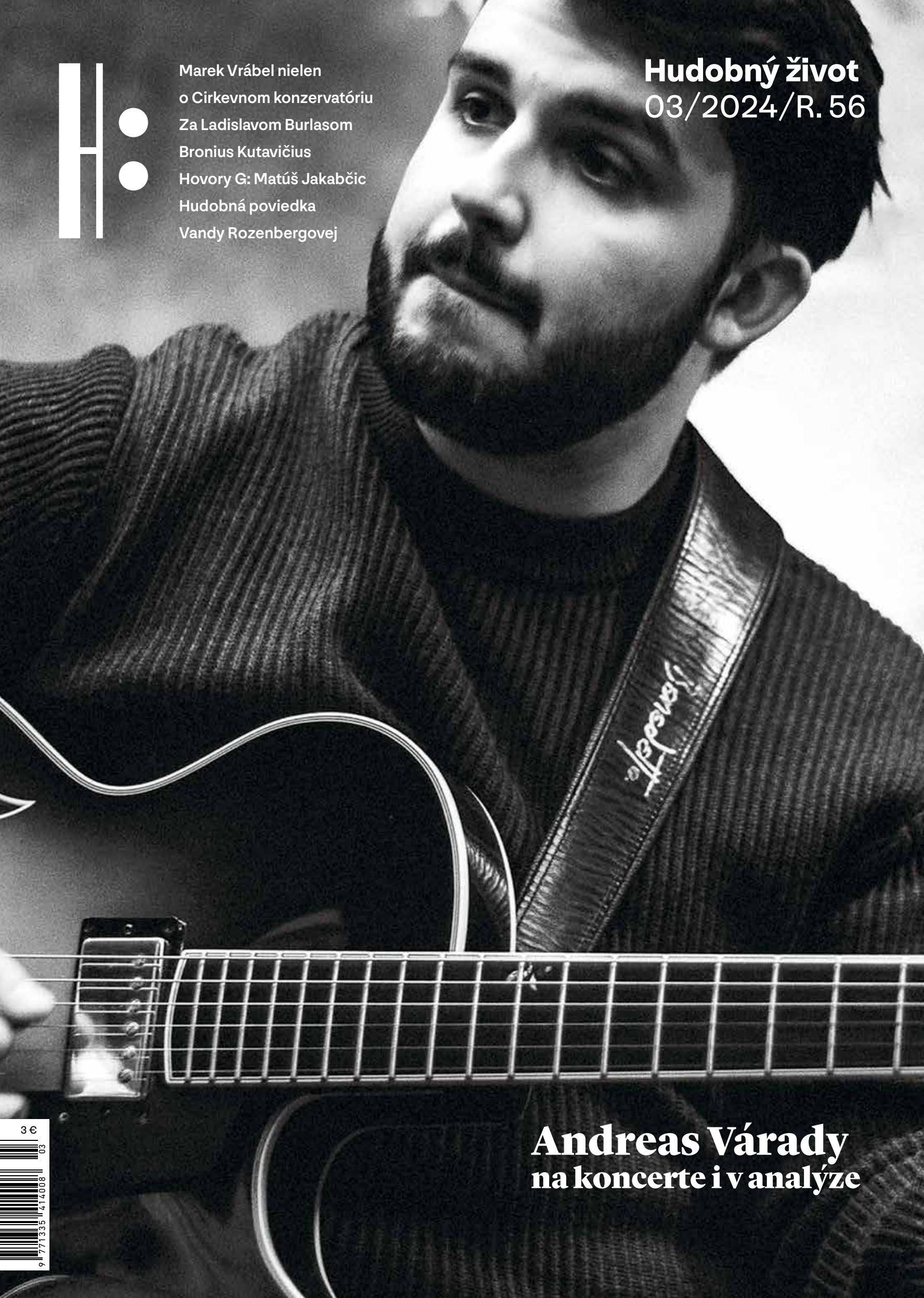


Marek Vrábel nielen
o Cirkevnom konzervatóriu
Za Ladislavom Burlasom
Bronius Kutavičius
Hovory G: Matúš Jakabčic
Hudobná poviedka
Vandy Rozenbergovej

Hudobný život
03/2024/R. 56



Andreas Várady
na koncerte i v analýze



DOMUS ARTIS 2024



FESTIVAL
KOMORNEJ
HUDBY
V DOME
ALBRECHTOVCOV

PRESSBURG

Bartók, Dohnányi

17. MAREC 2024 / 18.00

Alena Hučková,
V4 String Quartet

PRO ARTE...

Šimai, Honegger, Zeljenka, Parík, Debussy

24. MAREC 2024 / 18.00

Andrej Gál, Peter Javorka

LAUTHEN CONCERT

Hinterleitner, Weichenberger, Durant, Telemann

14. APRÍL 2024 / 18.00

Le nuove musiche, Jakub Mitrík

ADIEU

Janáček, Ravel, Bella, Babadjanian

21. APRÍL 2024 / 18.00

Juraj Tomka, Kristína Chalmovská, Maroš Klátik

DRUHÁ GENERÁCIA

Németh-Šamorínsky, Albrecht

28. APRÍL / 18.00

Magdaléna Bajuszová, Mucha Quartet

CANCIONES AMATORIAS

Brouwer, Godár

5. MÁJ 2024 / 18.00

Irena Troupová, Martin Krajčo,
Radka Krajčová, Martin Ruman

PRÍBEH SAXOFÓNU

Kastner, Demersseman, Singelée,

Arban, Sou Alle, Gilson, Bouillon, von Borck

16. JÚN 2024 / 18.00

Ladislav Fančovič, Jakub Čizmarovič

Predaj vstupeniek:
www.albrechtforum.com

ticketportal
VSTUPENKY NA DOSAH

a vždy hodinu pred koncertom
v Dome Albrechtovcov
Kapitulská 1, 811 01 Bratislava.

albrechtforum
albrechtforum

E-MAIL: info@albrechtforum.eu
TEL: 0905 871 868, 0908 709 895

Vstupné 12€
Študenti a dôchodcovia 8€
ŽTP 5€

Hlavný
organizátor



Hlavný partner projektu



Festival z verejných zdrojov
podporil Fond na podporu umenia

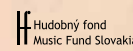
S finančným príspevkom



BRATISLAVA



Mediálny partner



• Visegrad Fund



Obsah

- Koncerty**
- 2 Slovenská filharmónia –
Štátna filharmónia Košice –
ŠKO Žilina – Konvergencie
- Auris interna**
- 5 Popkultúrne obrazy raja
- Hudobné divadlo**
- 8 Opera ND Praha:
Ariadna na Naxe
- 10 Štátna opera Banská Bystrica:
Carmen
- 12 Nórska opera:
Hrad kniežata Modrofúza
- 14 Štátna opera Viedeň: Il trittico
- Rozhovor**
- 16 Chýba kvalitný štandard
(Marek Vrábel)
- Spomíname**
- 21 Ladislav Burlas
- Analýza**
- 24 Bronius Kutavičius:
Posledné pohanské obrady
- Jazz**
- 28 Koncert:
Christian Havel & Andreas Várady
v Nu Spirit Bare
- 30 Jazzové laboratórium:
Andreas Várady (Radiska)
- 32 Hovory G:
Od elektrickej gitary k Wesovi
Montgomerymu
- 35 Recenzie CD
- Poviedka**
- Kde si žil doteraz?
(Vanda Rozenbergová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Koľko odborných škôl je málo a koľko veľa? Otázka, ktorá sa stáva páľčivou a ktorú si aj v *Hudobnom živote* kladieme už nejaký ten rok. Vyprovokovaní stretnutiami s manažérmi profesionálnych orchestrov, ktorí sa na konkurzoch nestačia čudovať nad úrovňou uchádzačov o pracovné miesta. Do začiatku 90. rokov malo Slovensko desaťročia tri konzervatóriá, o ktoré bola medzi nadanou mládežou doslova bitka, a na jedinú vysokú školu v krajine sa dostávala elita s profesionálnymi pódiovými ambíciami. Dnes ponúka odborné hudobné vzdelanie štrnásť konzervatórií, no tento systém nedokáže generovať kvalitný hudobnícky materiál ani pre orchestre v regiónoch. A problém úrovne konzervatórií sa, logicky, prelieva aj do vysokých škôl...

Kde sa stala chyba? Prečo v dobe, keď záujem nadaných detí (a ich rodičov) o umelecké odbory klesá, stúpa počet škôl, ktoré lovia v týchto vodách? Stačí, ak sú konzervatóriá len liahňou ďalších a ďalších učiteľov ZUŠ-iek? Ktoré sú – povedzme si to na rovinu –, v chudobnejších regiónoch miestami pracovnej a finančnej stability a ktoré následne posielajú dorast opäť späť do systému 14 konzervatórií... Je verejným tajomstvom, že nadaní študenti sú skôr výnimkami v tomto zvláštnom systéme, že tí, čo si to môžu dovoliť, si pre konzervatoriálne vzdelanie vyberajú zahraničné školy, o tých vysokých ani nehovoriac. Písať o probléme je, pochopiteľne, pichaním do osieho hniezda, pretože 14 konzervatórií už vygenerovalo veľa pracovných miest. Naše hudobné odborné školstvo už dávno stratilo punc výberovosti, exkluzívnosti a elitnosti a vydalo sa na cestu predstierania. Kedy sa zrúti táto „pyramída“, nevedno, a ťažko sa chápe, prečo ju štát podporuje.

O to viac si vážime, že o tejto téme prehovoril riaditeľ jedného z konzervatórií, organista Marek Vrábel. Jeho slová nielen tnú do živého, ale aj ponúkajú riešenia. Zároveň je rozhovor s ním pootvorením dverí do zákulisia jediného cirkevného konzervatória u nás.

Zarmútil nás odchod profesora Ladislava Burlasa, ktorý v slovenskom hudobnom živote zanechal unikátnu viac než 70-ročnú stopu aktívnej práce v oblasti muzikológie, pedagogiky a kvalitnej skladateľskej tvorby. Česť jeho pamiatke.

V našom kontexte ponúka ojedinelú príležitosť zoznámiť sa s tvorbou barda litovskej hudby 20. storočia Broniusa Kutavičia text skladateľa Adriána Demoča o skladbe *Posledné pohanské obrady*.

Tešíme sa z dvojice textov o výnimočnom slovenskom jazzovom gitaristovi Andreasovi Váradym, ktorého predstavujeme v reflexii jeho nedávneho bratislavského koncertu i v analýze jeho skladby. Jazzová rubrika pokračuje aj so zaujímavým seriálom o jazzovej gitare, kde jednotlivé etapy jej vývoja prezentujú aktívni hráči.

Pripomíname, že naše texty nájdete už aj v online verzii *Hudobného života* na hudobnyzivot.sk. Ešte stále zdarma.

:||

Mesačník **Hudobný život**/
marec 2024 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), administratíva a online: Veronika Demidovich, externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), jazykové korektúry: Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Planková, korektúry českých textov: Lucie Lukášová, grafická úprava: Pergamen Trnava

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

Koncerty

1. 2. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,

Jiří Habart, Jiří Houdek

Beethoven – Hummel – Mozart

Intenzívne februárové dianie v košickom Dome umenia odštartoval koncert s názvom Majstri klasicizmu. Záujemcovia si mohli vybrať z klenotov dvoch najväčších géniov 18. storočia plus prešporského rodáka Hummela; do partie chýbal už len „papa“ Haydn. Na úvod (stereotypne koncipovaného) programu zaznela predohra – a hneď tá najslávnejšia od Beethovena –, k scénickej hudbe *Egmont*. Burcujuce tóny „oslobodzovacej“ hudby našli adekvátny tvar v podaní hostujúceho, sotva tridsaťročného českého dirigenta Jiřího Habarta. Košických filharmonikov viedol cez zákutia a cestičky dobre známej partitúry rozhodne a sebaisto, našiel s nimi spoločnú umeleckú „reč“, získal si prirodzenú autoritu, ktorú orchestrálni hráči bez problémov rešpektovali. *Egmont* zaznel patrične heroicky, bojovne i s občasným dôrazom na lyrický kontrast, zo zvukového i štruktúrneho hľadiska tejto interpretačnej kreácii ťažko niečo vytknúť.

Následne sme sa dostali do výrazovo miernejších, mohli by sme povedať indiferentných vôd *Trúbkového koncertu Es dur* Johanna Nepomuka Hummela, ktorý predniesol v role sólistu absolvent AMU Jiří Houdek. Nebyť jedinečného Beethovena na začiatku, možno by som nevnímal menšiu expresívnu prízračnosť a bledšiu melodickú invenciu tohto inak výborného autora. Bez debaty najviac presvedčila populárna, iskrivo poskakujúca, veselá až žartovná tretia časť. Prvá časť s tempovým pokynom *Allegro con spirito*, naopak, pôsobila trochu pohodlne až ležérne. Houdek hral brilantne, disciplinovane, s pôžitkom a s pevným lesklým tónom, ako sa to na virtuózneho trubkára patrí. Orchestrálny part bol enormne náročný na zrozumiteľnosť rýchlych pasáží v sláčikoch, najmä v prvej časti nebolo možné nepostrehnúť v tomto smere určité nedostatky.

Najatraktívnejšie sústo na poslucháčov čakalo v druhej polovici koncertu, a to v podobe *Symfónie D dur KV 504*

Bez debaty najviac presvedčila populárna, iskrivo poskakujúca, veselá až žartovná tretia časť.

od W. A. Mozarta s prívlastkom „*Pražská*“. Hoci to názov môže evokovať, Mozart ju nepísal priamo pre Prahu, iba ju tam premiéroval v r. 1787. Podľa môjho názoru ide o najlepšiu, najdokonalejšiu Mozartovu symfóniu, ak si odmyslíme slávnú trilógiu zo záveru jeho symfonickej tvorby. Neobsahuje menuet a vystačí si s tromi časťami. Haydnov vplyv je tu už pomerne symbolický tak zo stránky výstavby, ako aj melodických toposov. Habart a košickí filharmonici sa skladby zmocnili úplne príkladne. V ich poňatí prevládala jednotnosť architektúry, celistvosť ťahu a zároveň prepracovanosť detailov, nehovoriac o skvelom, koncíznom frázovaní. Dynamické vlny a diferencie sa vynímali ideálne, navyše, skladbe pomohol teplý, oduševnený zvuk. Jediné, čo by som si dovoľil poznamenať – ani nie ako negatívum, skôr ako otáznik –, bolo o čosi svižnejšie tempo strednej časti *Andante* než je to, na aké som z nahrávok svetových orchestrov zvyknutý. Možno ako kontrast k nebojácnemu rýchlemu tempu krajných častí by tu pomohlo viac kontemplácie.

No „*Pražská*“ ako celok presvedčila, potešila a pohladila, ako sa to v prípade klasicistického repertoáru nestáva často. Orchester muzicíroval s príkladným elánom a ani v rýchlych tempách sa nevyskytli žiadne zjavné nepresnosti či akýkoľvek náznak neistoty. Z Domu umenia sa odchádzalo opäť vo výbornej nálade!

TAMÁS HORKAY

6. 2. 2024

Bratislava, Reduta

Ivo Kahánek

Dvořák – Smetana – Klein – Janáček –

Martinů

Rok českej hudby na seba nenechal dlho čakať ani vo filharmonickom cykle Klavír a klaviristi, keď v Malej sále Slovenskej filharmónie dostal priestor interpret, ktorého na slovenských pódioch vídať pomerne často. Netreba vari pripomínať, že z toho neraz profituje aj domáca tvorba pre klavír.

Tentokrát bola programová ponuka výhradne česká, predstavovala zaujímavý mix pomerne dobre známeho aj takmer

úplne neznámeho, romantiky aj moderny. Menším sklamaním pre mňa bolo, že z programu vypadla avizovaná skica *Macbeth a čarodejnice* Bedřicha Smetanu, pianistická tour de force, ktorej harmonické výboje museli vylakať aj samotného tvorca, nehovoriac už o dobovom publiku vo vtedy provinčnej Prahe. Dlho som ju túžil počuť naživo a veľmi ochotne by som pre ňu obetoval celú Dvořákovu *Suitu A dur op. 98*, ktorú Kahánek zaradil na úvod, možno ako sympatickú ukážku z majstrovho klavírneho diela, ktoré kompletne štúdiovo nahral. Chápem jeho zámer aj afinitu, no musím povedať, že prvý kontakt s klavírnou verziou tohto diela z Dvořákovho amerického obdobia ma nijako špeciálne neoslnil. Estetický efekt v porovnaní s neskoršou orchestrálnou verziou som vnímal ako slabší, melodický materiál trochu banálny, a to aj napriek Kahánkovej snahe vložiť do hry čo najviac vkusnej práce s dynamickým a artikuláčnym bohatstvom aj kultúrou tónotvorby, ktorými disponuje.

Omnoho živšiu a idiomatickjšiu klavírnú štylistiku priniesla skladba *V Čechách* z cyklu *Sny* Bedřicha Smetanu, ktorá bola časovo aj technicky menej náročnou náhradou za *Macbetha*. Pri sledovaní, s akou duchaplnosťou a iskrou spontánnej muzikality sa Kahánek pohráva so skladateľovou snovou víziou polky, som okamžite dostal chuť vypočúť si v jeho podaní okrem *Macbetha* aj kompletne *Sny*. Veru, už dávno dozrel čas „odmytologizovať“ Smetanu ako hrdinu českého národného obrodzenia a pozrieť sa na jeho odkaz sviežimi očami (a ušami). Myslím si, že Ivo Kahánek by mohol byť skvelým adeptom na úspešné spustenie tohto procesu.

Ďalej už nasledovala česká (či, presnejšie, moravská) moderna. Okrem známeho cyklu *V hmlách* Leoša Janáčka, ktorý otváral druhú polovicu večera, zazneli dve oveľa menej frekventované diela. Prvým bola *Sonáta pre klavír* Gideona Kleina, rodáka z Přerova, ktorému sa v príliš mladom veku stal osudným jeho židovský pôvod. Kompaktné trojčasťové dielo trvajúce len okolo desať minút prezrádza vplyv Schönberga a Berga, ale aj skladateľovu vynikajúcu znalosť klavírnej idiomatiky a ambicióznosť. Ivo Kahánek

vynikajúco tlmočil vnútornú drámu skladby, ono ťaživé napätie vojnových rokov, keď vznikala, a pripravil tak pôsobivý finiš prvej časti koncertu.

Druhým zo spomenutých diel bola *Sonáta pre klavír H. 350* Bohuslava Martinů, kompozícia zo záverečného tvorivého obdobia veľmi plodného skladateľa. Fakt, že bola napísaná pre Rudolfa Serkina, hovorí za veľa. Po nostalgickej lyrike Janáčkových hmiel, kde Kahánek čaroval so zvukovými farbami a jemnými artikuláčnymi nuansami, prišiel na rad dvadsaťminútový opus naplnený zaujímavým vnútorným konfliktom – medzi familiárnou martinůvskou durovou žoviálnosťou a čímsi až prízračne temným. Fragmentárnosť a nepredvídateľnosť štruktúry dokázal Kahánek premeniť na devízy, servírujúc prekvapenia takmer na každom kroku. Navnadené publikum dostalo ešte tri (navzájom veľmi rôznorodé) prídavky, miera estetického uspokojenia bola skutočne vrchovatá...

ROBERT KOLÁŘ

15. 2. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Anna Štrbová, Zbyněk Müller
Britten – Vaughan Williams – Elgar

Tematicky, konkrétne anglicky ladený koncertný večer v Štátnej filharmónii Košice po dlhšom čase dirigoval bývalý šéfdirigent a hlavný hosťujúci dirigent Zbyněk Müller. Prvá polovica koncertu bola vyhradená sláčikovému orchestru. Môžeme sa síce hnevať, že vo východoslovenskej metropole veľmi zriedka môžeme privítať autentické komorné (sláčikové) telesá a situácia sa z prevádzkového hľadiska rieši tak, že polovica členov ŠfK dostane na chvíľu voľno; nemáme tu ani stabilne pôsobiaci profesionálny komorný orchestr, a tak nie je komu zveriť také autenticky komorné skladby ako napríklad *Simple Symphony* od Benjamina Brittena.

Je to určite škoda, pretože kvalitný, farebne prepracovaný, vyvážený, štíhly sláčikový zvuk nedostaneme jednoduchou redukciou filharmonických stavov. Spomínaná „jednoduchá symfónia“, ani nie dvadsaťminútová skladba anglického

majstra, poriadne preverila interpretačný potenciál „zoštíhlenej“ košickej filharmónie aj hlavného hosťujúceho dirigenta. Určitú nespokojnosť by som azda prejavil v súvislosti s dvomi okrajovými rýchlymi časťami, ktoré zneli už tradične zvukovo „korpulentne“ a málo odľahčene, ba aj trochu zbrklo. Müllerovo poňatie sa sústredilo na vášnivo-dynamickú stránku hudobného pradiava. O to expresívnejšie vyznela *Sentimentálna sarabanda* v úlohe pomalej tretej časti, kde aktéri predviedli svoj nemalý romantický potenciál.

Druhá skladba pre sláčiky už počíta aj so sólovým hobojom: ide o nie príliš frekventovaný *Koncert pre hoboje a sláčikový orchestr a mol* od Ralpha Vaughana Williamsa. Štýlový konglomerát tohto oneskoreného postromantika (zomrel v r. 1958) by mohol byť azda hudobným synonymom chladnej anglickej elegancie s patričným nadužívaním aiolskej tóniny, čo do určite miery vysvetľuje, prečo sa napriek nespochybniteľným kvalitám hudba Vaughana Williamsa na európskych pódioch neobjavuje príliš často.

V pozícii sólistky sa ocitla slovenská hobojska pôsobiaca vo Švajčiarsku Anna Štrbová. Treba pochváliť najmä jej nevýslovne *podmanivý* grációzný prejav v stredných a vyšších polohách a na kantabilne vypätých miestach. Pôvab a melodická *podmanivosť* legátových oblúkov kraľovali vo väčšine koncertu, avšak v nonlegátových figuráciách by som privítal zrozumiteľnejšiu, precíznejšiu artikuláciu, predovšetkým v nižších polohách. Spolupráca so sláčikármi bola bez problémov, hoci si Müller potrpel na veľmi rýchle tempá. Celkovo z interpretácie tohto koncertu sršali ľahká brilantnosť, plnokrvná muzikalita a osobitá, vyššie spomenutá elegancia.

Do tretice všetko najlepšie. Po prestávke sme sa mohli započúvať do kľúčovej skladby snáď najznámejšieho anglického (post)romantika Edwarda Elgara *Enigma variácií op. 36*. K interpretácii *Enigmy* nemám žiadne zachované poznámky – azda preto, že motívicky mnohoznačný sled vzrušujúcej hudobnej dramaturgie možu pozornosť „priklincoval“ na samotný sluchový zážitok. Hoci Müllerovo hudobné pochopenie predvádzaných diel

Ani nie dvadsaťminútová skladba anglického majstra poriadne preverila interpretačný potenciál „zoštíhlenej“ košickej filharmónie aj hlavného hosťujúceho dirigenta.

príležitostne kritizujem, v tomto prípade by som sa musel veľmi namáhať, aby som mohol niečo „haniť“.

Línia štrnástich variácií, veľkolepo dispozične riešená na ploche takmer štyridsiatich minút, pod taktovkou dirigenta a v rukách hudobníkov dostala strhujúci tvar s neomylným a fascinujúcim gradacným oblúkom, pričom náladovým odtieňom a kontrastom jednotlivých variácií bolo umožnené vyčerpať a ukázať celý ten mnohofarebný diapazón. Opäť by som špeciálne pochválil niektoré pomalšie, lyrické pasáže, ktoré zneli s mimoriadne intímny lyrickým nábojom. Vskutku uspokojivý a presvedčivý záver anglického večera, kde sa celý orchestr ŠfK ukázal v maximálne pozitívnom svetle tak z hľadiska stvárnenia makroštruktúry, ako aj vybrúsenosti detailov.

TAMÁS HORKAY

15. a 16. 2. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Štátny komorný orchestr Žilina,
František Macek, Ivo Kahánek
Smetana – Dvořák – Novák

Roky končiace sa „magickou“ štvorkou tradične v dramaturgických koncepciách hudobných inštitúcií reflektujú zvýšenú pozornosť tvorbe našich bratských susedov. Rok českej hudby však celkom iste nie je povinnou adoráciou, ide o spontánne potešenie aj impulz na ešte intenzívnejšie načieranie do ponuky z českej hudobnej tvorby minulosti aj súčasnosti.

Autorská zostava programu úvodného žilinského podujatia venovaného Roku českej hudby neprekvapila. Voľba skladieb, no najmä ich znejúce podoby však pripravili čosi naviac. Okrem sumáru zážitkov vyslali aj niekoľko pozitívnych signálov. O peknom umení, ktoré pri dôvtipe a invencii okrem estetických parametrov podsunie aj nové informácie – a objavy v zdanlivo dávno objavených či poznaných terénoch hudby...

Triumfálna symfónia Bedřicha Smetanu sa v kompletnom tvare dnes (takmer) nevädza. Autor ju pôvodne komponoval ako „účelovú“ skladbu s väzbou na epochálnu dobovú udalosť – sobáš cisára Františka

Jozefa I. s Alžbetou (1854). K predvedeniu v termíne osláv z neobjasnených príčin neprišlo a celok (preniknutý väčšmi kozmopolitnou estetikou, s dominantným motívom z rakúskej cisárskej hymny...), sa po svojom premiérovom uvedení (1855) postupne z pódii vytratil. V záujme pozornosti interpretov však ostala jeho tretia časť, jasavé, pozitívnu energiou sršiacie *Scherzo*. Životnosť a permanentnú obľúbenosť mu garantuje charakteristická razantnosť, svieža orchestrácia aj príležitosť pre hráčov všetkých sekcií efektne sa zaskvieť. Nemožno si teda predstaviť vhodnejší „aperitív“ k večernému koncertu s ingredienciami, akými sú radosť, brio a jubilo, vyžarujúce z duchaplnnej smetanovskej partitúry.

Do zlatého repertoárového fondu skvelého Iva Kahánka patrí hudba Antonína Dvořáka, vrátane *opusu 33, Koncertu pre klavír a orchester g mol*, ktorý má v umelcovom portfóliu výsadnú pozíciu. Práve táto skladba sa v kontexte skladateľových koncertantných kompozícií neteší toľkej jednoznačnej popularite ako husľový, tobôž violončelový koncert. Veľkolepá trojdielna forma naplnená skrz-naskrz veľkolepým dvořákovským obsahom sólistov natoľko neláka. Nároky koncertu totiž sídlia ďalej (či hlbšie), mimo dosahu prvoplánových dotykov. Celok je vybudovaný v duchu veľkorysej symfonickej koncepcie, nevyžíva sólistu na tradičný duel, skôr ho stavia do náročnej pozície: uhrať exponovaný part včlenený do farebného orchestrálneho pradiava a zároveň obhájiť svoju pozíciu.

Pre Kahánka, interpreta a tvorivého umelca, je to však výzva, nie prekážka. Pohybuje sa v dôverne „prebádanej“ dvořákovskej poetike suverénne, zasvätené, bez zvyšku vnika do jej absolútna – od techniky vypätých pasáží až k maximálne stíšeným, zvnútorneným výpovedným hĺbkam. Príkladne znelou artikuláciou a plastickými formuláciami „kraloval“ a zároveň s bážňou naplňal členitý dej v partitúre. Od prvého nástupu klavíra bolo jasné, že si sólista užíva priam ideálne partnerstvo jednak so skvostne vybaveným koncertným Steinwayom a nemenej aj s vnímavo reagujúcim orchestrom a senzitívnym lídrom.

Programovú zostavu večera kompletizoval Vítězslav Novák, skladateľ úzko spätý aj so Slovenskom, inšpiračne, ale

aj pedagogickým vplyvom. S jeho kompozičným odkazom sa stretávame možno nezaslúžene skôr periférne či fragmentárne. Isteže, nedosahuje zenit a popularitu českých velikánov. Jeho estetika však reflektuje poctivú hudobnosť erudovaného postromantika, ale aj objavovateľa, ktorého skladby nám okrem pozitívnych prekvapení nadelia aj priam terapeutické vyžarovanie harmónie z tvorivej pohody. Z jeho odkazu zaznela v dôslednom nastudovaní idylická *Slovácka suita op. 32*: päť po sebe nasledujúcich častí s ľahkou programovou deskripciou nás vovádza do nekonfliktného prostredia romantizujúcich zátiší, sformulovaných výsostne profesionálnym rukopisom, zračiacim nielen alúzie, ale predovšetkým silnú väzbu na impulzy s obdivom a záľubou v rudimentárnej ľudovosti...

