Bartókovej *Tanečnej suity*. V stredobode oblúka však Ligeti necháva zaznieť takmer lascivnú stylizáciu valčíka, je to typický šľah sebaironie, za aký by sa o dekádu neskôr nemusel hanbiť ani Schnittke. Napriek dokonalej formálnej súdržnosti je hudobný obsah kvarteta podobne kaleidoskopický, ako to bolo v cykle *Musica ricercata*, dokonca tu stretávame aj podobné typy materiálu či štýlu: prácu s ostinátnym pohybom, valčík, kúsok stylizácie balkánskych tancov, husté kontrapunktické pradiivo aj lamento...

Eklektická prehliadka štýlov a techník – ktorá však z dramaturgického hľadiska vynikajúco funguje a napriek silnej inšpirácii Bartókom má aj nezameniteľne svoju hudobnú identitu – napovedá, akým typom skladateľa je vlastne György Ligeti. Zručný eklektik so špičkovou kompozičnou technikou, maximalista, no s oslobodzujúco sviežim nadhľadom nad týmto maximalizmom. Spojenie nadhľadu s virtuóznym ovládaním všetkých aspektov skladateľského remesla je pravdepodobne kľúčom k jeho úspechu. Schopnosť pohrávať sa s opotrebovanými klišé (najprv s klišé folklorizmu, potom s klišé serializmu, ale aj s klišé vlastného skladateľského štýlu), balansujúc na hranici komiky, mu umožnila nesplynúť so šedou masou Bartókových epigónov a neskôr s ďalšou šedou masou epigónov avantgardy.

***Musica ricercata* bola od počiatku mienená ako „hudba do šuplíka“, na verejné predvádzanie pri panujúcich pomeroch a spomenutých skúsenostiach s cenzúrou Ligeti zrejme ani nepomýšľal.**

K novým brehom

Métamorphoses nocturnes označil Sándor Veress v r. 1958 za vysokokvalitné dielo na európskej úrovni, podľa jeho slov stojace v príkrom kontraste s „hroznou provinčnosťou, do ktorej sklzá maďarská hudba“ od čias jeho odchodu za hranice.² Tvorivý vývoj svojho niekdajšieho študenta sledoval s hrdosťou a zadostučinením. Ligetiho najnovšia tvorba však už uňho vzbudzovala istú skepsu. Spolu s rukopisom kvarteta si jeho mladší kolega vo svojom kufri na Západ priniesol aj náčrt orchestrálnnej skladby s pracovným názvom *Víziók* (Vízie), ktorá sa v prepracovanej verzii stala súčasťou *Apparitions*, prvej orchestrálnnej kompozície, v ktorej Ligeti ohlásil radikálnu zmenu kurzu. Jeho zainteresovanie v kolínskom elektroakustickom štúdiu vyvolávalo u bývalého pedagóga ešte väčší odpor. Ligeti ho v spomenutom roku dokonca osobne navštívil, no o tom, že jeho najnovšie kompozície sú logickým vyústením vývoja európskej hudobnej tradície, Veressa už presvedčiť nedokázal. Ich cesty sa navždy rozišli... II

Literatúra:

Friedemann Sallis: „*We play with the music and the music plays with us*“: Sándor Veress and his student György Ligeti. In: Louise Duchesneau, Wolfgang Marx (eds.): *György Ligeti. Of foreign lands and strange sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.

Benjamin Dwyer: *Transformational Ostinati in György Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola*. In: Louise Duchesneau, Wolfgang Marx (eds.): *György Ligeti. Of foreign lands and strange sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.

Bianca Tiplea-Temes: *Ligeti's String Quartet No. 1. Stylistic Incongruence?* Studia universitatis Babes-Bolyai – Musica 2: 187–203.

Constantin Floros: *György Ligeti. Beyond Avant-Garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.

Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1993.

² V liste Endremu Gáalovi, maďarskému hudobníkovi žijúcemu v kanadskom exile. Pozri: Sallis, s. 6–7.

Berlínske Bienále: Červený koberec pre Ligetiho

AGATA SCHINDLER

Prológ

Jar roku 1969 priniesla do slovenského hudobného života momenty, ktoré ostávajú zapísané v jej dejinách azda zlatými písmenami. Na zámku v Smoleniciach sa uskutočnili druhé Medzinárodné semináre pre Novú hudbu, ktorých oficiálnymi usporiadateľmi boli Ústav hudobnej vedy SAV, Zväz slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond. Za celou akciou stál muzikológ Peter Faltin, skladatelia Peter Kolman, Ladislav Kupkovič a Ivan Parík. Program seminárov ponúkal diela a stretnutia s predovšetkým v Nemecku pôsobiacou hudobnou avantgardou, ktorá hýbala svetom. Za ňou chodievali študenti muzikológie obyčajne do Varšavy, do Smoleníc boli veľkoryso prizvaní. Dnes sa javí ako zázrak, že vďaka vtedajším mladým priekopníkom slovenskej hudby zaznela v rámci Smolenických seminárov po prvý raz na Slovensku aj hudba Györgya Ligetiho za osobnej prítomnosti skladateľa. Uvedená bola jeho *Poème symphonique pre 100 metronómov* a kto len mohol, prišiel do Smoleníc s mechanickým metronómom, aby aj ten jeho mohol „účinkovať“ na predvedení. Mladý Ligeti vtedy hovoril o svojej tvorbe a nechal nahliadnuť aj do skladateľskej techniky svojej nedávnej kompozície, *Rekviem*.

Berlínske Bienále

Studený, daždivý a pochmúrny február priniesol na berlínsku hudobnú scénu vzrušujúce, ba až hrejivé momenty, pretože Berlínska filharmónia ponúkla svojmu publiku raritu – z hudby komponovanej hlavne v 50. a 60. rokoch minulého storočia zaznelo dvanásť netradičných koncertných programov. Bienále Berlínskej filharmónie sa konalo od 9. do 26. februára a postupne koncerty zverejnilo aj vo svojej Digitálnej koncertnej sieni.

Koncerty dopĺňali hudobno-literárne podujatia i sprievody s výkladom po architektonicky charakteristickej budove Berlínskych filharmonikov. Jej žlté, do dialľky

Uvedená bola jeho *Poème symphonique pre 100 metronómov* a kto len mohol, prišiel do Smoleníc s mechanickým metronómom, aby aj ten jeho mohol „účinkovať“ na predvedení.

kričiacie sídlo vzniklo v r. 1963 na periférii Západného Berlína a nezvyčajná vonkajšia architektúra, formou pripomínajúca stany, sa stala predmetom kontroverzných diskusií. Takisto ako hudba tej doby, patrila i ona do sféry hľadania povojnovej umeleckej moderny. Odkiaľ sa nabrali nové vyjadrovacie prostriedky v hudbe, architektúre či vo výtvarnom umení, na to nájdeme odpovede u samotných tvorcov. Rozhovory zaznamenané s nimi sú často zaujímavejšie ako texty o ich dielach. Ich spoločným menovateľom je vyrovnávanie sa s vojnovými hrôzami, s miliónmi mŕtvych, tisícami utečencov, mestami zrovnanými so zemou, s túžbou po pokoji a mieri.

Napínavú hudobnú literatúru, ktorá už v čase svojho vzniku hýbala svetom, dostali na aktuálnom festivale do rúk vynikajúci umelci. Patrili k nim dirigent Daniel Harding (zaskakujúci za chorého šéfdirigenta filharmónie Kirilla Petrenka), Matthias Pintscher (namiesto chorého sira Simona Rattla), huslisti Augustin Hadelich či Joshua Bell, šansonier Tim Fischer, Komorný zbor RIAS, okrem Berlínskych filharmonikov i Deutsches Symphonie-Orchester Berlin a Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Zhostili sa hudby niekdajších novátorov, akými boli Benjamin Britten, Witold Lutosławski, John Cage, Luciano Berio, Olivier Messiaen, Karl Amadeus Hartmann, Bernd Alois Zimmermann či Leonard Bernstein. Na program sa dostali i diela priekopníkov či klasikov hudby 20. storočia, ako aj Bohuslava Martinu a Leoša Janáčka. Petrenko si do programu otváracieho koncertu vybral dokonca aj hudbu jediného súčasníka, premiéru nového orchestrálneho diela *Superorganisms* českého skladateľa Miroslava Srnku, ktoré napokon vzhľadom na Petrenkovu indispozíciu z programu vypadlo. Zato Janáček sa na koncerte súboru Quatuor Diotima ocitol hneď dvakrát. *Kreutzerova sonáta* a *Listy dôverné* odznali v kombinácii s Ligetiho 1. a 2. sláčikovým kvartetom.

Ligetiovskú storočnicu pripomenul aj druhý ročník Bienále Berlínskej filharmónie, ktorý sa venoval hudbe dvoch povojnových desaťročí. Dôvod bol jednoznačný – Ligeti je dnes považovaný za jednu z najkreatívnejších skladateľských hláv 20. storočia. Zážitok porovnateľný s osobnou prítomnosťou ponúкло sledovanie koncertov v Digitálnej koncertnej sále Berlínskych filharmonikov.

Ligeti do každej obývačky

Podobný zaujímavý dramaturgický mix sa festivalom vinul od otváracieho koncertu a bolo ho čiastočne možné sledovať v technicky jedinečnej Digitálnej koncertnej sále Berlínskych filharmonikov; 11. 2. sa dostala do éteru tretia a vypredaná repríza otváracieho koncertu. V tejto digitálnej hale sa poslucháč stáva súčasťou živého koncertu, počuje a vníma ho ako z tých najlepších miest v parteri či na balkónoch. Britský dirigent a pilot **Daniel Harding** a **Berlínski filharmonici** ponúkli Ligetiho dve iba niečo vyše desaťminútové diela pre veľký orchester, *Lontano* a *Atmosphères*. V kombinácii so symfonickou básňou *Aallottaret op. 73* (Oceanidy) Jeana Sibelia, *Štyrmi morskými interlúdiami* z opery *Peter Grimes* Benjamina Brittena a *La Mer* Clauda Debussyho sa zdalo, že všetky tieto natoľko rozdielne kompozície vychádzali z jednej dielne, sústredenej na hľadanie nového zvukového ideálu a konečného smerovania. Ligeti bol pritom najsvojráznejší!

Ďalší live záznam bol ponúknutý v Digitálnej koncertnej sále 18. 2. a doslova ohromil tromi epochálne celkom odlišnými dielami. Dirigent **Matthias Pintscher**, nadšenec pre uvádzanie novín, sa zhostil ováciami korunovaného večera, ktorý sa tak ľahko nezopakuje. Odznala na ňom pozbieraná smotana povojnovej tvorby. Ako úžasná, rozmaraná a súčasne šokujúca koláž zapôsobila *Musique pour les soupers du Roi Ubu* Bernda Aloisa Zimmermanna, prešpikovaná citátmi hudby od Bacha po Stockhausena. Dielo, ako i jeho hudobný odkaz, sú podľa Zimmermanna „zrkadlom historickej situácie intelektuála našej doby, pred ktorou nemôžeme uniknúť“. Amihai Grosz, koncertný majster viol Berlínskych filharmonikov, vyrozprával ako sólista v *Rhapsody-Concerto* pre violu a orchester jedno z tých nádherných, z českej melodiky vychádzajúcich diel Bohuslava Martinu z r. 1952. Priam violončelovým tmavým tónom bola zafarbená romantická melanchólia sálajúca ako



List autografu partitúry
Ligetiho Requiem

nostalgia z povojnového diela českého autora, žijúceho v čase vzniku diela ešte stále v exile v USA.

