

Na chate: Jana Ambrózová

Pro musica nostra 2024

Jazz: Martin Ďurdina, Andrej Kellenberger

Kniha: Genrich Nejgauz

Hudobná poviedka Vandy Rozenbergovej

Koncerty, opera, CD...

Hudobný život
04/2024/R. 56



MACBETH
DNES



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
Pieseň, Prsteň
z cyklu Slzy a úsmevy op. 25

Josip Hatze Majka

Srećko Bradić Serenada
Francesco Paolo Tosti 6 bagatela
Vorrei morire
Marechiare

Ideale
Cesare Andrea Bixio Parlami d'amore Mariù
Stanislao Gastaldon Musica proibita
Gioachino Rossini La Danza
Gaetano Donizzeti 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
RUŽENY **KOMORNÝ** **ORCHESTER** **ŽILINA**
SLOVAK **SINFONietta** **ŽILINA**
Mesto Žilina

Hlavný mediálny partner
rtv:
RÁDIO DEVÍN

Mediálni partneri
Hudobný **život**
OPERA **SLOVAKIA**
ŽilinaK
SME

Večerník
severka.tv

MY **MY**
ČESKÉ CENTRUM **BRATISLAVA**
euroraw

Partneri
ČESKÉ CENTRUM **BRATISLAVA**
euroraw
IIROK<<< «ČESKÉ» >>> I HUDBY // 2024

Obsah

- Koncerty**
- 2 Slovenská filharmónia – Štátny komorný orchester Žilina – Štátna filharmónia Košice – Symfonický orchester VŠMU – Nová synagóga Žilina
- Auris interna**
- 5 Popkultúrne obrazy geniality
- Téma**
- 8 V4 String Quartet
- Hudobné divadlo**
- 10 Opera SND: Hubička
12 Opera ND Košice: Macbeth
14 Theater and der Wien: Roméo et Juliette
16 Opera ND Praha: Rusalka
- Rozhovor**
- 18 Pro musica nostra – klasika kvalitne aj v regiónoch (Slávka Ferencová)
- V novej krajine**
- 22 Rie Hotta
- Na chate**
- 24 Tradičná hudba, ako ju vnímajú politici, je mýtom (Andrea Serečinová a Jana Ambrózová)
- Jazz**
- 28 Koncert: Free Tenors featuring Harry Sokal
30 Jazzové laboratórium: Martin Ďurdina (Sweet Lorraine)
32 Hovory G: Od Johna McLaughlina po 90. roky
35 Recenzie CD
- Hudobné centrum**
- 38 Genrich Nejgauz: Niečo o rytme
- Poviedka**
- Stred sveta
(Vanda Rozenbergová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



„Vhodné ponorenie sa do sveta tradičnej hudby nám okrem benefitov, ktoré prináša akékoľvek muzicírovanie, sprostredkúva nové farby, zvuky, hudobné podoby...“ „Na chate“ sme sa zhovárali s etnomuzikologičkou Janou Ambrózovou nielen o uplatnení tradičnej hudby v prvkoch nového Štátneho vzdelávacieho programu pre základné školy, o pozitívach hudobnej výchovy na zmysluplné vzdelávanie, bezpečné vzťahy na školách, ale aj o háklivých dopadoch mylne pestovaných predstáv o tradičnej kultúre na spoločnosť: „Tradičná kultúra či hudba v podobe, akú majú na mysli nielen politici, je, prísne vzaté, mýtom, ktorý sa neustále modeluje spoločenským diskurzom. Je nezriedka idealizovanou aj nepretržite aktualizovanou predstavou o minulosti.“

Je potešujúce, že v hudobnom živote neustále nachádzame veľa skutočne pozitívnych momentov – k takým patrí aj cyklus Pro musica nostra, organizovaný Hudobným centrom: „Pri-vážame špičkovú klasickú hudbu do regiónov, kde takáto hudba bežne neznie, no s našimi koncertmi sa propagujú aj spomínané pamiatky a sekundárne sa podporuje rozvoj cestovného ruchu.“ Dramaturgička a manažérka cyklu Slávka Ferencová predstavuje tohtoročnú ponuku inšpiratívnych lokalít, interpretov a koncertných programov.

Aj v tomto čísle pokračujeme kapitolami z dejín jazzovej gitary, ktoré komentujú aktívni hráči. Gitarista Andrej Kellenberger si všíma nástup Johna McLaughlina na scénu a aktivity jeho súčasníkov i nasledovníkov.

Prozaičku Vandu Rozenbergovú zaujali momenty, keď sa hľadanie zmyslu vytúženej profesie rozchádza s nachádzaním hlbšieho zmyslu života. Ale aj to, že niekedy sa tieto cesty môžu opäť spojiť.

„Hudba je zvukový proces; prebieha v čase práve ako proces, nejestvuje ako okamih ani ako zmeravený stav. zvuk a čas – sú základné ... všetko ostatné určujúce prazákladné kategórie.“ Z neustále inšpirujúcej knihy Genricha Nejgauza Poetika klavíra, ktorej preklad nedávno vyšiel v Hudobnom centre, sme vybrali úryvok o vnímaní času v hudbe. Zďaleka nielen pre klaviristov...

:||

Mesačník **Hudobný život** /
apríl 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), vedúci vydania: Robert Kolář, redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk), Jura Kalász (jura.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:** Záber z novej inscenácie Verdiho *Macbetha* v Opere Národného divadla v Košiciach. Foto: Joseph Marčínský / NDKE • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Koncerty

29. 2. 2024

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia,
Slovenský filharmonický zbor,
Bratislavský chlapčenský zbor,
Ester Pavlú, Juraj Valčuha
Mahler

Jasná koncepcia, nadhľad, hlboké porozumenie hudbe diela, ktoré má práve na pulte, absolútna koncentrácia, výnimočná muzikalita, zmysel pre navodenie správnej atmosféry a ani jedno gesto navyše. Veľmi stručná a zjednodušená charakteristika práce dirigenta Juraja Valčuhu, pravidelne hosťujúceho na pódii Slovenskej filharmónie s puncom umelca uznávaného aj v zahraničí. Svoje kvality pri spolupráci s naším prvým orchestrom zakaždým prezentuje na známych, no zároveň tých najnáročnejších dielach.

Tentoraz zdvihla dramaturgia latku na úroveň monumentálnej Mahlerovej *Symfónie* č. 3. Z pohľadu celku Valčuha opäť nesklamal a potvrdil, že Slovenská filharmónia pod skutočne dobrým vedením zahrá aj nemožné. Vypracoval ohromné plochy do jednoliatych celkov, dostal z orchestra krásne farby, frázovanie bolo miestami luxusné, a keď v poslednej časti odložil taktovku, aby tok hudby tvaroval priam vokálne, veľa očí v sále sa zalesklo dojatím. Ako sám povedal v staršom rozhovore pre *HŽ* (7-8/2016), dlhodobé rozvíjanie orchestra je na šéfdirigentovi. Štandardné neduhy, ako zvukové „mexické vlny“ naprieč sekciami pri frázovaní či nepresnosti v rytmických synchronoch, nemal ako hosťujúci dirigent šancu odstrániť, najmä ak pódium bolo zaplnené hráčmi, ktorí spolu pravidelne neúčinkujú a nie sú dostatočne „zhraní“. Väčšina sa snažila ísť dirigentovi na gesto, no pár pultov inklinovalo k interpretačnej voľnosti. Nesúlad sa prejavil v úsekoch, kde si dirigent dovolil trochu popustiť pevnosť gesta, rád by sa aj pohral s frázou, no vzápätí musel orchester okamžite znova pevne uchopiť.

Intonačný relativizmus vzťahov v sekcii drevených dychových nástrojov tiež nepotešil. Potešilo však, priam určite oblažilo srdcia aj tých najväčších frfľošov trúbkové sólo spoza organu v tretej časti v podaní

Valčuha opäť nesklamal a potvrdil, že Slovenská filharmónia pod skutočne dobrým vedením zahrá aj nemožné.

Ondřeja Jurečku z Filharmónie Brno. Mäkký, no jasný tón, plastické frázovanie bez jediného intonačného či rytmického zaváhania. V kombinácii s nesmierne empatickou spoluprácou orchestra sa tento moment javí ako vrcholný zážitok večera. Vstupy človeka a anjelov v podobe zvukného, zrozumiteľného a sebaistého altového sóla Ester Pavlú a následne ženských hlasov Slovenského filharmonického zboru a Bratislavského chlapčenského zboru splnili všetky očakávania.

Pozorovať nezvyklú symbiózu dirigenta a našich filharmonikov v poslednej časti bolo fascinujúce. Valčuhova exaktnosť vo vyjadrení myšlienky a pocitu prostredníctvom gesta je unikátna. Nepatrí medzi „dirigentov-gymnastov“, napriek tomu aj divák, ku ktorému stojí chrbtom, jasne vie, čo od hráčov žiada. Z ich sústredených výrazov bolo jasné, že mu to aj chcú odovzdať, len to jasné gesto miestami vyžadovalo viac, ako dostalo, hoci nasadenie orchestra bolo zjavne maximálne. Treba úprimne uznať, že snád' všetci hudobníci zo seba v ten večer vydali všetko, čo mohli, no zároveň si úprimne želim, aby pri interpretácii takeho náročného diela pod takým skvelým vedením nebolo treba hodnotiť zvlášť dirigenta a zvlášť teleso.

ZUZANA BUCHOVÁ HOLIČKOVÁ

1. 3. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Štátny komorný orchester Žilina,
Timur Sergeyenia, Misha Katz
Mozart – Grieg – Mendelssohn Bartholdy

Pokiaľ ide o interpretov objavujúcich sa v programoch koncertov, prevládajú dve základné kategórie: debutujúce objavy a umelci, ktorí sa na pódia vracajú v „rondovom princípe“. Dôvody, samozrejme, netreba vysvetľovať. Obe kategórie spolu tesne súvisia a optimálne je, ak spolu splynú...

V r. 2008 sa pred ŠKO Žilina objavil rodák z Ruska žijúci vo Francúzsku, dirigent Misha Katz. Pri vtedajšom debute okamžite zapôsobil, publikum bolo očarené. Nielen presvedčivou kreáciou, ale aj pridanou „vizuálnou“ hodnotou s efektou pódiovou gestikou, mimikou. Takým bol

aj ostal „klasik“ a obľúbenec Žilincanov, hudobník aj mág v jednom.

Ako plus k počtu jeho zväčša kvalitných kreácií patrí aj sympatická, už viackrát spomínaná „altruistická“ črta, jeho ochota priviesť aj elitných európskych sólistov, s ktorými permanentne spolupracuje. A tak sála Domu umenia Fatra znova aplaudovala okrem dirigenta aj jednému z takýchto sólistov, klavírnemu „titanovi“ menom Timur Sergeyenia.

Dirigent koncipuje svoje programy uvážlivo, neexperimentuje, prichádza vždy s naštudovanými opusmi, s ktorými dokáže synchronne dýchať, prežívať ich a – presvedčiť. Tentokrát tomu tak bolo v Predohre k Mozartovej *Čarovnej flaute*, v ktorej ťažiskovo s citom psychológa staval na tvarovanie oblúka, jeho dynamické parametre, melodickú plynosť. Osobitne impozantne splynul s obsahom 3. *symfónie „Škótskej“* F. Mendelssohna Bartholdyho. Jej exteriér s pitoresknou koloristikou je ten pravý substrát, z ktorého môže dirigent odvíjať a fantazijne budovať svoje obrazy. Katz je muzikálny, niekedy aj nepredvídateľný, no vždy dokáže svoju výpoveď zdôvodniť a strhnúť presvedčivým výsledkom. *Škótska symfónia* patrí evidentne do jeho favorizovanej symfonickej zóny, a preto ju s rozvahou, no sugestívne vychutnával – každý tón, každú frázu...

K azda najzásľušnejším žilinským prezentačným počínom dirigenta patrí jeho upozornenie na výnimočného klaviristu Timura Sergeyenia. Rodák z Minska od svojich „zázračných“ (veľmi raných) začiatkov stíhol v oblasti umenia neuveriteľne veľa: od sólistickej aktivity cez tradičné aj netradičné pedagogické pôsobenie, angažovanie sa v oblasti komorných ansámblov, organizovanie množstva hudobných projektov až po mimohudobné (filmové) exkurzy. Pre klaviristu je však najpodstatnejší jeho „osobný“ hudobný vesmír. Od r. 2009, keď v Žiline debutoval, sme ho zažili vo fascinujúcich sólových partoch koncertantných opusov Rachmaninova, Čajkovského, Gershwinu, Beethovena...

Tentoraz prišiel s Griegovym *Koncertom a mol* a – rovnako ako pri minulých vystúpeniach –, fascinoval. Vrstvenie superlatívov môže znieť ako kliše. U Sergeyeniu zvykne kritika najviac vyzdvihovať

vať jeho „techniku“, čo je však široký, ak nie vážny pojem. To, čím vládne a z čoho pochádza klaviristovo umenie, tkvie oveľa hlbšie. Akoby sám klasifikoval konšteláciu hodnôt v hierarchii vlastnej interpretácie. Jeho prístup a prejav sú skrz-naskrz koncentrované, komplexné. Vo výraze cítime čosi ako múzickú archetypálnosť, v ktorej je dávka (slovanského) pátosu, rovnako univerzálny nadhľad, bravúra, zároveň aj pokora. Ak chcem porátať kvalitné (podčiarkujem!) interpretácie tohto koncertantného hitu, ktoré som v živote zažila, pripustím desiatky... Po tomto stvárnení Griega sa mi však nežiadať hlučne aplaudovať. Skôr sa mlčky skloniť a – v tichu nechať hudbu doznievať ad infinitum...
LÝDIA DOHNALOVÁ

7. 3. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Milan Paľa, Tomáš Brauner
Elgar – Rachmaninov

Prvý marcový koncert v košickej filharmónii bol šitý na mieru fajnšmekrom – veď ani Elgarov *Husľový koncert*, ani Rachmaninovove *Symfonické tance* nepatria medzi evergreeny klasiky. Naopak, predpokladajú nadmieru vnímavé a vyspelé publikum. Prijemne prekvapilo, že aj v tomto kontexte sa Dom umenia veľmi slušne naplnil. Prvá polovica večera patrila jednému z najrozsiahlejších koncertov všetkých čias, viac než 50-minútovej skladbe pre husle a orchester od Edwarda Elgara. Ide o pomerne komplikovanú kompozíciu, ktorej monumentálny rozsah nie je, podľa môjho názoru, celkom v súlade s jej závažnosťou a obsahovým bohatstvom.