LÝDIA DOHNALOVÁ

20. 2. 2024

Bratislava, Reduta

Simon Wallfisch, Edward Rushton

Britten – Schumann –

Vaughan Williams – Haas

Dramaturgia Slovenskej filharmónie ponúka v tejto sezóne cyklus piesňových recitálov. Ide o tri koncerty, čo sa môže zdať málo, ale na rozbeh tradície je to „pochopteľne“ opatrný počet. Bratislave by pristal stabilný koncertný cyklus zameraný na komorné muzicirovanie so zapojením ľudského hlasu. Podľa účasti publika na recitáli barytonistu Simona Wallfisch a klaviristu Edwarda Rushtona máme nádej, že tradícia sa vytvorí. Takmer plná Malá sála pripravila umelcom žičlivú atmosféru, v ktorej vynikol lyrický výraz speváka aj klaviristu.

V programe dominovali dva piesňové cykly, jeden z hlavného kánonu piesňovej literatúry (*Láska básnika op. 48* od Roberta Schumanna) a druhý od Ralpa Vaughana Williamsa (*Pribytok života*). Večer otvorila Brittenova realizácia piesne Henryho Purcella *Let the dreadful engines of eternal will* zo scénickej hudby k predstaveniu *Don Quixote*. Melodická línia bohatá na melizmy dala priestor pre Wallfischov jemný a tvárny barytón, ktorý je schopný akejkol'vek nuansy v hornom registri, no v spodnej oblasti

sa jeho čitateľnosť trochu stráca v presile farby pochádzajúcej zo sýteho vibrata. Pri počúvaní prvého čísla koncertu som si nevedel vysvetliť, prečo mám pocit, že mi spevákov hlas uniká, že si ho akosi neviem dostatočne vychutnať. Možno k tomu prispeli aj niektoré nepokoje zaspievané melizmy, ale bol to najmä pomer zvuku klavíra a barytónu. Úplne otvorené kridlo zaplnilo Malú sálu bohatým, farebným zvukom, ktorý sa v strednej polohe príliš podobal na spevákov hlas a zbytočne mu dominoval. Škoda, Wallfisch má naozaj čo ponúknuť, najmä v zmysle tvarovania jemných citových odtieňov, ktoré sú v piesňovej literatúre alfou aj omegou.

Schumannov cyklus získal v podaní Wallfisch a Rushtona emocionálne veľmi výraznú podobu. Stredobod pozornosti plynule prechádzal od speváka ku klaviristovi a naopak, komorní partneri si lyrický náboj hudby podávali s istotou a vnútornou angažovanosťou. V hudbe Vaughana Williamsa, miestami až prepychovo bujnej a nápadne krásnej, sa Wallfischov hlas častejšie ponáral do bohatých klavírných harmónií, čo nebolo vždy ideálne. Schumannov striedmejší, no rovnako účinný klavírny part vyhovoval spevákovi na recitáli v Redute viac.

Simon Wallfisch investuje veľa energie do interpretácie hudby 20. a 21. storočia. Je častým hosťom na svetových pódioch v operách či koncertných dielach Ericha Korngolda, Jobsta Liebrechta, Judith Weirovej, Jonathana Dova a ďalších. V tomto duchu celkom prirodzene na záver svojho vystúpenia v Bratislave zaradil *Čtyři písně na slova čínské poezie* od Pavla Haasa. Hudbu z Terezína u nás počujeme zriedka, a preto tieto piesne vyzneli ako druhý vrchol koncertu (po Schumannovi). Pastelová zvuková paleta Haasovej hudby pôsobila po Vaughanovi Williamsovi ako vítaná zmena a precitnutie z romantickej posadnutosti láskou a prírodou do úspornosti čínskej lyriky v kontexte terezínskeho tanca smrti bolo intenzívne.

Klavirista Edward Rushton bol tu i počas celého večera skvelým komorným partnerom, tvarujúcim sprievod veľmi plasticky a citlivo, a to aj pri nevyváženosti hlasitosti, ktorú som spomenul vyššie. Aj prídavok bol ozdobou programu:

Bratislave by pristal stabilný koncertný cyklus zameraný na komorné muzicirovanie so zapojením ľudského hlasu.

Primerane volenou mäkkosťou a plynulosťou gesta, často v kombinácii s preferenciou rýchlejších temp, sa mu darilo preklenúť úskalia chúlостivých detailov.

nenápadná, no pôsobivá pieseň *Spánok z Piatich alžbetínskych piesní* Ivora Gurneyho, málo známeho Angličana tvoriaceho na začiatku 20. storočia.
PETER ZAGAR

23. 2. 2024

Bratislava, Reduta

Slovenský filharmonický zbor,

Zoltán Kocsis-Holper

Bartók – Dvořák – Brahms – Whitacre –

Orbán – Lukáš – Gyöngyösi – Kodály

Ťažiskom repertoáru takého (počtom členov aj silou hlasového fondu) objemného vokálneho telesa, akým je Slovenský filharmonický zbor, sú najmä rozsiahle vokálno-inštrumentálne opusy. Oprávnené sa očakáva, že zbor bude akusticky rovnocenným partnerom veľkého symfonického orchestra. Dlhodobé spievanie v exponovanej dynamike podporované masívnym orchestrálnym aparátom však časom zákonite vedie aj k určitému oslabeniu intonačnej jemnosti, zmyslu pre intímne farebné odtiene a k ústupkom v drobnej rytmickej precíznosti. Práve preto majú svoje nezapustiteľné miesto každoročné samostatné koncerty SFZ, kde možno obnovovať potešenie z komorného muzikovania.

Tohtoročný koncert zboru sa niesol v znamení dvoch šťastných okolností. Prvou bola spolupráca s vynikajúcim hosťujúcim dirigentom z Maďarska. Zoltán Kocsis-Holper sa prezentoval ako špičkový odborník, ktorý vďaka hlbokému poznaniu skladieb, efektívnej práci s telesom na skúškach a prirodzene empatickému prístupu k vokalistom (sám je aj erudovaným spevákom) dokázal v krátkom čase našťudovať relatívne náročný hodinový program na veľmi slušnej úrovni. Navyše, podarilo sa mu vniesť do koncertného výkonu emócie nadšenia a radosti, na čom mala výrazný podiel jeho dôkladná dirigentská technika a prirodzený temperament, ktorého priamočiara živočišnosť vzácne vystihovala najmä zemité a tanečné momenty interpretovaných skladieb. Na druhej strane, primerane volenou mäkkosťou a plynulosťou gesta, často v kombinácii s preferenciou rýchlejších temp, sa mu darilo preklenúť úskalia chúlостivých detailov a sugestívne nasmerovať hudobný tok do komplexnejších stavebných celkov.

Druhou pozitívnou okolnosťou bol dramaturgický koncept večera. Obe polovice programu sa orientovali prevažne na stredoeurópskych skladateľov, ktorých tvorba preferuje konzervatívny prístup k využitiu ľudského hlasu a prikláňa sa k jasne vnímateľnej tonálnej či modálnej harmonickej štruktúre. Tento výber vytvoril solídnu bázu porozumenia medzi dirigentom, zborom a jeho kmeňovým poslucháčstvom.

Popkultúrne obrazy raja

JAKUB FILIP



Drogy sotva katapultovali západnú hudobnú kultúru do výšin úspechu, slávy a široko oceňovanej umeleckej hodnoty. Napriek tomu sú od čias Musorgského a Čajkovského až po Princa či Hawkinsa súčasťou akejsi naivnej kultúrnej glorifikácie s romantizujúcim účinkom na naše predstavy o hudobných umelcoch ako vzdorovitých a slobodných génioch.

Dôvodov, pre ktoré sa hudobní umelci uchýľujú k užívaniu drog, je, samozrejme, veľa. Môže to byť tlak brandže a obrana pred stresom, zvedavosť, ale aj túžba po inšpirácii či už zmieňovaný kultúrny étos. V každom prípade je to únik prostredníctvom tela do duševných svetov za hranicu všednej každodennosti, ktorý je príslušom znovunadobudnutia stratenej kontroly. Zväčša falošným.

Americký akademik zaoberajúci sa popkultúrou a médiami John Fiske písal, že naša kultúra nám v ostatnom storočí vnucuje predstavu o ľudskej tele ako o nástroji individualizácie, ktorý stojí v protiklade k odcudzeniu a spoločenskému privlastňovaniu. Schopnosť individuálne rozhodovať o vlastnom živote je úzko spojená s našou telesnosťou. Telesné schránky hudobných umelcov – o to viac tých mimoriadne preslávených –, sú však často vlastne objektom kultúrneho obchodu. Umelci sú vnímaní ako komodity, ktoré sa dajú kúpiť. Môžeme za nich zaplatiť a „mať ich“ a oni nám dajú niečo vzácne a katarzné.

Cez fyzickú identitu umelca sa individuálne najpresvedčivejšie manifestuje ako spoločenské. Umelec totiž skladá a hrá hudbu pre verejné publikum kedykoľvek pripravené reflektovať si vlastné predstavy a nároky do jeho osoby. Je to kontrakt prekračujúci hranice intímneho a spoločenského, ako aj hranice možného a želaného. Hudobníci trpia očakávaniami a tlakom verejnosti aj umeleckej komunity a hudobná verejnosť zasa trpí strachom zo sklamaní, ktorý sa prakticky kedykoľvek môže zvrhnúť na opovrhnutie.

Tá prvá skupina, teda tvorcovia, si preto úzkostlivo buduje obraz sveta, v ktorom nikdy nesklame: intelektuálnym výkonom, umeleckým prejavom, originalitou aj performatívnou (fyzickou) výkonnosťou. Naopak, druhá skupina, teda konzumenti a viac či menej platonicky zamilovaní obdivovatelia, disponuje svojou vlastnou obrazotvornosťou, kde prím zohráva hudobník-génus: umelec je našou spriaznenou dušou, predstavuje úspech, ktorý sme my sami nikdy nedosiahli a žije skutočne slobodný život, ktorý pre nás ostal nedosiahnuteľný pre naše obavy z neistoty a pramálo odvahy. Obdivovatelia prežívajú katarziu vďaka fyzickej blízkosti s umelcami, vedome či nevedome ignorujúc sužujúcu povahu obchodu, ktorý práve dokonali.

A hudobní umelci? Oni sa často v tejto spornej dynamike a spleti nárokov, očakávaní, túžob, ponuky a dopytu nedokážu orientovať. Často nevedia, kým sú a pre koho vlastne sú, či sú svoji alebo cudzí. Či sú stále ľuďmi alebo už sú nadobro artiklami trhu. Ten tlak a zmätok je občas enormný a únikom do pomyselného pokojného raja, kde katarziu zažije telo aj duša, zvyknú byť drogy (áno, aj alkohol). Sú to akési popkultúrne obrazy raja, ktoré nám ponúkajú možnosť domnelej očisty, povznesenia a aspoň na okamih nás približujú predstave, že všetko to nemožné je v skutočnosti možné. Že tí prví môžu niekam uniknúť a že tí druhí sa môžu niečomu nevšednému priblížiť. V oboch prípadoch je v centre diania telesnosť a koncept sveta intimitu a obnaženej zraniteľnosti. ||

Štyri slovenské ľudové piesne Sz. 70 Bélu Bartóka, ktoré otvorili koncert, sú dobre známe v SFZ i v amatérskych zboroch na Slovensku. Osobitne sa vydarili úseky v nepravidelných taktach a tanečne ladené pasáže, ktoré dirigent podporil šťavnatou gestikou. Spomedzi vybraných troch častí cyklu *V prírode op. 63* Antonína Dvořáka zaujala zvukomáľbou najmä zriedkavo uvádzaná časť *Večerní les rozvázal zvonky*, kde sa ukázali timbrové výhody veľkého miešaného zboru. Azda najnáročnejšiu skladbu na koncerte predstavoval cyklus *Päť piesní op. 104* Johanna Brahmsa. Zbor sa so ctou popasoval so zložitou polyfónnou a harmonickou faktúrou skladby, interpretácia pôsobila premyslene a kompaktné; určité rezervy bolo možné nájsť v precíznosti dikcie nemeckého textu a chvíľami prehnanej dominancii prvých sopránov.

Prijemným poslucháčskym prekvapením bolo *Päť hebrejských ľúbostných piesní* súčasného amerického autora Erica Whitacrea. Sonórne línie postupne nastupujúcich hlasových sekcií viedli zmyselný (a zmysluplný) dialóg so sólovým sopránom (Lucia Bédová), podporeným krehkými pasážami klavíra (Tomáš Nemec), huslí (Yveta Slezáková) a tamburíny (ktorej sa pohotovo zhostil hlavný zbormajster SFZ Jan Rozehnal).

Kým juvenílina dvojzborová kompozícia Zoltána Kodálya *Miserere*, ako aj širokodychá modlitba *Ave Maria* dnes už sedemdesiatnika Györgya Orbána reprezentujú chromaticko-akordické myslenie a ťažia skôr z hlbších hlasových registrov zboru, vybrané časti z *Requiem* asi najčastejšie spievaného českého autora 2. polovice 20. storočia Zdeňka Lukáša cielene exponujú hyperbolické hlasové polohy v kontexte prostej, no disonantne vyostrenej intervalovej harmónie. Práve tu využil zbor jednu zo svojich predností – spôsobilosť ustáť dlhodobo vypäté vysoké pasáže vo forte bez ujmy na zdraví. Podobne statická a jednoduchá harmonická os bola i základom nesmierne efektnej a rytmicky rafinovanej kompozície *Dixit dominus* úspešného maďarského skladateľa Leventeho Gyöngyösiho, ktorú publikum odmenilo v závere koncertu zaslúženými ováciami, hoci v reprodukcii rytmicky

Sonórne línie postupne nastupujúcich hlasových sekcií viedli zmyselný (a zmysluplný) dialóg so sólovým sopránom...

virtuózných detailov zboru ešte chýbal ideálny nadhľad a technický odstup. Verme, že po nádejne začatej spolupráci SFZ so Zoltánom Kocsisom-Holperom sa nájdu v budúcnosti aj luxusné príležitosti k reprízam vybraných titulov.

JURAJ JARTIM

24. 2. 2024

Bratislava, Átrium SNG

Chaos String Quartet, Ronald Šebesta, Olli Mustonen, Tom Norris, Milan Paľa, Martin Ruman, Andrej Gál

Konvergenzie, Mozart – Mustonen

Po minuloročnom odvážnom počíne a uvedení skladateľského portrétu Leoša Janáčka sa organizátori Konvergencií rozhodli siahnuť po zvučnej klasike – Mozartovi. Za Mozartovým menom sa však na plagátoch festivalu skrývalo i ďalšie, slovenskému poslucháčovi menej známe meno: Mustonen. Vskutku brilantné prepojenie; vďaka Konvergenciám sa opäť raz slovenský poslucháč čosi nové naučil.

Zaplnené priestory Átria SNG, priestoru, ktorý hudobné podujatia ešte len postupne objavujú a skúšajú jeho akosť a dispozičnú kompatibilitu, určite potešili organizátorov. Sobotný večer otváralo zoskupenie Chaos String Quartet, sláčikové kvarteto zložené z mladých hráčov rôznych národností, ktoré sa rýchlo etabluje na zahraničných pódiiach. Vynášanie hlavných motívov a tém vychádzalo z pochopenia partitúry. Lahkosť, hravosť, jemnosť či citlivé striedanie dominancie jednotlivých partov svedčali o skvelej zohratosť formácie. Skutočne delikátne sa hudobníci pohrali s Mozartovými *Sláčikovými kvartetami* č. 8 F dur a č. 22 B dur. Dominujúcou osobnosťou bola Susanne Schaffer, prvá huslistka, ktorá brilantne a s veľkým nadhľadom predostierala uvedenie jednotlivých tém. Obe kvarteta sú podobné štvorčastovou formou a tempovým rozvrhnutím. V pomalších druhých častiach dominovala vzájomná zvuková prepojenosť partov, v *Kvartete B dur* sa hudobný tok sformoval až do akéhosi náreku. Protikladnú rozihranosť priniesli tretie časti – menuety. Kvarteto dôsledne artikulovalo rytmické figúry, nechýbali

ani rýchle dynamické a agogické zmeny, ktoré osviežili pozornosť poslucháčov.

K Chaos String Quartet sa v tretej kompozícii, *Klarinetovom kvintete A dur KV 581*, pridala Ronald Šebesta. Skúsenejší klarinetista sa v Mozartovi pohybuje ako ryba vo vode, jeho hudba je súčasťou repertoáru zoskupenia Lotz Trio, ktorého je Šebesta stabilným členom. S hosťujúcim kvartetom okamžite splynul, v spoločnom pohybe priniesli prvý vrchol večera. Hodvábny tón, bezchybné prechody medzi registrami a virtuosita boli zdrojom poslucháčskeho pôžitku.

Všetky tri Mozartove diela uviedli svojou podobnosťou prítomných do pomyselného zenu, z ktorého ich vytrhla kontrastne energická interpretácia *Klavírneho kvinteta* Olliho Mustonena. Milan Paľa, Martin Ruman, Andrej Gál, hosťujúci Angličan Tom Norris (husle) a klavirista a autor skladby v jednej osobe Olli Mustonen interpretovali prvú i tretiu časť dravo, presne v duchu predpisu *Drammatico e passionato*. Tónálne uchopená kompozícia mala výrazné rytmické plochy, chvíľami ako perpetuum mobile, ponášala sa na úvod Stravinského *Svätenia jari*. Uvoľnenie poskytla stredná časť vo forme passacaglie. Podľa potlesku sa dá usúdiť, že poslucháči si prítomnosť fínskeho skladateľa užívali. Nečudo, pozeráť sa na interpretáciu skladateľa je vždy vzácnym momentom.

Mozart – Mustonen, dva hudobné portréty s odstupom troch storočí – a predsa tá podobnosť v životnom poslaní skladateľa, klaviristu a inšpirujúceho interpreta v jednej osobe...

KRISTÍNA GOTTHARDT

25. 2. 2024

Bratislava, Átrium SNG

Il Cuore Barocco, Filip Koiš, Andrej Vancel, Dominika Mičíková, Daniel Simandl

Konvergenzie, Mozart – Mustonen
Bastien a Bastienka

Kultúra má v našej krajine náročné postavenie, a preto je vždy potešujúce vidieť, že festivaly myslia aj na najmenších divákov a nie je im ľahostajná výchova budúcich poslucháčov a návštevníkov

koncertov. Nie je to inak ani v prípade jarných Konvergencií, ktoré v doobedie svojho záverečného dňa ponúkli hudobné predstavenie pre deti.

Dramaturgická voľba padla na singspiel *Bastien a Bastienka* od Wolfganga Amadea Mozarta, ktorý patrí do raného obdobia skladateľovej tvorby – dielo skomponoval v r. 1768 ako dvanásťročný. Napriek tomu sa spevohra vyznačuje vyspelou stavbou vokálnych línií. Vyžaruje z nej vo veľkej miere radosť, hravosť a detská naivita. V rámci edukačného zámeru v podobe „výchového koncertu“ dielo zaznelo v podaní občianskeho združenia Harmonia Seraphica v slovenskom preklade a so slovenskými hovorenými textami, čo malo umožniť ľahšie porozumenie deja. Z tohto dôvodu tvorcovia projektu zaradili do diela aj jednu hereckú postavu, ktorá mala priblížiť základné fakty z Mozartovho života, dej singspielu a vtipným personifikovaním predstaviť osobnosť Mozarta. Tejto úlohy sa zhostil Filip Koiš, ktorý svojím zjavom a energiou pripomínal mladistvého, neposedného Mozarta. Jeho herecký prejav bol kultivovaný, práca s hlasom však v niektorých prípadoch bola forsírovaná, k čomu ho mohla prinútiť zradná akustika Átria Slovenskej národnej galérie.

Napriek komornému formátu hudobné divadlo pre deti obsahovalo viaceré aspekty scénického diela – kostýmy, rekvizity aj scénu v podobe prenosného plátna. Rekvizity sa využívali najmä na podčiarknutie deja (vreckovka pre smútiacu Bastienku, kvety pre flirtujúceho Bastiena...) alebo na poukázanie komického charakteru diela (hračkársky kôň, na ktorom Bastien privälal, či čarodejnica výbava dedinského mudrca Colasa...).

Zalúbená dvojica hlavných postáv Bastien a Bastienka bola interpretovaná dvomi mladými spevákmi Andrejom Vancelom a Dominikou Mičíkovou. Vancelov Bastien vynikal hereckým poňatím, jeho spevácky prejav však postrádal väčšie dynamické odtiene, ktoré sa v rámci dialógu s orchestrom ponúkali. Dominika Mičíková ako Bastienka pristúpila k interpretácii Mozartovej hudby s porozumením a akceptovaním štýlových zásad, čo umocnil aj jej celkový javiskový prejav. Jej hlas však

v niektorých vysokých polohách pôsobil mohutne a nepokojne, čo nie vždy korešpondovalo s naivitou a charakterom jej postavy. Exaktnosť výslovnosti a herecká suverenita nechýbali tretej postave (Colas), ktorú interpretoval umelecky skúsený Jaroslav Pehal. Štýlovosť predstavenia podčiarkol súbor Il Cuore Barocco, ktorý dodal dielu autenticnosť v podobe hry na replikách dobových nástrojov a pôvodného ladenia pod dirigentským vedením Daniela Simandla.

Napriek nekomornému priestoru, v ktorom mali jemné detaily hudobnej štruktúry tendenciu zanikať, inštrumentálna zložka predstavenia zaujala premyslenou prácou s dynamikou a frázami. Mozart a jeho singspiel dokázali prilákať a zaplniť celý priestor átria, kde sme medzi divákmi mohli vidieť široké vekové spektrum od dvojročných detí po starých rodičov. Práve diváci boli najúprimnejšími recenzentmi, najväčším zadostučením pre tvorcov predstavenia bol ich záverečný potlesk.

VIKTÓRIA ORAVEC

25. 2. 2024

Bratislava, Átrium SNG

Konvergenzie, Mozart – Mustonen

Záverečný koncert

Nedeľný večer na Konvergenziách ponúkol širší priestor hráčom na dychových nástrojoch. Flautové i hobojoyé kvarteto z Mozartovej dielne v jeden večer, to sa na našich pódiiach až tak často nestáva. Dva brilantné sólové výkony priniesli nesmierny pôžitok.

Lahká salónna hudba alebo *Flautové kvarteto č. 1 D dur KV 285*, v ktorom excelovala sólistka Ivica Gábrišová, bolo úvodom záverečného koncertu festivalu. Jej mäkký, žiarivý tón sa niesol ponad kolegov Toma Norrisa (husle), Martina Rumana (viola) a Jozefa Luptáka (violončelo). Napriek tomu, že hráči odohrali cez týždeň niekoľko koncertov s ďalším mozartovským repertoárom, dokázali nájsť aj tu tvorivú energiu a premietli ju do povznášajúcich dialógov s flautou. Strednú časť *Adagio* v pizzicate sláčikov dopĺňala flauta sťa pozlátka. Pozastavenia

a jemná zádušnosť melódie vytvárali príjemný kontrast k úvodnému *Allegru* i záverečnému *Rondu*.

Hobojoyé kvarteto F dur KV 370 malo rovnaký formový pôdorys, no hobojoyý part bol samostatnejší a aj sláčikové party dali hráčom zabráť o čosi viac. Na poste violončelistu sa s riaditeľom festivalu vystriedal Andrej Gál, sóla sa zručne a virtuózne chopila maďarská hobojoyistka Nóra Salvi. Nádherný, spevný tón a absolútne technické dispozície jej dovoľovali voľne tvarovať sólový part. Premyslené agogické zmeny, vystavanie dialógov s ponechaním dominancie hoboju, skrátka kompatibilita hráčov, ktorú bolo radosť počuť.

Predelom medzi Mozartovou hudbou bol, podobne ako predchádzajúci večer, Olli Mustonen. Jeho šesťčasťová *Suita* pre klavír v sebe spájala Mozartove i vlastné autorské kreácie. Trošku barokový nádych, vytvorený kontrapunktickým vedením hlasov, bol vhodným kontrastom k doposiaľ homofonickejšiemu priebehu. Technická zručnosť Mustonena ako klaviristu sa prejavila najmä vo zvyrazňovaní hlavných melódií naprieč hlasmi: pozastavenia, dynamické kontrasty, spleť línií, z ktorých sa do popredia dostalo len to potrebné.

Festival uzavrelo *Kvinteto Es dur pre klavír a dychové nástroje KV 452*, v ktorom sa za klavír posadila Jordana Palovičová. Jej tón bol voči Mustonenovi jemnejší, s hudobným materiálom pracovala v duchu klasicistickej estetiky. Dielo nesie viacero črt koncertantnej formy. Klaviristka sa mohla odvážnejšie zhostiť svojho partu vďaka chápavej podpore hráčov na dychových nástrojoch, ktorí ju sprevádzali s rešpektom. Nezabudli sa však sólisticky ukázať v momentoch, keď to bolo možné. Okrem spomenutej hobojoyistky sa predstavil aj tvárny Branislav Dugovič (klarinet), bezchybný mladý český talent Jan Vobořil (lesný roh) a spoľahlivý Peter Kajan (fagot). Spoločný výkon by sa dal opäť zhrnúť do slova „kompaktnosť“.

Treba oceniť, že vďaka festivalu sa v Bratislave predstavilo viacero vynikajúcich zahraničných umelcov. Uvidí sa, či ich výkony zaujali a či do hlavného mesta pricestujú, možno aj mimo kontextu Konvergencií, opäť.

KRISTÍNA GOTTHADT

Mozart a jeho singspiel dokázali prilákať a zaplniť celý priestor átria, kde sme medzi divákmi mohli vidieť široké vekové spektrum od dvojročných detí po starých rodičov.

Pohľad za oponu Skladateľkinho sveta

DANIEL ŠEVČÍK

Rolu Skladateľky si dokázala s čínoherným majstrovstvom podmaniť členka domáceho súboru, islandská mezzosopranistka Arnheiður Eiríksdóttir.

Od samého začiatku predstavenia na seba púta pozornosť výrazné scénografické riešenie, nápadne pripomínajúce červenú miestnosť z kultového seriálu Davida Lyncha *Twin Peaks*. Ide o akúsi čakáreň spájajúcu reálny svet s paralelným svetom záhadami opradeného sídla zlých duchov, ktorí sa podieľajú na zločinoch v provinčnom mestečku. Do takejto miestnosti, ktorá možno ani nie je úplne reálna, je počas listovania dokončenou partitúrou *Ariadny* vtiahnutá i mladá Skladateľka (v predlohe Skladateľ). Pre režiséru Slávu Daubnerovú sa práve táto postava stala Ariadninou niťou, pomocou ktorej dokázala spojiť obe, inak autonómne pôsobiace dejstvá. Skladateľka počas celého predstavenia prakticky nezíde z pódia. Tam, kde už nemá predpísaný spevácky part, nemo, no s maximálnou účasťou pozoruje uvedenie svojho chef d'œuvre. Ďalšou, pre túto inscenáciu dôležitou postavou je Hofmeister, alebo skôr Hofmeisterin. Jej výzor i spôsob prejavu evokuje seriálovú postavu „Muža z iného sveta“, jedného z obyvateľov Lynchovej červenej miestnosti. Cynickosť, s akou umelcom oznamuje nečakané rozhodnutia svojho pána, je priam diabolská a dáva miestnosti atmosféru skutočného pekla, ktorým si musí mladý tvorca prejsť, ak chce vidieť svoj opus na javisku. Nie je to však len stret s realitou divadelnej praxe. Omnoho väčší význam pre Skladateľku má voľba medzi neústupným egom alebo kompromisom v záujme spoločného snaženia. Červená miestnosť tak získava funkciu prechodného medzipriestoru, v ktorom sa uskutočňuje premena mladícky tvrdohlavého idealistu na zrelého umelca schopného medzilidského porozumenia a spolupráce.