Za vrchol toho, čo sa mi podarilo z Berlína sledovať, považujem štýlovo i sémanticky diametrálne odlišný záver koncertu, Ligetiho *Requiem* z r. 1963–1965. K Berlínskym filharmonikom sa pridala znamenitý **Rundfunkchor Berlin** a renomované sólistky, sopranistka **Makeda Monnet** a mezzosopranistka **Virpi Räsänen**.

Akoby dirigent Matthias Pintscher nezaskakoval za chorého Simona Rattla, akoby s Ligetiho partitúrou denne žil a len čakal na príležitosť postaviť sa za dirigentský pult. Toto dielo nie je len zrkadlovým obrazom situácie intelektuála doby, je zrkadlom ťažko sa hojajúcich vojnových rán človeka. Ligetiho *Requiem* je reakciou na trpkosť jeho existencie, ktorú formuloval nasledovne: „Ako prežívšieho z veľkej židovskej rodiny ma prenasleduje

veľký strach pred smrťou a želanie ľudstva ostať stále medzi živými alebo po smrti vstať z mŕtvych. To sú centrálné myšlienky môjho Rekviem, v ktorom som použil časti katolíckeho liturgického textu.“ Jedno z tých majstrovských a skvostných diel, ktoré patria nielen k perlám umenia povojnových rokov, ale k vrcholným dielam dejín hudby vôbec. Simultánnosťou rôznych temp, farieb, zvukových a dynamických transformácií vytvoril Ligeti emóciami vyšperkovaný fascinujúci hudobný obraz, pred ktorým stojíme v nemom úžase.

Už len uvedením tejto kompozície je Bienále Berlínskych filharmonikov závideniahodným medzi festivalmi v našich zemepisných šírkach. Technicky dokonalá, spoplatnená Digitálna koncertná sála, ktorú pravidelne využíva publikum na všetkých kontinentoch, je viac než prijateľnou alternatívou možnosti byť pri tom.

Rádiohlavy 2022

Slávnostný galavečer s odovzdávaním cien Rádia FM Radio_Head Awards za rok 2022 sa konal 17. 3. v Slovenskom rozhlase a o dva dni bol vysielaný zo záznamu aj na RTVS2. V kategórii klasická hudba získali sošku postavy s hlavou v tvare rádia Milan Paľa a Katarína Paľová za album *Valentin Bibik: Viola Sonatas* (Pavlík Records). Jazzová nahrávka roka mala dvoch víťazov: CZ-SK Big Band Matúša Jakabčica za dvojalbum *Room#555* (JFJ, spol. s r. o. a La Plata Production, s. r. o.) a Nikolaja Nikitina s Ľubošom Šrámekom za album *Altar Ensemble – Directions & Connections* (HLAVA XXII). V žánri world music zvíťazila Júlia Kozáková s nahrávkou *Manuša* (Tonstudio Rajchman) a v kategórii experimentálna hudba si cenu odniesol Daniel Kordík s albumom *Ocela* (Weltschmerzen). Špeciálne ocenenie za prínos hudbe získal Laco Lučenič.

Polar Music Prize pre Arva Pärta

Držiteľom prestížnej ceny Polar Music Prize za rok 2023 v oblasti klasickej hudby sa stal estónsky skladateľ Arvo Pärt. Ocenenie r. 1989 založil Stig Anderson, textár a manažér skupiny ABBA a k jeho nedávny laureátom patria napr. Cecilia Bartoli, Sting, Wayne Shorter, Anne-Sophie Mutter či Anna Netrebko.

Konkurz do Slovenskej filharmónie – 1. trúbka

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na miesto 1. trubkára s nástupnou mzdou 1200 € až 1440 € (podľa dĺžky odbornej praxe).

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Medená 3, 816 01 Bratislava dňa 12. 06. 2023 (pondelok) o 14.00 hod. Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru Podrobné podmienky konkurzu na: www.filharmonia.sk

Skladateľská súťaž festivalu Konvergenzie

Medzinárodný festival komornej hudby Konvergenzie vyhlasuje v poradí 3. ročník skladateľskej súťaže pre mladých skladateľov a skladateľky do 35 rokov. Podmienkou pre zapojenie sa do súťaže je napísanie skladby s dodržaným obsadením kvarteta v zložení klarinet, husle, violončelo a klavír s možnosťou použitia elektroniky. Diela tohtoročných laureátov budú uvedené v spolupráci so súťažou Vladimir Mendelssohn Competition na festivale Ascoli Piceno v Taliansku či zaradené v koncertnej sezóne PKF – Prague Philharmonia v Českej republike.

Termín uzávierky súťaže je 31. 5. 2023. Podrobnosti na: info@konvergenzie.sk. Konvergenzie, red.

Semplice – Patetique – Dolcissimo

pripravil JURAJ VAJÓ

Violončelista ANDREJ GÁL a klavirista PETER JAVORKA sa posledné tri roky objavujú na pódioch s ojedinelým bergerovským koncertným portrétom, ktorý sa vykryštalizoval po skone Romana Bergera r. 2020. O prelínaní sa violončela a klavíra v autorovej tvorbe sa s interpretmi zhováral skladateľ Juraj Vajó.

Za akých okolností ste sa na pódii stretli pri hudbe Romana Bergera?

Peter Javorka: Začalo sa to všetko ešte skôr, ešte za života pána Bergera, v roku 2018, keď sme s Andrejom našťudovali jeho vynikajúce dielo *Patetique* pre violončelo a klavír, a to sme uviedli na festivale Nová slovenská hudba v novembri 2018. Niečo zafungovalo, očividne, keďže sme odvtedy toto dielo opakovane predviedli aj v Banskej Bystrici na koncerte Hudobných salónov a aj v Nitre, v synagóge, na festivale Konfrontácie umení v jeseni 2019.

Keď sme sa dozvedeli, že majster Berger vo veku 90 rokov skonal, napadla nám idea kontextualizovať *Patetique* a pridať k nemu aj iné jeho diela. Vedel som, že Andrej má v repertoári *Dolcissimo* a *Allegro frenetico con reminiscenza*, ja som našťudoval dve klavírne diela, *Semplice* a *Pät štúdií* z jeho *Invencií*. Tak vznikla táto dramaturgia, ktorá napokon vrcholí skladbou *Patetique*.

Andrej, ako nazeráš na dve sólové skladby pre violončelo z hľadiska nástrojovej komfortnosti a realizácie autorových ideí sólovým nástrojom?

Andrej Gál: Dlhé roky bol pre mňa majster Berger nedostupnou metou. Tieto sólové skladby vznikli relatívne nedávno, pred nimi vznikol jeho „meisterstück“ *Konvergenzie III*, veľmi náročné a rozsiahle dielo, na ktoré sa stále iba chystám. *Dolcissimo* je dokonca jeho poslednou skladbou. Je to jeho osobná výpoveď ku koncu života a som šťastný, že si zvolil violončelo. Ide o priezračné dielo, je však mimoriadne náročné na výraz, vyžaduje koncentráciu, vnútorné stíšenie...

Allegro frenetico con reminiscenza je o desať rokov staršia skladba, rytmicky mnohotvárna, a veľmi expresívna. Je vynikajúca po nástrojovej stránke, v žiadnom úseku nejde proti podstate nástroja a pre mňa je to jedna z „top“ slovenských skladieb pre sólové violončelo. Skrátka – je to majstrovské dielo.

Majster Berger bol aj klaviristom, jeho diela nesú znaky pianistického ponoru. Peter, v čom vidíš ich osobitosť?

PJ: Súhlasím, že v týchto skladbách vidieť istý pianistický ponor. Nástrojová štylizácia je originálna, nekonvenčná, pričom vychádza hlboko zo zvukovej prirodzenosti klavíra. Tieto skladby sú zvukovo vynikajúco zasadené do klavíra a možno povedať, že sú s ním priam organicky späté.

Roman Berger napríklad premiéroval 1. klavírnú sonátu Ilju Zeljenku a ako klavirista vedel uchopiť novú hudbu. Zároveň bol skladateľom disponujúcim neobyčajným analytickým myslením o hudobnej štruktúre. Tu sa vzácné snúbia tieto dva aspekty – štruktúrne myslenie, zaistujúce logický priebeh hudobného diania, rytmických a melodických fráz, ktoré sú však organicky spojené s prirodzenosťou nástroja, pre ktorý sú písané. Tiež si myslím, že ide o majstrovské diela klavírnej literatúry, a to nielen slovenskej.

Pri *Invenciách* mám pocit, že je tam možnosť ich interpretácie aj na čembale...

PJ: Je to naozaj zaujímavé! Ide o skladby, ktoré sa vyznačujú polyfonickosťou faktúry. *Invencie* sú raným dielom Bergera, komponoval ich v rokoch 1959–1960. V tom období vychádzal, tak ako vtedajšia nastupujúca mladá generácia, z darmstadtskej školy a serializmu Antona Webera, a počuť to aj na *Invenciách*, ktoré by dobre zneli aj v čembalovom zvuku. Zároveň však musím podotknúť, že obsahujú celú paletu možností narábania s klavírnym pedálom, ktorý dokresľuje ich vnútorný svet. Takže pedalizácia je

veľmi dôležitá, keď chceme špecifikovať, prečo sú to klavírne skladby. Podobne je tu dôležitý aj prvok crescenda a decrescenda na jednej opakovanej tónovej výške, čo na čembale nie je dosť dobre možné. Roman Berger bol v čase vzniku *Invencií* mladým klaviristom, ktorý začínal študovať kompozíciu, a na týchto skladbách to vidieť.

Dielo *Patetique* býva vyvrcholením vašich vystúpení a vo mne zanecháva silný, výrazný dojem...

AG: Zdá sa mi, že skladba veľmi pekne zapadla do celku. A mám pocit, že celým programom sa vinie Bergerova „idée fixe“. Sú tam jeho postupy, ktoré odznejú do určitej miery v každej skladbe, a v *Patetique* sa to zhrnie. Skladba mi nepripadala iná, respektíve chcem povedať, že jazyk Romana Bergera je taký svojský a autentický, že prepojenie diel krásne počuť v celej dramaturgii.

Toto dielo je už z neskoršieho obdobia...

PJ: *Patetique* je z roku 2006, naozaj z neskoršieho obdobia. Dramaturgiu sme stavali okolo neho; bolo prvým Bergerovým dielom v našom repertoári. Klavírny svet, violončelový svet – sú to ohromné svety. V *Patetique* sa stretávajú, vzniká syntéza, to je dôvod, prečo ho uvádzame na záver. Sú to akoby dve mohutné rieky, ktoré sa vlievajú do mora. *Patetique* sa končí rozsiahlym záverečným úsekom, ktorý je krásnou katarziou. A nielen v rámci samotnej skladby, ale aj na záver celej dramaturgie.