V role sólistu sme mohli v Košiciach privítať stálicu nášho interpretačného neba Milana Paľu. Ten sa zaskvel vo svojej najlepšej forme, čo sa týka spontánnej vehementnosti, agogicky a dynamicky dôsledne vybrúseného stvárnenia i vášnivých pohybových kreácií. Prvú časť by som snáď privítal v o niečo viac oduševnenom tempe, hudobný prúd by mohol smerovať o čosi viac vpred. Treba podčiarknuť lyrickú expresivitu a úžasnú poetickú atmosféru v pomalejšej časti,

ako aj sugestívnu virtuoziu tretej časti, ktorá sa krátko pred koncom „prelomila“ do takmer ďalšej samostatnej pomalej časti. Vynikajúco spolupracoval košický orchester pod taktovkou českého dirigenta Tomáša Braunera, ktorý lyrickeopický mohutný tok držal pevne vo svojich rukách a predovšetkým sa úspešne vyhol zdaniu rozvláčnosti.

Po potrebnom občerstvení v bufete nasledoval Elgarov, hoci nie súpútnik, ale generálny rovesník, Sergej Rachmaninov. Navyše, Rachmaninovov temný a výbušný pesimizmus pomerne priliehavo koreloval s Elgarovou zádušnou mnohovravnosťou. Trojčasťové 40-minútové *Symfonické tance* sú fakticky poslednou relevantnou skladbou ruského majstra a ani tvrdošíjné opakovanie známeho motívu *Dies irae*, hlavne v poslednej časti, nie je náhodné. Kým pri téme Elgarovej kompozičnej dokonalosti by bolo azda možné vzniesť nepatrné výhrady, určite to neplatí pre Rachmaninova, ktorý svojimi *Symfonickým tancami* predstrel jedinečné majstrovské dielo – hoci nie tak prvoplánovo ligotavé ako klavírne koncerty. Rytmická energia a tematická koncízna našli skvelé interpretačné médium v podobe Tomáša Braunera, ktorý dielu dodal ohnivú isku a temperamentnú „šťavu“; orchester pod jeho taktovkou muzicíroval s veľkým elánom aj potrebnou disciplínou, s dôsledným diferencovaním zvukových vrstiev a horizontálneho dynamického pradiava. Len pripomeniem, že v ŠfK bol prítomný aj saxofón, čo je v symfonickom orchestri pomerne vzácnym javom.

Pri záverečnom potlesku hodiny ukazovali 21:11, čo však zrejme nikto z prítomných nelutoval. Naplnení pozitívou energiou sme postupne odchádzali do štvrtkovej zimy...

TAMÁS HORKAY

14. 3. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Maida Hundeling, Boldizsár László,
Martin Leginus
Puccini

V aktuálnej koncertnej sezóne sa vo východoslovenskej metropole dostáva mimoriad-

Leginus preukázal hlboké pochopenie a vrelú empatiu k hudobnej poetike pucciniovského štýlu.

nej pozornosti projektom zo sféry opery. V prípade poslednej akcie s názvom Puccini gala to má aj racionálne odôvodnenie, keďže tento rok si pripomíname storočnicu úmrtia veľkého talianskeho majstra verizmu. Hoci mohlo by byť teoreticky prínosnejšie koncertne uviesť jednu z jeho kompletných opier, ani dramaturgia marcového koncertu nenechala nikoho na pochybách o vypointovanosti a premyslenosti. V Dome umenia zazneli kompletne dejstvá z *Toscy* (tretie) a *Manon Lescaut* (štvrté), dve árie – po jednej z *Toscy* a *Madame Butterfly* a tri orchesterálne čísla: medzihry z *Manon Lescaut* a *Madame Butterfly* a samostatná skladba *Preludio sinfonico*.

Naštudovaním bol poverený súčasný umelecký riaditeľ Opery a baletu SND Martin Leginus a ukázalo sa, že to bola vynikajúca voľba. Leginus preukázal hlboké pochopenie a vrelú empatiu k hudobnej poetike pucciniovského štýlu, držal pevne v rukách opraty predstavenia, náležite gradoval a stupňoval, alebo, naopak, vyvažoval a upokojoval. Presvedčil predovšetkým o svojom neodškriepiteľnom zmysle pre tvarovanie a diferenciaciu tempa na mikro- i strednej úrovni, ale aj o zodpovednom modelovaní zvukovo-dynamického pletiva. Orchester pod jeho vedením podal nadšený, disciplinovaný a spontánne presvedčivý výkon.

Čo sa týka sólistov, vedenie ŠfK angažovalo dve zahraničné osobnosti: sopranistiku Maidu Hundelingovú z Nemecka a tenoristu Boldizsára Lászlóa z Maďarska. V prípade Lászlóa treba podotknúť, že pôvodne jazzový spevák sa iba pred niekoľkými rokmi rozhodol podmaniť si domáce a zahraničné operné domy a v súčasnosti patrí ku kmeňovým členom Štátnej opery v Budapešti. Hundeling zaujala impozantnou priebornosťou (nielen) vysokých polôh, masívnym hlasovým arzenálom a famózne svietivým frázovaním, čo vyprovokovalo obecenstvo k nadšeným ováciám na konci tretieho dejstva opery *Tosca*.

Hlasový fond Lászlóa bol podstatne subtilnejší (občas musel bojovať s burácajúcim orchestrom), jeho muzikantský prejav však bol nemenej emocionálne precítený, jeho dynamika nemenej odstupňovaná, kantilénna nemenej plastická. Z hereckej stránky

sme si veľa zábavy neužili, usporiadatelia rezignovali na poloscénické poňatie; sólisti občas siahli aj po barličke v podobe notových partov. To však vôbec neuškodilo výslednému efektu a hlbokému poslucháčskemu zážitku z reprezentatívnych úryvkov veľkého talianskeho operného majstra. Myslím si, že jeho storočnicu si v Košiciach pripomenuli excelentne.

TAMÁS HORKAY

15. 3. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Pavel Šporcl, Victoria Khoroshunova,
Jiří Rožňák

Kubelík – Verdi – Mascagni – Puccini

Ďalší koncert zo série k Roku českej hudby nenechal na seba dlho čakať. Ak sa predchádzajúci vyznačoval priam „čítankovou“ dramaturgiou s pomyselným akcentom na hommage (Smetana – Dvořák – Novák), ten marcový prekvapil nevšednou programovou skladbou. Najskôr sa éteru zmocnilo magické meno Kubelík. Kým skvelého legendárneho dirigenta Rafaela (1914–1996) sme mali možnosť cez jeho majstrovstvo zažiť ešte autenticky, odkaz jeho otca Jana Evangelistu (1880–1940) nám v mysli evokujú už len predstavy a pojmy ako „husľový zázrak“ alebo „český Paganini.“ Zriedkasto ho vníma v kompozičných súvislostiach, takže na program zaradený *Husľový koncert* bol pre väčšinu auditória objavom. Nie náhodou ho ako sólista uviedol Pavel Šporcl, ktorý sa (aj) tomuto Kubelíkovmu hudobnému segmentu venuje. Od známeho huslistu sme zvyknutí prijímať výkony zväčša výborné, zainteresované, „dochutené“ nejakou osobitnou ingredienciou. Šporcl dokáže zrozumiteľne, s noblesou osloviť poslucháča a (aj verbálne) mu duchaplné podať koncízne informácie.

Husľový koncert č. 1 (z celkovo šiestich) je komponovaný na báze tradičných princípov, vyznačuje sa jasnou čitateľnou koncepciou. Okrem primárne modelovaného sólového partu zvlášť zaujme profesionálne zvládnutá a vo všetkých troch častiach zvukovo vyvážená orchestrácia. Poslucháč by od autora-virtuóza očakával väčšiu dávku „solistického ega“, akcent

na exhibíciu, no práve „vertikálny“ ohľad, rešpekt ku komplexu partitúry, je tým, čo v kontexte koncertu príjemne prekvapí. Hovoriť o originalite rétoriky by bolo hyperbolou. Koncert, ako sme ho v skvelej interpretácii mali možnosť vnímať, plyní v prísne limitovaných kontúrach, rešpektujúc dané princípy aj možnosti, ktoré ponúka kvázi neoromantická estetika. Sólový part je (pochopteľne) sólisticky vypätý, náročný. Plyní bez prestania, súbežne s telesom napreduje tokom skladby, kulminujúc v pôsobivej kadencii, ktorú si Šporcl s plezirom vychutnal.

V rámci celebrowania sviatku českej hudby sme sa stali svedkami udalosti vcelku nevšednej, neočakávanej. Boli sme nevšední, ale dôrazne upozornení na dobrú hudbu, ktorá dosiaľ žila mimo fokusu každodennej pozornosti. Do pauzy nás sólista vpreval štýlovým prídavkom, jednou z Kubelíkových kadencií à la Paganini.

To, že pauza bola osožná nielen na nutné „vydýchnutie“, ale pre poslucháčov aj potrebnú perцепnú moduláciu, netreba zdôrazňovať. Druhá časť totiž tematicky na prvú nadväzovala len „okľukou“, zaviedla nás do odlišných geografických, no hlavne žánrových teritórií: do sveta talianskej opery vyznačeného menami Verdi, Mascagni a Puccini. Sprítomňovala ho sólistka, ukrajinsko-grécka sopranistka Victoria Khoroshunova v sprievode výborne motivovaného orchestra. Prostredníctvom nich sme sa ocitli v zajatí vášnych kantilén, fragmentov drásavých príbehov a emócií.

Solistku sme mali možnosť privítať prvýkrát. Aktuálne je trvalejšie angažovaná v Česku, kde hostuje o. i. v Brne aj pražskej Štátnej opere. Hneď v úvodnej árii Aidy priam zaskočila dávkou dramatickej aj vehemencie výrazu. Upozornila na svoj skvelý vokálny fundus, objemný, no pritom kultivovaný hlas bez ostrých, prenikavých akútov, vyrovnaný, s lahodným zamatovým matom, technickou istotou a silným emocionálnym nábojom.

Zdalo by sa, že rola dirigenta Jiřího Rožňáka nebola v tento večer príliš v centre pozornosti. Nebolo to však celkom tak; práve nároky na lídra „sprievodného“ telesa v dvoch zdanlivo odlišných svetoch zdôraznili dirigentove jednoznačné

hudobnícke kvality, ktoré bez okolkov a takpovediac v prvej línii brilantne prezentoval v sugestívnych ohňostrojoch v operných intermezzách a predohrách.

LÝDIA DOHNALOVÁ

20. 3. 2024

Bratislava, Reduta

Symfonický orchester VŠMU,

Spevákky zbor VŠMU,

Martin Pavlík, Angelina Kydora,

Kristína Borbat, Ken-Wassim Ubukata,

Ladislav Kaprinay, Marián Lejava

Adès – Poulenc – Sibelius – Brahms – Fauré

Účinkovanie študentov a študentiek VŠMU na pôde Slovenskej filharmónie vždy priláka široké publikum späté s akademickým prostredím i mladými umelcami. Inak tomu nebolo ani v prípade tohtoročného koncertu Symfonického orchestra VŠMU v už tradične naplnenej Redute.

Nápaditá dramaturgia, kombinujúca súčasnú hudbu s dielami klasického repertoáru, sľubovala neobyčajný umelecký zážitok a naznačila potenciál telesa i sólistov. Na profesionálne pódium sa postavili pod vedením charizmatického dirigenta, skladateľa a pedagóga VŠMU Mariána Lejavu.

Koncert otvorila skladba súčasného britského skladateľa Thomasa Adèsa s názvom *Dawn* (2020). Adèsova hudba napriek renomé autora zaznieva u nás len zriedka, jej zaradenie do programu študentského koncertu bolo dôkazom progresívneho dramaturgického prístupu. Pomaly sa stupňujúca zvuková vlna, evokujúca impresiu východu slnka, nastolila atmosféru príjemného napätia a zároveň podnietila sústredené vnímanie postupne sa vynárajúcich nástrojových farieb. Hráčov sekcií dychových nástrojov, stojacich pred pódium, dirigoval Ken-Wassim Ubukata, ktorý popri štúdiu dirigovania na VŠMU pôsobí aj ako zástupca vedúceho skupiny violončel v Slovenskej filharmónii. Takéto rozostavenie orchestra malo zabezpečiť prúdenie zvuku zo všetkých strán, no jeho vyváženosť výrazne narušili plechové dychové nástroje. Hoci ich decentnej a intonačne precíznej hre nemožno nič vytknúť, poslucháči sediaci v tesnej blízkosti nemali

Boli sme nevšední, ale dôrazne upozornení na dobrú hudbu, ktorá dosiaľ žila mimo fokusu každodennej pozornosti.

Popkultúrne obrazy geniality

JAKUB FILIP



V záverečnej časti si obe klaviristky naplno vychutnali úseky pripomínajúce uvoľnenú jazzovú improvizáciu.

šancu počuť vývoj skladby komplexne. Odhliadnuc od tohto nedomysleného akustického aspektu interpretácie možno len vyzdvihnúť presvedčivo umelecky vystavaný úvodný výkon orchestra.

Podobne telesu svedčala aj živelná atmosféra prvej časti *Koncertu pre dva klavíry a orchester* Francisa Poulenca. V suverénnom výkone sólistiek Angeliny Kydory a Kristiny Borbatovej naplno vynikla ich obdivuhodná technická výbava i bezchybná súhra. Brilantné virtuózne pasáže prvej časti (*Allegro ma non troppo*) zarezonovali rovnako ako hypnotické repetitívne figúry a pôvabné kantilény nasledujúceho *Larghetto*. V záverečnej časti (*Allegro molto*) si obe klaviristky naplno vychutnali úseky pripomínajúce uvoľnenú jazzovú improvizáciu, na čo nadšené publikum zareagovalo búrlivým aplauzom.

Druhá polovica večera patrila klasikom hudby 19. storočia. V pôvabných *Štyroch humoreskách, op. 89a* Jeana Sibelia zažiaril mimoriadne disponovaný huslista Martin Pavlík, bývalý študent VŠMU pôsobiaci popri magisterskom štúdiu na JAMU aj na poste zástupcu koncertného majstra vo Filharmonii Brno. Bravúrne narábanie s rôznymi výrazovými polohami nástroja preukázal vo virtuózných a figuratívnych pasážach i v úsekoch s ľudovou zvukovosťou. Orchester mu bol vyrovnaným partnerom – vyvážená súhra sa najvýraznejšie prejavila v tretej humoreske (*Commodo*), najmä v uchvacujúcom, takmer nečujnom pianissime.