V druhom dejstve dominuje komornému javisku Stavovského divadla eklekticky zariadený výsek spálne s veľkou posteľou a zrniacou televíziou. Liekmi na spanie a antidepresívami priotrávená Ariadna čaká už len na spásonosnú smrť. Kovbojskí komedianti toho s commediou dell'arte nemajú veľa spoločného. Kde-tu skúsia nejaký primitívny vtip, potom ako bábkoherci animujú spiacu Ariadnu, ktorá sa k nim neskôr sama pripojí, strápenie chrúme pukance a všetko je jej srdečne jedno. Oba kusy sa tu miešajú do dobre fungujúceho celku. Herci akoby hrali samých seba, až sa miestami zdá, že ani nejde o divadelnú produkciu na pobavenie pánových hostí. Blíži sa deviata hodina a tí už zrejme čakajú niekde na terase, aby si užili sľúbený ohňostroj. Jedine Skladateľka zostáva verne pri lôžku svojej Ariadny a pôžitkársy si vychutnáva každý tón vedúci ku katarznému a scénicky pôsobivému víťazstvu lásky. Ešte za prítomnosti komediantov sa izba postupne rozpadáva, až celá zanikne v opare a silných svetlách zadného javiska. Bakchus prichádza odetý v lacno pôsobiacom červenom plášti a po tom, ako sa Ariadna oddá jeho objatiu, zatvorí sa za nimi zem. Skladateľke zostáva len Bakchov plášť a cesta za nápisom EXIT späť do reality.

Rolu Skladateľky si dokázala s čínoherným majstrovstvom podmaniť členka domáceho súboru, islandská mezzosopranistka Arnheiður Eiríksdóttir. Ako herečka i speváčka prešla výrazovo rozmanitou cestou od zasneného dievčaťa, ktoré verí

Straussova *Ariadna na Naxe* sa v repertoári Opery ND v Prahe objavila po takmer polstoročí. Možno aj pre svoju dejovú nekonzistentnosť sa dlho nehrala ani v iných českých operných domoch. Inscenačne náročnú výzvu Hofmannsthalovho libreta sa podarilo slovenskej režisérke Sláve Daubnerovej úspešne preklenúť analýzou umelcovho vzťahu k svojmu dielu.

v silu umenia, cez rozčúlenie a sklamanie z fungovania umeleckého sveta, ktorý sa musí podriaďovať vkusu objednávateľa, až po odpustenie a nájdenie kompromisu, ktorý ju priviedol opäť k večne žijúcej idei totálneho umenia. Objemným mezzosopranom naplnila celý priestor divadla a pritom nechala vyniknúť bohatú paletu jeho odtieňov. Skladateľkine pocity vizuálne podčiarkuje skupina tanečník – altereg.

Ariadnu stvárnila švédska sopranistka Cornelia Beskow. Jej výkonu dominovala do detailov vypracovaná herecká zložka. Obraz námesačnej, v tvári strhanej Ariadny rušili veľmi ostré výšky inak prierazného a plno znejúceho hlasu. Spoľahlivým, aj keď možno až príliš statickým partnerom jej bol Magnus Vigilius. Jeho Bakchus dostal potrebný hrdinsky oceľový zvuk, hoci občas so zbytočne forsírovanou vyššou polohou.

Hovorená rola Hofmeistera bola vhodne zverená Dagmar Peckovej. Výbornou nemčinou, direktívnym tónom a cynickým zakončením každej frázy vniesla na javisko dynamiku vždy, keď sa víťazoslávne objavila v niektorých zo siedmich dverí, aby umelcom zneprijemnila život. Pavol Kubáň ako Učiteľ hudby aj v krátkom parte dokázal svojím sýtim, farebne bohatým barytónom a emočne nasýteným herectvom vytvoriť postavu citlivého, no životom zoceleného starca.

Zo skupiny komediantov vyznela najpresvedčivejšie Zerbinetta čínskej sopranistky Ziyi Daiovej. Flirtuje so svojimi kolegami, necháva sa zas a znova zviesť, no pod trblietavou priamočiarosťou ružového kostýmu sa skrýva veľa nevypovedaného. Bútlavú víbu nachádza v spiacej Ariadne, ktorá ju, prirodzene, ani nepočúva. Belcantový bonbónik, áriu *Großmächtige Prinzessin*, zvládla s technickou vyspelosťou a ľahkosťou.

Zerbinettini štyria spoločníci, Harlekýn (Lukáš Bařák), Trufaldino (Jan Hnyk), Brighella (Daniel Matoušek) a Scaramuccio (Josef Moravec), splývajú a ani rôzna farba kostýmov nepomáha určiť, o akú postavu ide. Ich pôvodná typovosť sa vytráca aj v herectve, tvoria len akési kulisy, azda s výnimkou Harlekýna, ktorý pôsobivo unesie Zerbinettu pod pódium. Jeho ária *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen*, sprevádzaná napodobňovaním hry na gitare, však vyznela plocho a bez emócie v hlase.

Lenka Máčiková (Najáda), Michaela Zajmi (Dryáda) a Yukiko Kinjo (Echo) vytvorili spevácky zohranú trojicu, no výzorom by sa azda lepšie uplatnili ako Valkýry alebo Libušine družky. Predimenzovanými poprsiami totiž vôbec nezapadajú do antického ideálu ženskej krásy (tá je v inscenácii vyjadrená sochou ženského torza). Pri vete „*nikdy už nebudú iné*“ sa dokonca s povzdychom dotýkajú svojich prs, akoby otvárali otázku bodyshamingu – možno práve pre svoj výzor sa ocitli mimo polisu na ostrove Naxos.

O hudobné naštudovanie sa postaral šéfdirigent Opery ND Robert Jindra. V komornom priestore Stavovského divadla znel Straussom predpísaný menší orchester maximálne plno, vo finále priam wagnerovsky, pričom však nezanikli jednotlivé inštrumentálne nuansy ani výkony spevákov. II



Richard Strauss
Ariadna na Naxe

Hudobné naštudovanie:

Robert Jindra

Réžia: Sláva Daubnerová

Scéna: Lucia Škandíková

Kostýmy: Tereza Kopecká

Primadona (Ariadna):

Cornelia Beskow

Skladateľ:

Arnheiður Eiríksdóttir

Hofmeister:

Dagmar Pecková

Učiteľ hudby: Pavol Kubáň

Tenor (Bakchus):

Magnus Vigilius

Zerbinetta: Ziyi Dai

Harlekín: Lukáš Bařák

Scaramuccio:

Josef Moravec

Truffaldino: Jan Hnyk

Brighella: Daniel Matoušek

Najáda: Lenka Máčiková

Dryáda: Michaela Zajmi

Echo: Yukiko Kinjo

Dôstojník: Petr Dvořák

Tanečný majster:

Jaroslav Březina

Vlásenkár: Radek Martinec

Lokaj: Martin Matoušek

Praha

Opera Národního divadla

19. 1. 2024 (premiéra)

30. 1. 2024 (recenzovaná
repríza)



Ariadna na Naxe:
Arnheiður Eiríksdóttir
(Skladateľ).

Foto: Petr Neubert

Yukiko Kinjo (Echo), Lenka Máčiková
(Najáda), Petr Dvořák (Dôstojník),
Pavol Kubáň (Učiteľ hudby), Dagmar
Pecková (Hofmeister), Jaroslav Březina
(Tanečný majster), Ziyi Dai (Zerbinetta).
Foto: Petr Neubert

V znamení naturalizmu

VLADIMÍR BLAHO

Hoci je sólistické obsadenie alternované, herci nehrajú podľa seba a každý inak.

Štátnu operu v Banskej Bystrici nemožno podozrievať z dramaturgického populizmu. Veď ktorý slovenský operný dom priniesol divákovi toľko u nás takmer alebo úplne neznámych operných opusov ako súbor sídlia v Národnom dome. V čase podvyživeného financovania kultúry je logické, že aj banskobystrická dramaturgia siahla po titule, ktorý vyvolá zvýšený záujem kultúrnej verejnosti. Divadlá dnes viac myslia aj na diváka, v ktorého hodnotovom rebríčku kultúra, osobitne opera, nestojí v popredí. Carmen je titul výsostne divácky. Dielo považované za prvú lastovičku operného realizmu, verizmu či naturalizmu, ktoré sa už 149 rokov hráva po celom svete, čelí problému, že jeho mimoriadne časté repetície vyúsťujú do inscenačného klišé. Dnes sa inscenátori rôznymi spôsobmi snažia prelomiť tento stereotyp, raz rozvážne, raz absurdne.

Banskobystrická inscenácia je jednoznačne poňatá v duchu naturalizmu. Felsenstein a Zeffirelli zosadili pred polstoročím operných hrdinov z Olympu a zobrazovali ich v prozaických či tragických situáciách ich bežného života. Dana Dinková išla podstatne ďalej. Je to jednak tým, že je aj choreografkou a vášnivou stúpenkyňou dnes tak adorovaného pohybového divadla, ale hlavne tým, že za posledné polstoročie sa výrazne zmenila spoločnosť. Otvorenosť v exponovaní brutality a eroticky motivovanej nahoty v umení súvisí s dobou, v ktorej sa menia odveké morálne normy, rúcajú sa tabu, relativizujú sa pojmy krásy a škaredosti, dobra i zla. Umelci by si však mali dať pozor, aby príliš nepodliehali dnešnému divákovi, vkusovo ovplyvnenému masovou kultúrou.

Režisérka sa vo svojej koncepcii opiera o Meriméeovo novelu (v minulosti pre čitateľa exotickú, dnes skôr nezáživnú) tým, že inscenáciu rámcuje popravou Dona Josého na začiatku i na konci predstavenia. Opúšťa historický, nie však geografický pôdorys príbehu, takže španielskosť popri hudobných rytmoch a tanečných kreáciách umocňuje aj výtvarnou (viac scénickou než kostýmovou) zložkou. Zadný horizont scény Lucie Šedivej tvoria kubistické obrazce evokujúce obrovského býka, medzi ktorými nechýbajú ani Picassove reprodukcie. Inak sú scénické lokality definované len minimom prostriedkov. V prvom dejstve najprv ako ubytovňa vojakov, potom prázdne námestie, ilúziu lesa v treťom dejstve navodil vyvrátený veľký koreň stromu (a nevedno prečo aj hrob s krížom) a v dejstve poslednom pribudol v pozadí len drevený vchod do arény. Aj vzhľadom na malú hĺbku javiska sa na scénické aranžmány masových výjavov využívajú aj bočné priestory po bokoch orchestriska. Kostýmy Ludmily Várossovej variujú medzi štýlovo neutrálnymi a ojedinelo akcentujúcimi španielsky kolorit, raz sú jednoduché, raz honosné (pantomimická postava Carmen a spievajúca Carmen pripravená na „sobáš so smrťou“), pri tanečniciach zvlášť zvyrazňujú telesnú zmyselnosť. V režijnom uchopení príbehu nasýtenom brutalitou a erotikou režisérka občas používa aj

Bizetov evergreen Carmen patrí k najhrávanejším operám vôbec. Divácky úspešný titul zaradila do svojho repertoáru aj Štátna opera v Banskej Bystrici, v minulosti známa uvádzaním skôr netradičnejších diel opernej literatúry. V zložitom čase spoločenských premien a komplikovaného finančného zázemia kultúry takýto dramaturgický ťah vôbec neprekvapí.

symbols a zahlcuje javisko neustálym dianím, pričom niekedy azda aj nadbytočne (exponovanie postavy smrti v úzadí počas kartovej árie, skôr muzikálovo efektný príchod toreadora). Viac si však cením jej prácu s hercom a priestorom (slávne kvinteto pašerákov je odspievané na troch rôznych miestach javiska), pričom v zborových výjavoch ide o kombinovanie javiskového chaosu, výtvarne zaujímavých konštelácií (druhá časť detského pochodu) po prezentáciu kolektívu na rampe. Hoci je sólistické obsadenie alternované, herci nehrajú podľa seba a každý inak, ale disciplinovane sa podriaďujú režisérkiným zámerom, vyhýbajúc sa tradičnému gestickému klišé. Koho násilie a erotika neosloví, ten ocení práve túto stránku javiskového tvaru v celej jeho dôslednosti a prepojenosti.

Inscenátori sa jednoznačne nerozhodli ani pre hovorené dialógy, ani pre spievané recitatívy, jedno i druhé buď doplnili, alebo skrátili, či celkom vynechali a hojne škrtali aj v partitúre (zvlášť v treťom obraze). Kvalitné hudobné naštudovanie Igora Bullu malo slabé miesta (najmä na prvej premiére) v prvom dejstve (zvukový nesúladi javiska a orchestrálnej jamy) a tiež v úvode predohry, keď sme namiesto melódie počuli len rytmus. Dirigent odvážne pracoval s tempom (predohra, kvinteto) a v dynamike prvých árií Carmen sa držal decentne v úzadí, kým v zborových pasážach (spolu so zbornajstrom Danielom Simandlom) mohol byť umiernennejší. Monika Fabianová má postavu Carmen dobre zažitú už z dvoch rozdielnych bratislavských inscenácií. Akcentovala osudovosť, vášnivosť postavy úspešne prenášala aj do speváckeho partu, no chýbalo jej viac vokálnej zaliečavosti a dôslednejšieho nuansovania. Čilský tenorista Diego Godoy je typickým veristickým spevákom. Jeho dramatický hlas dokázal zvládnuť aj lyrické pasáže (kvetinová ária) a jeho výkon kulminoval v závere. Škoda občasného forsírovania vo výškach. Vytvoril však hlasovo i herecky pôsobivú kreáciu zúfalca. Maďarská sopranistka Réka Kristóf nebola ani príliš lyrickou, ani príliš dramatickou Micaélou, zabodovala však v populárnej árii z 3. dejstva *Je dis que rien ne m'épouvante*. Filipovi Tůmovi dobre vyšla vstupná ária Escamilla, neskôr už v úlohe, v ktorej sa nedá priveľa muzicírovať, pôsobil menej výrazne. Michaela Šebestová sa spočiatku s partom cigánky Carmen viac pohrávala, výrazovo ho umiernenne diferencovala, aby potom postupne odhalila krásu svojho citom nabitého tónu vo vyššej strednej a unikátnej vysokej polohe. Tenorista Jakub Pustina nemal problémy ani s lyrickým, ani s dramatickým spievaním, no na pôsobivosti jeho výkonu mu uberala málo príťažlivá farba hlasu a niektoré naturálne vyznievajúce výšky. Pre ochorenie alternantky sme počuli opäť tú istú Micaëlu, kým v árii toreadora Roman Krško pôsobil trochu ťažkopádne, no bohatý hlasový fond rozozvučal v ďalších obrazoch. Spolahľivo hrali a spievali aj sólisti v menších úlohách a detský zbor ZUŠ J. Cíkera. Tanečné scény pôsobili divácky atraktívne a funkčne, len v treťom intermezzo ma tanec oslovil menej. II



Georges Bizet
Carmen

Hudobné naštudovanie:

Igor Bulla

Réžia a choreografia:

Dana Dinková

Kostýmy: Ľudmila

Várossová

Scéna: Lucia Šedivá

Svetelný dizajn:

Marek Červienka

Zbormajster:

Daniel Simandl

Dramaturgia:

Alžbeta Lukáčová

Carmen:

Michaela Šebestová,

Monika Fabianová

Don José: Jakub Pustina,

Diego Godoy

Micaëla: Réka Kristóf

Escamillo: Roman Krško,

Filip Tůma

Frasquita:

Katarína Procházková,

Mária Tajtáková

Mercedes: Judita Andelová,

Carmen Štroffek Ferenceiová

Remendado: Peter Račko,

Andrej Vancel

Dancairo: Dušan Šimo,

Tomáš Dedič

Morales: Martin Popovič,

Zoltán Vongrey

Zuniga: Ivan Zvarík,

Dmytro Dubrovsky

Flamenca: Zuzana Čorejová

Manuelita:

Mariana Mackurová

Lillas Pastia: Juraj Smutný

Pašerák: Jozef Šamaj

Zbor, orchester

a Balet Štátnej opery

Banskobystrický detský

spevácky zbor pri ZUŠ

Jána Cikkera

Banská Bystrica

Štátna opera

23. a 24. 2. 2024 (premiéry)



Flamenca (Zuzana Čorejová)

Foto: Katarína Baranyai

Zuzana Čorejová a Balet ŠO

Foto: Katarína Baranyai

Žánrový experiment nad priepasťou mužskej duše

ROBERT BAYER

Vo vestibule sa každým otvorením dverí rozohrá retrospektíva mizanscén vražd bývalých manželiek Modrofúza.

Tobias Kratzer (43) patrí spolu so svojím kreatívnym tímom k najpozoruhodnejším operným režisérom súčasnosti. V jeho aktuálnej inscenácii *Tannhäusera* v Bayreuthe (HŽ 9/2019) či *Švandu dudáka* minulý rok v decembri v Theater an der Wien prezentoval svoj štruktúrálny filozoficky erudovaný prístup k partitúre. Jeho osviežujúci pohľad na dramatické a naratívne textúry opier vychádzajúci z motivácie konania charakterov a zohľadňujúci aj inscenačnú tradíciu je dostatočným dôvodom na to, aby sme i na stránkach *Hudobného života* pravidelne prinášali recenzie jeho prác, za ktorými sa vždy oplátí vycestovať.

V ostatnej inscenácii sa na javisku architektonicky a akusticky skvostnej novej opery v Osle Kratzer prejavil opäť ako analyticky zmýšľajúci režisér so záľubou v systematickej vivisekcii psychológie postáv. V symbolistickom *Hrade kniežaťa Modrofúza* tematizoval problematiku mužskosti a ženskosti v heterosexuálnom vzťahu. Bartókova impresionisticky ladená jednoaktovka už bezťak ponúkajúca široký interpretačný horizont však Kratzerovi nestačila, a tak ju obohatil o prolog vo forme Schumannovho piesňového recitálu *Frauenliebe und -leben* a uzatvoril epilógom v podobe Zemlinského jednoaktovej frašky *Eine florentinische Tragödie*. Zdanlivo nesúrodé diela rozličného štýlového razenia rozvinuli medzi jednotlivými mizanscénami efektne vzťahy plné dramatického i psychologického napätia. Ich dramaturgia vytvorila divákovi emocionálne i racionálne nabitý priestor na zamyslenie sa nad dnes horúcimi témami zrovnoprávnenia pohlaví, traumy z gendrovo stereotypnej výchovy či kliše o maskulinnej toxickosti a ženskej zraniteľnosti.

Hneď na začiatku večera sa ocitáme v biedermeierovskej vile, kde pri mäkkom zvuku klavíra prednáša mezzosopranistka (lyricky vrúcna Ingeborg Gillebo) svoje piesne, zapisujú si ich do pamätníka. Počas nich porodí na sklamanie prísneho manžela (hrdinský barytón John Lundgren v nemej postave) postupne osem dievčatiek (podobnosť s počtom detí Kláry a Roberta Schumannovcov či s krčľom Valkýr je čisto náhodná). Deviate dieťa, ktoré príde na svet na pohovke, je túžobne očakávaný dedič, no služka ho spod matkinej krinolíny vytiahne bez plaču. Bezvládne telíčko zabalí do bielej plachty hneď potom, ako ho ukáže skormútenému a sklamanému pánovi domu, ktorý pre manželku už nemá nežného gesta. Na rozdiel od textu piesňového cyklu neumiera on, ale jeho manželka, funebráci ju prinášajú v otvorenej rakve do vestibulu, aby ju následne v smútočnom pochode vyniesli von.

Klesajúca kóda poslednej piesne sa attacca spojí so zostupným tónovým radom prelúdia *Modrofúza*, počas ktorého klavirista podíde k pohovke a zdvihne speváčkin zápisník. Biedermeierovskú pohovku vymenia kulisári za dizajnovú minimalistickú sofú, za plynulo nasunutými presklenými posuvnými dverami na mezaníne haly sa z povraziska spustia moderné abstraktné maľby. Do vstupného foyeru vpadne Judit (dramaticky uveriteľná, príjemne lyricky zafarbená mezzosopranistka Dorottya Lang celkom bez hysterickéj manieri v prejave) v moderných

Režisér Tobias Kratzer naštudoval v Osle psychologicky ladený operný večer o vzťahu muža a ženy. Bartókovho *Modrofúza* prepojil so zdanlivo cudzorodým Schumannovým piesňovým recitálom a so Zemlinského takmer zabudnutou jednoaktovkou do divadelne atraktívneho trojdielneho tvaru, ktorý otvára hneď niekoľko otázok o rodových stereotypoch oboch pohlaví.

minišatách, hneď za ňou speváčkin manžel z predchádzajúcej scény, teraz ako Modrofúz (hrdinsko-dramaticky suverénny John Lundgren vo vynikajúcej forme). Judit sa na začiatku sťažuje na ponurú atmosféru vily a cez halu opätovne prejde smútočný pochod z finále prologu. Modrofúz zaprisaháva Judit, aby nikdy nežiadala otvorenie zamknutých dverí, neskôr jej však váhajú, no viac-menej dobrovoľne, odovzdá jednotlivé kľúče. Vo vestibule sa každým otvorením dverí rozohrá retrospektíva mizanscén vražd bývalých manželiek Modrofúza od dvadsiatych rokov až po súčasnosť. Počas predstavenia je čoraz jasnejšie, že Modrofúz tu funguje aj ako postava s vlastnou psychológiou, avšak aj ako archetypálny predobraz toxicky dominantného muža rozličných dôb, pre ktorého sú neha či jemnosť vo vzťahu k žene cudzie. Jednu manželku zastrelil guľovnicou, keď ju po návrate z poľovačky pristihol in flagrante so služkou, druhú otrávil drinkom počas sledovania priameho prenosu pristátia na Mesiaci, štvrtú komnatu otvorili dvierka sekretára pod televízorom, v ktorom Judit objavila videokazetu s brutálnou sexuálnou scénou nafilmovanou Modrofúzom, počas ktorej ďalšiu manželku zahrúdil opaskom. Judit sa ako moderná žena snažila preniknúť za milencovu fasádu. Otvárajúc dvere zamknutých komnát, odhaľovala jeho tajomstvá, až kým sa jej počiatočná vášeň nezmenila na odpor. Len pomocou dobre cieleného kopanca sa jej podarilo vytrhnúť Modrofúzovi posledný kľúč od vchodových dverí, ktorými hekticky ušla von. Modrofúz kľaciač v bolestiach, už len skonštatoval, že prichádza noc...

Po prestávke sa na závoji na proscéniu objavil reklamný spot propagujúci moderného muža ako milujúceho, jemnocitného, pozorného a citlivého muža v domácnosti, podieľajúceho sa s pochopením pre manželku na výchove detí i na chode domácnosti. Knižnicu vo vile vystriedal šatník, sofú na proscéniu nahradila pohodlná manželská posteľ, v ktorej Bianca (tretia famózna mezzosopranistka večera, dramaticky ostrejšia Tone Kummervold) podvádzala manžela Simoneho (opäť John Lundgren) s florentským princom Guidom Bardim (gavaliersky elegantný tenorista Magnus Staveland so šviháckymi slnečnými okuliarmi). Simone Bianke nič nevyčítal, dokonca využil príležitosť, aby princovi predal drahocenné látky, s ktorými obchodoval. V scénicky redukovanom tvare demontuje Kratzer obraz panovačného muža. Simoneho tolerancia však nie je bezhraničná. Keď Guido odpovie na jeho otázku, ktorá ponuka ho najviac zaujala, že jeho žena Bianca, vyzve Princa na súboj. Bianca nadrži Princovi, no nakoniec ho Simone zabije. Bianca je ohúrená manželovým hrdinským zápalom, vyčíta mu, že takým nebol aj skôr, načo jej Simone odvetí, že mu nikdy predtým neukázala, aká je pekná...

Kratzer neponúkol definitívne odpovede na dramaturgické rébusy inscenovaných predlôh, no počas celého večera načrtoval na hudobne nesmierny plastický pozadí naštudovania Edwarda Gardnera, raz ironicky, raz vážne, otázky o komunikácii a o vzťahových kliše medzi „silnejším“ a „krajším“ pohlavím v niekoľko desaťročí starých dielach, aktuálnych dodnes. II



**Robert Schumann/
Béla Bartók/
Alexander von Zemlinsky**
Hrad kniežata Modrofúza

Hudobné naštudovanie:
Edward Gardner
Réžia: Tobias Kratzer
Výprava: Rainer Sellmaier
Svetlá: Michael Bauer
Video: Manuel Braun

Žena: Ingeborg Gillebo
Muž/Modrofúz/Simone:
John Lundgren
Bianca: Tone Kummervold
Guido Bardi: Magnus
Staveland

Oslo
Nórska opera
21. 1. 2024 (premiéra)
13. 2. 2024 (recenzovaná
repríza)

Judit (Dorottya Lang)
Foto: Erik Berg

Je ťažké byť šťastný

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Kňažná v podaní mezzo-sopranistky Michaely Schusterovej bola skutočným hereckým koncertom.

Storočnica smrti Giacoma Pucciniho motivuje k rozširovaniu dramaturgického záberu aj skladateľove zriedkavejšie inscenované diela. K tým, ktoré zažívajú renesanciu, patrí popri *Lastovičke* či *Dievčati zo západu* najmä *Il trittico* (*Triptych*). Opernú trilógiu prepájajúcu jednoaktovky *Plášť*, *Sestra Angelika* a *Gianni Schicchi* v súvislosti s Pucciniho jubileom uviedli alebo uvedú operné scény v Amsterdame, Barcelone, Bologni, Bruseli, Essene, Mníchove, Turíne, Salzburgu či Sydney. Nové naštudovanie v réžii Tatjany Gürbacovej a pod taktovkou Philippa Jordana zaradila do repertoáru aj Viedenská štátna opera.

„Come è difficile esser felici!“ Aké ťažké je byť šťastný! Na tomto verši z partu hlavnej ženskej postavy *Plášťa*, bezvýchodiskovým životom, zmareným materstvom a vyhasnutým manželstvom ubíjanej, no po láske zúfalo túžiacej Giorgetty, postavila nemecká režisérka Tatjana Gürbaca svoj koncept Pucciniho trilógie. Citované motto najvýraznejšie dominuje práve *Plášťu*, a to nielen v ideovej, ale i hmotnej forme: jedinými kulisami na prázdnej scéne sú obrovské svietiace písmená SCHWER GLÜCK SEIN. Poza i pomedzi ne v nekonečnej slučke ako odraz špinavej vody Seiny v pucciniovskom orchestri prúdi dav osamelých ľudí unášaných osudom; sú medzi nimi i muž s chlapčekom a o pár metrov ďalej tehotná žena, možno rozpomienka na rodinný život Giorgetty a Micheleho.

Bolestná osamelosť – to je v podstate jediná výrazná emócia, ktorú táto časť inscenácie ponúka. Giorgetta nenachádza blízkosť ani u odmietavého manžela (chladný Michele všetko rieši bankovkami), ani u milenca Luigiho (podobne ako Michele nie je schopný vrúcnosti). Avšak k zhmotneniu plnokrvnej veristickej drámy, ktorou naturalistický *Plášť* ako jediná z Pucciniho opier skutočne je, tento existenciálne skľučujúci pocit nepostačuje. A keďže prázdnotu scény a fyzickú vzdialenosť medzi postavami v dostatočnej miere nenaplnili ani výkony sopranistky Eleny Stikhiny (timbrom príliš panenská, málo vášnivá Giorgetta), tenoristu Joshuu Guerrera (vo výškach kovovo rezonujúci, no farebne nevelmi osobitý Luigi) a barytonistu Carlosa Álvareza (príťažlivým, avšak pomenej objemným barytónom vybavený Michele), výsledným dojmom z *Plášťa* bol vizuálny aj vokálny chlad.