Ide o dlhú meditáciu vo vysokej polohe. Bas by zničil túto prekrásnu, poetickú náladu. Všetko sa odohráva v rovine violončelových ťažoletoch a dvoj- až štvor-

Klavírny svet, violončelový svet – sú to ohromné svety. V *Patetique* sa stretávajú, vzniká syntéza... Sú to akoby dve mohutné rieky, ktoré sa vlievajú do mora.



Roman Berger, Klub skladateľov
Foto: Rastislav Polák

čiarkovej oktávy v klavíri. Občas malé „túknutie“ v malej či veľkej oktáve klavíra... No hudba plynie v týchto vysokých registroch. Je to akoby volanie, evokácia niečoho, čo je možno za hranicou života. Hoci tu by som bol možno až príliš mystický... Ale je tam prítomná istá meditácia, ktorá snád vhodne sumarizuje celú dramaturgiu.

Aké sú vaše osobné spomienky na majstra Bergera?

AG: Ja si Romana nesmierne vážim, odkedy som sa s ním prvýkrát stretol. Každé stretnutie s ním bolo sviatkom. Dokonca po niekoľkých uvedeniach jeho skladieb osobne poslal poštou odkaz, pohľadnicu, kde sa veľmi pekne poďakoval za interpretáciu jeho diela. Pre mňa to bol obrovský človek – s veľkým „Č“ – a svedčí o tom celé jeho pôsobenie. Keď to poviem svojimi slovami, bol stará škola. A to v jeho hudbe cítiť. Som veľmi vďačný, že som ho mohol poznať.

PJ: Mám podobné zážitky ako Andrej. Keď sme hrali *Patetique* na Novej slovenskej hudbe, majster Berger predtým poslal poštou na písacom stroji naklepanú anotáciu do bulletinu na Hudobnú fakultu VŠMU, kde ma vtedy bolo možné zastihnúť ako doktoranda. A k tomu bol rukou napísaný a podpísaný list. Neskôr, po vypočutí nahrávky, napísal list, kde sa veľmi pekne poďakoval za interpretáciu. Komunikovali sme telefonicky a listami, keďže majster mal v posledných rokoch, žiaľ, aj zdravotné ťažkosti. Nesmierne si to vážim, je to obrovská vzácnosť, že som mal možnosť prísť do kontaktu s takým veľkým Človekom.



Róbert Ragan
Foto: Vlado Veverka

Celý život som bol na voľnej nohe, vždy aspoň na jednej

pripravil JURAJ KALÁSZ

**Kontrabasista RÓBERT RAGAN žije v Banskej Bystrici,
no hudobníkymi aktivitami a pedagogickou prácou pozitívne
ovplyvňuje dianie ďaleko za hranicami svojho mesta.
V súboroch, v ktorých pôsobí, je prirodzenou autoritou
a tmeliacim prvkom. Patrí k individualitám, ktoré pracujú pre tím
a vlastné ambície podradujú hudbe.**

Aké boli tvoje prvé dotyky s hudbou?

Moje začiatky boli za klavírom, lebo hrať na klavíri bol mamin nesplnený sen. Začal som chodiť do LŠU v Banskej Bystrici, kde ma učil Vincent Sedúch. Bola to veľmi zaujímavá skúsenosť, keďže bol nevidiaci. Pod jeho vedením ma hra na klavíri začala baviť.

Po absolventskom koncerte prišla za mnou pani riaditeľka s návrhom, aby som sa hudbe venoval ďalej, na konzervatóriu. Priznám sa, že som s tým veľmi nepočítal a navyše, vtedy som už bol prijatý na gymnázium. Nároky kladené na uchádzačov o štúdium na konzervatóriu boli vtedy veľmi vysoké a ja som na túto situáciu nebol vôbec pripravený. Na prijímacích skúškach v Žiline mi však povedali, že je to veľmi nádejné, ale že by bolo lepšie počkať aspoň rok, aby som sa všetko čo treba doučil. Ponúkli mi tiež možnosť študovať na konzervatóriu hru na kontrabase. Rozhodol som sa, že skúsím túto cestu.

Profesorka, ktorá ma učila, mala nabitý program, dochádzala z Ostravy a veľa hodín v začiatkoch mi odpadlo. Neprekážalo mi to, lebo kontrabas ma vtedy až tak nebavil, radšej som si hral na klavíri.

Kontrabas som si obľúbil až neskôr, keď som začal hrať v komornom orchestri a v ľudovke.

Muselo to byť koncom 70. a začiatkom 80. rokov. Venoval sa vtedy niekto zo študentov konzervatória jazzu?

V tej dobe nebolo také jednoduché stretnúť sa s jazzom, išlo skôr o náhodné objavy. Ja som vtedy ešte jazz hrať neskúšal, skôr som obdivoval spolužiakov. Richard Mrázik, ktorý je dnes členom Slovenskej filharmónie, hral vtedy skvele swing na bicích i klavíri. Huslista Miloš Valent, ktorý je umeleckým vedúcim súboru Solamente naturali, jeden deň cvičil na toaletách sóla Jeana-Luca Pontiho a na druhý už niekomu ukazoval rozdiel medzi hriňovskou a hrochotskou kontrolou. Takže všeličo bolo okolo nás a k čomu sa kto dostal, to skúšal...

Moji dvaja starší bratia hrávali amatérsky v rôznych kapelách a mali zbierku LP platní a nahrávok. Keď som mal 13 rokov, jeden z nich mi pustil LP Errolla Garnera *Concert by the Sea*. To ma dostalo. A ešte viac, keď som si vypočul LP Oscara Petersona, kde hral bossa nova. Tej hudbe som vôbec nerozumel, ale bol

som ňou fascinovaný a stále som si ju púšťal. Ďalším veľkým zážitkom bol koncert v Lincoln Centre na počesť Louisa Armstronga, ktorý som si nahral z televízie na kazetový magnetofón. Hrala na ňom vtedajšia jazzová elita: Duke Ellington, Lionel Hampton, Count Basie, Ella Fitzgerald, Benny Goodman, Dave Brubeck... Tú kazetu som úplne zodral. Aj dnes, keď si ten koncert pustím z YouTube, sa mi stále veľmi páči. Mal som veľké šťastie, že som už na začiatku narazil na také jazzové „perly“.

Kedy vznikla tvoja prvá jazzová kapela?

Oveľa neskôr, niekoľko rokov po absolvovaní konzervatória. Po škole ma prijali do orchestra Štátnej opery v Banskej Bystrici. Vzápätí som pre prezenčnú službu musel nastúpiť do vojenského súboru Jánošík, kde som bol dva roky. Keď som sa vrátil, dostal som ponuku na angažmán v kapele, ktorá hrávala pop v škandinávii. Bolo tam treba hrať na basgitare, čo bola tiež veľmi dobrá škola. Tam som začal počúvať viac jazz a zbierať nahrávky. Dodnes súhlasím s názorom, že lepšie je učiť sa jazz z nahrávok než z nôt.

Moja prvá jazzová kapela vznikla až okolo mojej tridsiatky. Jej zakladajúcimi členmi boli saxofonista Štefan Čeman z Banskej Bystrice, ešte len 19-ročný Klaudius Kováč, klavirista z Lučenca a speváčka Dáška Libiaková. Za bicími sa vystriedali Róbert Striež, Viliam Trgo a až neskôr Peter Solárik, s ktorým som sa zoznámil na jeho absolventskom koncerte.

Na Peťa sme si ale museli počkať, lebo nemal absolvovanú základnú vojenskú službu. Po jeho nástupe do kapely sme nejaký čas riešili štýlovú kompatibilitu, pretože Štefan, Klaudius i ja sme boli orientovaní na jazzové žánre vychádzajúce zo swingu a Peter bol viac fusionový hráč. Postupne sme našli spoločnú hudobnú reč, a tak to funguje až doteraz.

V roku 1997 sme si povedali, že by sme chceli hrať aj v triovom formáte, ktorý sa nám veľmi páčil, a o dva roky neskôr sme ako Nothing But Swing Trio získali na súťaži Nové tváre slovenského jazzu hlavnú cenu a cenu za individuálne sólové výkony.

Ktoré koncerty z tohto obdobia považuješ za váš najväčší úspech?

Určite to bola naša spolupráca s poľskou jazzovou scénou v rokoch 2002–2009. Naším prvým kontaktom bol tenorsaxofonista Piotr Baron, ktorého sme pozvali na malú šnúru na Slovensko. Baronovi sa naše trio veľmi páčilo, preto nás odporučil renomovanému poľskému saxofonistovi Januszovi Muniakovi, ktorý mal jazzový klub v Krakove. Ten nás často pozýval nielen na hranie do svojho klubu „U Muniaka“, ale aj na festivaly ako Zadymka Jazzowa v Bielsko-Białej. Bola to dôležitá etapa nášho vývinu: hodili nás do vody a my sme sa museli naučiť plávať. Muniak vedel dať veľmi jasne najavo, ak sa mu niečo nepáčilo. Často nám vôbec nepovedal, čo sa ide hrať, a my sme sa museli „chytať“.

Krakovskej atmosfére je venovaná aj moja prvá skladba *Afternoon in Cracow*, ktorá vyšla na našom debutovom CD *Soul Station*. Veľkou poctou a výzvou bola pre nás neskôr ponuka Poľského kultúrneho inštitútu na nahranie triového CD s hudbou slávneho poľského skladateľa a klaviristu Krzysztofa Komeda. Album, ktorý vyšiel v roku 2010, bol v recenzii v reno-

movanom časopise *Jazz Forum* označený za jeden z najlepších albumov s Komedovou hudbou v posledných rokoch.

Ďalej to boli dva zájazdy s NBS Triom do USA v rokoch 2006 a 2015, kde sme okrem koncertov mali triový workshop na University of Wisconsin – Green Bay. Veľmi rád spomínam aj na množstvo projektov s Jozefom „Dodom“ Šošokom, z ktorých by som vybral napríklad koncert s Klaudiom a Milom Suchomelom v kanadskom Montreale.

Od istej doby som začal evidovať tvoje napojenie na world music cez projekt Pacora Trio. Ako vznikol?

Hlavným impulzom bolo, keď na Akadémii umení v Banskej Bystrici prišiel Marcel Comendant. V Moldavsku sa totiž nedalo študovať cimbal na vysokej škole. Napriek tomu, že sa o Akadémii vyjadrovali v čase jej vzniku mnohí politici i kompetentní ľudia od fachu kriticky, jej veľkým pozitívom bolo, že na nej učila cimbal Viktória Herencsár z Budapešti. V tom čase chvíľu študoval kompozíciu na tejto škole aj huslista Stanislav Palúch a spoznal sa tu s Marcelom Comendantom. Vo voľnom čase začali spolu hrať, a keďže sa Stanovi vždy páčila hudba s balkánskymi prvkami, ktorú mal Marcel zvládnutú ozaj do hĺbky, povedali si, že by mali dať dohromady kapelu.