Skúšku interpretačných kvalít telesa predstavovali *Variácie na Haydnovu tému* Johanna Brahmsa. Ani v tejto neľahkej výzve sa orchester nenechal zahanbiť: z variácií vybudoval pútavý celok s konzistentným dramatickým oblúkom. Počnúc slávnostným úvodným chorálom až po najvypätejšie momenty, presvedčivo kreoval hudobné frázy a pracoval so širokou škálou dynamických stupňov. S oporou exaktného a čitateľného dirigentského gesta, na ktoré hráči pružne reagovali, sa jednotlivé sekcie orchestra bez problémov vyrovnali s úskaliaми mnohohrstvovej hudobnej štruktúry. Hráči na dychových nástrojoch sa koncentrovali na čistú intonáciu i precízne spoločné tvarovanie melodických oblúkov.

Oživením i vrcholom večera bolo spoločné záverečné vystúpenie orchestra so Speváckym zborom VŠMU, ktorý sa pripravoval pod vedením zbormajstra Ladislava Kaprinaya. V skladbe *Cantique de Jean Racine* Gabriela Faurého. Oceniť treba predovšetkým vyrovnanosť všetkých hlasových skupín zboru, jediným negatívom interpretácie bola slabšia zrozumiteľnosť textu, čomu sa dalo čiastočne predísť aj uvedením francúzskeho originálu i jeho prekladu v bulletine.

Koncert študentov VŠMU prekonal očakávania – azda nebude prehnané tvrdiť, že išlo o jedno z najkvalitnejších školských podujatí za posledné roky.

V predchádzajúcom texte sme nastolili otázku týkajúcu sa vzťahu drog, umeleckého výkonu a odcudzenia. Táto téma romantizujúcej obrazotvornosti, ktorej podliehajú umelci aj publikum, si zaslúži pokračovanie. Posuňme sa však o krok ďalej a pozastavme sa tentoraz pri probléme duševného zdravia, kreativity a ostrakizácie namierenej proti duševne chorým (umelcom).

Typickou popkultúrnou predstavou širokej verejnosti je, že geniálni umelci sú a musia byť – inak to predsa nejde –, tak trochu „šialení“. Je v tom istá tendencia k prijatiu vopred naservirovanej idey o pozoruhodných osobnostiach, ktorá vznikla v myšliach fantazirujúcich spisovateľov, v prostredí umeleckých ateliérov ako anekdotická sebaaprezentácia či v scenáristických pracovniach zábavného priemyslu. To všetko ako reakcia na dopyt publika, ktoré s radosťou nechá voľnosť svojej voyeuristickej túžby byť v prítomnosti niečoho unikátneho a spektakulárneho. Byť svedkom transcendentného deja, keď človek-umelec metamorfózuje v niečo nadľudské, v niečo presahujúce bežného človeka a hodné obdivu.

A skutočne: od 16. storočia, keď sa objavuje akási požiadavka „vrodeneho nadania“ umelca ako antitéza umeleckosti (vznešenosť, emócia a impulzivnosť) voči racionalite (programová usilovnosť a remeselná drina), cez Goetheho ideu geniality sprítomnenej v diele Von deutscher Baukunst výrazom der gottgleiche Genius, teda Bohu rovný génius, až po súčasné predstavy o génioch, ktorí sú „tak trochu mimo“ – to všetko nabáda k úvahám o nadľudskej výnimočnosti láskavo a zriedka udelenej svetú pozemskej všednosti, k obdivu väčšiny a k sláve hrstky.

A napokon je tu aj nástraha v podobe jazykového aspektu veci a stereotypizácie z nevedomosti. Genialita, po stáročia odvodzovaná od latinského ingenium, teda „to, čo je vrodené“, nie je, samozrejme, o nič menej chápaná ako daná a nemenná, ako predstava, že duševné ochorenie človeka takisto dostáva do vienka už pri narodení.

Ak však príde na ono „šialenstvo“ a kreativitu v umeleckej oblasti, pravdou je, že majú nielen pramálo spoločného, ale si dokonca prekážajú. Nie však v tom zmysle, že duševne chorí nemajú snád šancu, nárok a ani právo byť umelecky aktívni. Skôr v takom zmysle, o ktorom hovoril rakúsky psychiater a neurológ Viktor E. Frankl, že duševné ochorenie nie je nikdy samo produktívne a takto chorý človek nie je kreatívny a tvorivý vďaka takému ochoreniu. Ani sčasti, ani vcelku. Tvorivý môže byť podľa Frankla ľudský duch, ale nikdy nie choroba tohto ducha. Ide teda o akt vzopretia sa nepriazni a mobilizáciu duševnej tvorivosti, ktoré stoja za takouto umeleckou aktivitou.

Nie je teda príliš jasné, prečo tieto dva javy – genialita a duševné ochorenie –, fungujú v prospech zasiahnutého, len ak pôsobia spolu. Akonáhle sa to druhé ocitá v človeku osve, skratkovito ostrakizujeme a výslovne alebo skryto označujeme takto trpiacich ľudí za nebezpečných a nevitných, ktorí v lepšom prípade naháňajú strach. Ale my predsa vieme, že duševne trpiaci umelci dokážu byť pozoruhodne kreatívni, dokážu skladať krásnu a hodnotnú hudbu aj bez toho, aby sme ich násilu tlačili do našich popkultúrnych obrazov geniality, v ktorých výnimočnosť je možná, len ak je niekto „šialený génius“. Oni to dokážu napriek svojej chorobe a zaslúžia si náš rešpekt ako ktoríkoľvek iní tvorcovia. ||

Flexibilný výkon orchestra i pôsobivé výstupy talentovaných sólistov potvrdili narastajúcu úroveň študentských umeleckých produkcií. To je viac než potešujúca správa.

ANETA FICKOVÁ

20. 3. 2024

Žilina, Nová synagóga

Sounds of Diversity Ensemble,

Matej Sloboda, Daniel Skála

Dvořáková – Scheller – Sloboda – Šuško

Dávno som nebol taký zvedavý, ako na projekt Sounds of Diversity, ktorému svoje priestory prepožičala Nová synagóga v Žiline. Ide o projekt spájajúci interpretov a skladateľov z Česka, Poľska či Slovenska, vychádzajúc „z potreby nadviazania tvorivej spolupráce medzi týmito štátmi“ a odkazujúc na naše historicko-umelecké väzby. Otvorene priznávam, že mi tento koncept príjemne konvenoval, najmä v časoch, keď sa „panské huncútstvo“ súčasnej politiky s týmito vzťahmi neopatrne zahrávajú. Okrem toho ma tešila vyhliadka, že si vypočujem štyri úplne nové kompozície Markéty Dvořákovovej, Mateja Slobodu, Przemysława Schellera a Petry Šuško.

Každé z premiérových diel vychádzalo takpovediac z iných autorských pozícií. A práve zaujatie skladateľského postoja voči dnešným možnostiam voľby hudobnej matérie a jej organizácie v hudobnom čase ma zaujímali najviac. Príjemnou bola skutočnosť, že sa poetika skladieb v žiadnom prípade poslucháčsky „nepodlizovala“. Protagonisti napriek tomu dostali publikum na „svoju stranu“. Veľkou výhodou bol tiež galerijný charakter priestorov Novej synagógy, ktorý nechal vyznieť každému jednému detailu. Nemám na mysli len samotné diela, ale aj hudobno-happeningové intervencie Daniela Skálu nazvané *Súbeh nepostihnuteľnosti*, ktoré šikovným spôsobom integrovali prítomné publikum do hry.

Bez pochyb najvydarenejšími dielami boli z môjho pohľadu *Layers of Delusion* P. Schellera a *Object:90* M. Slobodu. Zatiaľ čo meno a hudba prvého z menovaných boli pre mňa úplnou neznámou, voči Slobodovej hudbe som už mal určité očakávania. Pre Schellerovo dielo bola

charakteristická jediná motivická idea spracovávaná vo viacerých jasne rozoznateľných úsekoch. Priamočiarosť výrazu spolu s nanajvýš šikovným a súčasne znejúcim spracovaním materiálu boli „darom z neba“. Sloboda zas nadviazal na už stanovenú trajektóriu, ktorú poznáme z jeho predchádzajúcich diel. Pomalé načúvanie zvukovej mase, ktorá na takmer dvadsaťminútovej časovej ploche neustále stúpala nahor a rozvibrovala priestor synagógy, bolo efektívnym zážitkom.

Naopak, skladby dvoch českých skladateľiek som vnímal viac problematicky. M. Dvořáková zvolila v diele *For 14* koncept, v ktorom interpreti spoluvytvárajú dielo tým, že si sami volia tónový materiál. Skladateľka určuje jeho organizáciu v čase a dynamiku. Vo výsledku sa interpreti takejto úlohy zhostili zodpovedne, dielo však, žiaľ, vyznievalo viac nezaujímavo ako zaujímavo. Výnimkou bol však jeho záver, keď perkusionista hrajúci na claves prechádzal pomedzi hráčov orchestra a opakujúcimi sa údermi pripomínal pravekého človeka hrajúceho na dreve či kameňoch. Zvláštne archaický zážitok...

Záver koncertu patril dielu *Ex-pressure?*, ktorého autorkou je Petra Šuško. Márne som však dielu načúval, nenašiel som v ňom nič, čo by ma výraznejšie zaujalo a poslucháčsky potešilo. Na druhej strane, aj tento „neúspech“ prispel k autentickejšiemu môjmu zážitku a viere, že aj takto profilované koncerty by u nás mohli častejšie nájsť svoje miesto v zriaďovanej časti hudobnej kultúry.

ONDREJ VESELÝ

21. 3. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,

Zbyněk Müller

Haydn

Marcové dianie v košickej filharmónii uzavrel Veľkonočný koncert – pravda, v značnom predstihu, týždeň pred Zeleným štvrtkom. Dramaturgia siahla tentokrát nie po vokálno-inštrumentálnom sakrálnom diele, ale po rovnako oblúbenej kompozícii Josepha Haydna: *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na križi*. Prvá polovica

predchádzajúcej vety by však mohla byť zavádzajúca, preto poznamenajme, že *Sedem posledných slov* má viacero autorizovaných verzií, okrem iných aj oratoriálnu. Tentokrát sme si však mohli vypočuť orchestrálnu v podaní domáceho orchestra ŠfK a jej stáleho hostujúceho dirigenta a bývalého šéfdirigenta Zbyňka Müllera.

Sedem posledných slov je unikátnou kompozíciou. Vo svojom jadre obsahuje sedem pomalých meditácií (s názvom „sonáty“), ktoré boli pôvodne prednášané ruka v ruku s verbálnymi meditáciami, ako si to prialo duchovenstvo katedrály v Cádize v r. 1786. Aj dnes je dobrým zvykom, že medzi jednotlivými sonátami interpreti prečítajú prinajmenšom krátky slovný komentár z Písma. Žiaľ, košickí usporiadatelia rezignovali na verbálnu zložku, čo projektu akiste trochu ubralo na príťažlivosti. Museli sme sa uspokojiť s úvodom, siedmimi sonátami a zemetrasením, medzi ktorými si aktéri i poslucháči oddýchli iba niekoľko sekúnd. Napriek tomu však koncert trval až necelých osemdesiat minút, čo súvisí aj s poctivým opakovaním expozícií v každej sonáte.

A ako *Sedem posledných slov* zapôsobilo na poslucháčov – prinajmenšom na toho, ktorého úlohou bolo dodať kritický komentár? V krátkosti: pozitívne a priaznivo. Sedem, spolu s úvodom osem pomalých hudobných častí napísať tak, aby nepôsobili nudne a únavne, mohlo byť podobne náročným a komplexným zadáním, ako zabezpečiť ich interpretáciu v zhode so spomenutými kritériami. Dirigent aj orchester však odvedli príkladnú prácu. V prvom rade musíme spomenúť zmysel pre kontrasty, jemnú drobnokresbu, expresívne zaťaženie niektorých detailov a rytmicko-agogické ozvlášťňovanie.

Interpreti svojou intenzívnou koncentraciou vytvorili prostredie hlbkej vážnosti, ktorá navodila žiadané sviatočné ovzdušie. Frázovanie treba pochváliť osobitne a podčiarknuť nielen korektnosť, ale až sugestívne dýchanie drobných celkov. Müller chvíľami siahol vo svojom arzenáli po prudkej vehemencii s dramatickou prierezanosťou (piata sonáta). Aby to však nebol iba chválospev, treba spomenúť aj menšie nedostatky v intonácii a zvuku: boli sme svedkami nie vždy optimálnej homogenity sláčikových

Veľkou výhodou bol galerijný charakter priestorov Novej synagógy, ktorý nechal vyznieť každému jednému detailu.

skupín a ani zvukovú čistotu línií nemožno označiť za dokonalú. Čo ma však prekvapilo viac, bolo nie celkom vydarené „finále“ *Il Terremoto*, ktoré po siahodlhých pomalých meditáciách prináša svižné „vykúpenie“. Zemetraseniu chýbala vnútorná energia i dynamický náboj, rezkosť i spontaneita, jednoducho, pôsobilo príliš ťažkopádne.

Slušne zaplnený Dom umenia mohol byť podľa môjho názoru vcelku spokojný. Najväčším otáznikom je, prečo Dom umenia? Haydnovo dielo si naliehavo žiada sakrálnu prostredie, kde by celkom určite zapôsobilo intenzívnejšie. Mnohí si zrejme pamätáme fantastické hostovanie súboru Jordiho Savalla v Dóme sv. Alžbety v r. 2013 a možno sa viacerým z nás v podvedomí črtali analogické požiadavky na okolnosti a kvality predvedenia *Siedmich posledných slov*... Nuž, ako sa hovorí, nie je každý deň nedeľa.

TAMÁS HORKAY

27. 3. 2024

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia,
Slovenský filharmonický zbor,
Eva Hornyáková, Jana Kurucová,
Pavol Bršlík, David Szendiuch,
Jan Rozehnal, Ondrej Olos
Dvořák

Predvečer veľkonočných sviatkov v Slovenskej filharmónii sľuboval krásny zážitok. A vskutku, boli sme svedkami jedinečného večera – v podobe rekordu za najsvižnejšie stojacu a trúchliacu matku pod krížom.

Dvořákova *Stabat mater* je, napriek veľkému obsadeniu, kontemplatívne dielo, ktoré si v záujme zachovania obsahu a výrazu doslova pýta svoje tempo. Každý experiment nerešpektujúci charakter hudby je riskantný a nemusí sa vyplatiť. Tak to bolo, bohužiaľ, aj tentoraz.