Po prestávke slová SCHWER a GLÜCK zmizli v povrazisku a nad nízkym múrom, ktorý namiesto nich vyrástol na scéne, zostalo visieť iba slovo SEIN – bytie. *Sestra Angelika* je v dnešnej racionálnej, sekularizovanej dobe asi najťažšie inscenovateľnou časťou *Triptychu*, vo Viedni sa však stala jeho suverénnym vrcholom, a to tak v spevackej (k postave materinsky mäkkej Angeliky pasoval éterický timbre Stikhinovej sopránu lepšie než k živočíšnej Giorgette), ako aj v divadelnej zložke.

Termín „ženská réžia“, ktorý sa v ére vzostupu predstaviteľiek tejto profesie už stihol stať vágnym klišé, naplnila Tatjana Gürbaca obsahom i zmyslom. Jej sestričky obývajúce kláštor sú, napriek (divadelne štylizovaným) habitom a poslušnosti voči matke predstavenej, ženkami z mäsa a kostí. Trošku klebetné, občas aj sebecké (to keď maškrtnej spolusestre zjedia všetky ríbezle), no ľúbia deti (kláštor sa stará o siroty) a snažia sa byť k sebe dobré. Ženský mikrokozmos je rozohraný autenticky, drobné mizanscény smerujú k zrozumiteľným pointám, nezriedkavá nuda pred dramatickým príchodom Angelikinej tety tu nehrozí ani náhodou.

Kňažná v podaní vokálne stále dobre disponovanej nemeckej mezzosopranistky Michaely Schusterovej bola skutočným hereckým koncertom, pre ktorý režisérka poskytla vrstevnatý priestor. Angelikinu tetu nevymodelovala ako jednofarebnú negatívnu hrdinku, ktorá od netere, zlomenej správou o synčekovej smrti, bezcitne vymôže odmietnutie dedičstva a potom ju zanechá v neutíšiteľnej bolesti. Schusterovej šľachtická má síce afektovane kľčovitú vystupovanie a chvíľami kráča za svojím cieľom až brechtovsky groteskne, no k Angelike ju stále viaže čosi ako materinský cit – napriek tomu, že rodinu (teda ju) dostala do spoločensky neprírodnej situácie.

Zrieknutím sa majetku pominuli dôvody Angelikinho „uväznenia“ v kláštore. Sestry ju prezlečú do civilu a na pamiatku jej venujú obrázky, ktoré namaľovali siroty. Angelika však o takéto „bytie“ nestojí, život si berie pozitívum skla z rozbitého obrazu (bol tam zarámovaný portrét jej dieťaťa?). V agónii ju nachádza teta, ktorá jej privádza odmenu za submisívnosť – v tesnom závесе za ňou vstupuje na javisko Angelikin živý synček. No katarzia sa nekoná, matka umiera pár centimetrov od zmyslu svojho života. Aké ťažké je byť šťastný...

V žánrovo kontrastnej tretej časti preukázala režisérka najmenej invencie. *Gianni Schicchi* dostal (nielen skrz bláznivé karnevalové kostýmy Silke Willrettovéj) jednorozmerný formát bizarnej maškarády. Javiskový humor čerpá z jarmočného slovníka (poskakovanie, posunkovanie, odpadávanie, kaširované buchňaty), ktorý pochováva prípadné náznaky druhého plánu. V kontexte inscenačnej tradície opusu nie je novinkou ani Laurettina gravidita (radostnú novinu oznamuje počas árie *O mio babbino caro*, mávajúc tehotenským testom) či premostenie opusov postavou dieťaťa; oba momenty boli prítomné napríklad v ultimátnej koncepcii Damiana Michieletta (Theater an der Wien, 2012). V tejto časti večera – na rozdiel od náládovo bohatšej a zvukovo šťavnatej *Sestry Angeliky* –, neohúril ani dirigent Philipp Jordan, ktorý v úvode zvolil pomerne rozvláčne tempo a neskôr v plnej miere neodhalil rytmické a harmonické nuansy geniálnej partitúry. Spevacko-hereckému obsadeniu dominoval výkon Carlosa Álvareza – v kontexte inscenačnej tradície, ale aj samotnej inscenácie netradične elegantného, až šľachticky noblesného Schicchiho.

V *Giannim Schicchim* po záverečnom činohernom preslove titulného hrdinu vbieha na javisko chlapec s dreveným vláčikom – živá pointa, zhmotnenie slova GLÜCK, ktoré ako posledné z pôvodného nápisu ostalo na scéne. Tatjana Gürbaca naznačuje, že šťastie pramení v ľudskej blízkosti a naplnenej láske, partnerskej či rodičovskej. Len keby nebolo také ťažké dosiahnuť ho... II



Giacomo Puccini
Il trittico

Hudobné naštudovanie:

Philippe Jordan

Scéna: Henrik Ahr

Kostýmy: Silke Willrett

Svetlo: Stefan Bolliger

Réžia: Tatjana Gürbaca

Plášť

Giorgetta: Elena Stikhina

Michele: Carlos Álvarez

Luigi: Joshua Guerrero

Frugola: Monika Bohinec

Tinca: Andrea Giovannini

Talpa: Evgeny Solodovnikov

Sestra Angelika

Angelika: Elena Stikhina

Kňažná: Michaela Schuster

Matka predstavená:

Monika Bohinec

Sestra dozorkyňa:

Juliette Mars

Sestra Genovieffa: Florina Ilie

Sestra služobná:

Alma Neuhaus

Gianni Schicchi

Gianni Schicchi:

Carlos Álvarez

Lauretta: Florina Ilie

Zita: Michaela Schuster

Rinuccio: Bogdan Volkov

Gherardo:

Andrea Giovannini

Nella: Anna Bondarenko

Betto: Martin Hässler

Simone: Markus Pelz

La Ciesca: Juliette Mars

Viedeň

Štátna opera

4. 10. 2023 (premiéra)

20. 2. 2024 (recenzovaná
repríza)



Plášť:

Je ťažké byť šťastný

Foto: © Stephan Brückler

Sestra Angelika:

Michaela Schuster (Kňažná),

Elena Stikhina (Angelika)

Foto: © Stephan Brückler



Chýba kvalitný štandard

pripravila ANDREA SEREČINOVÁ

Aké sú špecifiká štúdia hudby na cirkevnej škole a ako vníma krízu úrovne odborného hudobného školstva? Pre koho je atraktívne štúdium na 14 konzervatóriách, ktoré nedokážu generovať kvalitný dorast ani pre orchestre v regiónoch? Odpovede aj na ťažké témy sme hľadali s MAREKOM VRÁBLOM, riaditeľom jediného cirkevného konzervatória na Slovensku.

Čím sa líši Cirkevné konzervatórium od ostatných konzervatórií na Slovensku?

Cirkevné konzervatórium v Bratislave je spomedzi ďalších trinástich konzervatórií (štátnych a súkromných) jediné svojho druhu na Slovensku. Rád odkazujem aj na samotné slovo konzervatórium (conservare – zachovať, uchovať). Prvé konzervatóriá totiž vznikli v 16. storočí v Taliansku z podnetu katolíckej cirkvi a v cirkevnom prostredí. Ich poslaním bolo opatrovať deti z najchudobnejších rodín a vychovávať ich v kresťanskej viere a viesť k hudbe. Išlo teda aj o duchovnú starostlivosť a výchovu k nadčasovým hodnotám cez hudobné vzdelávanie.

Hlavným špecifikom našej školy je pridaná hodnota v podobe kresťanskej výchovy. Hodiny náboženstva sú síce z povahy školy povinné, no náboženstvo v škole vnímam skôr ako hodnotovú záležitosť. Pri prijímaní neskúmame konfesiu žiakov, a tak máme nielen katolíkov, ale aj rôzne kresťanské denominácie, napr. evanjelikov, pravoslávnych, gréckokatolíkov a iných, dokonca evidujeme vyznávačov bahájského náboženstva i ateistov. Učíme sa ekumény a rešpektu. Študenti sa zúčastňujú na pravidelných bohoslužbách a v rámci nich sa zoznamujú aj s kvalitnou cirkevnou hudbou.

Ponúkate v oblasti cirkevnej hudby viac ako ostatné konzervatóriá?

Kopírujeme štátny vzdelávací program, takže sa nedá povedať, že by sme učili v tomto odbore niečo iné. Výhodou je, že každý štvrtok máme v školskej kaplnke svätú omšu, kde študenti odboru cirkevná hudba zabezpečujú liturgiu. Znie organová hudba, využívajú sa vedomosti z predmetov, akým je gregoriánsky chorál, no niekedy znie aj mládežnícka hudba. Už od prvého ročníka majú študenti veľa možností získavať prax. Hlavnými predmetmi v tomto odbore sú hra na organe a dirigovanie zboru, no študenti majú aj hru z partitúr, improvizáciu, hru generálbasu, teóriu či dejiny liturgickej hudby a tiež latinčinu. V zbore spieva skoro celá škola, takže aj študenti ostatných odborov získavajú dobrú skúsenosť v oblasti cirkevnej hudby.

Približne raz za mesiac-dva sa koná takzvaná duchovná obnova, vtedy je zrušené vyučovanie na celé doobedie, je pozvaný kňaz alebo iná osobnosť zo spoločenského či kultúrneho života, ktorá uskutoční prednášku, potom je diskusia a po nej býva svätá omša, do ktorej sa zapája celá škola – nielen zbor a organisti, ale aj iné hudobné zoskupenia. Školský orchestr nemáme kompletný, pretože nám chýbajú napríklad plechové dychové

Je to celoslovenský problém, ktorý sa odráža aj na konkurzoch do našich orchestrov, kde na niektorých odboroch nie je dostatok záujemcov.

nástroje. Je to celoslovenský problém, ktorý sa odráža aj na konkurzoch do našich orchestrov, kde na niektorých odboroch nie je dostatok záujemcov. Spomedzi slovenských konzervatórií máme najsilnejšie oddelenie starej hudby, kde študuje v porovnaní s inými konzervatóriami najviac žiakov. Máme najlepšie vybavenie čo do kópií starých nástrojov, ale aj kvalifikovaných pedagógov, ktorí získali vzdelanie na prestížnych školách v zahraničí, ako napríklad čembalistka Agi Ferienčíková, flautistka Radka Kubínová či violista Ján Gréner.

Pre koho je určené štúdium na oddelení starej hudby?

Je to štúdium len pre absolventov konzervatórií alebo vysokých škôl. Napríklad klaviristi môžu pokračovať v špecializácii starej hudby a učiť sa hrať na dobových klávesových nástrojoch. Aktuálne však máme s oddelením starej hudby systémový problém. Štátny inštitút odborného vzdelávania totiž nedávno cez ministerstvo školstva zrušil toto špecializačné podiplomové štúdium, pretože podľa neho nezohľadňovalo situáciu na oficiálnom pracovnom trhu – čo je paradoxné, pretože kvalifikovaných hráčov v oblasti historicky poučenej interpretácie je u nás nedostatok. ŠIOV však zohľadňoval len

„zamestnaných“ hudobníkov, a ako vieme, u nás sa v tejto oblasti nevyskytujú zamestnaní hráči, pretože pôsobia v neštátnych telesách, ktoré hudobníkov nezamestnávajú, ale ich angažujú na zmluvy. Ide o súbory ako napríklad Musica aeterna alebo Solamente naturali, naše najznámejšie orchestre starej hudby, ktoré tak tiež fungujú na grantových systémoch, čiže nie v zamestnaneckých pomeroch.

So ŠIOV-om teraz spolupracujú viacerí odborníci z oblasti starej hudby na tom, aby sa do systému rýchlo vrátila možnosť tohto špecializačného štúdia aj v rámci oficiálnej kvalifikácie. Ak by sa tak nestalo, bola by to veľká škoda nielen pre študentov, ale zároveň by to znamenalo aj stratu zamestnania pre mnohých vynikajúcich pedagógov-odborníkov na našom konzervatóriu.

Vzhľadom na veľkosť krajiny pôsobí nezmyselne aktuálny počet konzervatórií – až štrnásť škôl, umožňujúcich štúdium hudobných odborov. O výbere ročnosti umeleckého vzdelávania sa pri takom počte dá ťažko hovoriť. Naša generácia bojovala tvrdo o prijatie na tri konzervatóriá v krajine...

Teraz sa na mňa mnohí budú pozeráť cez prsty, ale na Slovensku by naozaj stačilo päť konzervatórií – tri štátne, jedno cirkevné a jedno súkromné. Po Nežnej revolúcii sa v 90. rokoch u nás začali nekontrolovane množiť ako huby po daždi. Podporil to aj takzvaný normatívny systém financovania škôl, ktorý, zjednodušene povedané, prideluje školám prostriedky podľa počtu žiakov. Otvoriť si v takomto systéme súkromnú školu je jednoducho výhodné. Normatívny systém nepraje ani zvyšovaniu kvality na školách – motivuje školu mať čo najviac študentov bez ohľadu na ich úroveň. Zároveň je pre majiteľov súkromných konzervatórií zaujímavé otvárať odbory, kde sa vyučuje veľa kolektívnych predmetov – teda tanečné a hudobno-dramatické odbory. Škola pri plnej

triede za kolektívny predmet získa viac prostriedkov ako za individuálne hodiny v hudobných odboroch.

Problémom je aj doteraz nevypracované hodnotenie konzervatórií. Napríklad v systéme porovnávania stredných škôl na portáli INEKO sa konzervatóriá nedajú porovnať, lebo sa nevidujú všetky ich výsledky. Bolo by potrebné vypracovať relevantný systém hodnotenia konzervatórií a na dátach by malo spolupracovať určite aj ministerstvo kultúry. Problémom je napríklad hodnotenie súťaží. Stále sa považuje za najreprezentatívnejšiu Súťaž žiakov slovenských konzervatórií. Mnohí študenti Cirkevného konzervatória sú však víťazmi oveľa náročnejších a prestížnejších zahraničných súťaží.

Vrátim sa ešte k otázke – vôbec nerozumiem tomu, prečo systém umožnil vznik takého vysokého počtu konzervatórií. Všetky konzervatóriá – štátne, súkromné či cirkevné, sú platené z jedného balíka, zo štátneho rozpočtu. Možno je problémom aj nedostatočná výmena informácií medzi ministerstvami školstva a kultúry...

Spomenuli ste normatívny systém financovania škôl, ktorý podporuje aj snahu škôl udržať si študentov aj vtedy, ak nedosahujú dostatočné výsledky. Inými slovami – vyhodíť študenta sa neoplatí...

Áno, a pre konzervatóriá nie je „výhodné“ mať veľmi veľa talentovaných študentov, ktorí sa už v maturitnom ročníku dostanú na zahraničnú vysokú školu a nepokračujú v piatom a šiestom ročníku. Za priemerneho či podpriemerneho študenta, ktorý školu dokončí ako absolvent po šiestich rokoch, teda získa škola viac prostriedkov. Brzdí nás aj systém kvót, ktorý nám prostredníctvom rozhodnutia samosprávneho kraja určuje, koľko žiakov môžeme prijať na konkrétny odbor. Lenže, ak je v niektorom roku na prijímacích pohovoroch menej kvalitných spevákov a viac kvalitnejších klaviristov, prečo by sme

Otvoriť si v takomto systéme súkromnú školu je jednoducho výhodné.

nemohli prijať viac klaviristov či iných hudobníkov? Prečo musíme naplniť kvótu na spevákov za každú cenu a prijať aj tých, ktorí sa nám nezdajú vyhovujúci? Opäť systémová chyba štátu prostredníctvom nevyhovujúcej legislatívy.

Ako by sa riešil problém s úväzkami pedagógov, ak by sa v slabšom roku prijalo menej uchádzačov o konkrétny študijný odbor?

Myslím si, že by to sčasti riešila zmena z normatívneho financovania na financovanie na vzdelávací program, ako je to v Česku. Som v kontakte s viacerými riaditeľmi českých konzervatórií a oni si tento systém pochvalujú. Chce to odbornú diskusiu. Predniesol som to na príslušných miestach, no nepochodil som. Normatívne financovanie má za následok aj to, že vznikajú komplikované situácie pri pracovno-právnych vzťahoch, keď uprostred školského roka odíde žiak, ktorý má veľa individuálnych hodín a pedagóg má podpísanú zmluvu na plný úväzok na dobu neurčitú.

Je viac než verejným tajomstvom, že situácia v odbornom hudobnom školstve ignoruje, resp. nedokáže naplniť potreby na pracovnom trhu, konkrétne v profesionálnych hudobných telesách. Od manažérov štátnych orchestrov vieme, že v posledných rokoch absolventi slovenských konzervatórií a vysokých škôl veľmi často nedokážu vyhovieť konkurzným podmienkam a telesá ich nahrádzajú zahraničnými adeptami. Pri počte 14 hudobných konzervatórií je to alarmujúce. Akú výkonnostnú krivku vidíte za predošlých 20 rokov napríklad na súťažiach slovenských konzervatórií?

Pre vývoj v posledných rokoch je naozaj typické, že chýba kvalitný štandard. Na druhej strane, z času na čas niekto skutočne zažiarí. Treba si však odpovedať na otázku, kto sa dnes hlási na konzer-

vatória. Životná úroveň orchestrálnych hráčov už nie je v porovnaní s inými profesiami motivujúca a pravdou je aj to, že štúdium na umeleckých školách často láka žiakov s horšími študijnými výsledkami. Aj preto, že na prijímacích pohovoroch tradične nie sú skúšky z matematiky a najnovšie už ani zo slovenského jazyka...

Mnohých rodičov detí odrádza práve veľmi úzko, špecificky zamerané konzervatoriálne štúdium, z ktorého sa vytratila väčšina všeobecno-vzdelávacích predmetov. Úzka špecializácia obmedzuje následný výber vysokej školy, ak študent ďalej nechce pokračovať v hudobnom odbore. Nezatraktívnilo by sa konzervatoriálne štúdium, ak by sa aspoň v prvých dvoch ročníkoch udržala matematika, história, geografia či fyzika? O tom, že by to cibilo intelekt budúcich hudobníkov, asi nemusíme veľmi hovoriť...

Určite. Mal som dokonca predstavu o rozšírení nášho štúdia gymnaziálnym smerom. Ale viem, že podobné projekty v Česku, napríklad v Ostrave, museli skončiť. Zrejme je ťažké sklbiť gymnaziálne a konzervatoriálne štúdium, získať pochopenie pedagóga matematiky voči náročnému štúdiu nástrojovej hry, ktoré vyžaduje hodiny každodennej prípravy. Súhlasím, že prídanie všeobecno-vzdelávacích predmetov by študentom prospelo, rozšírilo rozhľad a zlepšilo analytické a logické myslenie. U nás si tieto veci ambicióznejší študenti kompenzujú krúžkami, ktoré sú ponúkané za vzdelávacie poukazy. Ide napríklad o cudzie jazyky, ale aj históriu. Oficiálne sú na tieto predmety vyčlenené aj tzv. disponibilné hodiny zo Štátneho vzdelávacieho programu. No konzervatória si z finančných dôvodov práve túto originalitu na mieru svojej školy často nemôžu dovoliť.

Aký je záujem vašich talentovaných študentov o štúdium na slovenských vysokých školách?

Minimálny. Veľa študentov smeruje predovšetkým do Česka, niektorí do Nemecka, Holandska, Švédska, Portugalska, do Francúzska najmä organisti. Momentálne si vysokú školu na Slovensku nedržia už ani ako poistku, ak neuspeli na zahraničných. Samozrejme, ak klesá úroveň niektorých konzervatórií, zákonite klesá aj úroveň vysokých umeleckých škôl. Otázkou je aj to, prečo VŠMU, napríklad na hudobné odbory, prijíma niekedy poslucháčov aj bez konzervatória. Nevieť si predstaviť budovať kvalitný repertoár inokedy ako v tínedžerskom veku. Vývoj v rozhodujúcom veku neoklamete.

Črtá sa podľa vás nejaké riešenie v tomto začarovanom kruhu?

Myslím si, že okrem spomínaného zníženia počtu konzervatórií by stálo za to zamyslieť sa aj nad ich špecializáciou. Nemá zmysel, aby každá škola mala všetky odbory, bez ohľadu na to, či ich vie kvalitne personálne či materiálno-technicky zabezpečiť. Študenti by si takto vybrali konkrétne konzervatórium na základe odboru, ktorý chcú študovať, a osobností, ktoré v ňom pôsobia.

Napríklad odbor cirkevná hudba by sa určite mal študovať u nás. Máme na slovenské pomery nielen dobré podmienky priamo na škole, ale aj dobré vzťahy s kostolmi, v ktorých sú kvalitné organy, a tiež spriatelnení duchovní. Mnohé konzervatória si za desaťročia svojej existencie vybudovali výbornú povest vo vybraných odboroch – spev na Konzervatóriu v Bratislave, dychové nástroje v Žiline, klavír v Košiciach... Určite by bol priestor na istú špecializáciu. Ale aj toto pri dnešnej školskej legislatíve považujem za utópiu.

Program Erasmus sa v širšom povedomí spája s možnosťami zahraničného štúdia na vysokých školách. Vám sa na Cirkevnom konzervatóriu podarilo využiť možnosti programu aj v stredoškolskom prostredí...

Boli sme prvým konzervatóriom u nás, ktoré získalo dlhodobú päťročnú akreditáciu, konkrétne v prvom roku celoročný kontrakt na vyše 330 tisíc EUR so 160 zahraničnými mobilitami. Využili sme programy pre žiakov, ale aj pre pedagógov. Pedagógovia mohli v lete absolvovať napríklad jazykové pobyty, využiť financovanie mobilit, študentom program pokryl nákladné pobyty na medzinárodných súťažiach, ale aj zahraničné študijné pobyty, niektorým dlhodobé. Je to úžasná skúsenosť a rozlet pre celú školu. Niektorí študenti spevu napríklad strávili prázdniny v Taliansku a učili sa aj jazyk, ja som absolvoval mesačný jazykový pobyt na Malte. To sú príležitosti, ktoré by sme si ako jednotlivci určite nemohli dovoliť, vrátane nákladných svetových súťaží.

Za sebou máte už skoro päťročné pôsobenie vo funkcii riaditeľa. Aké dôležité kroky by malo Cirkevné konzervatórium absolvovať v najbližších rokoch?

Jednoznačne stavbu novej budovy spojenej s internátom. Sme v prenajatých priestoroch niekdajšej materskej a základnej školy, nemáme akusticky vyhovujúce priestory. Žiaci z viacerých kútov Slovenska, ale aj zahraniční žiaci bývajú v rôznych bratislavských internátoch. Upravovať historické priestory pre súčasné potreby konzervatória by som zriaďovateľovi neodporúčal, myslím si, že škola si zaslúži novú, modernú nízkoenergetickú budovu. Ide však o úlohu na skutočne dlhodobú koncepciu rozvoja školy. Po vzore cirkevných konzervatórií napríklad v Česku či Poľsku by to mohlo byť reálne. V tomto môže zamiešať karty aj téma odluky cirkvi od štátu, ktorá je, žiaľ, vždy viditeľne živá väčšinou len okolo volieb. ||

Odišla vzácna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry

Ladislav Burlas

(3. 4. 1927 – 11. 2. 2024)

SLÁVKA KOPČÁKOVÁ

V nedeľu 11. februára 2024 vo veku 96 rokov dotýklo srdce vzácného priateľa, učiteľa, kolegu, mentora, umelca a polyhistora Ladislava Burlasa. Bol nielen znalcom reálií slovenskej a európskej hudby a muzikológie, ale aj znalcom ľudských duší, ku ktorým prehováral prostredníctvom svojej hudby. Ako neprehliadnuteľná osobnosť viac ako sedem desaťročí (1951–2018) stál v službách slovenskej hudobnej kultúry. Pripomenutie si jeho životnej cesty, medzníkov a výsledkov tvorivej činnosti je vzdaním holdu tejto osobnosti.



Ladislav Burlas ako
šesťdesiatročný v r. 1987
Foto: archív

Výnimočná doba

Ladislav Burlas prežil výnimočný život a výnimočnú dobu – jeho generácia žila vo viacerých politických režimoch. Detstvo strávil v medzivojnovom demokratickom Československu v Trnave, ako mladík zažil vojnovú Slovenskú republiku, oslobodenie Európy od fašizmu a jej následné podmanenie totalitou šírenou zo ZSSR, tzv. tretiu republiku (medzi rokmi 1945–1948), totalitný režim trvajúci vyše štyroch dekád na našom území s krátkym vzplanutím nádejí na demokraciu v rokoch 1968–1969 a s tvrdým normalizačným dopadom na pracovné i súkromné životy Slovákov. Napokon ako zrelý šesťdesiatnik aktívne vnímal aj nežnú revolúciu, otvárajúcu okná príležitostí pre každého podnikavého, tvorivého, pracovitého a talentovaného človeka.

Počas života sa neustále vracal k zážitkom zo svojho detstva, keď ako trojročný prišiel o matku. Život bez súrodencov mu zmiernovala hudba, ktorej čaru podľahol už v ranom detstve pri klavíri. Mladosť v Trnave bola sprevádzaná hudbou a muzicírovaním pod vedením regenschoriho Mikuláša Schneidera-Trnavského, láskavého učiteľa, ktorý absolventovi Katolíckeho gymnázia v r. 1947 odporučil pokračovať v štúdiu hudobnej vedy, histórie a filozofie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a paralelne aj v štúdiu kompozície u Alexandra Moyzesa na Konzervatóriu v Bratislave (1947–1951), neskôr završeného absolvovaním kompozície na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v triede prof. Alexandra Moyzesa (1951–1955).

Aj milníky osobného života vytvárajú nezanedbateľnú protiváhu k práci a zá-

Jeho prednášky boli skutočným zážitkom, plným úsmevných príhod a radosti z poznania.

zemie potrebné pre osobné šťastie. V r. 1951 povedala Ladislavovi Burlasovi svoje áno budúca celoživotná partnerka Soňa (rod. Sláviková), s ktorou sa zakrátko po svadbe presťahovali z rodičovského domu v Trnave definitívne do Bratislavy. V r. 1955 sa narodil syn Martin, úspešný hudobný skladateľ, o štyri roky neskôr syn Ivan, takisto hudobník. Celá rodina žila hudbou, ľudovou, vážnou, alternatívnou, ukrytou v prameňoch i novovznikajúcou, hoci „konfesionálne“ v hudobnej oblasti si otec a synovia neboli blízki.

Okná príležitostí

Umelecky bol Burlas spojovacím článkom medzi skladateľskou generáciou slovenskej hudobnej moderny a slovenskej hudobnej avantgardy, svoje miesto zaujal medzi výraznými tvorcami zborového umenia a komornej hudby, inštruktívnej hudobnej literatúry a hudby pre deti. Ako dôstojný pokračovateľ bratislavskej filozofickej školy a kresánkovej muzikologickej školy sa vedecky vyprofiloval na jedného z našich najvýznamnejších hudobných teoretikov. Významnou mierou prispel k rozvoju vedeckého poznania vo viacerých disciplinárnych okruhoch hudobnej vedy (hudobná teória, etnomuzikológia, hudobná historiografia, hudobná pedagogika, hudobná estetika a i.).

Hneď na začiatku svojej profesionálnej cesty získal pracovnú pozíciu ako hudobný historik v Slovenskej akadémii vied a umení (1951, od r. 1953 Ústav hudobnej vedy SAV, od r. 1973 Umenovedný ústav SAV), kde neskôr pôsobil ako riaditeľ až do jeho reorganizácie v r. 1973 a ako vedúci sekcie hudobnej vedy v Umenovednom ústave SAV až do r. 1987. Prvé vedecké

kolektívne i sólo úspechy nenechali na seba dlho čakať, spomeňme aspoň knihy *Život a dielo Jána Levoslava Bellu* (1953), *Alexander Moyzes* (1956), kolektívne diela *Dejiny slovenskej hudby* (1956), *Kapitoly z teórie súčasnej hudby* (1965), *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (1996), monografie *Hudobná teória a súčasnosť* (1978), *Slovenská hudobná moderna* (1982), *Pohľady na súčasnú slovenskú hudobnú kultúru* (1987).