Stana som poznal ešte z konca 90. rokov ako vynikajúceho jazzového huslistu, ktorého sme pozvali na nahrávanie nášho druhého albumu *Stanislav Palúch & Nothing But Swing Trio*. V roku 2004 ma Stano a Marcel oslovili s úmyslom hrať jazzové štandardy a vlastné kompozície ovplyvnené balkánskym a slovenským folklórom. Zaujímavosťou je, že ak sme s NBS hrávali spočiatku najviac v Poľsku, s Pacorou to bola zase Česká republika, neskôr však aj veľa ďalších európskych krajín. Naše úplne prvé hranie bolo v brnianskom

Mojím cieľom je zahrať v každom momente to, čo sa do danej hudby najviac hodí.

klube Alterna, pričom sme ešte nemali vymyslený názov kapely. Usporiadatelia to teda urobili za nás – zložili ho z počiatočných písmen našich priezvisk. Nepáčil sa nám, povedali sme si, že ten názov treba čím skôr zmeniť. Lenže hneď na to sme mali koncert v Telči, kde sme boli zase Pacora, a názov nám už zostal. Až neskôr sme zistili, že Pacora je rieka a jedlo v Indii alebo mesto v Paname...

Oba projekty, NBS Trio aj Pacora Trio, sa v roku 2006 spojili do spoločného projektu s názvom Bashavel...

Áno, kapely boli vzájomne prepojené vďaka priateľským väzbám už od začiatku. Prvýkrát sme hrali spolu na Marcelovej svadbe. Bolo len otázkou času, kedy niečo dáme dokopy. Keď sme sa v roku 2006 spojili, o napísanie repertoáru sa podelili Stano s Marcelom.

Odvtedy fungujeme tak, že zahráme vždy dva-tri koncerty do roka. Spomenul by som napríklad samostatný koncert v Marseille alebo vystúpenie na filmovom festivale CinEast 2016 v Luxemburgu, kde sme okrem nášho samostatného koncertu hrali naživo scénickú hudbu k nemému slovenskému filmu *Jánošík* z roku 1921.

Popri rôznych iných projektoch sa mi v súvislosti s tebou a NBS vynára spolupráca s americkým swingovým tenorsaxofonistom Scottom Hamiltonom...

Kontakt na Scotta sme získali od poľského saxofonistu Piotra Cieślíkowského, keď sme chodili hrať do Muniakovho klubu v Krakove. Jeden z našich prvých spoločných koncertov so Scottom Hamiltonom sme odohrali vo viedenskom Jazzlande v roku 2007, čo bol úspech, lebo tam sa dovtedy slovenské kapely veľmi nedostali.

Hamiltonovi sa to veľmi páčilo, takže sme s ním v nasledujúcich rokoch zorganizovali ďalšie šnúry, v rámci ktorých sme hrali v Maďarsku a Rakúsku. Hrať s ním je vždy obrovský zážitok, pretože Scott hrá swing dokonale. Dôležitým koncertom bolo naše spoločné vystúpenie na XV. festivale swingovej hudby v Prahe v roku 2012 na spoločnom koncerte s americkou vokálnou skupinou Take 6 a o rok neskôr na slovenskom OpenJazzFeste v Novom Meste nad Váhom. Vtedy vznikol

nápad na koncert so Štátnym komorným orchestrom v Žiline. Aranžmány napísali Stano Palúch a Marek Pastírik. Koncert dopadol nad očakávania a je len škoda, že sme túto spoluprácu nerozvíjali ďalej. Okrem hrania s Hamiltonom bol nepochybne mojím hudobným highlightom aj náš koncert s veľkou legendou svetového jazzu, saxofonistom Bennym Golsonom na festivale v Prešove.

Všimol som si, že podobný symfonický projekt ste absolvovali aj s Pacorou.

Od riaditeľa Filharmonie Brno sme dostali ponuku na predvedenie koncertnej verzie repertoáru Pacory so symfonickým orchestrom. Autorom definitívnej verzie aranžmánov je Stano Palúch. Program sme premiérovali v roku 2007 a neskôr sme ho odohrali viackrát aj s ďalšími orchestrami v Česku a na Slovensku.

Pacora má aj projekt s českou flautistkou Janou Semerádovou, a to s úpravami skladieb barokových skladateľov. Program sme predviedli nielen na koncertoch, ale aj na festivaloch, ako Concentus Moraviae, Letná pauza alebo Krajina hudby. Na podobnom princípe je postavená spolupráca Pacory s vokálnym kvintetom Societas incognitorum, ktorý vedie Eduard Tomašík. Záznam nášho koncertu v Prahe z roku 2011 vyšiel na CD *Heroes*.

Popri svojich aktivitách v „nezriaďovanej kultúre“ si mal stále zamestnanie ako člen orchestra v Štátnej opere Banská Bystrica...

Áno, ale keď sa mi začali hromadiť ponuky na koncerty v rôznych jazzových projektoch, z orchestra som v roku 2003 na vlastnú žiadosť odišiel. Jediným zamestnaním zostal môj polovičný úväzok na konzervatóriu, kde som začal učiť už koncom 90. rokov. Ja som bol vlastne skoro celý život na voľnej nohe, vždy aspoň na jednej. Do sveta klasiky si z času načas ako hosť rád odskočím, boli to napríklad dva zájazdy s komorným zoskupením Virtuosi di Praga v Južnej Amerike a Číne alebo občasná výpomoc v žilinskom ŠKO či v Štátnej opere v Banskej Bystrici.

Pandemické obdobie, ktoré nás, aktívnych hudobníkov postihlo asi najviac, bolo finančne náročné. Aj preto som pred rokom reagoval na ponuku Stredosloven-

ského osvetového strediska v Banskej Bystrici, kde som nastúpil ako odborný pracovník pre hudbu.

Hra na kontrabase je fyzicky veľmi náročná, človek potrebuje poriadnu dávku výdrže a motivácie, aby s tým neskonal. Čo teba baví na hraní najviac?

To, že môžem byť členom zoskupenia, v ktorom sa rodí hudba, klasická, ale jazz obzvlášť. Je to proces, ktorý mám veľmi rád a dôvod, prečo sa hre na kontrabase stále venujem. Mojm cieľom je zahráť v každom momente to, čo sa do danej hudby najviac hodí.

Pokiaľ ide o jazz, kontrabas by mal síce viesť basovú líniu funkčne, zároveň však môže výrazne tvorivo ovplyvňovať smer, akým sa hudba vyvíja a ako kapela znie. Keď ideme hrať s NBS Triom nejaký štandard, nikdy dopredu nevieme, aký bude mať daná verzia charakter a ako sa bude vyvíjať, to je veľmi vzrušujúca časť celého procesu. Je to také celoživotné objavovanie toho, čo sa dá vytvoriť a kam sa dá hudba posúvať.

Každý hudobník má svoj vlastný zvuk. Ako pracuješ na tom svojom, aké technické prostriedky využívaš?

Vlastním tri nástroje, ktoré obmieňam. Pri tvorbe tónu sa snažím, aby bol dobre definovaný a dostatočne znely. Výber vhodných strún je veľká, nikdy nekončiacia alchymia, momentálne hrám na orchestrálnych strunách Thomastik Spirocore, ale už sa opäť pozerám po iných. Na prenos zvuku používam snímač David Gage a mikrofón DPA 4099. Oba zvuky kombinujem tak, aby bolo v mixe viacej zvuku z mikrofónu. Ak je na to vhodná akustika, hrám určite najradšej bez ozvučenia, celkom akusticky. Rád by som si niekedy skúsil hru na črevových strunách, pretože mám rád zvuk basistov ako Paul Chambers alebo Scott LaFaro.

Roky hrávaš s určitým vyhraneným okruhom hudobníkov, verím, že to nie je žiadna náhoda.

Či už sú to kolegovia z NBS alebo Pacory, ide o fenomenálnych hráčov, ktorí sú pre mňa veľkou inšpiráciou. Začali s jazzom skôr než ja, a tak je to vlastne také neustále dobíhanie, ktoré ma ale stále baví. ||

Róbert Ragan (1963) kontrabasa, absolvent Konzervatória v Žiline, sa pohybuje na slovenskej hudobnej scéne od konca 80. rokov. Participoval na mnohých žánrovo rôznorodých projektoch, stál pri zrode viacerých významných slovenských hudobných projektov, ako Nothing But Swing Trio, Pacora Trio alebo Bashavel. Na začiatku kariéry sa profiloval ako orchestrálny hráč v Štátnej opere Banská Bystrica a jazzový kontrabasista. Venuje sa aj fotografovaniu.

VYBRANÁ DISKOGRAFIA:

Nothing But Swing Trio – Soul Station (Allegra, 2003)

Stanislav Palúch & Nothing But Swing Trio (Hevhetia, 2004)

Pacora Trio (Hevhetia, 2005)

Nothing But Swing Trio plays Komeda (BCD Records, 2010)

Pacora Trio – Fugit Hora (vlastný náklad, 2012)

SLUK, Pacora, Marek Pastírik – Ornamenty (Forza Music, 2014)

Pacora & Societas Incognitorum – Heroes (J & M Agency, 2015)

Bashavel – Hoorhay (Hudobný fond, 2016)



Katarína Paľová *Augure*

Pavlik Records 2022

Koncept debutového dvojalbumu *Augure* Kataríny Paľovej je príznačným vyjadrením jej umeleckého vesmíru, naplneného poetikami známejších, ale najmä obhádzaných a zabúdaných autorov. Okrem Berga a Janáčka sú to najmä Samuil Feinberg (1890–1962) a Nikolaj Roslavec (1881–1944). Mladšiu generáciu zastupujú Tōru Takemitsu (1930–1996), Jean Guillou (1930–2019) a nakoniec Pascal Manolios (1960–2020).

Dvojalbum otvára Bergova *Sonáta pre klavír op. 1*, výrazne dlhšia ako iné dostupné nahrávky. Jav, ktorý je napokon prítomný pri všetkých dielach tejto nahrávky okrem premiérového Manoliosa. U Paľovej je čas podriadený potrebám materiálu. Priestor sa zväčšuje, na čo reaguje zvuk rastúci do rozmerov presahujúcich možnosti nástroja. Je obdivuhodné, čo Paľová dokáže vydolovať zo Steinwaya modelu D, aj keď opakovane vnímam jeho limity. Polyfónne pradiivo sonáty interpretka netlačí silou vpred ako snežný pluh masu zamrznutej vody. Diferenciáciou jednotlivých vrstiev hudba odhaľuje svoje skryté kompozičné kódy, ktorých bol Berg majstrom *par excellence*. Rovnako ako aj v nasledujúcej „meditácii“ Tōrua Takemitsua *Les yeux clos II*. Ostentatívne sa opakujúci motív postupne transformuje, parafrázujú

autorov ikonický motív vody a jednotlivé akordické gestá s následným horizontálnym naklonením menia farebné harmonické prostredie voľne existujúce v čase: autorove skladateľské vzory sú symbolicky s ním, no silné spojenie s tradíciou japonskej hudby je neodškriepiteľné.