Technicky brilantný Ondrej Olos mal k dispozícii repertoárové dielo, v ktorom sa nemusel zaoberať technikáliami a základnými vecami. Mal priestor vypracovať fajnové detaily a zamerať sa na obsah. Namiesto toho sa sústredil na veľké plochy, neprimerane rýchle tempo (zámerom bol snáď velebený „ťah“), to všetko na úkor výrazových detailov, ktoré majú

Nástojčivé výkriky sa zmenili skôr na skandovanie a plastický, farebný zvuk výborne pripraveného zboru zanikal v hrnote orchestra.

moc sprostredkovať tajomstvo textu tvoriaceho základ celého diela. Práve neprimerané tempo sa však stalo leitmotívom večera. Zabránilo doznieť vnútorným pohybom a menším frázam, nástupy zboru boli nepripravené a ich efekt sa tak stratil. Z duchovne ladeného diela tak namiesto obsahu vytiahol akúsi „opernosť“. Nástojčivé výkriky sa zmenili skôr na skandovanie a plastický, farebný zvuk výborne pripraveného zboru zanikal v prisilnom hrnote orchestra. Výrazne sa to potvrdilo najmä v časti *Eja, Mater*, kde úvodný poklus konečne nabral potrebný kráčajúci charakter až pri návrate témy, keď vlastne obe telesá spomalili a mohli aspoň chvíľu venovať adekvátnu pozornosť menším detailom. Diváci zas mali konečne možnosť si hudobné dianie adekvátne vychutnať.

Veľkým ťahákom večera bolo určite kvarteto sólistov. Speváci s bohatou odbornou praxou sa prejavili ako nesmierne inteligentní hudobníci zvyknutí aj na koncertné pódia. Spočiatku veľmi expresívny výraz úvodného sólového vstupu Pavol

Bršlík bravúrne prispôbil pokojnejšiemu a vyrovnanjšiemu prejavu svojich kolegov. Zazneli tak dynamicky aj farebne vyrovnané kvartetá, duetá, ale aj sólové vstupy bez operného pátosu, inteligentne a rešpektovali charakter obsahu. Niesli sa v znamení spolupráce a vzájomného vnímania sa, čo bolo najviac zrejme pri spolupráci Evy Hornyákovovej a Jany Kurucovej. Bolo to radostné počúvanie, teda aspoň v tých častiach, kde ich neprehlušil orchestr a dirigent ich nechal aj trochu dofrázovať.

Nebudeme sa venovať špekuláciám o profesionálnej deformácii operných dirigentov, okolo ktorých sa toho počas predstavenia deje omnoho viac ako na koncertnom pódii a orchestr je so svojím veľkým zvukom skrytý v jame. Na druhej strane, je škoda, ak nevyužijú možnosť trochu si pri interpretácii užít časovú voľnosť a viac si vychutnať detaily, ktoré počas bežných predstavení nedostanú priestor. A tiež využiť príležitosť pustiť k slovu najmä samotného skladateľa.

ZUZANA BUCHOVÁ HOLIČKOVÁ

Konkurz do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie
vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

na miesto tutti hráča v skupine II. huslí

so mzdou 1 290,- € (Uvedená výška mzdy predstavuje minimálnu garantovanú sumu vzťahujúcu sa na uvedenú pozíciu, skutočná mzda bude upravená v závislosti od kvalifikácie a skúseností úspešného uchádzača.)

Konkurz sa uskutoční
v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Medená 3, 816 01 Bratislava
dňa 5. 6. 2024 (streda) o 14.00 hod.

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke
www.filharmonia.sk.

Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkurz
a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou).

Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte
e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk
alebo písomne do 22. 5. 2024 na adresu:
Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava

V4 String Quartet: kurzy pre Slovenský mládežnícky orchester

ADRIAN RAJTER

Prostredie symfonických orchestrov prechádza v ostatných desaťročiach výraznou transformáciou. Starší koncept umeleckého riadenia nazerajúci na orchester ako súbor bez individualít, v ktorom sa všetci anonymne podriaďovali celku a prípustná bola iba koncepcia dirigenta, postupne nahrádza „abbadovský“ koncept, s ideálom splupráce celého kolektívu individualít na výslednej interpretácii podobne ako v komornej hudbe. Hudobné centrum privítalo ponuku V4 String Quartet usporiadať počas dvoch marcových dní kurzy komornej hudby pre mladých hudobníkov Slovenského mládežníckeho orchestra.

Claudio Abbado zdôrazňoval, že esenciou každej interpretácie vzájomné počúvanie sa, reagovanie jeden na druhého.

Štúdium repertoáru v komornom zoskupení zohľadňuje dôležité aspekty nevyhnutné pre suverénne orchestrálne pôsobenie – prispieva ku kultivovaniu tónu, cizelovaniu intonácie a ladenia, rozvíja vzájomnú interakciu a podporuje spoločné formovanie interpretácie hudobného diela.

Claudio Abbado, veľký taliansky dirigent, zakladateľ (nielen) mládežníckych orchestrov zdôrazňoval, že – bez ohľadu na repertoár a veľkosť obsadenia –, je po pri dôkladnom poznaní vlastného partu i partitúry ako celku esenciou každej interpretácie vzájomné počúvanie sa, reagovanie jeden na druhého. Filozofiu fungovania symfonického orchestra ako veľkého komorného súboru uplatňoval Abbado nielen v spolupráci so špičkovými telesami, ale aj v prostredí mládežníckych orchestrov, ktoré založil a dal základy spôsobu ich umeleckej prípravy, najmä v Mládežníckom orchestri Európskej únie a v Mládežníckom orchestri Gustava Mahlera. Vďaka tisíckam mladých hudobníkov, ktorí účinkovali v týchto telesách, postupne preniká filozofia fungovania orchestra ako veľkého komorného súboru aj do štátnych a mestských orchestrov na celom svete. Konkurdy do niektorých orchestrov dokonca obsahujú aj časť venovanú komornej hudbe a overeniu predpokladov adepta v interakcii v menšom telese.

Kvarteto V4 String Quartet (Sláčikové kvarteto Vyšehradskej skupiny) vzniklo

v r. 2021 pri príležitosti 30. výročia založenia V4. Jeho členmi sú vynikajúci a skúsení hudobníci zo štyroch krajín: Miranda Liu – rodáčka z Kalifornie, maďarská občanica a absolventka Mozarteu v Salzburgu a Hudobnej akadémie F. Liszta v Budapešti, v súčasnosti koncertná majsterka orchestra Concerto Budapest Symphony Orchestra, Daniel Rumler – pedagóg Konzervatória v Bratislave, hudobník s bohatými skúsenosťami z pôsobenia v renomovaných domácich a medzinárodných orchestrálnych a komorných telesách, Tomáš Krejch – absolvent AMU v Prahe a Dánskej kráľovskej akadémie v Kodani, člen Symfonického orchestra FOK v Prahe a Sedláčkovho kvarteta a Bartosz Kozia – popredný violončelista svojej generácie, držiteľ špeciálnej ceny festivalu Pražská jar a víťaz Medzinárodnej súťaže súčasnej komornej hudby v Krakove. Umelecké a vzdelávacie aktivity V4 String Quartet sú spolufinancované vládami Česka, Maďarska, Poľska a Slovenska prostredníctvom Vyšehradských grantov z Medzinárodného vyšehradského fondu, ktorého poslaním je presadzovanie myšlienok udržateľnej regionálnej spolupráce v strednej Európe.

Na výzvu distribuovanú medzi členmi Slovenského mládežníckeho orchestra zareagovali štyri sláčikové kvarteta – tri z Konzervatória v Bratislave a jedno z Konzervatória na Timonovej 2 v Košiciach. Pri každom študentskom kvarte-

te sa ako pedagógovia vystriedali dvaja jeho členov V4 String Quartet. Počas dvoch predpoludní sa venovali výberu z kvartetovej tvorby L. van Beethovena, W. A. Mozarta, L. Janáčka a A. Dvořáka. Mladé hudobníčky a hudobníci v sústredenej, výsostne profesionálnej, kolegiálnej a priateľskej atmosfére absorbovali nespočetné podnety a rady skúsených komorných hudobníkov, ktoré sa týkali nielen interpretácie vybraných diel, ale aj všeobecných princípov komornej hry.

Zaznelo napríklad: *Keď máte málo času na skúšanie, venujte sa ladeniu. Ak to v kvartete neladí, neznamená to, že jednotliví hráči neladia – intonácia súvisí aj s kvalitou tónu.*

Tvojou úlohou je byť na tomto mieste motorom. Nesnaž sa to príliš kontrolovať, aby si, naopak, kontrolu nestratil/-a, len pokojne dodrž leggiero až do konca. V malom komornom súbore v klasickom repertoári je úlohou violončela zabezpečiť súhru a podporiť kolegov tak, aby sa im ľahšie hralo. Prvé a druhé husle sú ako operní speváci. Môžu spievať slobodne, ty (violončelo) musíš koordinovať súhru. Pokora je dôležitá, ale na koncertnom pódiu si musíš hlavne veriť. Nikto nie je dôležitejší ako tí druhí...

Prvý deň kurzov (8. 3.) zavŕšil koncert pedagógov v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Bolo to zároveň prvé účinkovanie V4 String Quartet v Bratislave. Program tvorili diela Bélu Bartóka (3.



Vitreus Quartet z Košíc
Foto Ján F. Lukáš

kvarteto), Ľudovíta Rajtera (2. *kvarteto*) a Ernő Dohnányiho (2. *kvarteto*), troch skladateľov, ktorých mladosť bola spätá s Bratislavou a profesionálne pôsobenie (resp. jeho významná časť) s Budapešťou. Náročný a zriedkavo uvádzaný repertoár zaznel vo vynikajúcich a presvedčivých našťudovaniach.

V publiku boli aj účastníci kurzov, ktorých nasledujúci večer (9. 3.) čakalo vystúpenie v tej istej sále s jedinečným geniom loci a skvelou akustikou pre komornú hudbu. Ako prvé sa predstavilo Tahiti Quartet v zložení Judita Gajdošová, Veronika Kovačičová, Paulína Šaradinová a Anna Marie Kozáková s dvomi časťami zo *Sláčikového kvarteta c mol op. 18. č. 4* Ludwiga van Beethovena a zaujalo kvalitnou intonáciou a prepracovanou dynamikou.

Kvalitná súhra zdobila aj účinkovanie Bee Quartet s Máriou Novosadovou, Hanou Chrappovou, Kristínou Hrnčiarovou a Natáliou Verešovou, ktoré predviedlo úvodné dve časti z Beethovenovho *Sláčikového kvarteta B dur op. 18. č. 6*.

Vitreus Quartet pôsobí v obsadení Janka Kormanová, Daniel Petrilák, Sonia

Kohana a Ľubomír Rác na pôde Konzervatória na Timonovej 2 v Košiciach iba od septembra minulého roka. S veľkým sústredením a pozornosťou pre intímne hudobné detaily uviedlo dve časti zo *Sláčikového kvarteta F dur op. 96* Antonína Dvořáka a prispelo tým aj k pripomenutiu aktuálneho Roku českej hudby.

Rumi Quartet so Simonou Bohovičovou, Janou Máriou Gabčovou, Matejom Michalecom a Nikolou Adamcovou je telesom, ktoré spomedzi zúčastnených súborov pôsobí spolu najdlhšie. Koncerty a množstvo spoločného času stráveného na skúškach sa pretavili do mimoriadne prepracovaných interpretácií dvoch častí z Mozartovho *Sláčikového kvarteta d mol KV 421* a prvej časti Janáčkovho *Sláčikového kvarteta č. 1 „Kreutzerova sonáta“*.

Výkony všetkých štyroch telies boli pre mnohých poslucháčov prekvapením. Nadšenie neskrýval ani huslista Michal Ďuriš, člen tímu pedagógov Slovenského mládežníckeho orchestra, ktorý sa tiež objavil na koncerte. Michal je absolventom Konzervatória v Bratislave a Kunstuniversität v Gazi, pôsobil v Mládežníckom

orchestri Gustava Mahlera, v Orchestra Mozart Bologna i v Lucerne Festival Orchestra a v súčasnosti v Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI v Turíne. Konštatoval, že pred dvadsiatimi rokmi, v časoch jeho štúdia na konzervatóriu, bola komorná hudba na škole iba okrajovým fenoménom a priznal, že mal viac než 21 rokov, keď prvýkrát počul (nie hral!) Mozartovo kvarteto. O to viac sa tešil z vysokej úrovne klasického komorného repertoáru v podaní študentov školy, ktorú sám navštevoval, navyše, hudobníkmi mladšími, ako bol v tom čase on sám. A dodal, že sa spontánne postavil, aby nielen počul, ale aj videl, ako dosahujú huslistky mimoriadne intenzívny, bohatý tón v 1. časti Janáčkovskej *Kreutzerovej sonáty*.

Je to nepochybne prejav zmien prenikajúcich do vzdelávacích postupov, uskutočňovaných vďaka oddanej práci pedagógov, ktorí sú sami vynikajúcimi komornými hudobníkmi, ako aj v dôsledku početných kurzov organizovaných na konzervatóriách i mimo nich. II

Hubička sadla, inscenácia padla

PAVEL UNGER

Kvalitu, popularitu a zrozumiteľnosť partitúry nejdem spochybňovať. Nemal by som argumenty. Je to bezpochyby majstrovské dielo, navyše skomponované v stave hluchoty skladateľa. Otázka na dramaturgiu je iná. Zaslúži si *Dalibor* 42-ročnú odmlku, *Dve vdovy* a *Libuše* vyše 60-ročnú? *Čertovu stenu* a *Tajemství* uviedla prvá slovenská scéna naposledy v r. 1949, resp. v r. 1944. A to už je ozaj hanba. A *Hubička* v kontexte otvorenia SND v r. 1920? Neaktuálne.

Vedenie súboru ponúklo po vyše desaťročí priestor stabilnému inscenačnému tímu Andrey Hlinkovej. Asi najaktívnejšej slovenskej režisérke sa darilo skôr v banskobystrickej Štátnej opere a často ju pozývajú do menších českých divadiel. Jej bratislavský návrat vniesol viac pochybností než originálnej a najmä zmysluplnej invencie. S výtvarníčkou Míriam Struhárovou, kostýmovým návrhárom Borisom Hanečkom a najmä choreografom prizvaným úplne bezdôvodne (*Hubička* nemá baletné scény, takže nejde o nič iné ako o vyhodnené peniaze.) dostali predlohu na inú koľaj. S prevahou karikovania postáv a náhradou prirodzenej lyriky násilnými prvkami kvázi komickosti.

Režisérka sa navyše pokúsila vytvoriť úplne nezmyselné nové vzťahy medzi Barčou a Tomešom, Martinkou a Palouckým. Nevkusným a iróniou zaváňajúcim „humorom“ sa snažila okoreniť predohru zjavením mŕtvej Lukášovej ženy, okolo ktorej sa krúti, vzlykajú a zároveň sa s ňou pohrávajú dedinské plačky. Jej príznak sa objavuje aj v 2. dejstve. Hlinkovej asi najviac uškodil choreograf Lukáš Vilt, ktorý kontraproduktívne posúval zbor do rôznych hyperbolických štylizácií (šermovanie náradím), na ktorých sa asi len málokto zasmial.