Humboldtovský ideál univerzity

Personálna únia, viacdomosť ako typická črta osobnosti Ladislava Burlasa priniesla aj výsledky, ktoré zvykneme nazývať odovzdávaním „kumštu“, t. j. niečoho, čo sa nedá vtesnať do kníh, ale odovzdáva sa bezprostredne z učiteľa na žiaka. Svoju pedagogickú akribiu nadobúdala postupne ako externý pedagóg na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (1954–1960), ako externý pedagóg na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysoké školy múzických umení v Bratislave (1965–1968, s prestávkami do r. 1989). Výnimkou neboli ani hudobnopedagogické pracoviská a katedry pripravujúce profesionálnych umelcov: ako vedúci Katedry hudobnej výchovy pôsobil na Pedagogickej fakulte v Nitre (1979–1981), ako externý pedagóg KHV a školiteľ doktorandov na Prešovskej univerzite v Prešove (1996–2000), ako interný pedagóg na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici (1997–2018) a tiež ako jej dekan (2001–2005).

Od začiatku 19. storočia sa traduje pojem humboldtovského modelu univerzity, pomenovaného podľa nemecké-

Planctus vznikol ako umelecký protest proti vtedajšej okupácii ČSSR priamo v dňoch, keď sa odohrávala.

ho bádateľa Alexandra von Humboldta, za čias ktorého bola univerzita v Berlíne vychýreným miestom diskusií a poznania nadobúdaného v rovnocennom dialógu študentov a ich učiteľov. Burlas sa tomuto ideálu dokázal priblížiť v posledných dekádoch 20. storočia – jeho prednášky boli skutočným zážitkom, plným úsmevných príhod a radosti z poznania. Ako výsledok jeho dialogickej koncepcie vznikli moderné vysokoškolské učebnice *Teória hudobnej pedagogiky* (1997), súbory statí *Hudba – komunikatívny dynamizmus* (1998) a *Hudba – želania a rezultáty* (2000). V r. 2006 vyšlo štvrté vydanie doposiaľ neprekonanej učebnice pre konzervatóriá a vysoké školy *Formy a druhy hudobného umenia* (1. vydanie 1962).

Ešte jedna zaujímavá paralela sa ponúka na konci hodnotenia. Je ňou skutočnosť, že burlasovský dom od začiatku 90. rokov 20. storočia celé nasledujúce tri dekády v niečom pripomínal vychýrený albrechtovský dom, na ktorý dodnes spomínajú viaceré generácie študentov, hudobníkov, teoretikov, matematikov či výtvarníkov. Miestom diskusií sa dom Burlasovcov na Koreničovej ulici v Bratislave stával vďaka pohostinnosti, otvorenosti a ochote poskytovať privátny priestor na rozhovory o práci, o umení, o hudbe a vedeckom o bádaní.

Etatizácia umenia

Hneď na začiatku 50. rokov v povojnovom Československu nastúpilo umenie nedobrovoľnú cestu etatizácie pod vplyvom ideológie socializmu a komunizmu, marxisticko-leninskej politicko-ekonomickej filozofie neobratne implantovanej do umeleckej teórie (socialistický realizmus). No už v r. 1957 zaznel vo vedeckej štúdii *Myšlienky o vývine národnej hudby*

pomerne neočakávane hlas mladého muzikológa a publicistu Ladislava Burlasa, ktorý poukázal na prešlapovanie slovenskej hudby z hľadiska vývojových tendencií v Európe i vo svete. Nebolo to bez následkov, avšak doba plná paradoxov neustále podnecovala tvorivých ľudí k osobnému spytovaniu, či sa ocitli v (ne)správnom čase na (ne)správnom mieste a či je možné s tým niečo urobiť.

V tom čase už Burlasova generácia intenzívne prežívala prevratné štýlové zmeny, ktoré skladateľa zachytili na prelome 50. a 60. rokov v tvorivom váhaní ako výsledku silného vplyvu učiteľa Alexandra Moyzesa, zato však v nebyvalej intenzite teoretickej aktivity. Po vzniku Zväzu slovenských skladateľov (ZSS) v r. 1954 sa jeho hlavnými aktérmi stali najvplyvnejší skladatelia generácie slovenskej hudobnej moderny. Súčasne sa profilovali aj mladší skladatelia, ich žiaci, ktorí už vetrili, že prídu nové časy. Pre tých boli v 70. a 80. rokoch ich starší kolegovia „súduhmi“ na základe ich pozícií v skladateľskom zväze, no je to historické zavádzanie. Na Ladislava Burlasa bol tento tieň vrhaný azda najmä pre biľag, že bol posledným úradujúcim predsedom skladateľského zväzu (1987–1989), krátko pred pádom totalitného režimu. Burlas bol človekom diplomatických schopností, vysokej inteligencie a dobrých spôsobov, osobnosťou obdivuhodného rozhladu, a, áno, bol aj človekom kompromisov. Jednoducho, hľadal si priestor pre svoju tvorbu tak ako všetci ostatní.

Tvorba – žriedlo životného elánu a stred Burlasovho vesmíru

Kompozičná aktivita počas Burlasovho života bola komplementárna so skladateľskou.

lovou vedeckou a organizačnou prácou, hoci umelecká tvorivosť ako etapa bola ukončená podstatne skôr. Nástup mladej skladateľskej generácie (hudobnej avantgardy) neznamenal automaticky možnosť dostať túto hudbu do medzinárodných kontextov európskej avantgardy 50. a 60. rokov. Oneskoreným vyvrcholením avantgardného úsilia u nás na konci 60. rokov boli Smolenické semináre pre súčasnú hudbu (3 ročníky v r. 1968–1970). Ich hlavným organizátorom bol Peter Faltin, neskôr Ivan Parík, odborne sa za ne zasadil Ladislav Burlas, v tom čase riaditeľ Ústavu hudobnej vedy SAV. Oživila sa aj jeho kompozičná aktivita a na 3. ročníku prispel nielen prednáškami, ale aj dielom *Planctus* pre sláčikový orchester (1968). Vzniklo ako umelecký protest proti vtedajšej okupácii ČSSR priamo v dňoch, keď sa odohrávala. Dnes je *Planctus* považovaný za kultové dielo svojej doby, je to súčasne i najznámejšie a najhrávanejšie dielo skladateľa. Krátko po premiére diela boli zaň skladateľovi udelené hneď dve ceny (1969): Cena Zväzu slovenských skladateľov a Cena slovenského hudobného fondu. Nemenej zaujímavou „odmenou“ v čase umŕtvenia nádejí na začiatku normalizácie bolo zakrátko aj skartovanie jej partitúry.

Normalizácia zastihla Burlasa v najlepších rokoch jeho skladateľskej a vedeckej činnosti, mal krátko po štyridsiatke, bolo potrebné prispôbiť sa, nevytrčať, ale naďalej neúnavne tvoriť. Po páde totalitného režimu sa s ešte väčšou vervou pustil do neúnavnej pedagogickej práce pokračujúcej do obdivuhodného veku: na AU v Banskej Bystrici ukončil vyučovanie hudobných skladateľov a mentoring doktorandov ako 91-ročný.



Ladislav Burlas
s manželkou
Foto: archív

Hudobná tvorba Ladislava Burlasa pri-
niesla napriek mnohosti záujmov veľmi
zaujímavé a umelecky autentické diela.
Za tie najvýznamnejšie, resp. najhra-
nejšie, možno považovať *Svadobné spevy*
z *Horehronia* (1957), detské zborové cykly
Padá lístie zlaté (1965), *Tararam* (1980),
vysoko oceňovaná je vokálna symfónia
Stretnúť človeka (1984), podobne *Kon-
cert pre organ a orchester* (1983), *Planctus*
(1968), 3. sláčikové kvarteto *In memoriam*
D. D. Šostakovič (1977) alebo sonáty pre
sólové husle.

Hudbu pre deti chápal skladateľ ako
plnohodnotnú hudobno-pedagogickú
komunikáciu s dieťaťom. Jadro Burlaso-
vej tvorby pre deti tvorí 9 cyklov alebo
zbierok, jedno hudobno-dramatické dielo
Čertoviny (1991) a inštrumentálne dielo
Na strunách a klávesoch (1965). Z mnohosti
ocenení spomeňme titul Zaslúžilý umelec

Slovenskej socialistickej republiky (1982)
za hudobnú tvorbu a štátne vyznamená-
nie Pribinov kríž II. triedy za významné
zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej re-
publiky (2008).

Posledná rozlúčka, posledné laudatio

S Ladislavom Burlasom sme sa rozlúčili
16. februára 2024 v Bratislave v komornej,
viac-menej rodinnej atmosfére. Iba jed-
na inštitúcia slovenskej kultúry vystúpila
s oficiálnym prejavom, hoci ako tvorca
protokolárnej hudby krátko pred vznikom
Slovenskej republiky nanovo inštrumento-
val našu štátnu hymnu. Dekan Fakulty mú-
zických umení Akadémie umení v Banskej
Bystrici Peter Špilák predniesol laudatio,
ktoré prof. Burlasovi venoval jeho priateľ
skladateľ Vojtech Didi k deväťdesiatinám.
Pán profesor si vtedy zavtipkoval, že si pra-

je, aby zaznelo aj pri jeho odchode, preto
jeho odchovanec, mladý skladateľ a dekan,
prišiel splniť toto pranie...

Dovolím si na záver ešte vlastné lauda-
tio: Drahý pán profesor, nik nemôže uprieť
vášmu životu pracovnú a osobnostnú dy-
namiku, integritu a étos, ktoré zostávajú
naďalej inšpiráciou pre všetkých, ktorým
záleží na budúcnosti tejto krajiny. Mnohí
z nás si k vám chodili po rady a podporu,
mnohých z nás ste inšpirovali, usmernili,
nenápadne posunuli na inú úroveň uvažo-
vania o problémoch umenia a doby. Život
plný šancí, obmedzení a nevyhnutných
kompromisov, ale rovnako aj vreľého,
nepredstieraného záujmu o pracovné
a osobné problémy ľudí, ktorí vás obklo-
povali, neúnavná práca pre slovenský hu-
dobný život a školstvo, to sú fakty, ktoré si
treba pripomínať s vďačnosťou. Nezabú-
dame, nezabudneme, nezabudneme. II

Bronius Kutavičius (1932–2021) Posledné pohanské obrady

ADRIÁN DEMOČ

Roku 2021 zomrel snád' najvýznamnejší litovský skladateľ 20. storočia Bronius Kutavičius, ktorého dielo sa už počas života stalo doslova kultovou súčasťou litovskej hudby a kultúry. Ako jeden z mála skladateľov bývalého Sovietskeho zväzu dokázal prísť s originálnym hudobným jazykom, ktorému sa dostalo uznania aj v zahraničí. Hoci jeho hudba znie relatívne často v susednom Česku, slovenský milovník hudby sa k nej takmer nedostane. Túto medzeru čiastočne zaplňa nové CD Milana a Kataríny Paľovcov s Kutavičiusovou komornou hudbou pre husle, violu a klavír. Jednou z najpôsobivejších a najznámejších Kutavičiusových kompozícií je oratórium *Posledné pohanské obrady*, ktoré získalo prvé miesto v ankete o najdôležitejšiu litovskú kompozíciu 20. storočia a stalo sa doslova manifestom litovského minimalizmu.



Bronius Kutavičius
Foto: archív



Príklad č. 1

V 70. rokoch minulého storočia sa viacero skladateľov nezávisle od seba ponorilo do práce so „spomaleným či zastaveným časom“, ktorým sa snažili o vytvorenie hypnotického či meditatívneho efektu na poslucháča. Mnohí pritom siahli aj ku scénickej akcii či koncepcii skladby pripomínajúcej skôr rituál než bežné koncertné predvedenie. Táto tendencia prebiehala na oboch stranách Železnej opony. Veľmi silne sa prejavila napríklad v Estónsku, menovite v diele Velja Tormisa a Arva Pärta. Kým Veljo Tormis písal veľké „rituálne zborové cykly zvečňujúce folklór miznúceho ugrofínskeho ľudu, čo Arvo Pärt so súborom starej hudby Hortus Musicus vytváral originálnu víziu zabudnutých rituálov a dávnej minulosti“¹.

„Pohanské“ či „primitívne“ scénické akcie v Kutavičiusových dielach, podľa Šarunasa Nakasa, „trochu pripomínajúce obrady New Age“², vlastne spadajú do tejto kategórie. Cyklus štyroch oratórií (*Panteistické oratórium*, *Posledné pohanské obrady*, *Z kameňa Jatvingov*, *Strom sveta*), napísaných v rozmedzí rokov 1970–1986, predstavuje prvý umelecký vrchol Kutavičiusovej tvorby. Sú svojráznymi „hudobnými rekonštrukciami“ pohanskej minulosti krajiny z obdobia pred zhruba 700–800 rokmi. Zároveň sa z týchto diel stal akýsi symbol novej, modernej litovskej hudby a litovského umenia. Texty jednotlivých častí cyklu sú z pera jedného z najznámejších miestnych básnikov Sigitasa Gedu, s ktorým Kutavičiusa spájala aj snaha o istú archetypálnosť a „tajomstvo“ v umení.

Cyklus ako celok charakterizujú hudobne aj vizuálne statické, no silne pôsobivé scény. Kutavičius využil priam elementárne hudobné prvky (melodické sekvencie, dlhá zádrž atď.) a situácie, okrem spevákov siahal taktiež po netradičných hudobných „zdrojoch“, akými sú kamene, luky či nástroje ľudovej hudby. Dôležitým prvkom je tu aj scénické premiestňovanie hudobníkov a spevákov do jednoduchých archetypálnych geometrických tvarov, napríklad do kruhu. Jazykom je zväčša litovčina, prípadne vyhynuté jazyky, napríklad sanskrit či baltský jazyk Jatvingov. Okrem samotnej hudobnej pôsobivosti táto hudba zároveň obsahuje aj silné „politické“ posolstvo. Svojím dielom nielenže nanovo otvoril otázku litovskej národnej hudby, ale stal sa doslova jej tvorcom. Hoci zvláštne litovské piesne sutartines využívali aj iní skladatelia, napríklad Vytautas Montvila v pozoruhodnej skladbe *Gothic Poem*, kde ich používa v kombinácii s hustým mikropolyfonickým pradivom odvodeným z Ligetiho.

Asi najbližšie ku Kutavičiusovej vízii má hudba o generáciu staršieho skladateľa Juliusa Juzeliūnasa (1916–2001), najmä skladba *Songs of Plains* (1982), ktorá je však o 4 roky mladšia než *Posledné pohanské obrady*. Oproti týmto skladbám je tu však podstatný rozdiel: *Posledné pohanské obrady* (ako aj iné diela, v ktorých autor pracuje s alúziou na dávnu minulosť) sú akousi „rekonštrukciou“ sutartinės pomocou archetypálnej diatoniky, rytmu, zvuku (hlasu, nástrojov) a pohybu či scénickej akcie spevákov.

založenej na elementárnej diatonike, pulzujúcom rytme a efektnom pohybe zboru okolo publika. Samotné hudobné techniky sú vlastne podobné typickým „ranominimalistickým“ stratégiám z obdobia 70. rokov: statický tonálny akord, nekonečné kánony, krátke fragmentárne melódie. Ako nás upozorňuje Nakas, dramatický a romantický vrchol skladby je dosiahnutý prostredníctvom techniky koláže niekoľkých rôznych štýlov hudby znejúcich súčasne.

Kutavičius zo sutartinės vytvoril rýdzy a čistý, dovtedy nevídaný „koncentrát“. Dnes už môžeme povedať, že po Kutavičiusovi v Litve doteraz nikto iný na tieto národné, folklórne či „pohanské“ podnety kreatívne nezareagoval. Minimalizmus (prípadne výrazný redukcionizmus), sa sice postupne stal v Litve trendom a doteraz prevládajúcim estetickým prúdom, nasledujúce generácie sa však začali otáčať od folklóru a pozerať sa smerom k iným inšpiráciám, napr. avantgarde či industriálnej hudbe (Mažulis, Nakas a d.). Kutavičiusov vplyv na ďalších litovských autorov môžeme skôr pozorovať na vizuálne pôsobivých grafických podobách partitúr (nie nepodobných niektorým dielam Georgea Crumba) či veľkej obľube kánonických foriem, rytmických a melodických ostínat. Časté používanie ťubo-zvukných faktúr a istú rituálnosť taktiež môžeme považovať za dôsledok jeho vplyvu a je charakteristickým prvkom mnohých litovských skladateľov. Mimochodom, opačnú, „svetovú“ či „nenárodnú“ tendenciu vycítíme z tvorby Osvaldasa Balakauskasa, ďalšieho barda litovskej hudby, ktorá voči Kutavičiusovi predstavovala akýsi umelecko-estetický náprotivok. Kým Kutavičius obracal svoju pozornosť ku „koreňom“, Balakauskas zas nachádzal inšpiráciu v jazze, hudbe impresionizmu či v tvorbe klasikov.

Celok

Oratórium *Posledné pohanské obrady* (*Paskutinės pagonių apeigos*, 1978) je napísané pre soprán sólo, mládežnícky zbor, organ a štyri ragai (litovské ľudové drevené trúby), ktoré môžu byť prípadne nahradené lesnými rohmi. Skladba sa skladá zo štyroch blokov – pásiem, pričom prvý blok sa začína vstupom lesných rohov, kým do štvrtého bloku vstúpi organ, ukončujúci celý hudobný dej.

Skladba vyniká svojou harmonickou nehybnosťou – Kutavičius v každej časti vytvoril rytmicky tepajúce zhľuky, resp. kontinuá z ohraničených tónových výberov. Z hľadiska rozsahu sa skladba tvrdohlavo drží v jednočiarkovanej oktáve – medzi tónmi c1 – d2. Na niektorých nahrávkach³ sa tomuto rozsahu vymykajú len chlapčenské hlasy a organ (v prvej časti a závere), ktoré však partitúra notuje takisto v uvedenom rozsahu.

Každá časť (blok) sa vždy odohráva v rámci jedného módu. Pri tejto zvukovej nehybnosti je však dôležitá skutočnosť, že daný súzvuk (akord,

modus) znie po celý čas na spôsob zádrže. Hlavné kompozičné prostriedky sme už menovali vyššie, pripomeňme len, že jednou z kľúčových hudobných myšlienok sa v tejto zvukovej strnulosti stáva pohyb či „krúženie zvuku“ – zbor, ktorý je rozdelený a umiestnený rôzne pre každú časť, sa premiestňuje a postupne obklopuje divákov. Diváci sa tak stávajú súčasťou obradu. Natento cieľ skladateľ volí aj notový zápis partitúry, ktorý zároveň znázorňuje rozmiestnenie hudobníkov v priestore – notové osnovy tvoria obrazce (neúplný štvorec, sústava štvorcov, kruh).

Text básnika Sigita Gedu sa opiera o litovskú ľudovú slovesnosť. V partitúre skladby chýbajú metronomické údaje, artikulácia, registrovanie organu či rozdelenie ženských a mužských (chlapčenských) hlasov. Je dôležité pripomenúť, že oratórium nemá jasný dej, ide skôr o akési hypnotické rituálne scény (v tomto zmysle sa nám ponúka tu istá príbuznosť so Stravinského baletom *Svadbá*). Hoci by teoreticky mohli jednotlivé časti zaznieť aj v inom poradí, čo sa týka najmä druhej a tretej časti, záverečná časť prináša pozoruhodné prekvapenie, otázku visiaku vo vzduchu.

I. Ach, lúčny koník

Začína sa vstupom *ragai* (alebo lesných rohov), rozkladajúcich kvintakord C dur s pridanou lýdickou kvartou (príklad č. 1). Prvá časť je postavená na rade alikvotných tónov – tónový materiál tvorí dominantný nónový akord na c1. Pri rozklade akordu ostávajú jednotlivé tóny ležať na svojom mieste – zvuk sa rozrastá terasovito. Pri živom predvedení sa úvod opakuje dvanásťkrát⁴. Počas týchto opakovaní vyjdú speváci na javisko a zaujmú svoje miesto. Lesné rohy vstúpia do hudby ešte dvakrát – už bez opakovania, po uplynutí dlhšej pauzy v hodnote dvanástich štvrtých nôt.

Po zopakovaní vstupu lesných rohov nastupuje zbor a organ. Zbor spieva dominantný nónový akord v dlhších hodnotách, organ rozkladá tento nonakord v drobnejších hodnotách v pianissime. Organ hrá po celý čas tri rytmické variácie rozkladu nónového akordu (v partitúre sú označené písmenami a, b, c) s možnosťou voľne sa medzi nimi pohybovať a opakovať.

Tridsaťhlasný zbor je rozdelený do troch skupín po desať hlasov. Každý hlas v skupine opakuje rôzne dlhú figúru. Konkrétne ide o nasledovnú štruktúru: 8-6-10-5-7-9-11-12-6-13 (čísla označujú dĺžku rytmickej figúry v hodnote štvrtého doby, napr. 8 = osem štvrtých dób). Neustále teda vytvárajú nové okamihy a jemne premieňajú túto monotónnosť, statickému súzvuku dodávajú premenlivý vnútorný pohyb. Skupiny nastupujú postupne – prvá s dynamikou *pp*, druhá *mf*, podporená organom hrajúcim malú septimu e-d¹, a tretia *ff* s podporou organa hrajúcim tón c. Každá skupina spieva po celý čas v určenej dynamike. Popri vypísanej dynamike teda rastie aj dynamika zväčšovaním počtu hlasov. Melodika sa obmedzuje len na rozklad spomínaného dominantného nonakordu. Zaujímavou hudobnou vrstvou je znenie sykaviek, dosahované množstvom spoluhlások v texte (podobných ako v slovanských jazykoch, najmä spoluhlásky ž), zmnožených kontrapunktom hlasov. Ako príklad môžu poslužiť prvé tri verše: „Vasaru vasaružės žalia aviža / žalia aviža vakar žydėjo / vasaru vasaružės žaliai žydėjo.“ Obsah textu je ťažko dešifrovateľné prihováranie sa lúčnemu koníkovi.

II. Chvála Medvegalisu – kopca

Zbor je v tejto časti rozdelený na desať skupín, ktoré stoja oproti sebe po stranách pódia, na každej strane po päť. Každá skupina spieva jednu

sekvenciu. Sólistka stojí v strede, lesné rohy a organ sú umiestnené vzadu. Najbližšie k sólistke stoja speváci druhej sekvencie, ďalší sú čoraz bližšie k lesným rohom. Zvuk sa premiestňuje a silnie smerom od speváčky.

Druhá časť je založená na lýdickom móde spievanom zborom a sólistom od tónu es¹ a jeho terasovitom vystavaní od prvého tónu po tón d² a späť pomocou transponovanej melódie (sekvencie) v 13/8 takte. Organ hrá po celý čas zádrž lýdického zhluku od tónu es¹ po d². Organ takisto odberá a pridáva registre, sledujúc textúru zhluku v zbore. Zápis pripomína organovú skladbu *Volumina* od Ligetiho alebo partitúry poľskej školy. Ragai hrajú štvortónový výsek lýdického modusu g-a-bc (aiolský tetrachord), čím jemne zneisťujú jeho stálosť.

Melodika tejto časti pracuje s malými sekundovými, najviac terciovými krokmi. Každým novým vstupom (sekvenciou) hlasov sa dostaneme o sekundu vyššie. Sólistka spieva tóny es, f, g, ďalšie hlasy (druhá sekvencia) kánonicky zopakujú tento model. Po nich nastupuje ďalšia sekvencia (tretia) s tónmi f, g, a, atď. až po šiestu. Po vstupe všetkých hlasov nasleduje spätný proces. Nové hlasy sa pridávajú vždy na poslednej dobe predchádzajúcej sekvencie. Celý priebeh (proces) vystavania tohto modusu sa zopakuje dvakrát. Narastanie a uberanie metaforicky pripomína výstup a zostup z kopca. Rytmika zboru sa obmedzuje na šestnástinové a osminové hodnoty. Lesné rohy spomaľujú rytmický priebeh, ich rytmus je postavený z osminových, štvrtých (a štvrtých s bodkou) a polových hodnôt. Predpísaná dynamika celej časti je forte, opäť tu však dochádza k zosilneniu a zoslabeniu dynamiky pridávaním a odoberaním hlasov.

III. Zaklínanie hada

Tretia časť je opäť postavená na lýdickom móde v rozsahu od es¹ do d². Z melodického hľadiska je zbor umiestnený do stredu tohto módu – jeho melodika sa pohybuje v rozsahu malej tercie od tónu g¹ po b¹. V *pianissime* táto tercia pôsobí ako tiché zavzlykanie. Soprán sa, naopak, pohybuje po krajoch tohto rozsahu (tóny es¹, f¹, b¹, c² a d²) – vytvára najklenutejšiu melódiu celého oratória. Podobne ako melodika, rozsahové a priestorové umiestnenie, aj dynamika sopránu stojí v protiklade k zboru. Soprán spieva vo forte, zbor v pianissime. V parte sopránu môžeme nájsť nepravdivé a rýchle hodnoty – šestnástinové trioly aj dvaatridsatiny. Rytmika zboru používa jednu dlhú, presne neurčenú hodnotu a osminové hodnoty. Po trojnásobnom alebo štvornásobnom zopakovaní partu soprán zbor a sólistka ukončia túto časť naraz. Organ po celý čas drží súzvuk g¹-a¹-b¹.

Zvukový pohyb v priestore Kutavičius tentoraz vytvára rozdelením zboru do štyroch rovnocenných skupín a jeho umiestnením do rohových miestností. Sólistka sa nachádza v strede štvorca. Text zboru, ktorý sa spieva, je napísaný oddelene od textu určeného na šepot. Každá skupina buď spieva, alebo šepká. Keď skupina došepká, začne spievať. V tomto okamihu ďalšia skupina začína spievať a potom znova šepká atď. Úloha dirigenta spočíva v určení, kedy má ktorá skupina spievať a kedy šepkať. Vzhľadom na množstvo spoluhlások vyskytujúcich sa v texte tento šepot vytvára dojem podobný syčaniu hada. Kutavičius týmto prostriedkom vytvára ďalšiu zvukovú vrstvu. Samotný text je akosi mantrickou prosbou hadovi, aby neuštipol našich blízkych: „Nekirsk mano brolio / nekirk mano sesers“ (neuštipni môjho brata, neuštipni moju sestru), no zaujímavé je, že hada prosí aj o to, aby neuštipol slnko, úrodu či boha: „Nekirk mano saulės, / nekirk mano javo / nekirk mano dievo“.

IV. Chvála duba

Zbor je tentokrát rozdelený na tridsať hlasov alebo skupín. Speváci utvoria kruh okolo divákov a spievajú trojtaktovú frázu na spôsob nekonečného kánonu. Jednotlivé hlasy nastupujú vždy s odstupom jedného taktu.

V okamihu, keď sa takto zaspieva celý „kruh“ (nekonečný kánon zboru je notovaný do kruhu, spolu s prvým hlasom nastúpi šiestnásty hlas, s druhým sedemnásty hlas atď. Všetky hlasy teraz spievajú tri takty, potom každý hlas drží pauzu v hodnote dvanástich taktov, potom znovu zaspievajú tri takty a opäť mlčia dvanásť taktov. Keď sa kruh začne spievať tretí raz, prvý, siedmy, šiestnásty a dvadsiaty druhý hlas vstúpia naraz (tieto vstupy sú v partitúre zaznačené šípkami). Tentokrát všetky hlasy spievajú celý kruh bez prerušenia až do konca oratória. Podľa pokynu skladateľa lesné rohy majú hrať od začiatku do konca vrátane dvanásťtaktovej pauzy, pričom ich hudobný materiál je zhodný so zborom.

Z melodicko-harmonického hľadiska je táto časť postavená na zmenšenom septakorde od tónu cis¹. Jedinú výnimku tvorí tón a¹ v zbere, ktorý navodzuje dojem citlivého tónu. Lesné rohy rozkladajú zmenšený septakord, každý z nich hrá jeden z jeho tónov.

Zvuk sa pomaly točí okolo divákov v smere hodinových ručičiek. Do záverečnej fázy časti vstupuje organ s harmonizovaným chorálom. Organ prináša do oratória nový prvok – harmonický pohyb, ktorý je v ostrom protiklade so súzvukovou nehybnosťou ostatných častí. Vždy po dvanástich taktoch vstupuje organ znovu a znovu, pričom postupne pridáva hlasitosť, speváci pokračujú v kruhovom kánone. Dynamická hladina sa zvyšuje nasledovne: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Počas tohto zosilňovania majú speváci postupne opustiť javisko (hľadisko), spievajúc tichým hlasom (stále majú spievať „do kruhu“) až po posledný vstup organu vo *fff*.