Ako Janáčkov charakteristický jazyk v nasledujúcej *Sonáte 1. X. 1905*. Paľovej interpretácia moravského génia je prirodzená, nezatažená doktrínou špecifickej znakovosti majstra. Napriek tomu je stále autentická, svieža, no najmä pravdivá vo vzťahu k intenciam autora. Riešenie tzv. súčasoviek hudbu kubisticky neláme, naopak nezotročuje lyrické, melodické línie. Každý takt je predchnutý schopnosťou interpretky pretlmočiť privátny tónov spôsobom odhaľujúcim ich logiku v štruktúrach a prirodzenosť ich hudobnosti. Jednoducho, cez ruky Kataríny Paľovej všetkému rozumieme a sme chláčole-ní krásou diela.

Druhý disk nadväzuje na gradačnú tendenciu konceptu a otvára ho monolitné *Augure op. 61* francúzskeho organového veľmajstra, skladateľa a mystika Jeana Guilloua. Je fascinujúce pozorovať schopnosť klaviristky dešifrovať vecný, praktický a vysoko účelný zápis autora prezrádzajúci pôvod organistu. Na prvý pohľad nesúrodá štruktúra dáva u Paľovej dokonalý zmysel a ponúka priam metafyzický zážitok. *Augure* je ako čiernobiela 2D mapa obrysov, ktorá sa až pod jej rukami mení na mapu 3D, hýriacu farbami a tvarmi. Nasledujúci veľký „smútočný pochod“ *Enecatus* Pascala Manoliosa (doslova vynárajúci sa obraz tváre zničeného človeka, ktorá čím je bližšie, tým viac nás nútiť neodvrátiť pohľad a zreteľnejšie vidíme každý jej detail), ako aj *Sonáta č. 9 op. 29* Samuila Feinberga presvedčajú

o schopnosti Kataríny Paľovej niest veľké „stavby“ bez akejkoľvek námahy a pracovať s bezhraničnou dynamickou škálou. Vo Feinbergovi je to ešte neslýchaná sloboda *rubata* a zvukovej imaginácie dokonale tlmočiacej kontinuálne metamorfujúcu fluidnú hudobnú materiu. Nechýba jej však dramatický, maskulínny ráz na miestach tektonických zlomov. Sonáta sa napokon končí rezolútnou kodetou v E dur, azda jedínom „čistom“ akorde v inak harmonicky kaleidoskopikom prostredí.

Na záver dvojalbumu zaznie Roslavcovo *Prelúdium*, smútočný spev venovaný pamiatke učiteľa Arkadija Abazu. Atonálne, ťažké akordy neúprosne „odkrajujúce“ čiaru života – stredný melodický hlas, dvíhajúci sa, snažiaci sa vymaniť z onej bezútešnosti a ťažoby cez extatický vrchol mohutnej klavírnej faktúry až po nevyhnutnú rezignáciu a ponorenie sa do počiatočného stavu, jednak majestátne zakončuje tento nevídaný hudobný počín a zároveň otvára priestor pre pokračovanie. Verme, že budeme jedného dňa jeho svedkami a obdarení opäť hlbokým a pravdivým umením Kataríny Paľovej. Ak by na Slovensku existovala špeciálna kategória s cenou za nahrávku klasickej hudby, tento dvojalbum by bol jednoznačne Debutom roka!

MARIÁN LEJAVA



Il Cuore Barocco

Pavlik Records 2022

V kontexte verejnej i nahrávanej produkcie diel prvej

polovice 18. stor. u nás je tento album viac-menej raritou. Nahrávka zobrazuje epochu, ktorá vyžadovala od umelcov kompozičnú jednoduchosť, prirodzenosť a zároveň noblesu, a tým spolupracovala galantný štýl (*musique galante*) prekvitajúci na mnohých miestach Európy. Album prináša diela jediného skladateľa – Josepha Bodina de Boismortiera (1689–1755), jedného z prvých skladateľov nezávislých na mecenášoch. Hudobné vzdelanie získal v meste Méty u známeho francúzskeho skladateľa motet Josepha Valetta de Montignyho, s rodinou sa presťahoval do Paríža a začal mimoriadne úspešnú skladateľskú kariéru. V r. 1724 získal kráľovskú licenciu na vydávanie nôt a do r. 1747 vyšlo tlačou viac ako 100 jeho diel pre rôzne obsadenia, čím sa stal finančne nezávislým a veľmi populárnym. Možno aj vďaka tomu, že jeho skladby boli často určené i pre hudobných amatérov (jednoduchosť kompozície, priamočiarosť, jasnosť).

Interpretáciou francúzskej barokovej hudby sa začal súbor Il Cuore Barocco zaoberať od r. 2017. Obrovskú pokladnicu hudobných skvostov predstavuje práve francúzska kantátová tvorba. Súbor hrajúci na replikách historických nástrojov zvolil na ich interpretáciu nízke ladenie, ktoré sa v tej dobe vo Francúzsku používalo ($a_1 = 392$ Hz). V tomto ladení interpretujú svoju hudbu výhradne Francúzi, čo robí túto nahrávku výnimočnou. Nezameniteľnú farbu zvuku dodalo využitie veľmi krátkych francúzskych sláčikov u huslistov a Hotteterrových flaut. Dychové nástroje znejú v tomto ladení aj v stredných polohách vynikajúco a sláčiky majú tmavší, zamatovejší zvuk.

Cít pre rytmus, ktorý rešpektuje zákonitosť reči a zmysel pre zvukomalebnosť, počujeme najviac v kantáte *L'Hyver (Zima)* z cyklu *Les Quatre Saisons op. 5* (1724). Dielo hýri nápadmi, originálnymi kompozičnými postupmi a inštrumentáciou. Tieto kantáty vyšli len rok pred slávnym Vivaldiho cyklom inštrumentálnych koncertov. Akýmsi vrcholom kantáty *Zima* je ária *Souverain maître du tonnerre* so sólami na flaute a viole da gamba v rýdzo francúzskom štýle. Druhá ária v poradí (*Les vents brisent leurs chaînes*) s husľami unisono zase krásne reprezentuje taliansky štýl. Spájanie štýlov je predzvesťou klasicizmu. Obe skladby sa vyznačujú štýlovou rozmanitosťou, evokujú scenérie a zvuky pastierskeho života. Vidiecku atmosféru dotvára aj výnimočné obsadenie zobcovej flauty – flûte à bec.

Populárny pastorálny idiom zaznieva aj v zbierke *2 sérénades ou symphonies françaises en 3 parties op. 39*. Hráči svojou interpretáciou dokonalo vystihli všetky hudobné miniatúry a poetickosť a ich vyzretá technika si podmanila tanečný charakter týchto skladieb. V celej nahrávke vnímam prirodzenú zvukovú vyváženost jednotlivých nástrojov, čo vo mne trochu evokuje zážitok ako zo živého koncertu. Predpokladám, že to umelci dosiahli rozostavením kapely podľa dobových vyobrazení. Vpredu sú viola da gamba a teorba, za nimi čembalo a za čembalom stoja diskantové nástroje, čím je podčiarknutá dôležitosť basu v barokovej hudbe. Obzvlášť treba vyzdvihnúť spevácky výkon sopranistky Terezy Zimkovej, ktorá svojou vyzretou interpretáciou vytvorila nezabudnuteľný autentický dojem z tejto nahrávky.

Priala by som si, aby práve takáto interpretácia, akú na album nahralo teleso Il Cuore Barocco, našla častejšie svoje miesto na slovenských pódioch a aby sa tzv. stará hudba stala viac súčasťou našej hudobnej pedagogiky aj verejného hudobného života. PETRA TORKOŠOVÁ



Händel *Theodora*

L. Oropesa, J. DiDonato, P.-A. Bénos-Djian, M. Spyres, J. Chest Il Pomo d'Oro, M. Emelyanychev ERATO 2022

Oratórium *Theodora* (1749) napísal Georg Friedrich Händel v zrelom veku. Po vyše dvadsiatke anglických oratórií, vychádzajúcich zo Starého zákona, je námetom nebiblický príbeh kresťanskej mučnice za vlády cisára Diokleciána, ktorú pre jej neochvejnú vieru pošlú za trest do nevestinca. Dobové publikum však tento námet príliš nezaujal, tým skôr, že šlo o dramatické dielo s hlboko tragickým pozadím (tajne zamilovaný rímsky dôstojník Didymus Theodora vyslobodí, no končí spolu s ňou na popraviske). Jediným posolstvom hlavnej hrdinky pre otrasený zbor kresťanov na scéne tak ostáva motto, že „*láska je silnejšia než smrť*“. Oratórium *Theodora* však patrí medzi Händelove najlepšie diela a sám autor si niektoré jeho časti údajne cenil ešte viac než *Mesiáša*.

Najnovšiu nahrávku tohto diela realizovala medzinárodná hviezdna spevácka

zostava. V hlavnej úlohe sa predstavila kubánsko-americká sopranistka Lisette Oropesa, pričom v úlohe jej spoločníčky Ireny jej skvelo sekunduje famózna mezzosopranistka Joyce DiDonato. Oropesa predvádza dokonalú vokálnu techniku i výraz; patričný dôraz kladie predovšetkým na lásku k Bohu, kým jej emocionálne rozpoloženie voči zamilovanému Didymovi je v diele noblesne zahmlené. Úlohu arogantného rímskeho guvernéra Valensa spieva John Chest a za zmienku stojí aj vynikajúci tenorista Michael Spyres v role Didymovho druha Septimia, kým samotného Didyma presvedčivo stvárnil francúzsky kontratenorista Paul-Antoine Bénos-Djian. Najväčšiu pozornosť však púta, pochopteľne, Oropesa v hlavnej úlohe. V áriách *Fond, flatt'rin world, adieu!* alebo *Oh, that I on wings could rise* preukazuje okrem technickej bravúrnosti aj cit pre vládne legátové línie a prirodzenosť fráz, dokonalé načasovanie i pestrú škálu krásnej farebnosti vokálu. Irene v podaní DiDonatovej akoby tvorila Theodrine alter ego, ktorej posolstvo filozoficky vysvetľuje v nádherných áriách, v nežnej *As with rosy steps the morn*, dojemne lyrickej *Defend her, Heav'n* či v rozvládnej *New scenes of joy come crowding on*. Jej tmavší timbre tvorí s rozjaseným sopránom Oropesovej dokonalý farebný kontrast. Bénos-Djian ako Didymus exceluje bohatosťou a sýtosťou hlasu i vzletnou koloratúrou. Pomyselný vrchol však dosahuje až v závere celého oratória v posmutnelom duete s Theodorou s názvom *Streams of pleasure ever flowing*.

Händel koncipoval celé dielo vo veľmi reflexívnom duchu, predovšetkým árie hlavných postáv sú pomalé, takmer bez vokálnej „pyrotechniky“ a prílišných

dramatických vzruchov, takže hudba plynie pokojne a vznešene aj v recitatívoch. Rázny posun v deji zabezpečujú najmä drobné vedľajšie postavy a hlavne fascinujúci zbor Il Pomo d'Oro Choir, účinkujúci v ambivalentnej charakterovej pozícii, keď v špičkovom predvedení prezentuje na jednej strane drsné vokálne vstupy pohanského davu a na druhej strane členov kresťanskej obce v úplne odlišnom, religióznom duchu. Vynikajúco sa prezentuje aj dobový inštrumentálny súbor Il Pomo d'Oro pod vedením Maxima Emelyanycheva. Brilantná interpretácia Händelových rytmizovaných tanečných modelov či bodkované rytmy vo fugách striedané s pauzami plnými napätia a hlavne dokonalý zvukový súlad medzi sólovými nástrojmi a speváckymi partmi robia z tejto nahrávky výnimočný umelecký produkt.