Inscenátori čítajú *Hubičku* pod rôznymi uhlami pohľadu. Chvilami sú ilustratívni (dym z prihoreného jedla, lavór na umytie sa Palouckého), v niečom symbolickí (pokrivené steny a nábytok, zjavenia nebožky, Vendulkino pletenie nachádza v závere pointu v guli, naloženej na Lukášovu nohu), inokedy iluzívni (les, zvýraznený použitím tylovej opony) či naivní (omotanie slučky okolo Lukášovho krku), alebo bezradní (dlhotrvajúce vešanie bielizne, vyhadzovanie vankúšov nad hlavy).

Charaktery niektorých postáv žienú tvorcovia do karikatúr (hlavne Tomeš, ktorý aj hroznou parochňou nadobro stratil pôvodnú tvár, ale tiež Paloucký i Matouš), no korunou bludov je zmena pašerákov na poskakujúce zvieratká. „Tancujúce“ masky počas Barčinej Škovránčej árie tiež zjavne narušajú zmysel tohto čísla.

Kostýmy Borisa Hanečku, zľahka inšpirované ľudovým koloritom, opakovaním materiálov z iných inscenácií, napríklad koženky, strácajú originalnosť. Škoda, že diplomovaných kostýmových výtvarníkov, akých si pamätáme z čias Ludmily Purkyňovej a Heleny Bezákovej, alebo aktívnych tvorcov (Ludmila Varossová, Peter Čanecký, či prevažne v Česku pôsobiaca Alexandra Grusková) začali nahrádzať módnymi návrhármi. Nejde o to isté.

Na dvoch premiérach som si nechtiac overil nevyváženú akustiku opernej sály, s priepastným rozdielom štyroch radov. Z neobvyklého zadného miesta zneli sólisti i kolektívne telesá inak

Rok českej hudby a dvesto rokov od narodenia Bedřicha Smetanu sa stali takmer povinnými motívmi oživenia operného odkazu skladateľa. Popri *Predanej neveste*, s plánovaným obnovením inscenácie z r. 2009, si Opera SND vybrala *Hubičku*.

ako zo štandardne recenzentom ponúkaných sedadiel. Neostáva iné, len písať o tom, čo som počul a videl.

Brniansky rodák Jaroslav Kyzlink má, samozrejme, k českej opere blízko. Partitúra *Hubičky* vôbec nie je ľahká. Ani pre pomerne dosť husto inštrumentovaný orchester, ani pre rytmicky, intonačne i rozsahom náročné sólistické party. Kyzlinkovo uchopenie Smetanu bolo zvukovo šťavnaté, nechýbali mu dynamické vrstvy, no orchester nebol vždy v úplnom súlade so spevákmi. Zo vzdialenejšieho miesta ich neraz prekryval, menej to bolo cítiť zo 7. radu. Mám však pocit, že dlhodobo neobsadený post šéfdirigenta a chýbajúca systematická práca s telesom sa začínajú premietat do kvality a ušľachtilosti zvuku. Zbor, vedený Zuzanou Kadlčíkovou, nešetril vysokými dynamickými hladinami, v pianeho bolo počuť zriedkavejšie.

Nerád by som ublížil sólistom prvého obsadenia, no z menej regulárneho miesta sa hodnotí ťažšie. Mária Porubčinová (Vendulka) sa blysla emotívnymi pianami, no vo forte a v najvyššej polohe sa jej soprán niesol trocha nekoncentrovane. Tomáš Juháš ako Lukáš spočiatku znel menej priebojne, postupne však nadobúdala jeho hlas, popri kultúre frázovania, vyvážený objem a farbu. Jozef Benci bol hlasovo jadrným, skutočným basom vybaveným Palouckým, timbrovo svetlejší Daniel Čapkovič uspel ako Tomeš (škoda, že herectvo oboch sa muselo prispôbiť režii), prijateľná bola aj Terézia Kružliaková ako Martinka. Subretný soprán Andrey Vizváriovej (Barča) v strednej polohe zanikal, zasvietil jedine vo výške.

Alternujúce obsadenie nebolo celkom bez problémov. Patrícia Malovec zo Štátnej opery Banská Bystrica (je smutné, že Opera SND nemá ani jednu Vendulku z domáceho ansámblu, ale ani jediného vlastného basistu pre dve úlohy) mala značné výkyvy. Je to síce slovansky sfarbený hlas, no s priveľkým vibratom a technicky labilnými výškami. Ondrejovi Šalingovi (Lukáš) zaznelo viacero miest s kovovým leskom, celková línia však mala trhliny v plynulosti vedenia tónu.

Pavol Remenár sa spoľahlivo zhostil úlohy Tomeša a basbarytón Gustáva Beláčka vyspieval aj okrajové tóny. Sýtym altom naplnila Martinku Denisa Hamarová a pre lyrický soprán Mariany Sajkovej bola rola Barče oveľa vhodnejšia než napríklad Donizettiho Maria Stuarda. Prekvapil kultivovaný a farebný bas Ivana Lyvcha ako Matouša.

K šťastnému finále nakoniec došlo. Tvrdými hlavami zaľúbencov oddalovaná „hubička“ síce v závere sadla, no inscenácia spadla do spleti násilne humorných gagov. Ako inscenovať prostonárodný príbeh? Nejde o nadčasovú tému, predmanželský bozk nie je dnes žiadnym morálnym tabu. Netvrdím, že nie je možné, hoc s nemalým rizikom, vyzliecť *Hubičku* z dobového šatu. No ak ideme na istotu, tak aj pietny prístup môže vstrebať modernejšie scénografické prvky, vzdať sa divadelnej hmly či „náhodného“ zrážania sa chrbtom otočených aktérov. Či predložený rukopis bude magnetom pre detského diváka, ktorému sú aranžmány prispôbené, je veľkou záhadou. O prínose však hovoriť nemožno. ||

Režisérka sa pokúsila vytvoriť úplne nezmyselné nové vzťahy medzi Barčou a Tomešom, Martinkou a Palouckým.



Bedřich Smetana
Hubička

Hudobné naštudovanie:

Jaroslav Kyzlink

Réžia: Andrea Hlinková

Scéna: Miriam Struhárová

Kostýmy: Boris Hanečka

Choreografia: Lukáš Vilt

Zbormajsterka:

Zuzana Kadlčíková

Dramaturgia:

Jozef Červenka

Paloucký:

Gustáv Beláček,

Jozef Benci

Vendulka:

Patricia Malovec,

Mária Porubčinová

Lukáš:

Tomáš Juhás,

Ondrej Šaling

Martinka:

Denisa Hamarová,

Terézia Kružliaková

Tomeš:

Daniel Čapkovič,

Pavol Remenár

Barča:

Mariana Sajko,

Andrea Vizvári

Matúš:

Ivan Lyvch, Jiří Příbyl

Strážnik:

Pavol Mucha,

Róbert Remeselník

Zbor a orchester Opery SND

Bratislava

Opera SND

1. 3. a 2. 3. 2024 (premiéry)



Daniel Čapkovič (Tomeš),
Ondrej Šaling (Lukáš)
Foto: Henrich Mišovič

Tomáš Juhás (Lukáš), Mária Porubčinová (Vendulka),
Jozef Benci (Paloucký), Terézia Kružliaková (Martinka),
Pavol Remenár (Tomeš), Andrea Vizvári (Barča), Zbor Opery SND
Foto: Henrich Mišovič

Košický Macbeth – ambiciózny i mierne polemický

PAVEL UNGER

Znie to azda prekvapujúco, no kým sa Giuseppe Verdi dopracoval k „populárnej trilógii“, za vyše desaťročie napísal šesťnásť oper. Do tzv. ranej periódy patrí aj *Macbeth* premiérový uvedený vo florentskom Teatro della Pergola. Paríž ho spoznal prepracovaného a dokonca po prvý raz vo francúzštine.

K dielam spreď *Rigoletta* sa s výnimkou banskobystrickej Štátnej opery a zaniknutých Zámockých hier zvolenských správajú slovenské divadlá skôr macošsky. Odhladiac od trvalkového *Nabucca*. *Macbetha* síce našťudovalo trikrát SND a raz Banská Bystrica, no košické Národné divadlo ho uvítalo až v tejto sezóne. Bolo už načase.

Dramaturgia a inscenátori sa rozhodli siahnuť po parížskej verzii (neraz sa stretáme aj s kombináciou oboch), no z diela stále vane hudobná poetika skorej tvorby. Košičania spravili drobné úpravy, keď z baletných scén vybrali jednu a mierne ju v deji predsunuli. Žiaden problém. Ani fakt, že ekonomická núdza divadla nedovolila vytvoriť autonómnú inscenáciu (hanba padá inam) a nutkala čerpať z javiskovej výbavy nedávno uvedeného Wagnerovho *Tannhäusera*, nezabránil dosiahnutiu cieľa.

Režisér Anton Korenčí, scénograf Juraj Fábry a kostýmová výtvarníčka Simona Vacháľková spolu s dramaturgom Stanislavom Trnovským dokázali zužitkovať, čo bolo naporúdzí. Spojovníkom medzi oboma produkciami bol ich časový posun do rovnakého obdobia tridsiatych-štyridsiatych rokov minulého storočia. Hlavná idea Shakespearovho i Verdiho *Macbetha*, túžba po moci, riadená akýmkoľvek prostriedkami, je večná.

Inszenátori však neaktualizovali samoúčelne, nekonkretizovali dejisko. Anton Korenčí dobre pozná literárnu predlohu. Tá ho navigovala prinajmenšom v tej miere ako Piaveho libreto. Vo výprave z hriešneho Venušinho pahorku si v prvom dejstve upravili veštiace bosorky na prostitútky. Ony zlákali vidinou kariéry Macbetha i Banca do svojich osídí. Preto sa Macbeth vracia k panovačnej manželke podnapitý a úvod k sopranovej árii, kde má Lady čítať jeho list, vychrlí sám. To nebolo najšťastnejšie.

S alkoholom, humorom a ironizovaním Korenčí prehánal aj v scéne s kráľom Duncanom pred jeho vraždou. Inšpirácia duchom hudby? Blud. Profilovanie dvojice dejtovorných postáv Macbethovcov je zaujímavé a nie celkom konvenčné (v podobnom štýle sa pracuje vo svete), no nechýba mu dramatické napätie. Otázka, či obludný charakter Lady a jej manipulujúci vplyv na slabošského, ale tiež uzurpátorského manžela (takto ho kreslí inscenácia) pramení z ich bezdetnosti, je síce okrajová, no nie nová. Napríklad Martin Kušej otvára mníchovskú inscenáciu naznačeným potratom Lady. Mimochodom, živý pes na javisku je tiež spoločný pre obe odlišné poňatia opery.

Scénograficky, kombináciou svetiel, farieb a tieňov, ako aj kombináciou realistických a maľovaných kulís (plus malá dávka symboliky), dosiahli tvorcovia účinný efekt. Nie celkom som sa stotožnil so scénou Macbethovho sna v podobe projekcie starého čiernobieleho filmu. Ani Lekárovo tajomné skúmanie izby,

Giuseppe Verdi zanechal *Macbetha* v dvoch edíciách. Florentská z r. 1847 uzatvára prvú desiatku skladateľových javiskových opusov. Parížska revízia po osemnástich rokoch, s dobovo a miestne konvenujúcim baletom navyše, pochádza zo zrelej tvorivej fázy. Opera Národného divadla v Košiciach, ktorá po titule siahla po prvýkrát, sa upriamila na druhú, vo svete bežnejšie uvádzanú verziu.

v ktorej sa objaví Lady v stave námesačnosti, nevnímam ako náležité. Portréty postáv sa Korenčí snažil kresliť činoherným perom, najmä Macbeth má celú škálu psychologických vrstiev.

Peter Valentovič vtisol hudobnej podobe povestný zápal a inšpirujúcu silu v modelovaní kontrastov. Volil prevažne rýchlejšie tempá, v dynamike tiež nešetril, no zaznelo mnoho precízne vypracovaných pasáží v nižšej zvukovej hladine. Do akej miery mohol ovplyvniť verdiovskú vokálnu estetiku hlavných hrdinov (medzery sa ukázali u oboch), je otvorenou témou.

Mimoriadnu pozornosť si zaslúžil premiérový výkon zboru, ktorý popri Valentovičovi pripravila Iryna Demianyshyna. Bosorky sú považované za tretiu hlavnú postavu opery. Zneli farebne sýto, masa tvorila charakter. Najsilnejším číslom však bol miešaný zbor *Patria oppressa*, prednesený s výnimočnou výrazovou intenzitou, tieňovanou dynamikou i technickou istotou.

Verdiovský vokálny štýl má presné reguly. Vzťahujú sa aj na Lady Macbeth, o ktorej sa traduje, že jej nepristane „pekný“ hlas. Nuž, ktorá primadona by si chcela špať materiál? Ide tu o výraz, o modelovanie nuáns, reflexiu psychických stavov, prácu s dynamikou. Ak by som hodnotil podľa kľúča slohovej čistoty a legátovskej kultúry, na prvé miesta by sa dostali dve postavy s jedinou áriou: Macduff a Banco. Na pleciah oboch Macbethovcov však leží iný náklad.

Eliška Weisssová (Lady) má obrovský hlasový potenciál na vytvorenie dominantného hýbateľa deja. Právý dramatický soprán veľkého objemu, schopný spievať aj v piane a plynulo prepájať registre až do mezzosopranových hĺbok. Aj napriek týmto devízam mala voči partu dlhy. Bola to skôr wagnerovská ako verdiovská Lady Macbeth. Potrebovala by koncepcnú revíziu, zoštíhlenie a zmäkčenie vysokých tónov, zredukovanie dynamiky. Záverečnú scénu *Una macchia* nemožno začať hrudným tónom vo forte.

Pre Mareka Gurbaľa je titulný Macbeth ďalšou veľkou verdiovskou výzvou. Tmavšiemu barytónovému materiálu s potrebným volúmenom a dramatickosťou part imponuje. Potrebuje v ňom však získať technickú istotu, najmä vo vysokej polohe. V prvom duete s Bancom *Due vaticini* mu ešte chýbala plasticnosť fráz (aj tempo mohlo byť miernejšie), postupne sa hlas uvoľňoval, mal vydarené duetá s Weisssovou, keď sa obaja snažili nespievať len vo forte. Keby mal suverénnejšie výšky, bola by ária *Pietà, rispetto, amore* prirodzeným kulminačným bodom.