Naskytuje sa tu otázka, ako tento chorál interpretovať. Ako víťazstvo viery nad pohanstvom (ateizmom)? Je to politický „komentar“ naznačujúci situáciu v ZSSR, chod dejín?

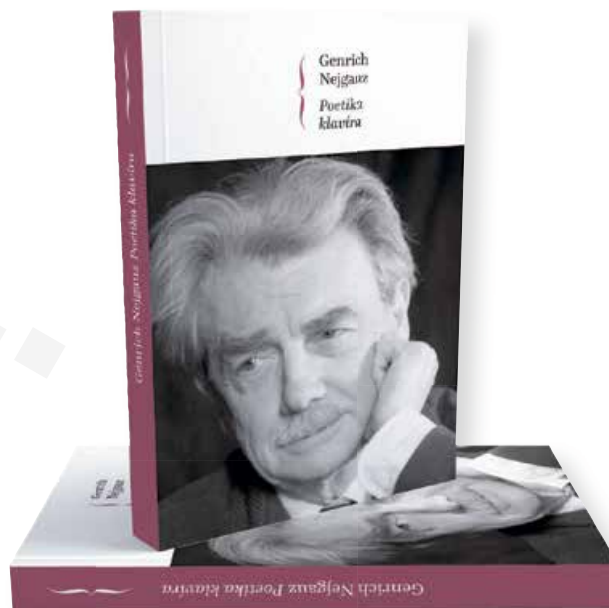
Posledné pohanské obrady boli premiérovane 30. novembra 1978 v Kostole sv. križa vo Vilniuse. Sólistkou bola Giedrė Kaukaitė, na organe hral Leopoldas Digrys, zbor zložený zo študentov Čurionisovho gymnázia dirigoval Rimas Zdanavičius.

Ako sme mohli vidieť, skladby sú z kompozičného hľadiska relatívne ľahko analyzovateľné, dôvod ich pôsobivosti je však často záhadou. Nech však Kutavičius siahla po akejkoľvek téme, esenciálnou časťou jeho práce zostávalo akési hľadanie tajomstva a z neho vyplývajúce časté mimohudobné, programové, filozofické a spirituálne odkazy. Tie sú však predstavované čisto hudobnými prvkami, voľbou nástrojového obsadenia či celkovou formou. II

Genrich Nejgauz

POETIKA KLAVÍRA

Hudobné centrum prináša slovenským čitateľom po šesťdesiatich rokoch nové revidované vydanie kľúčového diela 20. storočia o klavírnom umení v pôvodnom preklade Zory Jesenskej. *Poetika klavíra* Genricha Nejgauza – vynikajúceho interpreta a učiteľa viacerých klaviristov svetového kalibru – je pútavým čítaním pre všetkých, ktorí chcú hlbšie vniknúť do tajov interpretačného umenia ako takého. Publikáciu obohacuje obsažný poznámkový aparát a dopĺňajú ju eseje odchovancov Nejgauzovej klavírnej triedy.



Bratislava 2023

ISBN 978-80-89427-89-5



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na **www.hc.sk**

1 Nakas, Š: What Is the Lithuanian Brand of Minimalism? dostupné cez: <https://www.mic.lt/en/discourses/lithuanian-music-link/no-8-april-september-2004/what-is-the-lithuanian-brand-of-minimalism/>

2 Tamtiež.

3 Bronius Kutavičius: Oratorijos (33 records, 33CD006, 1997).

4 Vychádzam z Kutavičiusových osobných pokynov k predvedeniu oratória.

Christian Havel & Andreas Várady v Nu Spirit Bare

pripravil JURAJ KALÁSZ

Duo Christian Havel & Andreas Várady vzniklo približne pred rokom na festivale Poysdorf Jazz & Wine. Hoci išlo podľa Havla skôr o šťastnú náhodu než zámer, vzájomná kompatibilita a empatia, ktorá z ich hudobnej komunikácie vyžaruje, náhodnou nie je. Andreas Várady (1997), rodák z Rimavskej Soboty, sa na medzinárodnej scéne presadil až po odchode do Írska a neskôr vďaka spolupráci s renomovaným producentom Quincym Jonesom. Minulý rok získal jazzové štipendium Ö1, z ktorého bude hradené jeho 2-ročné štúdium na viedenskej Jam Music Lab University. Rakúsky gitarista Christian Havel (1955) má za sebou účinkovanie s mnohými medzinárodne etablovanými hudobníkmi. Okrem množstva koncertov a nahrávania sa v súčasnosti venuje pedagogickej činnosti a na spomínanej privátnej hudobnej akadémii je Váradyho učiteľom.

Napriek značnému vekovému rozdielu (42 rokov!) ide z hudobnej stránky o rovnocenných partnerov s individuálnym pohľadom na gitarovú hru. Na Váradyho hudobný štýl mali spočiatku veľký vplyv George Benson a Django Reinhardt, dnes je uňho evidentný príklon k jednohlasnej hre inšpirovanej hráčmi na dychových nástrojoch ako Miles Davis alebo John Coltrane. Havel je protagonistom mainstreamovej gitarovej školy vychádzajúcej z odkazu Wesa Montgomeryho. Má impozantný prehľad, čo sa odzrkadľuje v hre zahŕňajúcej veľa ďalších hudobných vplyvov.

Menu koncertu bolo zostavené zo skladieb štandardného repertoáru a pôvodných kompozícií oboch protagonistov. Úvod večera patril Váradyho prvotine *Blues for Edward*, ktorú napísal už ako dvadnásťročný. Od prvého momentu bolo zrejmé, že Havel s Váradym sú hudobníci vzájomne sa štýlovo dopĺňajúci, pričom ich

súhra je postavená na rytmickej kompatibilite a empatii. Za zaradením štandardu *With A Song in My Heart* v často citovanom aranžmáne Jima Halla sa dá tušiť „master mind“ dramaturgie Christian Havel, ktorý mal šťastnú ruku aj pri výbere ďalších, menej hraných skladieb. Platí to hlavne v prípade kompozične prepracovanejších titulov *Looking Up* francúzskeho klaviristu Michela Petruccianiho a *Francisca* brazílskeho gitaristu Toninha Hortu. Zaradenie komplexnejšieho materiálu do dramaturgie koncertu bolo pre oboch hudobníkov nielen výzvou, ale aj inšpiráciou na koncentrované výkony v improvizáčnej časti ich interpretácie. Na Váradyho hre je obdivuhodná hlavne rytmická integrita a precízna artikulácia melodických línií s intervalovými skokmi, ktoré sú typické skôr pre hru na saxofóne.

Napriek tomu, že v prípade Havla s Váradym ide o pomerne nové zoskupenie, hudobníci odolali pokušeniu poňať koncert v Bratislave ako jamsession. Popri skladbách štandardného repertoáru, ako *Ev'rything I Love* alebo *I'll Never Smile Again* v bezchybnej interpretácii, ale bez očakávaných aranžérskych úprav, ponúkli poslucháčom montgomeryovskú klasiku *The Thumb* a Coltranovu *Moment's Notice*. Várady sa hudbe Johna Coltrana venuje už dlhšiu dobu a vďaka svojmu talentu sa v tejto oblasti dostal vysoko, nad úroveň iných uznávaných gitaristov. Jeho drobné problémy s koncentráciou pri interpretácii štandardu *We'll Be Together Again* v groovevom aranžmáne Christiana Havla však prezrádzajú, že aj geniálni hudobníci sú len ľudia.

Váradyho spojenie so skúseným Havlom je obojstranne výhodné. Prístup k dramaturgickej stavbe koncertu, striedanie rôznych groovev a hudobných štýlov, ako aj patričný nadhľad nad tým, čo každá

Vystúpenie dvoch špičkových európskych gitaristov v rámci pravidelného cyklu jazzových koncertov vo vypredanom Nu Spirit Bare 15. 2. bolo dúškom čerstvej vody na púšti s názvom bratislavská klubová scéna. Formát gitarového dua nie je z historického hľadiska ničím novým. Dvojice ako Eddie Lang – Lonnie Johnson, Jim Hall – Pat Metheny, Ed Bickert – Lorne Lofsky, Joe Diorio – Mick Goodrick, Jimmy Raney – Doug Raney a mnoho ďalších sú dôkazom, že ide o koncepcie obľúbenú a pomerne dobre prebádanú hudobnú oblasť.

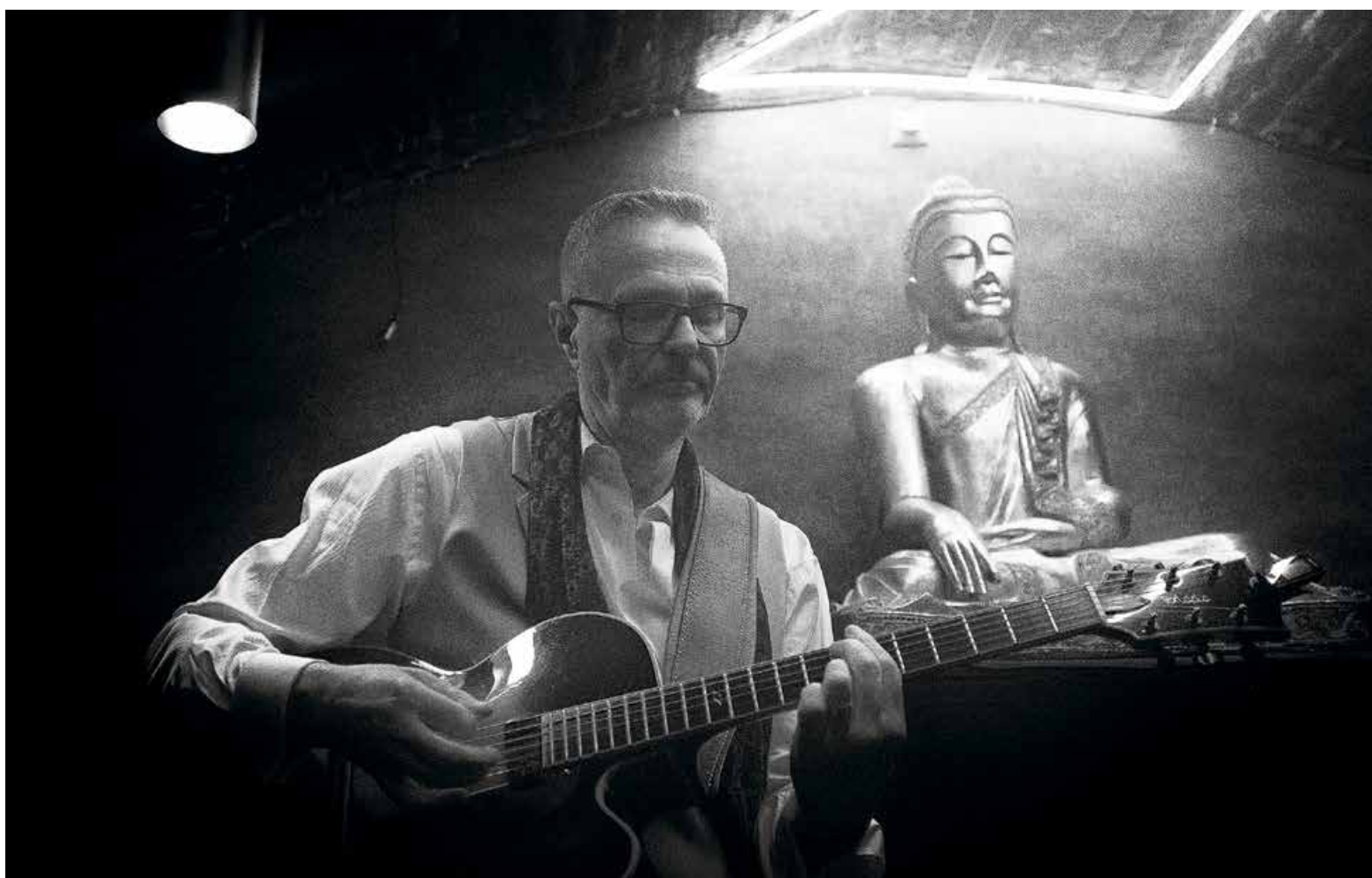
skladba zo sprievodnej či sólovej stránky potrebuje, vyžaduje skúseného hudobníka s trpezlivým pohľadom a strategickým uvažovaním. V osobe Christiana Havla sa všetky spomínané vlastnosti snúbia so zrelým interpretačným a kompozičným prejavom. Dôkazom bolo uvedenie jeho dvoch kompozícií: modálnej *Raubkarpfen* s bluesovým feelom vo funkovom rytme a samby *Elisabeth* v rýchлом tempe. Išlo o tour de force disponovaného autora. Havlov rytmicky sofistikovaný prejav, v ktorom sa striedajú jednohlasné pasáže s hrou v dvojjzvukoch a akordoch, bol v kontraste s melodickými, jednohlasne vedenými linkami jeho partnera.

Záver koncertu patril premiére Váradyho kompozície *Someone Else*, žánrovo smerujúcej do oblasti acid jazzu. Jej bezchybne zvládnutá interpretácia s použitím kontrastného improvizáčného jazyka je dôkazom všestrannosti oboch protagonistov a naznačuje, že bratislavské vystúpenie zďaleka neodkrylo ich kompletný žánrový potenciál.

Pozornému bratislavskému publiku sa podarilo vytvoriť hudobníkom ideálne prostredie, v ktorom nebolo ťažké koncentrovať sa na hudbu. Jediným rušivým momentom boli technické problémy, ktoré vyplynuli z ozvučenia dvoch elektrických gitár cez jediné (!) kombo, následne priamo zapojené do P. A. systému. Niektoré exponované pasáže tak boli premodulované alebo utopené v basových frekvenciách. To však nič nemení na fakte, že išlo o výnimočný koncert dvoch výnimočných hudobníkov, ktorý mal reprízu 7. 3. vo viedenskom klube Jazzland.

Záverom mi ostáva už len poďakovať organizátorom koncertu a vyjadriť nádej, že sa s Andreasom Váradym budeme stretávať na Slovensku častejšie, keďže momentálne žije vo Viedni. II

Menu koncertu bolo zostavené zo skladieb štandardného repertoáru a pôvodných kompozícií oboch protagonistov.



Andreas Várady
a Christian Havel v bratislavskom Nu Spirit Bare
Foto: Michal Babinčák

Andreas Várady

Radiska

Analýza sóla a improvizačné prístupy pri hre na statickú harmóniu

MARTIN UHEREK

Gitarista Andreas Várady začal svoju medzinárodnú hudobnú kariéru už vo veku 13 rokov, keď vystúpil v londýnskom jazzovom klube Ronnie Scott's ako najmladší líder v jeho histórii. Andreasov talent potvrdil aj legendárny trubkár, aranžér a producent Quincy Jones, ktorý si ho ako manažér ešte ako nástročného zobral pod svoje ochranné krídla. V októbri 2013 Várady podpísal zmluvu s vydavateľstvom Verve Records a v auguste 2014 tu vydal svoj debutový album s názvom *Andreas Várady*. Skladba *Radiska*, ktorej sa budeme venovať, vyšla o štyri roky neskôr na CD *The Quest*. Jej názov je prešmyčkou mena spoluúčinkujúceho altsaxofonistu Radovana Tarišku.

Radiska je pre sólistu na prvý pohľad jednoduchá modálna skladba. Jej harmonický podklad je postavený na akorde Dmi¹¹, resp. na dórskom móde. Improvizácia na statickú harmóniu si však od improvizátora vyžaduje oveľa vyššiu úroveň invencie a motivickej práce. Zatiaľ čo skladby s množstvom akordov dávajú možnosť jednoducho ich opísať čo i len využitím základných tónov septakordu, pri hraní na jeden akord musí sólista tvoriť využívať obmedzený tónový materiál, aby sa neopakoval.

Váradyho sólo sa začína jednoduchým dvojtónovým motívom, ktorý počas prvých troch taktov postupne rozvinie do rýchlejšej klesajúcej melódie. Motivická práca je pomerne priamočiara, keďže jednotlivé skupiny nôt na seba priamo nadväzujú. Andreas vo svojom sóle často využíva motívy (najmä rytmické), ktoré o niečo neskôr opakuje. Predelom medzi nimi je zdanlivo nesúvisiaca melódia. Pre lepšiu prehľadnosť sme tieto motívy označili číslami: v 4. a 5. takte využíva motív 1 – dlhú a krátku osminovú notu –, po ktorom v oboch prípadoch končí na základnom tóne d. Podobný je aj motív 3, ktorý tento rytmus používa obrátene ako krátku a dlhú osminovú notu. Na konci 4. taktu využil rozklad akordu Dm⁷ a následne rozklad akordu Em, ktorého tóny e, g, h (9, 11, 13) tvoria jeho prirodzenú nadstavbu. Ten istý princíp uplatnil aj v takte 17, tu však

už v úplnej verzii. Várady pomerne často využíva nadstavbový akord Em (takty 4, 6, 17) prípadne tóny molovej pentatonické stupnice e (takty 7, 10), ktoré v súzvu-ku s akordom Dmi¹¹ vytvárajú pomerne charakteristický súzvu-ku, pripomínajúci skladbu Milesa Davisa *So What*. Práca s motívom 2 v 12. takte je pomerne priamočiara, ide o dve stúpajúce skupinky šestnástinových nôt, nasledované dvojicou klesajúcich šestnástin.

Rovnako aj motív 4 využíva opakujúcu sa rytmizáciu klesajúcich tónov d dórskoho módu. V 14. a 18. takte naznačuje Várady stúpajúcimi rozkladmi akord Cmaj⁹, ktorý síce patrí do d dórskoho módu, no zároveň obsahuje množstvo nadstavbových intervalov (7, 9, 11, 13), čo podobne ako pri nadstavbovom akorde Em nadväzuje na tzv. „So What zvuk“.

Od 19. taktu pridáva Várady do svojej improvizácie disonantnejší tónový materiál. Ide o pasáže, v ktorých nad pôvodnou harmóniou Dmi¹¹ používa vybočenia do vzdialenejšie tónin. Ich výskyt je v mnohých prípadoch teoreticky odôvodniteľný, no primárne ide o zvuk, o pocit, ktorý daná disharmónia v poslucháčovi vyvolá. Na to, aby fungovali, nemusia mať harmonický súvis s pôvodnou tóninou. Postupne sa tu objaví viac tonálnych centier. V 20. takte je to Fis dur, v 24. takte A dur (jeho zdrojová stupnica je d mol melodická) a v 29.–31. takte As dur.

V 28. takte sa začína klesajúca sekvencia s použitím tónov kvintakordov D dur, C dur, H dur a A dur. Zaujímavé je, že hoci každý z nich obsahuje tóny, ktoré nie sú v pôvodnom d dórskom móde, ich základné tóny jeho súčasťou sú. Dôležitým prvkom, ktorý vytvára celistvosť v prípade out hrania tohto typu, je návrat do pôvodnej harmónie, tzv. uvoľnenie, ktoré dáva dočasnému pocitu disharmónického napätia zmysel. Váradyho sólo je práve vďaka umnému spojeniu všetkých spomínaných prvkov invenčné a hudobne vyspelé, zároveň však úplne bezstarostné – zrejme práve tým Andreas Várady zaujal aj legendárneho Quincyho Jonesa. II

Improvizácia na statickú harmóniu si vyžaduje oveľa vyššiu úroveň invencie a motivickej práce.

Radiska

♩ = 127

Andreas Várady - The Quest

Andreas Várady - gitara

Transkripcia Martin Uhrek

(pre lepšiu čitateľnosť
zapísané o oktavu vyššie)

A

7 Dm¹¹ 3 5 1 9 11

motivická práca

motiv 1 d mol e mol

5 #11 13 13 11 9 9 11 9 11 13

motiv 1 out nadstavba e mol e mol pentatonika ukotvenie

9 na tóne g e mol pentatonika motiv 2

13 motiv 3 motiv 3 náznak C durovej tonality (Cmaj9)

15 motiv 4 - dlhšia plocha motivickej práce out

17 3 5 1 9 11 13

d mol e mol 3 náznak C durovej tonality (Cmaj9)

19 veľký intervalový skok E dur - out hranie Fis dur - out hranie

21 návrat do d dórskej tonality d mol melodická d bluesová stupnica

23 d mol melodická nadstavba A dur (d mol melodická)

25 b5 4 3 4 3 4 3 5 1. b5 4 3 1 7 4 1 3

d bluesová stupnica

27 out d bluesová stupnica D dur C dur H dur A dur

29 As dur mixolydická - out hranie

31 9 9 3 5 1 3 4 b5 5

As dur mixolydická - out hranie out B mol návrat do d mol d bluesová stupnica

Hovory G, 2. časť

Dejiny jazzovej gitary v reflexiách súčasníkov

Od elektrickej gitary k Wesovi Montgomerymu

pripravil JURAJ KALÁSZ

Prvé pokusy o využitie princípu priamej elektromagnetickej indukcie pri snímaní gitarového zvuku sú doložené nahrávkami z konca 30. rokov minulého storočia. Začiatok éry amplifikácie jazzovej gitary má koincidenciu so vznikom bebopu. Kto boli prví bopoví gitaristi a ako ovplyvnila vedecko-technická revolúcia vývoj hry na gitare? Rozprával som sa s popredným slovenským gitaristom a skladateľom MATÚŠOM JAKABČICOM.

Vo swingovom období bolo úlohou gitary tvoriť harmonický tmel pod dychovými nástrojmi a rytmicky podporovať bicie. Koncom tridsiatych rokov sa však už aj v hudbe začali uplatňovať poznatky z oblasti výskumu elektrických polí, ktoré viedli k zostrojeniu elektromagnetického gitarového snímača. Jedným z prvých hudobníkov, ktorí začali používať gitaru so snímačom, bol mladý Charlie Christian...

Išlo o súbeh viacerých priaznivých okolností. Vďaka snímaču a zosilňovaču sa gitara stala rovnocenným partnerom dychových nástrojov. Zároveň sa v správnom čase a na správnom mieste objavil geniálny hudobník, ktorému takto zosilnený zvuk gitary umožnil hrať na nástroji novým spôsobom. Improvizačný štýl hry Charlieho Christiana bol ovplyvnený hlavne tenorsaxofonistami ako Lester Young a Coleman Hawkins. Charliemu Christianovi sa, pravdepodobne ako prvému gitaristovi, podarilo ich spôsob hudobného myslenia a najmä spôsob frázovania preniesť do hry na gitare. Išlo o jednohlasné improvizácie, ktoré obsahovali diatonické postupy, akordické rozklady, pentatoniku a s ňou susediace chromatické tóny, ale aj čisto chromatické postupy. Podľa mňa možno jeho hru zaradiť na rozhranie swingu a bebopu, v mnohom akoby predznamenal príchod bebopu. Veď aj Charlie Parker ho uvádzal ako jeden zo svojich inšpiračných zdrojov.

Charlie Christian mal, bohužiaľ, príliš málo času na to, aby svoju hru rozvinul do plnokrvného bopového štýlu. V roku 1942, po necelých dvoch rokoch aktívneho pôsobenia na hudobnej scéne, ako dvadsaťpäťročný zomrel na tuberkulózu. Napriek tomu bol vzorom pre hudobníkov bopovej generácie, ktorá prišla len o pár rokov neskôr.

Áno, Charlie Christian bol aktívny v rokoch 1939–1941 hlavne ako spoluhráč

Bennyho Goodmana. Poznali ho hudobníci a jazzoví fanúšikovia, širšej verejnosti bol prakticky neznámy. Môžeme sa iba domnievať, aký vplyv na ďalší, veľmi dynamický, vývoj jazzu by mal, ak by sa dožil aspoň priemerného veku. Mnohí významní gitaristi, ktorí prišli oveľa neskôr, sa nedopracovali k takému modernému hudobnému prejavu. Jedným z Christianových inšpiračných zdrojov bol Django Reinhardt, ktorý však ostal, podobne ako veľa ďalších gitaristov, vo swingu.

Ako vyzeralo technické vybavenie prvých hráčov na elektrifikovanej gitare? Zmenilo používanie zosilňovačov spôsob hry?

Charlie Christian mal k dispozícii pomerne skromné prostriedky: gitaru Gibson ES-150 s jednocievkovým (single coil) snímačom a 15 W zosilňovač Gibson EH-150. Pamätníci tvrdia, že pri hraní pravou rukou používal nielen techniku hry palcom a nechtami, ale aj plektrom, a to výhradne zhora nadol.

Vďaka nemu došlo v jasse priam k revolučnému rozvoju gitarovej hry. Bol to hudobník, ktorý nanovo zadefinoval úlohu gitary v jazzovom orchestri.

Pre úplnosť však treba doplniť, že Charlie Christian nebol jediným gitaristom, ktorý vtedy hral a nahrával na elektrifikovanej gitare. Prvenstvo patrí v tomto smere štúdióvemu hudobníkovi Georgeovi Barnesovi, ktorý už v marci 1938 spoluúčinkoval na nahrávke skladby *It's A Low Down Dirty Shame* bluesmana Big Billa Broonzyho.

George Barnes bol skvelý hudobník, ale podľa jeho nahrávok s kornetistom Rubym Braffom by som ho zaradil ešte do swingu. Pôbil na scéne dlho, neporovnateľne dlhšie ako Christian, a hoci svoj štýl neustále cizeloval, nemenil ho. Možno preto, lebo chcel zachovať jeho čistotu, ktorú sám spoluvytváral a definoval. Z dnešného

pohľadu by sa dalo povedať, že jeho hudba bola prototypom swingovej sólovej gitarovej hry. V improvizačnom štýle Charlieho Christiana boli naproti tomu už náznaky nového smerovania. Ešte to, samozrejme, nebol bebop, no hlavne kvôli využitiu chromatických postupov a harmonickej anticipácie sa jeho hudba značne odlišovala od swingu. Pri počúvaní jeho nahrávok s Bennym Goodmanom som si všimol, že hral skôr horizontálne s pridanými chromatickými tónmi. Akordické tenzie b9 alebo #9, alterovaná alebo zmenšená stupnica, časté používanie substitúcií, čo sú atribúty typické pre bebop, tam tiež ešte nie sú. Oveľa zaujímavejšou nahrávkou je však LP *Charley Christian – Jazz Immortal*, ktorá vyšla deväť rokov po jeho smrti. Ide o záznam z koncertu v newyorskom klube Minton's Playhouse z roku 1941, kde dostáva viac priestoru na sólovú hru. Myslím si, že tento album nám poskytuje oveľa lepší obraz o tomto geniálnom hudobníkovi, najmä, ak nahrávku dáme do historického časového kontextu.

Ďalším štýlotvorným gitaristom tej doby bol Django Reinhardt, ktorého si spomínal ako jeden z inšpiračných zdrojov Charlieho Christiana. Jeho hudba by sa dala charakterizovať ako akustický swing s prvkami rómskeho folklóru. Napriek tomu, že bol európskym hudobníkom, mal vplyv aj na vývoj jazzu v Amerike.

Neviem si predstaviť, že by v tej dobe niekto, kto sa venuje jazzu, dokázal Djanga ignorovať. Sám Charlie Christian sa údajne z nahrávky naučil naspamäť jedno Reinhardtovo sólo, takže niet pochyb, že o ňom vedel a jeho hudbu sledoval. Navyše, ak si uvedomíme, že sme v roku 1941, tak gitaristov Djangovho kalibru asi nebolo veľa. Tu však musím spomenúť jednu zásadnú vec. V kolíske jazzu, v New Orleans, dochádzalo k miešaniu kultúr. Žili tam Európania vrátane kreolov, ľudia z Karibskej

Aj Charlie Parker uvádzal Christiana ako jeden zo svojich inšpiračných zdrojov.