PETER KATINA



Mieczysław Weinberg *Sonatas for Violin Solo*

G. Kremer
ECM 2022

Z minuloročných titulov vydavateľstva ECM pútala nahrávka sólových husľových sonát Mieczysława Weinberga v interpretácii Gidona Kremera moju pozornosť azda najviac. Zaiste, každý nový počín tohto huslistu je spravidla už sám osebe prísľubom viacerých kvalít. Poslucháči sa môžu tešiť predovšetkým na premyslenú, na viacerých úrovniach odôvodnenú a hodnotnú dramaturgiu, na kremerovský in-

terpretačný výraz, ktorý ťaží z bohatých možností jeho sláčikovej hry a v neposlednom rade aj na jeho zreteľnú interpretačnú sústredenosť. Obdobne nutkavo si pýtal pozornosť aj príslub opäť a hlavne v novej interpretácii zažiť Weinbergovu hudbu.

Nepopierateľne by bolo krivdou napísať, že ide o skladateľa, ktorého dielo musíme ešte len objaviť. Aj v našich končinách máme vnímavých a zasvätených interpretov, ktorí po jeho opusoch už neraz siahli a nahráli ich na CD. Na druhej strane, asi rovnako neférové by bolo predstierať, že v hudbe tohto skladateľa sme už poslucháčsky úplne doma a „poznáme všetky jej zákutia“. Rovnako ako obrovské množstvo skladateľov vyrastajúcich a pôsobiacich na východnej strane Berlínskeho múru, patrí aj Weinberg k umelcom, ktorých 2. svetová vojna a následné spoločenské zriadenie Východného bloku – takpovediac – „prignovali železnou nohou“. Z krivdy vzhádzajúcej z nedostatku príležitostí zaznieť počas života svojho tvorcu sa hudobné dielo skladateľa spamätáva len ťažko, preto je tento umelecký a edičný počín taký hodnotovo apelatívny. Nie je to však prvý album, v ktorom Kremer siahol po hudbe tohto skladateľa, „advokátom“ jeho komornej tvorby sa stal už niekoľkokrát predtým v spolupráci s ECM aj s Deutsche Grammophon. Teraz však Kremer stojí voči Weinbergovej hudbe ako interpret-solitér. Sám prostredníctvom sláčika a štyroch strún kriesi neraz radikálny výraz a umelecký odkaz skladateľa. Tri sonáty pre husle sólo z rokov 1964, 1967 a 1979 vznikli v blízkosti opery *Pasažierka*, pričom na CD sú dramaturgicky zoradené zostupne – od tretej k prvej. Jeho huslová hra pritom neostáva nič dlžná vyššie naznačeným

kvalitám spájaným s jeho interpretačným renomé. Je zároveň nekompromisná, zvukovo sa poddáva výrazu Weinbergovej hudby a ani prinajmenšom nezachádza k samoúčelným gestám či „kupovaniu“ si poslucháčov. Ak ešte stále považujeme splynutie, resp. symbiózu interpretovskej hry s hudobným textom za interpretačný ideál, tak Kremerovi patrí veľké *chapeau*!

Album otvára extrémne náročná, monumentálna a takmer 30-minútová *Sonáta č. 3 op. 126*, venovaná skladateľovmu otcovi. Poslucháč je od prvého momentu vystavený koncentrovanému a nekompromisnému výrazu, ktorým Weinberg akoby podroboval možnosti husľovej hry náročnej, až existenčnej skúške.

Nasleduje vo zvukovosti a expresii do istej miery prívetivejšia *Sonáta č. 2 op. 95*, pozostávajúca zo siedmich koncíznejších a navzájom odlišujúcich sa častí nesúcich názov po svojich kompozičných prostriedkoch/princípoch (*Monódia, Intervaly, Sprievod, Synkopy* a podobne). *Prvou sonátou op. 82* sa album znovu vracia k radikálnym a poetikou skľučujúcejším plochám.

Každé z týchto diel je možné vďaka kompozičným kvalitám považovať za zvrchovaný prínos do husľovej literatúry 20. storočia. Nepredstavujú však kompozície bez interpretačných a najmä poslucháčskych úskalí a už v žiadnom prípade nie sú prostriedkom na dosiahnutie poslucháckeho oddychu. Vďaka tomu sa môžeme započúvať do pravdivej, vo svojej podstate skutočnej a zvláštnym spôsobom poľudštenej hudby, v ktorej autor nerobil žiadne ústupky. Autonómnosť hudby a tvorby je v týchto sonátach dovedená do všetkých možných dôsledkov.

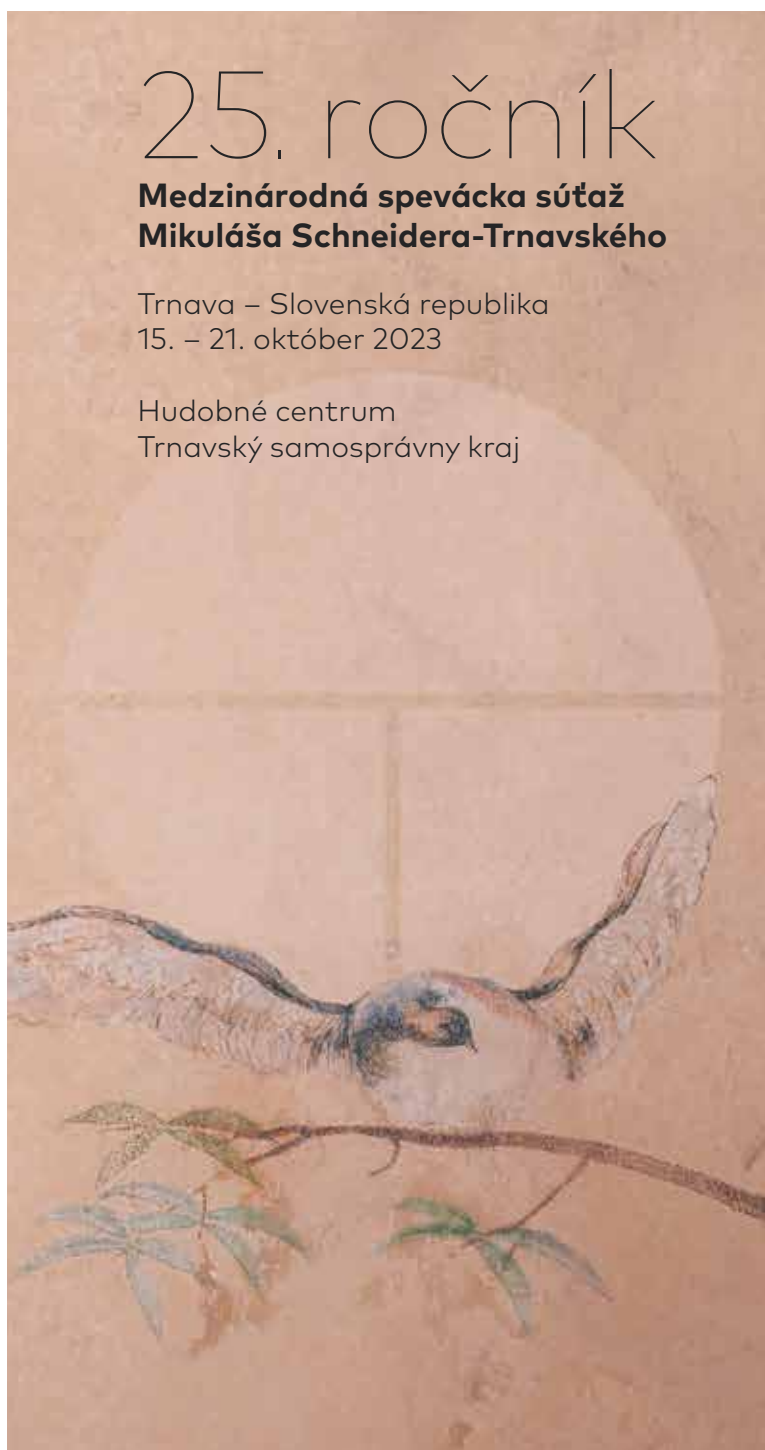
ONDREJ VESELÝ

25. ročník

Medzinárodná spevácka súťaž Mikuláša Schneidera-Trnavského

Trnava – Slovenská republika
15. – 21. október 2023

Hudobné centrum
Trnavský samosprávny kraj



Súťaž je otvorená
pre spevákov narodených po
ženy – 1999, muži – 1997 / 1. kategória
ženy – 1990, muži – 1987 / 2. kategória

CENY

I. kategória II. kategória

1. cena 2 000,- € 1. cena 3 000,- €
2. cena 1 500,- € 2. cena 2 000,- €
3. cena 1 000,- € 3. cena 1 500,- €

Uzávierka prihlášok: 15. júl 2023

INFORMÁCIE:

e-mail: zuzana.mikulcova@hc.sk,
www.hc.sk

ADRESA:

Zuzana Mikulcová / výkonný manažér,
Hudobné centrum, Michalská 10,
815 36 Bratislava.

Gabriel Jonáš

Au Privave

Analýza sóla a improvizačné prístupy
hrania na 12-taktové blues

JURAJ KALÁSZ

Gabriel Jonáš (1948) je jednou z najvýraznejších osobností slovenskej jazzovej scény. Jonáš, ktorý hrá v súčasnosti výhradne na klavíri, vyštudoval na bratislavskom Konzervatóriu (1964–1969) hru na akordeón a na gitare. V rokoch 1972–1973 žil a pôsobil v New Yorku. Spolupracoval s viacerými významnými americkými jazzmanmi, ako Joe Newman, Sam Jones, Bobby Durham, Albert „Tootie“ Heath alebo Attila Zöller. Z hŕstky Jonášových nahrávok, ktoré sú z obdobia pár rokov po jeho americkej skúsenosti, som vybral skladbu Charlieho Parkera *Au Privave* z LP *Klávesová konkláva* (Supraphon, 1978). Ide o záznam koncertu z 13. 12. 1976 v Obvodnom kultúrnom dome v Prahe 4, na ktorom účinkovali: Gabriel Jonáš – akustický klavír, Karel Růžička – Fender Rhodes, Emil Viklický – Fender Rhodes, Petr Kořínek – basgitara, Josef Vejvoda – bicie nástroje a Jiří Tomek – kongá. Jonáš bol v tej dobe spoluhráčom pražského multiinstrumentalistu Jiřího Stivína. Len pár mesiacov pred koncertom, z ktorého pochádza analyzované sólo, spolu nahrali významný album *Zvěrokruh* (Supraphon, 1977).