A tie dva najšťlovejšie spevácke výkony? Juraj Hollý (Macduff) predniesol áriu *Ah, la paterna mano* s veľkou dávkou emócie, pôsobivo tmavším timbrom v príkladnom legato a s kovovým leskom. Vyšší, svetlejší bas Michala Onufera sa precíznym modelovaním fráz stotožnil s partom Banca a jediná áriu *Come dal ciel precipita* zaspieval bezchybne. Presvedčiví boli aj Maksym Kutsenko (Malcolm), Viera Kállayová (Dvorná dáma) i ďalší.

Prvý košický Verdiho *Macbeth*, rodiaci sa v podmienkach nevelmi žiživých rozvoju operného umenia mimo centra, je aj napriek výhradám ambicióznym a repertoár obohacujúcim projektom. II

Peter Valentovič vtisol hudobnej podobe povestný zápal a inšpirujúcu silu v modelovaní kontrastov.



Giuseppe Verdi
Macbeth

Hudobné naštudovanie:

Peter Valentovič

Réžia: Anton Korenči

Koncept:

Stanislav Trnovský,
Anton Korenči

Dramaturgia:

Stanislav Trnovský

Scénografia: Juraj Fábry

Kostýmy:

Simona Vacháľková

Zbormajster:

Peter Valentovič

Macbeth: Marek Gurbaľ

Lady Macbeth:

Eliška Weissová

Banco: Michal Onufer

Macduff: Juraj Holly

Malcolm:

Maksym Kutsenko

Dvorná dáma:

Viera Kállayová

Doktor: Martin Kovács

Sluha: Kristián Guttek

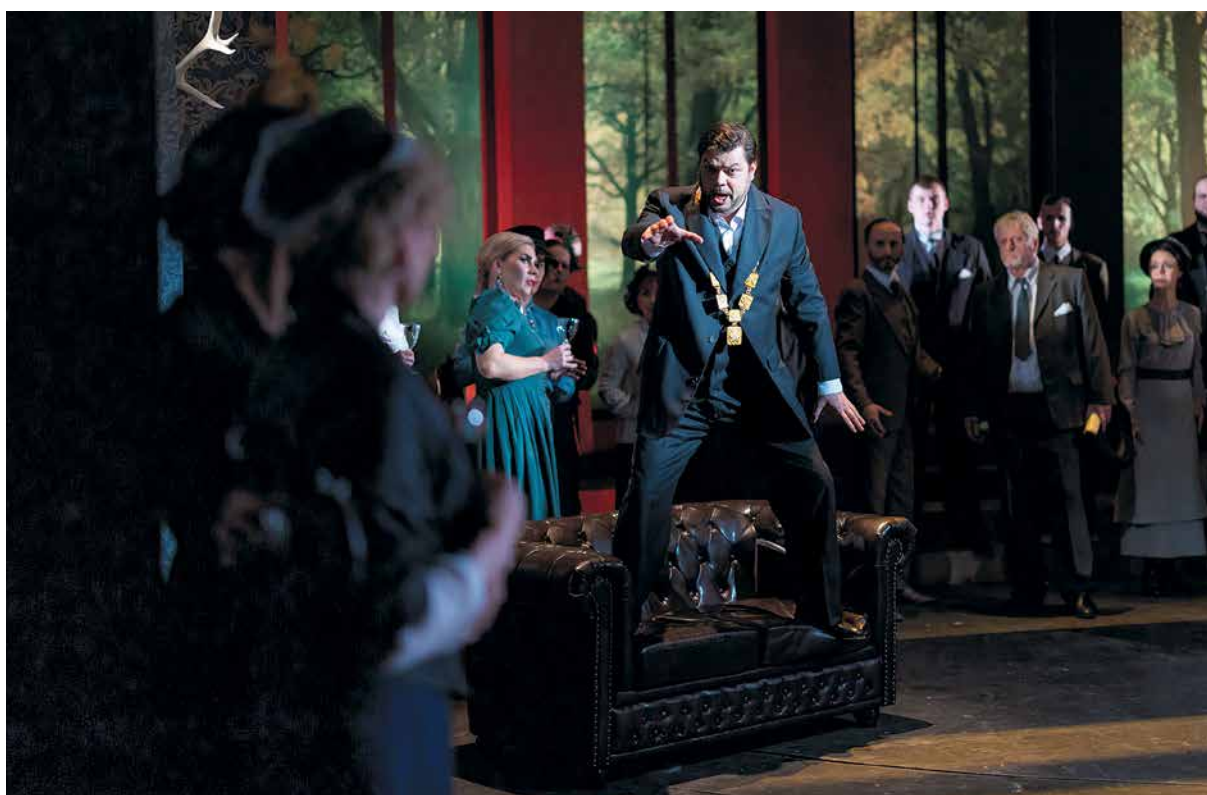
Vrah: László Havasi

Duncan: Pavol Cebák

Košice

Opera Národného divadla

15. 3. 2024 (premiéra)



Marek Gurbaľ (Macbeth),
zbor ND
Foto: Joseph Marčinský

Viera Kállayová (Dvorná dáma),
Eliška Weissová (Lady Macbeth)
Foto: Joseph Marčinský

Útek zo Sodomy

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Uplynulú jeseň naštudovala Marie-Eve Signeyrole v Drážďanoch strhujúcu *Turandot*, postavenú na fúzii divadla a filmu. Jej viedenská inscenácia Gounodovej opery *Roméo et Juliette* vychádza z rovnakého princípu. V súčasnej operno-inscenačnej praxi ide o výrazný trend, no nie všetci tvorcovia si zaslúžia pochvalu. Francúzska režisérka recept na miešanie ingrediencií dramatických médií ovláda majstrovsky.

Gounodova opera sa začína tam, kde sa Shakespearova dráma končí. Namiesto orchestrálnej predohry ju otvára prológ, v ktorom smútočný zbor referuje o veronskej tragédii, ďalej sa libreto odvíja ako retrospektíva predchádzajúcich udalostí. Muzikológia zvykne dielu vyčítať prílišnú sentimentálnosť či málo dramatickosti. Tieto nedostatky sa inscenácii Marie-Eve Signeyrolevej nedajú prisúdiť ani omylom. Tri hodiny v hľadisku dočasného pôsobiska Theater an der Wien pocitovo netrvali ani polovicu – príbeh nešťastných milencov sa odvíjal ako napínavý psychologický thriller.

U francúzskej režisérky predstavuje prienik divadelných a filmových prostriedkov hlavný znak rukopisu. Nejde však o efektívny *l'art pour l'art* – podľa vlastných slov, pre film v opere hľadá vždy vnútorné opodstatnenie. Kým *Turandot* koncipovala ako naživo vysielanú reality šou (recenziu sme priniesli v HŽ 12/2023, pozn. red.), tak v *Roméo et Juliette* umiestnila dej do Hollywoodu, kde proti sebe stoja dva filmárske klany Capuletovci a Montekovci. Úvodné dejstvo dostalo podobu after party po premiére filmu z produkcie F. F. Capulet Bros, s hlavnou postavou stvárnenou dcérou majiteľa spoločnosti. Podobnosť s menom Francisa F. Coppola nie je náhodná. Predobrazom opernej hrdinky je Coppolova dcéra Sofia, ktorá pred vykročením na úspešnú scenáristickú a režisérsku dráhu (o. i. Oscar za film *Stratení v preklade*) pôsobila ako herečka. V tomto fachu sa jej darilo výrazne menej. Rola dcéry Michaela Corleoneho, ktorú v *Krstnom otcovi* 3 stvárnila na Coppolovu žiadosť, jej vyniesla Zlatú malinu. Ani Signeyrolevej Juliette herectvo nechutí: kameru – a s ňou i svoj osud –, radšej berie do vlastných rúk. Malou handy kamerou zachytáva dôležité životné chvíle i kľúčové emócie, filmový záznam sa stáva jej intímnyim denníkom. Čo nenasníma ona, to divákovi sprostredkujú dve diskkrétne live kamery (Céline Baril, Mariano Margarit).

Ústredná hrdinka v podaní herecky i spevácky autentickkej Melissy Petitovej nebola žiadnym krehkým kvietkom, ale rebelujúcou feministkou v čiernom kostýme pánskeho strihu – párovú dynamiku obrátila Eve-Marie Signeyrole naruby. Juliette vníma Roméa ako svoju múzu a zároveň lano, na ktorom sa môže vytiahnuť z hollywoodskej sodomy, kde sneží kokaín, alkohol tečie prúdom, vo vzduchu je viac tabakového i marihuanového dymu než kyslíka a každý súloží s každým, na pohlaví či veku nezáleží. Kým nespojí osud s Roméom, aj Juliette, je súčasťou tejto dekadencie – cigaretu nevypustí z ruky a jej bozky a objatia patria každému, kto má o ne záujem, častejšie ženám než mužom.

Úvodný slávny valčík *Je veux vivre* nemal v interpretácii Melissy Petitovej obvyklú štekľivú koketnosť, emócie sa do jej obľúhého, mäkkého sopránú vkrádali postupne, ako rástla Juliettina láska k Roméovi. Výkon umelkyne kulminoval v štvrtom dejstve, v árii *Amour, rainaime mon courage* – s nádhernou voľnosťou a zároveň dramatickou presvedčivosťou zaspievanom čísle, ktoré predchádza osudovému momentu, keď Juliette požíje liek navodzujúci zdanie smrti.

Rovnako Roméo dostal optimálneho, s režijnou i hudobnou koncepciou súznejúceho predstaviteľa. Francúzsky tenorista Julien Behr mu dal podmanivú lyrickosť vzhľadu, herectva i hlasu, ktorá kontrastovala s vokálnym i javiskovým temperamentom Juliette. Jeho materiál nemá síce veľký objem, no vďaka koncentrovanosti tónu je dostatočne znелý a ani v najvypätejšej polohe nestráca jas a mäkkosť.

Popri Roméovi sú dôležitými mužmi Juliettinho života i Signeyrolevej inscenácie otec Capulet a kňaz Laurent. Od prvého sa ľadovo, nenávisťne dišancuje, u druhého až detinsky hľadá oporu. Mladý duchovný, z ktorého režisérka urobila Juliettinho bratranca, sa napriek nevelkému vokálnemu partu stal ďalšou hlavnou postavou inscenácie – rozorvaným, zúfalým rohom milostného trojuholníka. Jeho posadnutosť sesternicou (sleduje ju takmer na každom kroku), ťažko potláčaná erotická náklonnosť k nej, aj staršie záznamy z Juliettinej kamery nasvedčujú bývalému (a možno i súčasnému) mileneckému vzťahu. Sobášny akt je preňho peklom: keď sa pýta Juliette, či si berie Roméa za manžela, hlas sa mu láme a ledva potlačí vzlyk. Ťažko si predstaviť lepšieho tlmočníka interpretačne náročnej koncepcie, než bol poľský barytonista Daniel Mirosław – spievajúci herec par excellence, majiteľ virilného hlasu basbarytónového timbru ovládajúci finesy filmového herectva.

Kvalitné, typovo vhodné spevácko-herecké obsadenie bolo nutnou podmienkou dobrého vyznenia tejto inscenácie. Vyzdvihnúť si zaslúži aj skúsený kanadsko-taliansky barytonista Brett Polegato ako hlasovo šťavnatý, herecky žiaduco striedmy Capulet, či jeho o generáciu mladší chorvátsky „stimmkolega“ Leon Košavić, dávajúci do služieb Mercutia kovovo rezonujúci materiál. Dokonale vyladenou farebnosťou sa prezentoval Arnold Schoenberg Chor, ktorý popri úvodnej after party dostal priestor najmä v strhujúco napínavej snímke s Jamesom Deanom, evokujúcej scénu stretu gangov. Zbesilé preteky áut tu vyústili do smrti Mercutia, následne Roméov nôž zbral život zákernému Tybaltovi.

Ruka v ruke s režijnou koncepciou kráčalo aj hudobné našťudovanie štyridsaťsedemročného kyjevského rodáka Kirilla Karabitsa. Technicky čistý, inštrumentálne sýty ORF Radio-Symphonieorchester Wien hral pod jeho vedením sviežo a „moderne“ bez sentimentálnej sladkosti či romantického pátosu. Azda len od reprodukovovaných piesní hudobných skupín Nirvana a The Cranberries mohol dirigent režisérku odhovoriť – charaktery Laurenta a Juliette by sme pochopili aj bez nich.

Live kamera a veľké projekčné plátno vedia byť v opernom divadle zlým pánom, no Marie-Eve Signeyrole si z nich urobila dobrého sluha. Najmä preto, že zo spevákov dokáže vyťažiť nie čínoherný, ale priam filmový herecký potenciál. A tiež preto, že ani s filmárskym okom nestráca operné ucho. II

U francúzskej režisérky predstavuje prienik divadelných a filmových prostriedkov hlavný znak rukopisu.



Charles Gounod
Roméo et Juliette

Dirigent: Kirill Karabits
Réžia: Marie-Eve Signeyrole
Scéna: Fabien Teigné
Kostýmy: Yashi
Svetlo: Sascha Zauner
Video: Artis Zërve
Choreografia: Joni Österlund
Dramaturgia: Louis Geisler

Juliette: Mélissa Petit
Roméo: Julien Behr
Brat Laurent: Daniel Mirosław
Mercutio: Leon Košavić
Stephano: Svetlina Stoyanova
Capulet: Brett Polegato
Tybalt: Brian Michael Moore

Arnold Schoenberg Chor
ORF Radio-
Symphonieorchester Wien

Viedeň
Theater an der Wien
23. 2. 2024 (premiéra)
5. 3. 2024 (recenzovaná
repríza)

Mélissa Petit (Juliette),
brian Michael Moore (Tybalt),
Arnold Schoenberg Chor
Foto: Monika Rittershaus

Julien Behr (Roméo),
Mélissa Petit (Juliette)
Foto: Monika Rittershaus

Pražská Rusalka

– viac v orchestrisku než na javisku

RUDO LEŠKA

Režijná interpretácia zväčša len voľne plyní pri striedaní obrazov.