Matúš Jakabčic
Foto: Jena Šimková

obdobia jeden gitarista, ktorý nad všetkých ostatných vyčnieva – Wes Montgomery. Wes mal všetko: perfektné frázovanie, neomylný time, zmysel pre melódiu aj pri zložitých harmonických postupoch, motivickú prácu, krásny tón a pritom hral s neuveriteľnou ľahkosťou. Bol aj inovátorom – neviem o tom, že by niekto pred ním hral členité melódie v oktávach. Spôsob, akým budoval mnohé svoje sóla: najprv single lines, potom oktávy a na záver akordické sólo, bol ojedinelý a dovtedy nevídaný. Mal mnoho nasledovníkov a inšpiroval aj hudobníkov, ktorí pôsobili v iných hudobných žánroch. Jedným z výrazných nasledovníkov je George Benson, tiež hráč s neomylným timom. Ktorúkoľvek nahrávku si vypočujem, a to som ich od neho počul dosť, jeho hra je vždy skvelá. Jeho pôsobenie však už presahuje časový rámec, o ktorom sa rozprávame.

Zaujímavým gitaristom bol Billy Bauer. Nájde ho nielen na historických nahrávkach s alt saxofonistom Charliem Parkerom, ale aj s klaviristom Lenniem Tristanom, ktorý už v 40. rokoch anticipoval dva nové trendy: cool jazz a free jazz. Jeho kompozícia s názvom *Intuition* z roku 1949 je považovaná za vôbec prvú nahrávku „voľného jazzu“. A napriek tomu, že bol Bauer Tristanovým blízkym spolupracovníkom, na svojich neskorších sólových albumoch sa javí skôr ako mainstreamový hudobník popierajúci akékoľvek predchádzajúce avantgardné excesy. Aký je tvoj pohľad na neho?

Mne sa, paradoxne, páčila jeho hra, keď hral sólovo vo vlastnej skladbe na albume *The Plectrist* z roku 1956. Niektoré improvizované postupy, vrátane sólovej akordickej hry, mi pripadali zaujímavé. Nie je to však hudobník, ktorého hru by som zo študijných dôvodov v minulosti nejak bližšie skúmal. Oveľa viac ma ovplyvnili Wes Montgomery a George Benson.

Gitaristami, ktorí vychádzali z odkazu Charlieho Christiana, ale chceli ísť vlastnou cestou, boli Jim Hall, Joe Pass a Jimmy Raney. Ako vnímaš ich pôsobenie v kontexte bopovej tradície?

Pre mňa boli najzaujímavejšie nahrávky kvarteta Sonnyho Rolinsa s Jimom Hallom. Gitara bola na nich jediným harmonickým nástrojom, klavír tam nebol. Poznáam však oveľa viac novších Hallových nahrávok, pričom oceňujem jeho autorský prínos, pekný tón a legátové frázy. Bol to jeden z mála amerických gitaristov, ktorí boli ovplyvnení európskou hudobnou tradíciou. V nahrávkach Jimmyho Raneyho je oveľa viac bebopu, podobne ako u Tala Farlowa. Naproti tomu Joe Pass hrá bopové frázy často swingovým štýlom a používa viac substitúcií ako iní gitaristi. On tými substitúciami priam hýri. (úsmev) V neskoršom období sa

oblasti a Afričania. Jazz bol jedným z prejavov tohto vzájomného multikultúrneho pôsobenia. Toto všetko však gypsy jazz akoby obišlo. Ostal „zakonzervovaný“ vo swingovom idióme, v ktorom už nie je priestor na experiment, a tým sa v zmysle štýlového vývoja nikam neposúva. Tónový materiál, ktorý je tu použitý, nemá prvky bebopu. Nenájde tu substitučné akordy ani modalitu. Je to „doškálna“ hudba.

Použitie chromatiky, typické pre improvizované majstrovstvo Louisa Armstronga na ikonických nahrávkach jeho Hot Fives a Hot Sevens z obdobia rokov 1925–1930, sa dostáva späť do jazzu tiež až s príchodom bebopu...

Áno, ale to je presne to, čo pomohlo definovať jazzový jazyk, veď chromatika, resp. indirect resolution, je jedným z jeho typických výrazových prostriedkov.

Po Charliem Christianovi prišli gitaristi, ktorí pokračovali v nastúpenej

cestě za sólovou emancipáciou gitary či už v jazze alebo v rámci iných žánrov. Epigóni ako Barney Kessell, Tal Farlow alebo Mary Osborne naňho priamo nadviazali. Iní, kreatívnejší, ako Ronnie Singer alebo Jimmy Raney z jeho štýlu vychádzali ale hľadali vlastný spôsob vyjadrenia. V čom sa spomínaní hudobníci od neho líšili a v čom boli podľa teba podobní?

Boli to hráči, ktorí mali veľa spoločného – zadefinovali bebopové hranie na gitare. Problémom niektorých z nich je však frázovanie. Rytmická konzistentnosť je problém, s ktorým zápasí veľa gitaristov. Všetci vyššie menovaní majú nahrávky, ktoré sú vynikajúce, ale aj také, kde ich frázovanie, resp. zadeľovanie nôt v čase, zďaleka nie je ideálne. Týka sa to aj mnohých ďalších skvelých hráčov, niektorí z nich presahujú hranice bebopu, ako napríklad Kenny Burrell alebo Grant Green, ktorý čerpal inšpiráciu rovnako z blues ako z bebopu. Preto je podľa mňa v histórii jazzu z tohto

zaskvel svojím brilantným sólovým hraním a v duu s Ellou Fitzgeraldovou. Ak mám hrať sám (sólovo), čomu sa väčšinou vyhýbam, inšpiráciou je mi on. Pre mňa je to však úplne iný spôsob hrania ako Jim Hall.

Zvláštnu kapitolu v prehľade o bopových gitaristoch tvorí rodák zo St. Louis Grant Green, ktorý spolupracoval s jazzovými superhviezdami ako Herbie Hancock, Wayne Shorter, Jimmy Smith, Sonny Clark alebo Stanley Turrentine. Dokázal by si zhodnotiť jeho prínos?

Grant Green kombinuje vplyvy blues a bebopu. Je to výrazný, veľmi podnetný hráč a je evidentné, že v mnohom inšpiroval aj Georgea Bensona. Jeho výkony vnímam ako kolísavé, hlavne čo sa timu týka. Je však množstvo nahrávok, ktoré sú vynikajúce, excelentným príkladom je nahrávka jeho vlastného blues *Miss Ann's Tempo* v triu s organistom Baby Face Willettom a hráčom na bicie nástroje Benom Dixonom. Ku Greenovi mám ešte jednu miernu výhradu: pri niektorých nahrávkach v úsekoch, kde hrá bopové frázy, pôsobí na mňa trochu mechanicky – akoby si v duchu povedal, že teraz, po bluesových frázach, zahrá bebop. To ale môže byť môj subjektívny názor. Objektívne je, že niekedy použije presne tú istú frázu transponovanú podľa harmónie aj viackrát po sebe, čo nepovažujem za šťastné. Určite však stojí za to detailne sa oboznámiť s jeho nahrávkami.

Na konci nami mapovaného obdobia, teda do roku 1968, sa už začali objavovať gitaristi, ktorých hlavným inšpiračným zdrojom bola hra Wesa Montgomeryho. Jedným z nich bol Pat Martino.

Áno, Pat Martino je veľmi zaujímavý, a to nielen ako hudobník. Je to gitarista s precíznym frázovaním, vynikajúco zvládnutým postbopovým jazykom a prvkami modálnej hry. Nevie, či si zachytil, že istú dobu hral na 12-strunovej gitare ako na obvyčajnej 6-strunovej, čo je však pre bežného hráča nemožné. Pri hre plektrom na 12-strunovej gitare treba používať úplne inú techniku, pričom hra rýchlych pasáží je takmer nemožná. A Martino to napriek všetkému zvládol. S Bensonom majú spoločné, že nehrajú legátovým štýlom ako Jim Hall alebo Jimmy Raney. Majú inú techniku hry pravej ruky, ktorá je zameraná na precíznu artikuláciu každej noty.

V roku 1980 mu diagnostikovali arteriovenóznou malformáciu, kvôli ktorej mu museli odstrániť časť mozgu. Výsledkom bolo, že úplne zabudol hrať na gitare. Neskôr sa mu však podarilo značnú časť svojich hudobných schopností oživiť.

Symbolicky, po smrti Wesa Montgomeryho (v roku 1968), nastupuje ďalšia generácia gitaristov ako John McLaughlin, Al Di Meola, John Scofield a Pat Metheny, ktorí sú už typickými predstaviteľmi spojenia jazzu a rocku. II

Obdobiu, ktoré prišlo po revolučných nahrávkach Milesa Davisa In A Silent Way a Bitches Brew sa budeme venovať v tretej časti seriálu, v rozhovore s českým gitaristom Davidom Dorůžkom.

Odporúčaná diskografia:

Charley Christian – *Jazz Immortal* (Esoteric, 1951)
 Billy Bauer – *The Plectrist* (Norgran Records, 1956)
 Jimmy Raney – *Jimmy Raney featuring Bob Brookmeyer* (ABC-Paramount, 1956)
 Barney Kessell with Shelly Manne And Ray Brown – *The Poll Winners* (Contemporary Records, 1957)
 Django Reinhardt – *The Best Of Django Reinhardt* (Capitol Records, 1960)
 Grant Green – *Grant's First Stand* (Blue Note, 1961)
 Sonny Rollins – *The Bridge* (RCA, 1962)
 Jim Hall Trio – *Jazz Guitar* (Pacific Jazz, 1963)
 Kenny Burrell & John Coltrane – *Kenny Burrell & John Coltrane* (New Jazz, 1963)
 Wes Montgomery – *Smokin' at The Half Note* (Verve, 1965)
 Pat Martino – *Desperado* (Prestige, 1970)

KNIŽNICA HUDOBNÉHO CENTRA

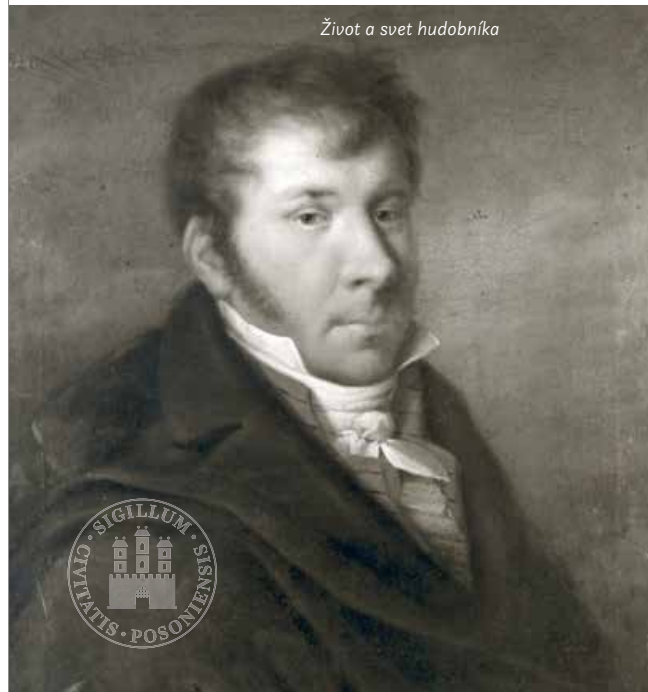
Mark Kroll Johann Nepomuk Hummel

Jedinou modernou monografiou o slávnom bratislavskom rodákovi J. N. Hummelovi je v súčasnosti práca amerického muzikológa a hráča na starých klávesových nástrojoch Marka Krolla: *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*. Hudobné centrum ju vydalo v anglickom jazyku v minulom roku a už zkrátko sa naši čitatelia dočkajú jej slovenského prekladu, o vydání ktorého vás budeme včas informovať.

Mark
Kroll

Johann Nepomuk
Hummel

Život a svet hudobníka



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk



Hummel, Gubaidulina, Chutková

J. Urdová, F. Výrostko,
J. Stahl Novosedlíková
Real Music House 2023

Ako si možno vysvetliť dramaturgiu nahrávky, na ktorej figurujú diela Johanna Nepomuka Hummela, Sofije Gubaidulinu a Lucie Chutkovej? Samozrejme, mohli by sme hľadať paralely: na jednej strane je tu zdanlivá spätosť s Bratislavou (Hummel, Chutková), a potom fenomén, ktorý by sa dal označiť ako „komorná tvorba skladateľiek strednej a východnej Európy neskorého 20. a raného 21. storočia“ (Gubaidulina, Chutková). Neveľmi presvedčivé a o to menej pravdepodobné; za neprítomnosťou jednotiacieho prvku budú asi obmedzené príležitosti, čo interpretov núti podávať veľké porcie na malých tanieroch.

Po Hummelovej *Sonáte pre klavír a violu a Es dur op. 5 č. 3* však Urdová nesiahla náhodou. Skladba je zaujímavá okolnosťami svojho vzniku, pravdepodobne na sklonku Hummelovho európskeho turné, na ktoré sa v sprievode svojho otca vybral klavirista ako zázračné dieťa, no o niekoľko rokov neskôr sa z neho vrátil už ako virtuóz a skladateľ medzinárodného formátu. Urdová spolu s tvorivým tímom pod vedením režiséra Kamila Žišku túto pozoruhodnú časť hudobných dejín pútavo spracovala do hudobnej inscenácie *Hummel v Edinburghu*, kde aj s pomocou *Sonáty*, ktorá sa u nás prakticky neuvádza, priblížila príbeh mladého skladateľa malým poslucháčom. Projekt premiérovaný v máji 2021 bude možné s deťmi navštíviť aj tento rok, opäť v máji.

V Hummelovej *Sonáte* jednoznačne víťazí srdce nad hlavou. Prím tu hrá spontánnosť, skladba v podaní dvoch Júlií – Urdovej a Stahl Novosedlíkovej –, prekypuje odzbrojujúcou sviežosťou, z ktorej na povrch preniká prirodzenosť,

odkazujúca k tradíciám domáceho muzicírovania, čo sa s mladistvým espiritom Hummelovej *Sonáty* dobre dopĺňa. Priestor na analytickejší prístup a maximálne sústredenie však vytvára dvojlístok trií, predovšetkým Gubaidulinin *Quasi hoquetus*. Práve tu sa ukazuje stupeň interpretačnej intenzity, ktorú je ansámbl schopný vyvinúť.

Quasi hoquetus prekypuje symbolizmom a duchovnosťou, čerpá z tradičných modelov a rozvíja ich súčasnou imagináciou. Trio, kde sa k už spomínaným protagonistkám pripája kontrabasista František Výrostko, podáva skladbu s vyvinutým zmyslom pre transparentnosť a proporcie zvuku, nestrácajúc z dohľadu architektúru skladby, v ktorej je tvorivá sloboda exaktne ohraničená matematicky vyjadreným symbolizmom.

Celkom iná estetika dominuje kompozícii *Metro 90 L. Chutkovej*. V skladbe, ktorá vznikla na objednávku ansámblu, Chutková opäť potvrdzuje, že je u nás azda jediná, kto problematike rytmu venuje pozornosť na tej najelementárnejšej úrovni. Súbor charakteristickú temnú grotesku odcudzenej mechanickej pulzácie stvárnjuje s potrebnou plasticnosťou, vďaka čomu oživa v podobe rovnako obľudnej a pokrútenej ako postavy z Pišťankových románov. V závere ju náhle vystrieda akýsi mdlý „postsedliacky“ pastoralizmus vzdialene bučiaceho kontrbasu.

Nemôžem si pomôcť, ale ansámblu aj napriek zasvätenosti jeho umeleckej vedúcej vo veciach hummelovských tak či onak pristane viac súčasná hudba. Veľmi zaujímavou by pre toto obsadenie bola napríklad nahrávka diel skladateľov rovnakej generácie, ako sú samotní členovia súboru. Dúfajme, že absencia názvu trojčlenného súboru nie je predzvestou toho, že ide iba o dočasnú spoluprácu. Bola by to škoda, pretože komorných ansámblov, ktoré sa suverénne pohybujú v neprebádaných vodách súčasnej hudby a zároveň aj v osvedčenom teréne klasického repertoáru, u nás nemáme nazvyš.

ALEXANDER PLATZNER

K Hummelovej Sonáte pre klavír a violu Es dur op. 5 č. 3

Johann Nepomuk Hummel skomponoval pre violu dve závažné diela: *Sonátu pre klavír a violu Es dur op. 5 č. 3*, ktorej záznam sa nachádza na tomto CD,

a *Potpourri pre violu a orchester op. 94*, ktoré napísal v r. 1820 pre violistu Antona Schmiedla, člena Saského dvorného orchestra v Drážďanoch. (Hummel skladbu neskôr zaranžoval pre violončelo a orchester.) *Potpourri*, ktoré je Hummelovým obľúbeným žánrom, predstavuje nádhernú kombináciu tém z Mozartových opier *Don Giovanni*, *Figarova svadba*, *Únos zo serailu* a Rossiniho opery *Tancredi*. Avšak violová sonáta je niečo úplne iné: je to seriózny, zručne skomponovaný príklad ranoklasicistickej inštrumentálnej sonáty a z mnohých ohľadov ju môžeme považovať za Hummelovo prvé závažné dielo v oblasti komornej hudby.

Hummel vydal túto sonátu okolo r. 1798, keď žil vo Viedni a pokúšal sa súperiť s Beethovenom o pozíciu jedného z najpoprednejších klaviristov, učiteľov klavíra a klavírných virtuózov mesta. Je pozoruhodné, že Hummel venoval skladbu Madame la Princesses Royal de Dänemark, čo naznačuje – ako nám Júlia Urdová prezrádza vo svojom vynikajúcom texte v bookletu CD –, že „predstavuje spomienku na [Hummelov] pobyt na kráľovskom dvore v Kodani v r. 1790“ počas jeho veľkolepého debutového turné po Európe v rokoch 1788–1793. Táto sonáta je špecifická aj významnou úlohou, ktorú udeľuje viole. Väčšina skladieb pre klavír a ďalší nástroj, ktoré boli napísané v 18. storočí, boli v zásade sprevádzané klavírne sonáty, v ktorých klavír preberal vedúcu úlohu a iné nástroje boli vedľajšie, alebo dostali označenie *ad lib.*, čo znamenalo, že ich bolo možné úplne vynechať. Toto platí do istej miery aj pre prvé dve sonáty z *opusu č. 5*, ale nie pre tretiu, ako nám Hummel prezrádza už v názve: *Trois Sonates pour le Piano-Forte. Les deux premières avec Accompagnement d'un Violon, la troisième avec Alta Viola obligé*. Inými slovami, *Violová sonáta op. 5* je vskutku dielo pre dvoch rovnocenných partnerov a tieto dva party nádhorne hrajú violistka Júlia Urdová a klaviristka Júlia Stahl Novosedlíková.

Prvá časť *Allegro moderato* prebieha v klasickej allegrovej sonátovej forme da capo. Krátka trojtaktová pasáž v úvodnom štýle predohry sa v klavíri začína pôvabnou melódiou v pravej ruke, ktorú sprevádza jednoduchá figúra v podobe Albertiho basu v ľavej ruke. Tento úvod čoskoro imituje viola a oba nástroje rozvinú skutočnú „konverzáciu“, ako sa často v tej dobe hovorilo komornej hudbe, kde má každá strana dostatok príležitostí preukázať svoju virtuozitu. Časť sa uzatvára spoločnou akordickou hrou oboch nástrojov, pripomínajúcou úvod skladby.

Druhá časť *Adagio e cantabile* odhaľuje Hummelov lyrický talent. Tu Urdová a Stahl Novosedlíková dostávajú rovnocenné šance preukázať svoje výrazové a virtuózne schopnosti, pričom Hummel využíva príležitosť udeliť klavíru o niečo kvetnatejšiu ornamentáciu, napríklad v minikadencii, ktorá vedie k návratu hudobného materiálu úvodného ronda. Tento virtuózný belkantový štýl skladby využíva oveľa viac vo svojich neskorších kompozíciách.

Záverečná časť je krásnym *Random* v štýle Haydna, s ktorým sa Hummel stretol v Londýne počas svojho debutového turné a po návrate do Viedne uňho študoval. Podobné rondá písal Hummel neskôr ako závery mnohých svojich klavírných trií. Na Haydna mladý zázračný talent z Bratislavy zapôsobil natoľko, že ho odporučil ako svojho nasledovníka v Eisenstadte. Som presvedčený, že by túto *Violovú sonátu* schválil a obaja – Haydn i Hummel –, by boli potešení jej interpretáciou, ktorú nám v nahrávke ponúkli Júlia Urdová a Júlia Stahl Novosedlíková.

MARK KROLL

Preklad: Katarína Godárová



Bronius Kutavičius From Madrigal to Aleatoric Composition Violin and Viola Works, 1962–2012

M. Paľa, K. Paľová
Pavlik Records 2023

Bronius Kutavičius (1932–2021) sa už počas života stal doslova kultovou osobnosťou litovskej hudby a kultúry. Podarilo sa mu to najmä vďaka cyklu „pohanských oratórií“ zo 70. a 80. rokov minulého storočia, umelecky pôsobivým obrazom z litovskej histórie. Jeho oratórium *Posledné pohanské obrady* získalo prvé miesto v ankete o najdôležitejšiu domácu kompozíciu 20. storočia a stalo sa doslova manifestom miestneho minimalizmu.

Album Milana a Kataríny Paľovcov je akýmsi sprievodcom Kutavičiusovou hudobnou cestou od jej počiatku k zrelej tvorbe – rozpoznateľnej, použijúc klišé, „už po prvom tóne“. Milovníka Kutavičiusovej tvorby, ktorá je zameraná skôr na svojrázne vokálno-inštrumentálne diela často evokujúce akúsi hudobnú archeológiu, možno prekvapí, že ide o komornú hudbu pre sláčikové nástroje, no dokazuje to šírku autorovho kompozičného záberu.

Spomínaná cesta vývinu autora k vlastnej hudobnej reči prezentovaná skladbami na tomto albume sa veľmi nelíši od cesty mnohých umelcov z východnej Európy. Štartovným bodom je prokofievovská estetika (študentská, no vyzretá *Sonáta pre husle a klavír*, 1962), pokračuje cez výdo-

bytky 60. rokov (aleatorika, koláž či voľný serializmus v skladbách *Sonáta pre violu a klavír* z r. 1969 a *Crescendo* z r. 1971), k polyštylistike, až po estetiku „novej jednoduchosti“ či redukcionizmu.

Sedemčastovú skladbu *Od madrigalu k aleatorike* môžeme považovať za výnimku zo sveta „absolútnej hudby“ ostatných skladieb. Kompozícia sprevádza poslucháča vybranými medzníkmi vo vývoji klasickej hudby (madrigal, barokové variácie, romantická pieseň, dodekafónia a ď.). Podobný evolučný príbeh použil Kutavičius aj v oratóriu *Z kameňa Jatvingov*, kde sa hudobníci dostávajú od akéhosi hudobného praveku až do obdobia ľudovej piesne.

Kutavičiusov minimalizmus vychádza z prastarej „protominimalistickej“ tradície, z litovských piesní zvaných *sutartinės*. Výnimkou je kompozícia *Perpetuum mobile* (1979), kde by sme túto inšpiráciu hľadali len s veľkým úsilím a ktorá má určite bližšie k ostrejšej a disonantnejšej „európskej verzii“ minimalizmu, napríklad hudbe L. Andriesena. Skladba je vystavaná na ôsmich jednotaktových energických motívoch a každý motív sa opakuje o takt dlhšie než predchádzajúci. Motív 1 sa teda zahrá len raz, motív 2 sa hrá dva razy, takže zaberá dva takty a ď. Forma skladby je založená na prísnom aditívnom akumulatívnom princípe (čísla označujú jednotlivé motívy): 1, 2-1, 3-2-1, 4-3-2-1 a ď., až pokým nezaznejú všetky motívy. Celý proces sa následne začne odznovu, celkovo zaznie dvaapokrát: počas tretieho opakovania procesu sa skladba náhle utne zhruba v jeho polovici (pri štvrtom motíve). Zápis hudby vynikajúco vystihuje procesuálnu mikroformu diela a napomáha hudobníkom pochopiť mechanický charakter sklad-

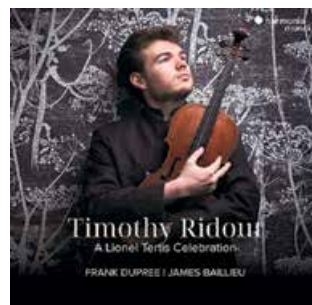
by. (Časť partitúry je použitá na obale CD.)

Rhythmus – Arhythmus (1993) je, podobne ako predchádzajúca *Perpetuum mobile*, pôvodne napísaná pre violončelo a klavír a upravená Milanom Paľom pre husle a klavír. Formálne členenie je o niečo zložitejšie, hoci dve základné polohy sú naznačené samotným názvom. *Andante e ritorno II* (2012) použitím zmenšených septakordov a častým použitím ostínat v rýchlejších pasážach vzdialene evokuje nielen Kutavičiusove *Posledné pohanské obrady*, ale aj hudbu J. S. Bacha. Použitie zvukového „pásu“ (pedálovej zádrže na tóne cis⁴) od polovice skladby je príjemne nečakaným prvkom.

Vysoká interpretačná úroveň a energický vklad Milana Paľu a Kataríny Paľovej sú pre mnohých takou samozrejmosťou, že sa, žiaľ, občas až zabúda, že máme príležitosť počúvať repertoár na úrovni svetových špičiek. Každá fráza či tón sú interpretované jasne a čisto, s veľkým sústredením a jasným zámerom. Týka sa to skladieb všetkých tvorivých období prezentovaných na albume, čo je pri takom širokom estetickom zábere naozaj pozoruhodné. Je až neuveriteľné, ako sa v ich prípade snúbi kvalita s kvantitou a dokážu spracovať toľko rôznej hudby v takej vysokej kvalite, a doslova naplno!

Grafická podoba albumu je tiež, ako sme si už pri albumoch Pavlik Records navykli, vynikajúca – na pohľad i na dotyk. Fantastická je aj zvuková kvalita nahrávky, miera dozvuku a hlasitosti nástrojov je skvele vyvážená. Zostáva mi už len dúfať, že sa výnimočne nahrávky týchto umelcov budú tešiť zaslúženej pozornosti a z ocenení. Ja osobne som z nových nahrávok Milana a Kataríny nadšený.

ADRIÁN DEMOČ



Timothy Ridout A Lionel Tertis Celebration

T. Ridout, F. Dupree,
J. Baillieu
Harmonia mundi 2024

Britské ostrovy sú teritóriom s nevídanou afinitou k viole. Odtiaľto pochádzajú dvaja kľúčovi pionieri modernej violovej hry Lionel Tertis a William Primrose, na ktorých popud vzniklo aj množstvo veľmi kvalitnej literatúry pre neprávom zaznávaný nástroj, prirodzene, najmä z pera miestnych skladateľov. V súčasnej ére v ich šľapajach úspešne pokračuje fenomén menom Lawrence Power, neúnavný propagátor violy a iniciátor vzniku množstva nových koncertantných aj komorných skladieb.

Ďalšou výraznou postavou na tomto poli je 29-ročný londýnsky rodák Timothy Ridout. Royal Academy of Music absolvoval s vyznamenaním, ako 21-ročný získal prvú cenu na Lionel Tertis International Viola Competition, v minulom roku prestížnu Royal Philharmonic Society Young Artist Award. Na konte má dlhý rad účinkovaní s orchestrálnymi telesami a dirigentmi zvučných mien a etabloval sa tiež ako vyhľadávaný komorný hráč.

K päťici jeho doterajších štúdiových albumov pribudol začiatkom tohto roka šiesty, tentokrát dvojalbum, ktorý je recitálom pre violu s klavírnym sprievodom. Je oslavou odkazu prvého z pionierov, Lionela Tertisa, preto dramaturgiu tvoria položky z Tertisovho repertoáru,

medzi ktorými sú pôvodné kompozície od britských skladateľov doplnené o transkripcie (Brahms, Schumann, Fauré, Kreisler, Mendelssohn, Beethoven), takisto z pera britských autorov.

Dvojalbum lemujú dve sonáty, ktoré sú dodnes kľúčovými komornými opusmi violového repertoáru. Prvou je *Sonáta c mol* Yorka Bowena, druhou *Sonáta e mol* Rebekky Clarkovej. Ridout sa od prvej frázy Bowenovej sonáty prejavuje ako veľmi silná, vyhranená interpretačná osobnosť. Dramaticky rozvlhnutú trajektóriu formy tlmočí s vášňou a obdivuhodnou technickou kontrolou, vrátane vysokých polôh, cieľavedome ju smeruje k záverečnej časti, ohnivo virtuóznej, odohrávajúcej sa v temnom zvukovom aj výrazovom zafarbení, hodnom hlavnej tóniny diela aj timbru violy.