Na analýzu som vybral skladbu s jednoduchou harmonickou štruktúrou (12-taktové blues), na ktorej sa dá pohodlne sledovať Jonášov improvizačný štýl. Stavba sóla používa 2-taktové striedanie fráz v štýle *call & response* a princíp *tension & release*. Na jeho začiatku (1.–2. takt) je citovaná zmenšená stupnica F začínajúca celým tónom, ktorá sa používa pri improvizácii na zmenšené akordy. Jej použitie v kontexte dominantného akordu F⁷ sa dá chápať ako jemné vybočenie z tonality. Čísla v zátvorke pod notovou osnovou (1.–2. takt) označujú poradové číslo tónu v stupnici a čísla nad notovou osnovou ich vzťah k akordu F⁷. Znamienko + označuje *unavailable tensions*, čiže tóny (7 a 11), ktorým sa treba v akorde vyhnúť, ale v improvizácii ich smieme použiť ako prechodné tóny. Na túto úvodnú 2-taktovú frázu nadväzuje bebopová fráza (3.–4. takt), vychádzajúca z akordického rozkladu. V 10. takte sa nachádza modálna záměna (*modal interchange*), keď namiesto akordu C⁷ je v improvizácii artikulované rozšírenie na Gm^{7b5}–C^{7b9}, čiže II a V⁷ stupeň z f mol harmonickej. Melodické reharmonizácie s použitím chromatických tónov rozširujú štruktúru blues a improvizačným linkám dodávajú harmonické napätie a pohyb vpred. Výborným spôsobom, ako v improvizácii spestriť rytmus, je varírovanie frázovania. V 17. takte sa sólo „prepne“ do rovného ctenia (*straight*) a v 21. sa vráti do swingu. Chromatický zostup jednoduchého motívu, ktorého zárodok sa dá vysledovať na začiatku 19. taktu, je motivickou prácou

typickou skôr pre staršie jazzové štýly. Opakovanie chromaticky klesajúceho motívu (19.–22. takt) má solídnu melodickú nosnosť, a preto je prakticky nezávislé od harmonického kontextu. V 23. takte je pasáž s týmto motívom predelená akordickou vyhrávkou, na ktorú nadväzuje opakovanie krátkej rytmizovanej frázy, vytvorenej z troch tónov. Fráza je anticipovaná už poslednom takte 2. chórusu a jej opakovanie v 3. chórusu (25.–29. takt) má viac rytmickú ako melodickú úlohu. K jej transformácii dochádza v 31.–32. takte cez veľké trioly, pričom v závere 3. chórusu (33.–34. takt) je pôvodná fráza „skrytá“ v osminových notách. *Turnaround* (35.–36. takt) obsahuje opäť akordické rozklady typické pre bopový štýl.

Základom Jonášovho improvizačného myslenia je rytmus. Typickým príkladom je začiatok 4. chórusu (38.–41. takt), kde pracuje s jediným tónom a jeho chromatickým posúvaním v rámci oktávy smerom k subdominante Bb⁷. Na zvýšenie napätia (*tension*) použije Jonáš zmenšené akordy v 43.–45. takte. Malá nóna (b9) na ťažkej dobe akordu Gm⁷ (46. takt) bola obľúbeným postupom Charlieho Parkera, ktorý ho použil napríklad v téme svojej skladby *Now's The Time*. Ide o blue note z f mol bluesovej stupnice. V *turnarounde*, ktorý sa začína v 48. takte, je citovaná zmenšená C začínajúca sa veľkou sekundou. Umelo vytvorená symetrická stupnica obsahuje štyri akordické tóny a štyri tenzie, pričom sa dá ľahko odvodiť z dvoch chromaticky posunutých zmenšených akordov, v našom prípade Cdim⁷ a C#dim⁷.

5. chórús je vzorovou ukážkou melodického bopového hrania vo vnútri harmónie s použitím C bebopovej stupnice. V rámečkoch sú cieľové tóny troch po sebe nasledujúcich fráz, ktoré spolu vytvárajú postupne klesajúci logický celok – vetu (54.–57. takt). Chromaticky poňatá fráza v *turnarounde* (59.–60. takt), ktorá smeruje do toniky, je typická skôr pre obdobie swingu alebo dixielandu. Jonáš sa tu riadi svojím vlastným vkusom, nerieši štýlovosť alebo koncepciu, ale hrá to, čo „počuje“.

Logika, čitateľnosť a rytmická precíznosť, tak by sa dal najlepšie charakterizovať Jonášov improvizačný štýl. Na začiatku 6. chórusu (61.–63. takt) trikrát opakuje diatonicky klesajúci jednotaktový motív, ktorý mieri do substitučného akordu B⁷, nahrádzajúceho toniku. Striedanie repetitívnych rytmických modelov (65.–66. takt) s komplexnejšími bopovými postupmi (67.–68. takt) je pre Jonáša typické a v jeho sóle ho môžeme nájsť na viacerých miestach. Zaujímavou stratégiou je tiež použitie sprievodu ľavej ruky. Zatiaľ čo v prvých štyroch chóruchoch používa sprievod skôr ojedinele, od 5. chórusu ho využíva frekventovanejšie, avšak skôr ako prostriedok na gradáciu. Netreba tiež zabudnúť na to, že na nahrávke sú ďalší dvaja klaviristi, preto je použitie ľavej ruky na sprievod vlastne zbytočné. Hra v akordoch sa tak dostáva k slovu až v poslednom, 7. chórusu. Ide opäť o rytmické opakovanie jednoduchého motívu v Jonášových akordických blokoch (*block chords*), ktoré používali George Shearing, Red Garland alebo Bill Evans. Z kapacitných dôvodov tlačeneho časopisu je zápis sóla zredukovaný do jednej notovej osnovy. Pokiaľ hral Jonáš v ľavej ruke iba akordický sprievod, sú v notách akordické značky, ale v 7. chórusu má ľavá ruka nosnú funkciu, je súčasťou frázy, preto je vypísaná priamo v notovej osnove. Kompletná transkripcia v klavírnom zápise je dostupná na stiahnutie vo formáte PDF na webovej stránke *Hudobného života*.

Sólo Gabriela Jonáša ma zaujalo množstvom zaujímavých nápadov a veľkým nasadením. Vďaka rozumnému dávkovaniu hudobných informácií a práci s dynamikou na ňom niet hluchých miest. Verím, že transkripcia a jej analýza budú pre záujemcov o štúdium jazzovej improvizácie obohatením.

Analýza sóla a improvizačné prístupy hrania na 12-taktové blues

[1] F⁷ B^{b7} (Dm⁷) F⁷

1 9 #9 + #11 b13 3 + 5 13 b7 1 b9 #9 (1 b7 5 b3) 11 1 3 1 b7

(1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 1. 2. 3. 4. 5. 6.)

F zmenšená začínajúca sa celým tónom-----|

bebopová fráza-----|

5 B^{b7} F⁷ (Dm⁷) Am⁷ D⁷

13 5 3 9 1 3 11 #11 (b7 5 b3 1) b7 b13 5 11 3 5

9 Gm⁷ (Gm⁷b⁵) (C⁷b⁹) F⁷ D⁷b⁹ Gm⁷ C⁷

1 5 9 b3 11 (b5 b3 1 b7) (3 b9 b7 +) 5 11 3 9 5 b9 11 9 b3 5 b7 5 3 5 11

modálna zámena-----|

[2] F⁷ B^{b7} F⁷ D⁷b⁹

5 3 9 1 3 3 3 11 5 13 1 1

17 B^{b7} *straight* F⁷ D⁷b⁹

3 5 11 9 3 11 #11 5 11 3 9 1 3 5 b7 9 1 b7 + b9 b9 1 b9 1 1

21 Gm⁷ C⁷b⁹ F⁷ (Am⁷) Dm Gm⁷ C⁷

+ 5 + + 11 + 11 + + 1 + + b7 + b7 b7 (1 b3 5 b7) 9 b3 b3 b7 5 b7 11 5

swing

[3] F⁷ B^{b7} F⁷ Cm⁷ F⁷

1 13 1 9 5 3 5 13 1 13 1 9 1 1 13 1 13 1 9 9 1 13

29 B^{b7} F⁷

5 13 5 13 5 3 5 13 5 3 1 13 1 9 1 13 1 13 1 9 9 1 13

33 Gm⁷ C⁷ F D⁷b⁹ Gm⁷ C⁷

b7 5 b7 1 b7 5 b7 1 11 9 11 11 5 11 9 1 3 5 5 1 1 5 b3 1 b7 3 5 b7 9

[4] F⁷ B^{b7} F⁷

5 1 1 1 1 1 5 5 5 5 5 5 1 1 1 1 1 #1 1 9 1 #9 1 3 1

41 B^{b7} F⁷ Am⁷ (Bdim⁷) D⁷

1 (+ 1 bb7 b5 1 bb7) (1 bb7 b5 b3 b5 b5 b3)

Majster a Margaréta Commedia

Poznámky k dvom kovidovým
albumom Sisy Michalidesovej



GABRIEL BIANCHI

Tento text vznikol na dávnejšie naliehanie redakcie Hudobného života – vraj nikto nechce recenzovať Sisine albumy. Jazzmani v nich necítia dosť jazzu, pre recenzentov z druhého brehu to nie je dosť „vážne“. A tak to zostalo na mne – asi preto, že sme so Sisou priatelia, asi preto, že som taký „eklektik“... O jej hudbe som v minulosti narozprával a napísal dosť veľa, preto ma ani tieto dva albumy neprekvapili.

Nevedel som, čo napísať, a rozhodol som sa, že si nechám pomôcť Sisou osobne. Pozval som ju na nahratie Jazzového klubu Rádía Devín, ktorý sme tvorili presne v deň začiatku ruskej invázie na Ukrajinu. Bolo hrôzostrašné rozprávať sa o Bulgakovovej apokalypse sovietskej moci na pozadí reálného násillia ruského štátu voči svojmu susedovi. Program sa vysielal 27. februára. Ak sa vám nechce ďalej čítať, pustite si z archívu RTVS rovno záznam na <https://www.rtvs.sk/radio/archiv/1302/1751681>.

Spísal som napokon zopár extrémne subjektívnych postrehov z počúvania dvoch albumov (fenomenologická časť recenzie) a niekoľko generalizujúcich hodnotení v historickom kontexte Sisinej tvorby aj s výhľadmi, resp. pokusmi o výhľady do budúcnosti (analyticko-autoritatívna časť recenzie). Podme na to.

Ani jeden z albumov nie je čisto jazzový. Majster a Margaréta hojne používa jazzový jazyk, hudba ako taká je veľmi obrazná, ilustratívna, na albume je more drobných motívov, ktoré nie sú pospájané do jedného celku. Album Commedia – to je číre divadlo. Všetko je zahraté a zaspievané perfektne. Oba albumy tvoria motívy pre dramatické výjavy na scéne. Emočné obľúky. A veľa farebných harmónií vo zvuku a hedonistického inštrumentálneho hrania. Z neho vytrčá svojou expresivitou Sisin starý spoluhráč z Budapešti, ktorého si overila na albume Chloé, trubkár a krídlovkár veľkého formátu Kornél Fekete-Kovács. Osobnosť, na ktorú mala šťastie, podobne ako v prípade Mikiho Skutu pri Holubici a sivom holubovi. Skuta tam predviedol nepredstaviteľnú empatiu. (Pustite si napríklad jeho improvizáciu s playbackom

a echami filigránskych gírlánd v diskante uprostred 14. skladby. Improvizácie na Sisine mikrotémy tvoril Skuta bez jazzových klišé a priamo na telo motívikom.)