Režiséri Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský pochádzajú z prostredia pražskej bábkariny. Hoci sa venujú všetkým žánrom, vrátane nového cirkusu, meno si urobili najmä lyrizovanými činohernými inscenáciami, atraktívnymi pre divákov i kritiku, ktorá mnohé z nich ovenčila radom divadelných cien. V oblasti hudobno-dramatickej síce zďaleka nie sú takí aktívni, ale i tu vytvorili niekoľko pozoruhodných projektov. Napríklad vynikajúca *Predaná nevesta* (Essen, 2017) alebo *Don Giovanni* v Stavovskom divadle (2012), ktorý, žiaľ, musel v r. 2019 ustúpiť fádnej inscenácii *Morka-Eidema*. *Čarovná flauta* v pražskom Divadle na Dlhej ulici (2022) dokazuje, že plnokrvne operne muzicírovať môžu aj činoherci bez veľkého orchestra, ktorí sa vracajú ku koreňom diela v ľudovom divadle viedenského predmestia. Baletom *Čarodejníkov učení* (hudba Zbyněk Matějů, choreografia Jan Kodet, Národné divadlo, 2013) sa zapísali do dejín tanečného divadla s titulom zdanlivo anachronického veľkého dejového baletu, ktorý smeruje na rodinnú adresu, ale bez toho, že by zľavili z vysokých umeleckých ambícií. Dnes kolektívne vo dvojici vedú činohru pražského Národného divadla, kde pravidelne aj naďalej režirujú – *Rusalka* je ich prvým operným projektom na domácom javisku.

Režiséri vnímajú *Rusalku* ako symbolistickú rozprávku z čias fin de siècle a pripomínajú jej občas zabúdanú genetickú príbuznosť s dielami ako napr. *Pelléas a Mélisanda*. Už otvorenie opony javiska predznamenáva antiiluzívnu koncepciu otvoreného priestoru, akejsi miestnosti s radom lampičiek na stenách, pričom treba povedať, že tento Chocholouškov scénický obraz nápadne pripomína riešenie slávnej Carsenovej inscenácie v Parížskej národnej opere. Česká krajina tu ale po celý čas zostáva zastúpená projekciou rybníka (pričom do hry berie aj hru svetla odrážajúceho sa od vodnej hladiny, ktorou v jednu chvíľu zaliali javisko), prácou s drevenými stavbami a nenásilným folklórom, ktorý je pre SKUTR (a najmä Kukučku) typický. Je prítomný aj v mizanscéne roztancovanej Janom Kodetom, ktorú zabývali členovia baletu (raz predstavujúci postavy, raz kulisy, napr. vlnky jazera), ale i sólisti zvládajúci náročnejší pohybový aranžmán tu lepšie (lesné žienky, *Rusalka*), tu horšie (Princ).

SKUTR experimentuje aj s prvkami im vlastného nového cirkusu, ale bez pridanej hodnoty. Princ tu nebehá s kušou po lesoch, ale melancholicky ponorený sám do seba rybárči pri chatke na jazere, pričom scénografia sa pohráva s pohľadom „spod rybníka“ a zase naopak s pohľadom „zhora“, z ľudského sveta. Posun v postave Princa z lahtikárskeho lovca k zasnenému introvertovi, ktorý naznačoval úvod opery, však bol časom opustený – alebo nebol herecky konzistentne dotiahnutý –, čo je škoda, pretože mohol priniesť nový výklad. Divadelne naozaj živé boli postavy Ježibaby a Cudzej kňažnej, v ktorých v Národnom divadle debutovali Lucie Hilscherová (jej Ježibaba dáva jasne najavo, že má za sebou rovnako

***Rusalka* do Prahy patrí a odkedy bola napísaná, nezišla z javiska pražského Národného divadla. Derniéru jednej inscenácie strieda premiéra novej, a tak tomu je i dnes, keď do repertoáru vstupuje nová inscenácia slovensko-českého režisérskeho dua SKUTR s Tomášom Netopilom pri dirigentskom pulte. Bude sa dokonca hrať popri omnoho staršej „rozprávkovej“ (gýčovitej) inscenácii Zdeňka Trošku na javisku Štátnej opery.**

trpkú skúsenosť s človekom ako *Rusalka*) a Ester Pavlů. Z Kuchtička je v inscenácii Kuchtička Arnheiður Eiríksdóttir a do ženského rodu tu bolo prepísané aj libreto. Scény s Hájnkom (Jiří Hájek v dvojúlohe tiež ako Lovec, ktorý sa blysol svojou baladou) boli príležitosťou pre plnokrvne rozohrané buffónne intermezzá, v ktorých sa našla islandská mezzosopranistka, pôsobiaca dnes v Prahe, mimoriadny prínos pre súbor Národného divadla.

Režijná interpretácia teda neurazí ani konzervatívneho diváka, ani kritiku, ale zväčša len voľne plyní pri striedaní obrazov bez toho, že by chcela alebo vedela odovzdať nejakú koncíznu myšlienku, ktorá by ju odlišovala od predchádzajúcej, prepracovanej Heřmanovej *Rusalky*. SKUTR skôr ilustrujú, než nanovo interpretujú, na rozdiel napríklad od ich spomenutej *Predanej nevesty*. Akoby tvorcovia pracovali v chvate, nemajúc dostatok času premyslieť, prečo práve *Rusalka* a čo ňou chcú povedať.

Najväčšou devízou novej inscenácie je hudobné naštudovanie Tomáša Netopila, s ktorým SKUTR spolupracuje takmer výhradne, čo je v opernom divadle vec málo vídaná, ale prospešná. Netopil dôkladne znovu prečítal partitúru, otvoril azda všetky škrtky, vybičoval orchester k súhre i k odstráneniu niektorých roky sa tiahnucich nedostatkov (dychová sekcia zostáva slabinou orchestra, ale aj tu bolo vidieť veľký pokrok), pohral sa s dynamikou a priniesol tak – na miestne pomery –, skutočný hudobný zážitok. Osobitne ma potešil mäkký zvuk drevených nástrojov, ktorý prezrádza českú školu a čakali by sme ho skôr v Českej filharmónii než v divadelnom orchestri.

V dobre zvolenom premiérovom obsadení sa však ako vyslovene zlá voľba na premiére javil Michajlo Malafij. Part Princa osciluje medzi lyrickým a spinto tenorom, Malafij ho nasilu tlačil k hrdinskému odboru. Možno neohlásená indispozícia spôsobila, že mal problém part dospievať a hlas sa v druhej polovici večera lámal. Vynikajúcim bol pre mňa v Prahe debutujúci Peter Kellner, ktorého slubná kariéra sa rozvíja skôr na západ od našich hraníc – ukázal sa ako hlasovo verzatilný Vodník, charakterovo v tejto role nevšedne mladý, no výrazovo perfektný. Jeho Vodník bol mrazivo chladný, zdôrazňoval skôr nekompromisnú, krutú stránku svojej postavy než jej lyrické polohy v osobnejších scénach otca s dcérou. Titulná rola prvej premiéry pripadla Katerine Kněžíkovej, ktorá potvrdila, že je v tejto úlohe už nejaký čas doma. Jej hlas sa vznášal rovnako nežne, ako sa étericky pohybovala jej postava na javisku. V tejto koncepcii je *Rusalka* vrúcne milujúcou ženou, ktorá sa však vie rozhnevať (dramatická scéna, v ktorej z rozčúlenia z Princovho flirtovania hádže stoličkami), ale i odpustiť. Hlasovo je disponovaná skôr lyricky než dramaticky, a tak *Rusalku* aj spieva – Netopilovej koncepcii tento prístup naskrze zodpovedá. Svojou záverečnou áriou sa vo finále postará o naozajstnú katarziu. II



Antonín Dvořák
Rusalka

Réžia: SKUTR
Hudobné naštudovanie:
Tomáš Netopil
Scéna:
Martin Chocholoušek
Kostýmy:
Simona Rybáková
Svetelný dizajn:
Karel Šimek
Choreografia:
Jan Kodet
Zbormajster:
Lukáš Kozubík
Dramaturgia:
Beno Blachut

Rusalka:
Kateřina Kněžíková
Princ: Michajlo Malafij
Vodník: Peter Kellner
Ježibaba:
Lucie Hilscherová
Cudzia kňažná:
Ester Pavlů

Praha
Opera Národního divadla
8. 3. 2024 (premiéra)

Peter Kellner (Vodník),
Balet Opery ND
Foto: Pavel Hejný



Pro musica nostra – klasika kvalitne aj v regiónoch

pripravila ANDREA SEREČINOVÁ

Vďaka Hudobnému centru sa špičkové profesionálne hudobné umenie dostane opäť aj mimo kultúrnych centier, vrátane naozaj „malých“ lokalít. O projekte, o ktorý je stále väčší záujem doslova na celom Slovensku, sme sa zhovárali s jeho dramaturgickou a manažérkou SLÁVKOU FERENCOVOU, vedúcou Koncertného a festivalového oddelenia Hudobného centra.

Tohtoročná Pro musica nostra prinesie opäť hudbu do piatich slovenských regiónov. Opäť sú na zozname zaujímavé historické pamiatky, ale aj netradičné koncertné priestory. Ktoré z nich sa osvedčili už v minulých rokoch a ktoré pribudli ako novinky?

Historických pamiatok je na Slovensku nespočetne veľa, mnohé z nich sú už zrekonštruované, no nie všetky sú vhodné na koncertné účely. Prešli sme si ich veľa a mnohé sa už stali stálými našimi programami. Väčšina doteraz oslovených spoluorganizátorov je zo spolupráce nadšená, no niektorí mali predstavu o komerčnom charaktere podujatí, čo sa týka programu, ale aj výťažku zo vstupného, čo nie je v prípade našich koncertov prioritou. Niekedy sa nám naše predstavy nepodariť realizovať, napríklad minulý rok sme mali rozpracovaný projekt v zručanine kláštora a kostola Katarínka, no nepodarilo sa ho zrealizovať pre absenciu potrebného zázemia. Bolo nám to ľúto, pretože ide o nádherné, magické miesto.

V posledných rokoch tvoria väčšinu našich nových lokalít objekty, ktorých majitelia nás sami oslovili, pretože sa dozvedeli o našich koncertoch a prejavili o ne záujem. Tohto roku je takým Kaštieľ Burg v Považskom Podhradí, kde sa o nás dozvedeli vďaka tomu, že neďaleko v Po-

važskej Bystrici máme už tradične koncerty v Kaštieľi v Orlovom. Tento kaštieľ sme si vybrali už na začiatku i pre zaujímavú symboliku – kedysi bol istý čas jeho majiteľom huslista Jan Kubelík.

Niektoré objekty, ktoré sú blízko seba, sa každý druhý rok v programe striedajú, napríklad Kostol v Predmieri sa strieda s Dreveným kostolíkom sv. Juraja v Trnovom, kaplnka Budatínskeho hradu s kaplnkou hradu Strečno. Máme niekoľko nových objektov v Trnavskom kraji, kde prebieha spolupráca s Krajskou organizáciou cestovného ruchu v Trnave a Trnavským samosprávnym krajom, ktorý sám iniciuje výber pamiatok, keďže sa podieľajú na ich rekonštrukcii. V roku 2024 budú mať svoju „premiéru“ Kostol sv. Petra a Pavla v Holiciach, Vodný mlyn v Tomášikove na dunajskom ramene, kde budeme robiť open air koncert, a Sereďský kaštieľ, ktorý síce ešte nie je kompletne opravený, no sprístupnený má už zaujímavý podzemný priestor, takzvaný bastión.

Fakt, že sa na spoluprácu iniciatívne hlásia samotní majitelia historických objektov alebo samosprávne kraje, musí organizátorovi prinášať pocit zadosťučinenia...

Samozrejme, keď za mnou chodia ľudia a ponúkajú na spoluprácu svoje objekty, na-

V posledných rokoch tvoria väčšinu našich nových lokalít objekty, ktorých majitelia nás sami oslovili.

dobúdam pocit, že tento projekt má zmysel. Deje sa to prakticky od začiatku. Pôvodnou myšlienkou bolo organizovať festival len v žilinskom regióne, no vzápätí sa hlásili Nitriansky a Prešovský kraj. Neskôr sa pridal Trnavský kraj a Gemer (v tomto prípade s presahom medzi Košickým a Banskobystrickým krajom), vo viacerých oblastiach neprávom opomínaný región, ktorý však pomaly ožíva a je v ňom množstvo zaujímavých komorných priestorov.

Vnímajú samosprávy vaše koncerty aj ako propagáciu samotného regiónu?

Určite, privádzame špičkovú klasickú hudbu do regiónov, kde takáto hudba bežne neznie, no s našimi koncertmi sa propagujú aj spomínané pamiatky a sekundárne sa podporuje rozvoj cestovného ruchu. Na koncerty prichádzajú aj návštevníci regiónu, ktorí cez deň objavujú prírodu, pamiatky, lokalitu a večer majú možnosť kultúrneho vyžitia.

Festival mnohí vnímajú predovšetkým cez komorné koncerty, pretože vaše lokality vo väčšine prípadov tvoria menšie sakrálné priestory či vidiecke kaštiele, no sporadicky sa do programu dostávajú aj vokálno-inštrumentálne diela s väčším obsadením. Tohto roku to bude koncert v Rajci...

Piesňový recitál je ideálny do priestorov, ako sú menšie šľachtické príbytky – kaštiele, kúrie, pretože tu sa takáto produkcia pestovala.

Našou túžbou je realizovať aj väčšie projekty, no viaceré priestory nás v tomto smere dramaturgicky limitujú. Musím však povedať, že nielen svojou veľkosťou, ale najmä absenciou koncertných klavírov, čo je na Slovensku veľký problém. Väčších projektov sa nám však napriek tomu podarilo zrealizovať viacero a tohto roku uvedieme v rímskokatolíckom Kostole svätého Ladislava v Rajci Mozartovo *Rekviem*, ktoré tu určite ešte nikdy nezaznelo. Hoci originálna verzia s veľkým orchestrom sa tu z kapacitných dôvodov predsa len nedá uviesť, sme radi, že zaznie verzia s rozšíreným sláčikovým orchestrom a organom: so Slovenským komorným orchestrom, Slovenským filharmonickým zborom a, samozrejme, kvartetom vokálnych sólistov.

Spomínate absenciu koncertných klavírov v koncertných priestoroch. Je to problém finančný alebo ide aj o neznalosť problematiky? Na Slovensku sa totiž často stretáme s tým, že do nového koncertného priestoru sa umiestni elektrický nástroj...

Myslím si, že je to predovšetkým otázka financií. Mnohé naše priestory sú v súkromných rukách. Pandémia sa podpísala na situácii kaštieľov, ktoré majitelia premenili na luxusné hotely, stále sa snažia pozviechať zo strát, snažia sa oživiť obsadenosť svojich hotelov a reštaurácií, a preto kúpa drahého klavíra určite nie je aktuálne ich prioritnou investíciou. Najmä ak si uvedomujú, že by sa na nástroji hralo prakticky len raz do roka, len na našom koncerte. Na druhej strane, bežná klientela do týchto priestorov často nezavíta a práve prostredníctvom našich koncertov sa s týmito priestormi môže zoznámiť. Popri koncertoch organizujeme niekedy aj prehliadky priestorov.