Medzi dvoma sonátami sa nachádzajú prevažne miniatúry. Do jednej kategórie patria transkripcie diel z nemeckojazyčného prostredia. Tertisove úpravy *Minnelied* z Brahmových *Fünf Gesänge*, druhej z Schumannových *Troch romanci* či Faurého *Elégie* (jej charakter si doslova žiada farbu violy...) a úpravy skladieb Fritza Kreislera sú vynikajúce a Ridout ich stvárňuje absolútne suverénne, prispôsobujúc timbrálne aj výrazové charakteristiky každému z diel.

Zaujímavejšou je však kategória drobností britských majstrov – najmä preto, že sú u nás takmer úplne neznáme. Vynímajú sa tu najmä dve mená: Frank Bridge a Ralph Vaughan Williams. Bridge je zastúpený kontrastnými *Pensiero* a *Allegro appassionato*, ktoré nechávajú veľkorysý priestor nádhre hlbokého registra violy v svetobólne zádušnej aj vášnivej výrazovej polohe. Za zmienku stoja aj drobnosti od organistu Williama Wolstenholma (*Al-*

legretto), ďalšieho anglického skladateľa-violistu Cecila Forsytha (*Chanson celtique*) či samotného Lionela Tertisa (*Sunset, Hier au soir*) – všetky pôvabné, vďačne melodické –, a nemenej pôvabná suita Ralpa Vaughana Williama *Six Studies in English Folksong* vo verzii pre violu a klavír. Ridout v nej pohotovo prechádza medzi parlandovým a tanečným štýlom, zvuku jeho nástroja tento materiál padne ako uliaty. To isté sa dá povedať aj o *First Meeting* Erica Coatesa, violistu, ktorý neskôr uspel ako skladateľ britskej „light music“, a miniatúry v duchu anglických kolied *The Holy Boy* od Johna Irelanda.

Last but not least, Rebecca Clarke a jej *Sonáta e mol*. Toto dielo prakticky nemôže obísť žiadny violista so sólistickými ambíciami. Timothy Ridout sa kreatívne pohráva s každou frázou, kontrastné témy sa v jeho stvárnení stávajú vyhranenými charaktermi v imaginárnej dráme, reliéf sonátovej formy vďaka tomu ponúka jedno muzikantsky výživné sústo za druhým. Z každého taktu vane sviežosť, vášeň, vtip (nazálny tón violy *con sordino* v scherze je balansom na hranici klauniády...), no v prvom rade vyzretý interpretačný názor.

Klavírnymi partnermi violistu sú na dvoch CD Frank Dupree a James Baillieu, obaja vynikajúco disponovaní a empatickí, vždy v dokonalom súznení s Ridoutovým nástrojom z dielne Peregrina di Zanetta z poslednej štvrtiny 16. storočia. K vynikajúcemu dojmu prispieva aj informačne bohatý booklet a, samozrejme, skvele odvedená práca zvukových majstrov. Kto teda túži ponoriť sa do melanchólie anglického fin de siècle zaodetého do tmavého zamatu altového timbru violy, má unikátnu príležitosť.

ROBERT KOLÁŘ



Walter Kaufmann Orchestral Works vol. 1

E. Blumina, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin,
D. R. Coleman
Classic Produktion
Osnabrück 2024

Až do r. 1995, keď sa môj život hudobnej historičky spojil s pátraním po hudbe o životných osudoch Waltera a Kaufmanna, o ňom nebolo známe nič, ani len dátum úmrtia. Iba pomaly, po obširných bádaniach, hlavne v súkromných prameňoch, sa vynáral obraz geniálneho človeka patriaceho nepochybne k najpodmanivejším hudobníkom a osobnostiam 20. storočia.

Diela Waltera Kaufmanna (1907 Karlove Vary–1984 Bloomington, USA) zneli v nemecko-česky hovoriacich hudobných kruhoch medzi Berlínom, Prahou a Viedňou okolo 30. rokov 20. storočia. Čerstvý absolvent kompozície Hochschule für Musik Berlin, žiak Franza Schrekera, zožínal svojimi symfonickými a komornými dielami, rozhlasovými operami, ba dokonca i operetou, prvé úspechy. Politický vývoj v Nemecku mu však ustrihol krídla. Po prvých nacistických atakoch v skladateľovom blízkom okolí, po ušľachťaní jeho blízkeho priateľa na ulici v Berlíne, odišiel zdesený 27-ročný Kaufmann, pochádzajúci z kresťansko-židovskej rodiny, z Prahy do Bombaja a nikdy viac sa domov nevrátil. Bolo to pred 90 rokmi.

Ťažko rozhodnúť, v ktorej oblasti bol mnohostranný Walter Kaufmann talento-

vanejší: či na poli hudobnej tvorby alebo vo sfére hudobnej vedy. V úzkych odborných kruhoch je známy ako autor obsiahlych a jedinečných hudobno-etnologických publikácií o hudbe Indie.

Prinavracáť hudbu násilne vykořeneneho a už dávno zabudnutého skladateľa je ťažké. Jeho kedysi „doma“ hrávaná hudba, ktorej invenčnosť a jedinečnosť vyzdvihol Max Brod, zapadla dávno prachom a v notových záznamoch je k dispozícii len čiastočne, aj to iba v rukopisoch. Desiatky orchestrálnych, komorných či hudobno-javiskových kompozícií skomponovaných v Indii, Kanade a USA sa nachádzajú na rôznych miestach a tiež len ako autografy. Až vydanie tlačou im veští nový život.

Štyri diela Waltera Kaufmanna z obdobia jeho exilu vyšli nedávno vo viedenskom vydavateľstve Doblinger a rýchlo si našli svojich excelentných interpretov. Po prvýkrát vôbec ponúkajú na zvukovom nosiči klaviristka Elisaveta Blumina, dirigent David Robert Coleman a Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin tri Kaufmannove orchestrálne diela a jeden koncert. Ide o prvý skromný prierez jeho bohatým polyštýlovým, rytmicky a melodicky nekonvenčným kompozičným odkazom, ktorý reflektuje jeho kompozičné dielne na ázijskom a americkom kontinente. Všetky štyri diela majú korene v Indii, v hudobnom kozme, ktorý dovolil Kaufmannovej hudobnej reči, ako sa sám vyjadril, „zindičtiet“.

Už do *Symfónie* č. 3 z r. 1936, ktorá vznikla ešte v mentálnej blízkosti Berlína a Prahy, preniká indická melizma. Kaufmann poslal partitúru z Indie do Prahy a v r. 1937 zaznela ako premiéra v rozhlase – prvý a doteraz poslednýkrát v Európe.

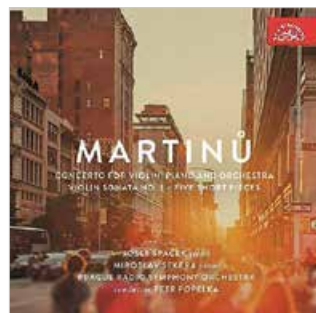
V Indickéj symfónii

z r. 1943 sa ukázal ako skladateľ veľkorysej a veľkoplošnej filmovej hudby pre indický filmový priemysel, ktorou sa vtedy živil.

Dvadsaťminútový *Tretí klavírný koncert C dur* z r. 1950 je prepracovaným klavírnym koncertom z predošlých rokov. Sólistka Elisaveta Blumina dielu vstúpila bravúrou, hravosťou a mladíckosťou, ktoré dávajú chuť koncert si znova vypočuť. Dvanásť rokov života v Indii (1934–1946) navždy poznačilo Kaufmannovo hudobné myslenie. Na nosiči to dokumentuje aj dielo z r. 1965 dýchajúce indickými rágami – nádherné, interpretačne i poslucháčsky vďačné orchestrálne drobnosti *Six Indian Miniatures*.

Po 90 rokoch ticha sa vracia z dvoch svetových kontinentov domov do Európy nielen svetobežník Walter Kaufmann a jeho hudba, ale i kus pohnutej histórie aj našej nedávnej minulosti. CD má podtitul *Orchestral Works vol. 1*, preto je viac než pravdepodobné, že má vydavateľstvo v pláne v znovuoživovaní Kaufmannovej hudby pokračovať, čo s nadšením vítam.

AGATA SCHINDLER



MARTINŮ

J. Špaček, M. Sekera,
Symfonický orchestr
Českého rozhlasu,
P. Popelka
Supraphon 2023

Bohuslav Martinů je jediným zjavom vo vývoji hudby 20. storočia a akýkoľvek titul s jeho tvorbou je

sviatkom hudby. Vydavateľstvo Supraphon robí v tomto smere maximum a poskytuje spotrebiteľom priestor na vychutnávanie „nebezpečne nákazlivej“ hudby, ktorá ponúka viac než brilantné diela. Produktivita a flexibilita tohto skladateľa ho možno spája so Stravinským, Hindemithom či inými nadpriemerne výkonnými autormi zložitého obdobia.

Narodil sa v Poličke, v malej izbičke v kostolnej veži; jeho dušu od malička sýtila magická atmosféra krásneho regionálneho chrámu. Malebná príroda Českomoravskej vrchoviny takisto formovala jeho myseľ. Ako žiak nijako nevynikal; skôr naopak – bol plachým, submisívnym chlapcom. Ale už ako päťročný to skúšal s otcovými husľami. Cítil, že tade povedie jeho cesta, a nemýlil sa. Stal sa členom Českej filharmónie a naštartoval oslnivú hudobnícku kariéru. Kostolná veža, nádherná príroda, emočná plnokrvnosť prepojená na technickú suverenitu boli sprievodnými duchovnými atribútmi tvorby českého skladateľa v akomkoľvek z množstva štýlových období, ktorými sa nechal spontánne ovplyvniť.

Postmetanovské vlastenectvo, Claude Debussy, parížske škandály prvej tretiny 20. storočia, jazzový ošiaľ, nadšený obdiv klasikov, mimoriadne vyvinutý zmysel pre divadlo, náruživosť symfonika, úprimné vlastenectvo a útrapy spojené s celoživotným azylom – to sú výrazné míľniky na ceste Bohuslava Martinů ku *Koncertu pre husle, klavír a orchester* a k *Husľovej sonáte* č. 3. Ambiciózny introvert Martinů podal na vrchole svojej kariéry krásne svedectvá o stave svojho duchovného sveta počas a tesne po prekonaní krízy, akou napriek oslnivým úspechom

prechádzal v čase vojnového azylu v Spojených štátoch amerických.

Koncertantné a symfonické diela písal Martinů väčšinou na objednávku. *Koncert pre husle, klavír a orchester* (1953) dedikoval manželom Sylvii a Bennovi Rabinofovcom – hudobníkom najvyšších kvalít. Dvojica českých sólistov svojím výkonom na CD v ničom nezaostáva za údajne oslnivými výkonmi amerických manželov. Koncert je mimoriadne náročný z hľadiska technických dispozícií sólistov, no je ešte náročnejší z hľadiska ich mentálnej výzbroje.

Dvojkoncerty tohto typu sú v zásade repertoárovou raritou (čo je vzhľadom na popularitu žánru husľovej sonáty pomerne prekvapujúce). Dvojica Špaček–Sekera v kooperácii s vynikajúcim dirigentom Petrom Popelkom a Symfonickým orchestrom Českého rozhlasu suverénne revitalizovali obchádzaný opus. Kultivovaný, občas až subtilný štýl Josefa Špačka je v dynamikom vzťahu k maskulinnejšiemu, robustnejšiemu interpretačnému konceptu Miroslava Sekeru. Dialóg je usadený v šťavnatom orchestrálnom prostredí organizovanom skvelým Petrom Popelkom.

Sonáta pre husle a klavír č. 3 vznikla v r. 1944 a v porovnaní s dvomi predchádzajúcimi sonátami je dielom celkom odlišným. Čosi z hravého Martinů predchádzajúcich období je stále v hre, v zásade je však štvorčastové dielo akousi komornou „symfóniou“. Je známa posadnutosť Bohuslava Martinů symfonickým žánrom počas pobytu v USA (šesť ojedinelých titulov) a čosi z tejto symfonickej výzvy skladateľ implantoval aj do náročného komorného opusu. Dvojica Špaček–Sekera suverénne

vystihla fasádu aj tajné duchovné zákutia diela a zážitok je mimoriadne silný.

Dramaturgiu naozaj vydareného CD dotvára dielo ladené spomínanou hravosťou a šarmom Martinů z 30. rokov 20. storočia. V koncepte CD pôsobí päťka krehkých, sviežich skladieb ako pôsobivý prídavok. Špaček a Sekera sú opäť vynikajúci.

IGOR JAVORSKÝ

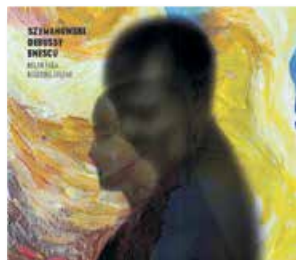
**Ponúkame zvukové nahrávky v stereo a
5-kanálovom prevedení
vo vysokom rozlíšení pre audiofilov.**

HI-RES Audio 88.2 — 352.8 kHz 24 bit

NAJNOVŠIE TITULY



JOHANN SEBASTIAN BACH: SUITES BWV 1007-1012
MILAN PALA — VIOLA A 5 STRUNOVÉ HUSLE



SZYMANOVSKI — DEBUSSY — ENESCU
MILAN PALA — HUSLE, KATARINA PALOVA — KLAVÍR



ERNŐ DOHNÁNYI: PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2
LADISLAV FANZOWITZ — KLAVÍR, ŠTÁTNÁ FILHARMÓNIA KOŠICE
ZBYNĚK MÜLLER — DIRIGENT



CO-INCIDENCE
MILAN PALA — VIOLIN



ROMAN BERGER: ADAGIO
MILAN PALA — HUSLE, KATARINA PALOVA — KLAVÍR



FRANTIŠEK GREGOR EMMERT: MUSICA DA VIOLINO I.
MILAN PALA — HUSLE, KATARINA PALOVA — KLAVÍR

NAVŠTÍVTE NÁŠ NOVÝ WEB

PAVLIKRECORDS.SK



Premiéry

Sound & Word

24/4/24

streda 19:00

Soundspace Ensemble

**DUBOVSKÝ • JAVORKA •
VALENTA • MACHAJDÍK •
BERNÁTH • DEMOČ • IRŠAI**

30/4/24

utorok 19:00

Nouzovský violončelo
Svitač gitara

**JAĎUĐOVÁ • BERNÁTH •
BORZÍK • IRŠAI**

15/5/24

streda 19:00

Ensemble Ricercata

**KACHLOVÁ • SLOBODA •
SZEGHY • KRAJČI •
KMIŤOVÁ • REMEŇ**

Dom Albrechtovcov
Kapitulská 1 | Bratislava

VSTUPENKY v predaji na ticketportal.sk
a hodinu pred koncertom v mieste konania

Hlavný partner



S finančným príspevím



Partneri



nsh.komorne.2024



Allegretto Žilina

Central European Music Festival

Dom umenia Fatra Žilina
22. - 27. apríl 2024

PONDELOK 22. 4. - 19:00 11,-/13,-/15,- €

Otvárací koncert

Štátny komorný orchester Žilina

Nicolò Umberto Foron *dirigent / Taliansko-Nemecko*

Aubree Oliverson *husle / Spojené štáty americké*

Ludovít Rajter Suite miniature pre malý orchester
Antonín Dvořák Koncert pre husle a orchester a mol op. 53

Franz Schubert Symfónia C dur D 944 *Veľká*

UTOROK 23. 4. - 16:00 vstup voľný

Koncert víťazov súťaží študentov konzervatórií
Slovenskej republiky za rok 2024

UTOROK 23. 4. - 19:00 10,- €

Tomislav Jukić *tenor / Chorvátsko*

Lana Bradić *klavír / Chorvátsko*

Giuseppe Giordani Caro mio ben
Giovanni Legrenzi Che fiero costume
Stefano Donaudy O del mio amato ben
Franz Schubert Frühlingstraum D 911
Die Forelle D 550
Ständchen D 957

Mikuláš Schneider-Trnavský
Piešeň, Prsteň
z cyklu Slzy a úsmevy op. 25

Josip Hatze Majka

Srećko Bradić Serenada
Francesco Paolo Tosti 6 bagatela
Vorre morire
Marechiare
Ideale

Cesare Andrea Bixio Parlami d'amore Mariù
Stanislao Gastaldon Musica proibita
Gioachino Rossini La Danza
Gaetano Donizzetti Una furtiva lagrima, ária Nemorina
z 2. dejstva opery Nápoj lásky

XXXIII. stredoeurópsky festival koncertného umenia

STREDA 24. 4. - 19:00 11,-/13,-/15,- €

Il Cuore Barocco / *Slovensko*

Peter Zelenka *umelecký vedúci / Slovensko*

Ajna Marosz *zobcové flauty / Slovensko*

Christoph Graupner Ouverture pre altovú flautu
a sláčikové nástroje F dur GWV 447
Georg Philipp Telemann Concerto polonois G dur TWV 43:G7
Koncert pre priečnu a zobcovú flautu
e mol TWV 52:e1

ŠTVRTOK 25. 4. - 19:00 13,-/15,-/17,- €

Janáčkova filharmónia Ostrava

Finnegan Downie Dear *dirigent / Veľká Británia*

Olivia Warburton *soprán / Veľká Británia*

Wolfgang Amadeus Mozart Figarova svadba,
predohra k opere, KV 492
Misera dove son!... Ah non son
io che parlo KV 369
Chi sà, chi sà qual sia KV 582

Gustav Mahler Symfónia č. 4

PIATOK 26. 4. - 19:00 10,- €

Trio Incendio / *Česká republika*

Karolína Františová *klavír*

Filip Zaykov *husle*

Vilém Petras *violončelo*

Andrzej Panufnik Klavírne trio op. 1
Bohuslav Martinů Klavírne trio č. 3 C dur H. 332

Antonín Dvořák Klavírne trio č. 2 g mol op. 26

SOBOTA 27. 4. - 19:00 13,-/15,-/17,- €

Záverečný koncert

Slovenská filharmónia

Jiří Habart *dirigent / Česká republika*

Sophie Dervaux *fagot / Francúzsko*

Johann Nepomuk Hummel Predohra B dur op. 101
Koncert pre fagot a orchester F dur

Sergej Rachmaninov Symfónia č. 2 e mol op. 27

Festival je venovaný 20. výročiu vstupu Slovenskej republiky do Európskej únie

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.

Organizátor
hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
S finančným príspevkom
MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Hlavní partneri
SLOVAK SYMPHONY
ORCHESTER
ŽILINA
Mesto Žilina

Hlavný mediálny partner
rtv:
RÁDIO DEVÍN

Mediálni partneri
Hudobný
život
SME

OPERA
SLOVAKIA
Žilina
Večerník

MY
MUSIC
MY
MUSIC

MY
MUSIC

Partners
ČESKÉ CENTRUM
BRATISLAVA
EUROAWK
IIROK «ČESKÉ» HUDBY 2024

Kde si žil doteraz?

VANDA ROZENBERGOVÁ

Ako sme sa zoznámili? Pokazilo sa mu auto a musel tu zostať celý deň, v našom tvrdom meste bez okrasných záhonov a bez fontán. V ten večer som išla, tak ako každý prvý piatok v mesiaci, do kaviarne *Veršík na rozlúčku*. Áno, to je názov podniku. Často tam chodievam. „Pod' zajtra do Veršíka!“ alebo „stretieme sa vo Veršíku.“ Nikto nepovie Verš, ale Veršík. Tak je to pekné a správne. Veršík je kaviareň ako každá iná, ibaže žiadna kaviareň v skutočnosti nie je ako iná, každá jedna je výnimočná, je čas kaviarní, všetci do kaviarne, deň sa začína v kaviarni. Tak je to aj v našom meste. Veršík sa otvára už o siedmej, ako na Montmartri, môžete si tu dať kávu a koláč a potom ísť do práce, alebo prísť z domu a potom sa tam vrátiť, ako ja. Lebo ja nepracujem. Starám sa o otca a v zime spí dlhšie, takže skoro ráno chodím do Veršíka. Vstáva až po deviatej, a ak ma nevidí, počká. Ale odkedy sme takto, ja a on, vidí ma každé jedno ráno, len čo otvorí oči. Vždy sa stihnem vrátiť načas a rovnako načas ho viem aj uložiť. Už o osemnástej je v pyžame, a potom mám opäť čas pre seba. Pred polnocou podávam liek. Pýtajú sa ma, to sa o neho staráš sama? a ja hovorím, áno.

Kým rozumel mojim slovám, radi sme hrávali hru „keby si bol“. Keby si bol hráčom na trúbke, kým by si chcel byť? A keby si mal byť basákom, kým by si chcel byť? A ty, keby si mala byť opernou divou, ktorou? A keby si mala byť áriou, aká by to bola?

Boli to úžasné debaty a v tých chvíľach som si spomenula na mamine slová, Zuzana, nebuď taká múdra, lebo ťa nikto nebude chcieť. Ani ma nikto nechcel. Ale keď sme v kaviarni založili náš neformálny spolok a stretávali sme sa, aby sme hrali scrabble a aby sme si pripravovali prednášky na rôzne témy, napadlo mi, že hoci som aj vo svojich témach osamelá a stará, určite to niekoho zaujme. Pravdupovediac, všetko vždy zaujalo všetkých, lebo keď máte spolok, podporujete sa a nikto nikoho nekritizuje. V našom kruhu sme sa potľapkávali po pleciach a každý sa cítil dobre, hoci niektoré témy, napríklad Pôvodné umenie Kréty, o ktorej rozprával Jozef, boli ako uspávanka.

Každý prvý piatok v mesiaci mal jeden z nás sólo, jednoducho rozprával o niečom, čo poznal a mal rád, ostatní počúvali a pili svoje nápoje. Naše mesto nie je malebné a nie je ani obklopené horami, neleží pri veľkej rieke, nie je v teplej nížine, je to obyčajné mesto s továrenským komínom v strede, s vrakoviskom áut na jednom a ošarpaným sídliskom na druhom konci, toto mesto je plné pizzérií, rozbitých bytoviek a čudných kaviarní, akou je aj Veršík.

Takže je tu veľa umelcov. Sme tu všetci. Prostredie, ktoré neobsahuje rozkoše širokých ulíc a mäkkého historického centra s vodotryskom a la- vičkami, prostredie, kde sa cez stred mesta vinie spleť potrubí a okolie nákupného centra lemujú prázdné továrenské haly, toto prostredie v nás odjakživa vzbudzovalo túžbu tvoriť veci. Maľovať obrazy, tesať sochy, skladať piesne. Tí najlepší odišli do hlavného mesta a rodili sa noví najlepší, lebo mesto nečaká, mesto chradne. Jedinou možnosťou ako sa vyhnúť chradnutiu, je chcieť tvoriť. Vo *Veršíku na rozlúčku* sme vytvorili seba, svoju komunitu umelcov, ktorí zostali.

Teda, prišiel na mňa rad a mala som vystúpiť s niečím, čo milujem. Nachystala som si vety o beatnikoch, o atmosfére šesťdesiatych rokov, o hudbe, o psychedelikách, o hipisáckej kultúre, a najmä o konkrétnych interpretoch. Kaviareň bola otvorená ako obyčajne, takže sa do nášho zoskupenia mohol ktokolvek votrieť a aj sa votrel.

Moje gestá boli, ako hovorila mama, vášnivé, a mala by som sa krotiť. Ale prečo, a kvôli komu. Moja vysoká postava sa klátila v eklektickej reči tela a urputne som obhajovala beatnickú morálku, poéziu, prózu a hudbu. Vysvetľovala som, čo znamenali všetky tie veci ako nadnášajúca lyrika, hlboký pesimizmus, bezprecedentný smútok, hraničnosť, rytmus, zmyselnosť, intimita a pulzujúci tranz. Hovorila som bez papiera, náruživá a spočiatku sa mi od trémy chvel hlas.

„Odkiaľ to všetko vieš?“ opýtal sa ma taký jeden cudzí, čo sa medzi nás votrel. Práve som skončila a posadila som sa. Priniesli mi pohár piva.

„Od otca,“ odvetila som. „Otec ma zamykal v detskej izbe. Kým som nevedela aspoň tri Dylanove pesničky naspamäť, nepustil ma von,“ pokračovala som.

„Žartuješ.“

„Nežartujem.“

„Čo ťa ešte učil?“

„Všetko o starých časoch. Okrem Dylana bol posadnutý aj Harrisonom. Vraj sa k Beatles vôbec nehodil, nemal tam čo robiť.“

Ohúrený muž si tiež objednal pivo. Pokračovala som. Miesta okolo mňa sa zaplnili, moji priatelia si pripíjali na moje zdravie.

„Môj otec bol beatnik, dušou aj telom. Celé roky si písal denník, skladal vlastné beatnické piesne, robote kládol odpor, bol nezodpovedný, sčítaný, premyslený, nosil dlhšie vlasy, dával slobodu a bolo to vidieť. Ako decko som to cítila. Lebo niekedy ti ani najbližší nedávajú slobodu, aj takí sú. Bol posadnutý beatnikmi. Miloval literatúru a slobodu. A hudbu. Narodil sa v deň, keď aj Jim Morrison, môj otec. James Douglas, tak sa Morrison volal vlastným menom. Keby som to nebola vedela už ako decko, nedal by mi ješ.“

„Zamykanie v izbe a sloboda idú dokopy?“ votrelec sa na mňa díval s rešpektom ako každý. Škoda.

„Absolútne.“

Odpil si. „Toto je isto prvé pivo, ktoré dnes načapovali,“ povedal a zvrátil tvár.

„Druhé,“ usmiala som sa. „Tu sme vo Veršíku, tu sa pivo pije málo,“ hrdinsky som zodvihla pohár, aby vnímal aj niečo iné než len moje oči, aby videl, že aj ja mám pivo.

„Aj to ťa otec naučil?“ povedal veselo – „kým si nevypila dve piva, nepustil ťa von?“

„Musela som vypiť tri. Každý deň po škole. Vieš, prečo sa The Doors volali The Doors?“ opýtala som sa.

„Neviem,“ povedal prekvapene.

„Kde si žil doteraz? Musíš si to naštudovať. Nemôžem ti to povedať len tak.“

„Počkaj... a tvoj otec. Ešte žije? Koľko má rokov?“

„To si vypočítaj,“ postavila som sa, bol čas.

„Prídem aj nabudúce. O čom budeš rozprávať?“ opýtal sa.

„Nabudúce bude hovoriť niekto iný. Nabudúce budem počúvať, tak ako ty dnes.“

„Prídem.“

Len aby, pomyslela som si. Možno by som bola mohla zostať. Neviem. Ale keď bol otec sám, občas sa zobudil príliš skoro, alebo vôbec nezaspal – a pokúšal sa dostať z postele. Akýmkoľvek spôsobom sa preplazil k oknu, vytiahol sa na parapetu a otvoril ho, alebo sa mu podarilo dosiahnuť až ku gramofónu, ktorý stojí na skrinke vedľa okna.

Som doma. Otec spí, tvrdo, ako vždy. Hrá hudba. Takže to urobil, znovu. Tvrdia, že nemá pamäť, ale mýlia sa. Tak ako dnes, občas ešte dokázal nájsť dobrú platňu a pustiť si ju. ||

Zobud'sa

Vytras z vlasov sny, moje pekné dieťa, moje sladké.

Vyber si deň a vyber si tvoje znamenie,

ten deň je božský – a prvé, čo uvidíš,

je rozsiahla žiariaca pláž ožiarená chladným mesiacom s drahými kameňmi,

nahé páry bežia po pokojnom brehu

a my sa smejeme ako hebké, ako šialené deti,

samolúbi v hebkých závitoch detstva.

Hudba a hlasy sú všade okolo nás.

(The Doors, *The Ghost Song*)



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



75. koncertná sezóna 2023/2024

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

marcové koncerty

28

27

24

22

21

20

17

15

14

12

5

1