Ak predsa len potrebujete viac jazzu, tak ten sa nájde najmä na Majstrovi a Margaréte. Commedia je podľa Sisy „veselý album“. Žiaľ, nechala si na ňom celú šou ukradnúť a uniesť ju niekam na Balkán na world music estrádu Marcelom Comendantom (cimbál) a Markom Kukobatom (akordeón). A čo ostalo, rozbil bubeník. (Nevie Sisa povedať bubeníkovi, čo chce? Že niekedy – či zväčša – menej je viac...?) Fellini, ktorému by mnoho z tohto albumu určite sadlo do jeho živočíšnych filmov, už nič nenatočí a žiaľ ani Jakubisko, ktorému by sa iste hodilo Sisino nežné pískanie v Jari...

Opomenutia hráčov, s ktorými Sisa nahrala oba albumy, vyhrôtim konštatovaním, že ma zo všetkého najviac zaujalo päť skladbičiek, na ktorých hrá len sama, využívajúc databázu zvukov „Spitfire BBC Sample Library“. Tam je jej hudba asi najautentickejšia: Variété, Byt číslo 50, Čierny kocúr, Prebudenie na Jalte a W.

Počas nášho stretnutia v mojej relácii v Rádiu Devín Sisa prezradila: „Moja hudba nie je na to, aby si ju niekto púšťal v aute. Treba pri tom „rozmyšľať“ a dostať sa hlbšie. Moji poslucháči si to dávajú ešte raz a nachádzajú tam stále nové veci. Aj ja tam stále nachádzam niečo nové, keď si to vypočujem... Aj tie cédečky predtým, keď si ich pustím, tak tam zas niečo iné cítim alebo počujem a samu ma to prekvapí. Lebo ja mám stále pocit, že to len tak prechádza cez nás, čo tvoríme, a že to ide von. Zniekadial' to prichádza...“

Podme teda k pokusom o výhľady do budúcnosti: Opakovane som sa pri rôznych príležitostiach Sisy pýtal, kedy príde s veľkou formou. (Jej spontánna odpoveď bola, že už píše pre veľký orchester. Ale orchester nie je forma! Vraj si máme počkať na 18-minútovú skladbu k nemému filmu Bustera Keatona. Na to sa teda veľmi teším... Rozhadzovania nápadov a motívov do púťových miniatúr už bolo dosť, Sisa!) Lebo Sisa Michalidesová na to určite má – je to vec remesla a inej

tvorivosti, na rozvoji ktorej už nejakú dobu intenzívne pracuje. Je to cesta asi ako od vytvorenia sochy k architektúre (v ktorej je tá socha umiestnená). Ako to robili Mozart, Beethoven, Wagner...

Občas nastane výnimočné stretnutie s človekom, ktorý nezapadá do rutín, ktorý nás ožiari svojím výrazom a stiahne nás do hĺbky, kde pokojne narába so svojou kreatívnou energiou. A dovoľí nám ponoriť sa spolu s ním pod hladinu každodenného konjunkturálneho klišé, že „všetko sa dá“, pod hladinu zvukového, myšlienkového a vzťahového smogu, ktorým sa dusíme, dovoľí nám participovať na hľadaní pravdy, krásna, lásky... A také je každé stretnutie so Sisou Michalidesovou a jej hudbou.

Dodám ešte vlastný citát zo spomínaného rozhlasového rozhovoru: „Okrem hĺbky má (Sisa) ešte jednu dôležitú vlastnosť – odvahu. Odvahu žiadať to najlepšie, čo potrebuje pre svoje umelecké vyjadrenie. Preto sa jej len tak nedovoláte na mobil, preto sa na jej odpoveď na e-mail toľko načakáte. Lebo Sisa je ponorená v nekompromisnom hľadaní podstaty, odvážne odstrihnutá od banalít každodennosti. A bolesť, ktorou prešla, je zrejme najlepší recept na takúto odvahu.“ Takže, Sisa, pridaj k hĺbke a odvahe trochu staviteľského inžinierstva a urbanizmu!



Bigbít

VANDA ROZENBERGOVÁ

Za naším domom bola záhrada a potom nič, len mokrade a rieka Nitra. Rokmi neubudlo ani zo záhrady, ani z rieky, aj stromy sú tam, kde ich moji rodičia zasadili. No záhrade chýba moje detstvo, chýba jej sila mojich rodičov, ich čas a láska, hoci sa o ňu moje oči opierajú každý deň. Uprostred briez a borovic mi otec zostrojil hojdačku – kovový rám, na ktorý lankami upevnil sedadlo s opierkou. Okná do dvora sa v lete otvárali dokorán a mali sme pustený rozhlas po drôte. Mala som štyri či päť rokov a jednoducho som chcela počúvať jedinú pesničku: *Ó, rodný kraj*. Spieval ju Miroslav Žbirka, o ktorom som nevedela, že je to Miroslav Žbirka, a ani refrénu som nevenovala pozornosť. Slová boli hebké a nežné, ale mne sa páčila hlavne tá melódia. „Toto je ozajstný bigbít,“ povedal raz môjmu ocovi sused, všetci boli mladí a bolo to exotické a krásne. „Bigbít,“ opakovala som si popri hojdaní a kričala som na mamu, nech otvorí okno, ako najviac sa dá, lebo možno budú hrať moju pesničku.

Nemali sme gramofón ani magnetofón, mali sme len rozhlas po drôte. Nikto z našej rodiny nevedel hrať na žiadnom hudobnom nástroji a hoci som túžila chodiť na klavír, prihlásili ma do ľudovej školy umenia, ale na výtvarnú. Nikto z mojich spolužiakov nechodil do hudobnej, len dve dievčatá z nižšieho ročníka, sestry Myšiakové – a obidve na flautu. Nástroje aj vtedy znamenali zárez do rodinného rozpočtu a moje chcenie nebolo také silné, na klavír som zabudla a na výtvarnú neskôr tiež. Ale na *Ó, rodný kraj* nie. Pretože ak si ďaleko od domova a na návšteve zazrieš glóbus, chytiš ho do rúk a hľadáš, odkiaľ si prišiel. Aj ja som už ďaleko od *toho* domova, ale často spomínam na ten pocit na hojdačke, na bordové pivónie, mladých rodičov, na dvor s lavičkou a silnú vôňu podvečera, vidím otvorené okná, zapadajúce slnko, otca na chodníku vedľa ríbezlí a z okna znie ten bigbít. *Ó, rodný kraj* sa neskôr rozplynul v tajomných informáciách o skupinách Alphaville, Led Zeppelin či Pink Floyd a všetci naši rodičia milovali Abbu.

Peter nebýval v dome so záhradou, ale v trojpodlažnej bytovke a v celkom inom meste. Je o sedem rokov starší ako ja a jeho otec hral na husliach, a to aj v reštauráciách a v baroch kúpeľného miesta. Peter konštruoval raketové modely, mali magnetofón a vedel, čo je bigbít. Ale aj tak rád spomína na ich dvojizbový byt vo chvíľach, keď otec hral. Bola to prvá časť Sibeliovho *Koncertu d mol opus 47, Allegro moderato*. Peter bude mať šesťdesiat a kedykoľvek zahmká tú melódiu. Vie ju naspamäť a má krásny hlas. Pri jazde autom si ju pospevuje podvedome a ja počúvam. „Otec povedal len Sibelius a už som vedel, že je to ona. Díval som sa z okna, nad Váh nalietavali čajky a po brehu knísavým pohybom chodili labute. Otec hral, mama štrikovala a ja som rátal s tým, že pôjdem von, ale až keď sa skončí

tá skladba, alebo keď ju otec zahrá ešte raz. To je len začiatok, tam ďalej je to oveľa ťažšie, hovoril o istej pasáži otec, ale *tam ďalej* ma to nezaujímal. Nevedel som ani, že ten sólový part patrí medzi najnáročnejšie husľové prechody vôbec. Vždy som chcel počuť hlavne začiatok, aj keď v jednej, zakaždým v rovnakej chvíli otec trochu zaváhal a pomedzi zuby precedil: „Dvojhmat“. Rozumel som, že je to niečo ako dvojité salto alebo zložité očko na maminom svetri. Mama hovorila, že celý opus je veľmi lyrický, nádherné slovo to sibelius, vzdychala.“

Petrovi rodičia poznali vážnu hudbu a Peter aspoň približne vedel, čo znamená adagio aj arpeggio, zatiaľ čo ja som sa hojdala pod borovicou a vykrikovala som „to je ozajstný bigbít!“ „Tak ako každý z nás komolí slová, ktorým nerozumie, v skutočnosti som chcel, aby otec zahrál Sibíliu, pričom som netušil, či je to pomenovanie pre skladbu, skladateľa alebo mesto, nevedel som nič. A teraz zahraj nejaký valčík, Jožko,“ povedala mama keď zložila pletenie a začala si šúchať zápästia. To bolo vždy znamenie, že s pletením nadnes skončila.“

Petrov otec pracoval v komunále ako opravár elektrických zariadení a opravoval televízory, práčky a chladničky. Riaditeľ Komunálnych služieb doučoval Petra ruštinu, pretože v nej bol výborný, zatiaľ čo Peter v šiestej triede na polroka prepadol. „Ako sa vám môžem odvdáčiť,“ opýtal sa Petrov otec a súdruh riaditeľ ho zavolať na vianočný večierok pre vedúcich zamestnancov a mal si priniesť aj husle. Celý večer hral súdruzkám a súdruhom na želanie, *Kalinka, Ešte som sa neoženil a Dedinka v údolí*. Cítil sa vraj ako Renoir, keď svojmu lekárovi ponúkol namiesto peňazí, ktoré nemal, že mu niečo namaluje, a lekár ho požiadal, aby mu teda natrel výplne okolo dverí.

Ale aj tak, v kútiku duše som Petra trochu ľutovala, že s rodičmi nemali bigbít ako ja. „Mal som ho neskôr, s kamarátmi, Ivan priniesol *Kuře v hodinkách*, ale neviem, či to bol bigbít.“

„Boli tam elektrické gitary?“ opýtala som sa.

„Jedna isto,“ odvetil Peter.

„Tak to bol bigbít,“ povedala som zainteresovane, aj keď dnes si to o albume *Kuře v hodinkách* nemyslím. Keby sa mal aj Peter vrátiť domov, do svojho detstva, ocitol by sa v izbe s gaučovou súpravou a s hustými záclonami, s brúsenými pohármi, s väzami za sklom a s otcom, ktorý hrá Sibíliu. My dvaja teraz vytvárame domov iným ľuďom, vonku je stále ten istý rám na zavesenie hojdačky, tie isté stromy, ten istý dvor a tá istá záhrada, ale miesto na glóbus pre budúce cesty našich detí je už iné. Máme tu bigbít, husľové koncerty, muzikály aj elektronickú hudbu, máme klavír, husle, bubon, gitary, kalimbu, mandolínu aj flautu. A za domom nie je pole a rieka. Je tam sídlisko.