S témou väčších projektov nepriamo súvisí aj projekt Mikiho Skutu The Future Symphonic Orchestra. Paradoxne, tento „symfonický“ projekt nepotrebuje žiaden veľký priestor...

Je to orchestrálny projekt, pretože návštevníci budú mať možnosť počuť klavírne koncerty W. A. Mozarta a J. S. Bacha s orchestrom. Miki Skuta je nadšenec a znalec počítačovej techniky a nasamploval kompletne partitúry týchto diel, a tak orchester bude možné počuť z počítačov cez reproduktory. Miki Skuta bude hrať naživo sólové party a zároveň ako dirigent live, v reálnom čase ovládať „orchestrálny“ aparát. Nejde teda o nahratý orchestrálny „playback“. V Bachovom dvojkonzerte bude spoluúčinkovať Nora Skuta. Keďže ide o amplifikovaný elektronický projekt, veľmi dobre sa hodí do priestorov, ktoré nemajú ideálne zvukové podmienky na akustické produkcie. Bude znieť v sereďskom Bastióne, ale aj v hermanovskom Péchy Castle a Sobášnom paláci v Bytči – v oboch priestoroch je dosť suchá prirodzená akustika, ktorá v prípade tohto projektu nie je prekážkou.

Exkluzívne pôsobí projekt sopranistky Simony Šaturovej v schubertovskom piesňovom recitáli s gitarovým sprievodom. To je zrejme tiež kombinácia, ktorú ocení organizátor bojujúci s nedostatkom klavírov...

Už samotný piesňový recitál je ideálny do priestorov, ako sú menšie šľachtické príbytky – kaštiele, kúrie, pretože tu sa takáto produkcia v minulých storočiach pestovala, predovšetkým v podobe domáceho muzicírovania. Projekt Simony Šaturovej s gitaristom Martinom Krajčom je výberom zo Schubertovej tvorby a doplní ho prednes nemeckej romantickej poézie, ktorú Schubert zhudobnil v iných

piesňach a do slovenčiny prebásnil Ľubomír Feldek, v interpretácii Vladimíra Kobielskeho, resp. mladého talentovaného herca Kristiána Barana.

Samozrejme, prítomnosť gitary v obsadení je vždy pre nás výhodou. Zakaždým však máme na zreteli náš prvotný cieľ – aby sa publikum v regiónoch stretlo so špičkovou koncertnou produkciou, ktorá bežne zaznieva v tradičných koncertných sálach, a malo možnosť vychutnať si ju vo svojom regióne, v domacom prostredí.

Máte publikum, ktoré cestuje z regiónu do regiónu?

Áno, máme a za koncertmi cestujú aj majitelia objektov, ktorí majú záujem o spoluprácu. Prichádzajú sa pozrieť, ako to robia ich kolegovia, ako propagujú koncerty, ako sa starajú o publikum. Pôvodne som sa snažila, aby boli vo všetkých regiónoch rôzne dramaturgie, čo sa ukázalo ako finančne neudržateľné, a aj pre interpretov je zaujímavé, ak jeden program odohrajú na viacerých miestach. Takáto možnosť je nevyhnutná predovšetkým v súvislosti so spoluprácou kvalitných zahraničných interpretov.

Na čo sa konkrétne najviac osobne tešíte v tomto roku?

To v tejto chvíli vôbec neviem povedať. Vždy mám pred každým z koncertov veľkú pokoru, ale aj obavy. Riešim, čo sa môže prípadne stať v konkrétnych lokalitách... Napríklad v prípade open air koncertov sme závislí od počasia. Máme koncert pri Vodnom mlyne, ale aj koncert sakrálnej hudby v kostole. V každom z objektov teda očakávam iný zážitok, každý priestor má svojho genia loci, publikum, atmosféru... ||



Polský súbor Celtic Triangle
v kostole v Plešivci

Le nuove musiche
v Evanjelickom kostole
v Kočelovciach

Rie Hotta

hráčka na bicích nástrojoch v Slovenskej filharmónii

Pripravila MARTINA KAMENSKÁ

Narodila sa v japonskom meste Tottori. Pod vedením svojej mamy, učiteľky hudby, začala už v ranom veku navštevovať hodiny klavíra. Na bicích nástrojoch začala hrať v trinástich. Po absolvovaní Tokio College of Music študovala na Anton Bruckner Privatuniversität v Linzi, kde získala magisterský titul. Pokračovala na Hudobnej univerzite v Karlsruhe a získala najvyšší nemecký hudobný pedagogický titul Konzertexamen s vyznamenaním. Okrem komornej hry a pôsobenia v orchestroch sa venuje aj sólovej hre a pedagogickej činnosti. Získala mnohé ocenenia na medzinárodných súťažiach.

Ako si sa dostala k bicím nástrojom?

Keď som mala trinásť rokov, prihlásila som sa do školského dychového orchestra. Na úvodnej skúške, v rámci ktorej sa prideľovali hudobné nástroje, mi zrejme na základe dobrého zmyslu pre rytmus učiteľ vybral práve bicie nástroje.

Paleta bicích nástrojov a techník je dosť široká a rozmanitá. Máš nejakú špecializáciu alebo preferencie, na čom rada hráš?

Rada hrám na marimbe a iných ladených bicích nástrojoch, ale v orchestri preferujem hru na čineloch a tamburínach. Obľubujem aj ručné bubny, hoci v orchestri zvyčajne nie je mnoho príležitostí zahrať si na nich.

Máš obľúbený hudobný štýl, žáner alebo skladateľa? Akú hudbu rada počúvaš?

Okrem orchestra mám rada zvuk gitary. Doma niekedy na zrelaxovanie počúvam gitarovú hudbu. A ešte ideálnejšie je to s kávou a nejakými koláčikmi! Na druhej strane, keď som v pohybe, napríklad cestou do práce, vtedy počúvam povznášajúce latino piesne. Rytmus bicích nástrojov je tu veľmi živý a pri ich počúvaní sa cítim nabitá energiou.

Chodieváš vo voľnom čase na koncerty?

Áno, ale nie veľmi často. Väčšinou na orchestrálné koncerty alebo operu.

Aký bol tvoj prvý profesionálny angažmán?

V orchestri v Rakúsku. Odporučil ma profesor z Anton Bruckner Privatuniversität v Linzi. Zo začiatku som bola veľmi nervózna, ale členovia orchestra boli veľmi

milí a nakoniec sa naša spolupráca niesla v príjemnej atmosfére. A ten pocit, keď som po koncerte zožala potlesk, bol jedinečný a nezabudnuteľný.

Ako si sa dozvedela o konkurze do Slovenskej filharmónie?

Informáciu o konkurze mi poskytla moja kamarátka, ktorá pracuje vo Filharmónii Brno.

Všetky pokyny k prihláške boli napísané v slovenčine, a preto som sa najprv pre istotu informovala, či je konkurz aj pre anglicky hovoriacich záujemcov, a následne som sa prihlásila. Do Bratislavy som prišla deň pred konkurzom. Cesta vlakom z nemeckého Karlsruhe mi trvala vyše jedenásť hodín. Na konkurz sa prihlásilo desať účastníkov a do druhého kola sme sa dostali traja. Aby som nebola nervózna, snažila som sa usmievať a užívať si to. Prekvapilo ma, že finálne výsledky neboli vyhlásené hneď na mieste konkurzu. Bola to pre mňa nová skúsenosť, domov som cestovala nervózna. Onedlho mi však prišiel e-mail, že som uspela. Stále si živo pamätám na to, ako sa mi triasli ruky a srdce mi tlklo od radosti.

Pociťuješ výrazný rozdiel medzi hudobným životom na Slovensku a v Japonsku?

Áno. Myslím si, že nielen na Slovensku, ale celkovo v Európe je hudba bližšie k nášmu každodennému životu než v Japonsku. Vyrastala som v malom meste, kde v okolí nebolo veľa ľudí, ktorí by chceli byť hudobníkmi. Tiež som navštevovala obyčajnú strednú školu, nie hudobnú. Možno je to len moja skúsenosť, no mnohí v mojom okolí reagovali negatívne, keď som im povedala, že sa chcem venovať hudbe profesionálne. Myslím si, že asi

nepoznali ľudí, ktorí by boli v tejto oblasti skutočne úspešní. Nehovoriac o tom, že aj školné v oblasti hudobného vzdelania je v Japonsku naozaj vysoké.

Táto situácia sa však úplne zmenila, akonáhle som prišla do Európy. Keď som ľuďom povedala, že študujem na hudobnej univerzite, ich reakcia bola: „Aké úžasné! My tiež milujeme hudbu.“ Dostalo sa mi veľa pozitívnej odozvy, takže mám dojem, že ľudia v Európe skutočne považujú hudbu za dôležitú a záleží im na nej.

Ako je to v Japonsku so ženami – hráčkami na bicích nástrojoch?

Je ich mnoho. Na vysokej škole, na ktorej som študovala v Tokiu, bolo v našej triede bicích nástrojov až 70 percent študentiek. V Japonsku je celkovo veľa hráčok na bicích nástrojoch. Pracujú v orchestroch, učia na univerzitách alebo sú na voľnej nohe.

Čo sa ti na Slovensku najviac páči?

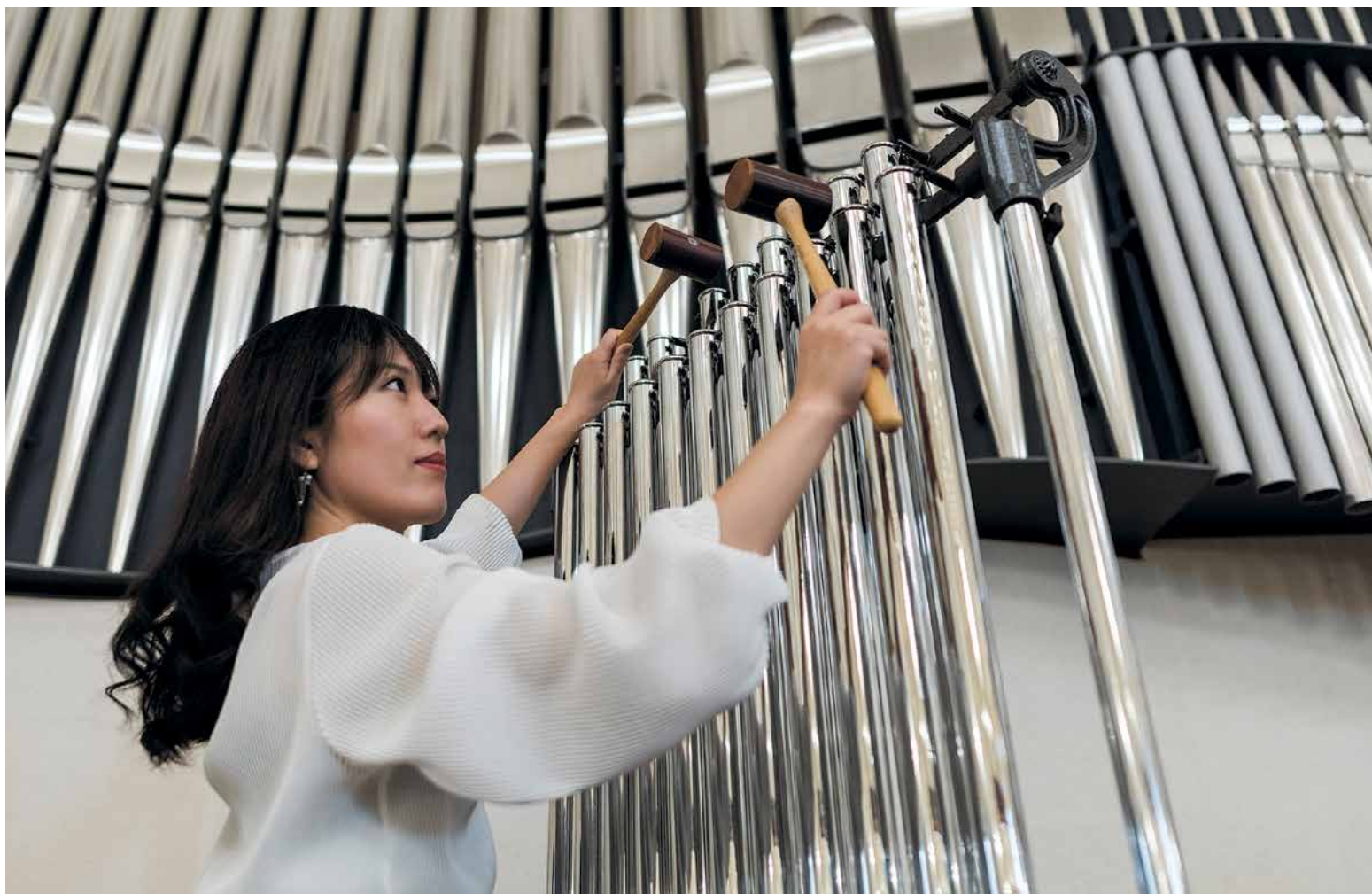
Slovensko som prvýkrát navštívila v roku 2013. Už vtedy na mňa zapôsobil a stále ma fascinuje krása bratislavského Starého mesta.

Navštívila si aj iné slovenské mestá?

V roku 2019 som navštívila aj Vysoké Tatry, kde sa mi veľmi páčila príroda.

A čo hovoríš na ľudí na Slovensku?

Páči sa mi vaša prívetivosť. Keď som prvýkrát prišla na Slovensko, bola som prekvapená, ako milo sa ku mne všetci správali. Tiež ako vyjadrujete svoje emócie, najmä tie pozitívne. To Japonci nerobia, je to pre mňa niečo nové. Na druhej strane, bolo pre mňa ťažké vyrovnať sa s ľuďmi, ktorí otvorene prejavujú negatívne emócie, napríklad hnev. Takže, odkedy som prišla,



učím sa komunikovať a prejavovať svoje emócie otvorenejšie.

Je niečo, čo ti na Slovensku chýba?

Moja rodina a japonská kuchyňa. Niektoré jedlá je v Európe ťažké nájsť.

Čo ťa najväčšmi naplňa v hre na bicích nástrojoch v orchestri?

Zodpovednosť za interpretáciu, keď ako jediná v orchestri hrám na konkrétnom bicom nástroji, a to, ako jeden samostatný úder dokáže zmeniť celkovú atmosféru hudby...

Čo okrem samotného rytmu je potrebné na to, aby si bola dobrou hráčkou na bicích nástrojoch?

Flexibilita a hľadanie zvuku. Bubeníci hrajú na rôznych bicích nástrojoch a každý z nich si vyžaduje iný štýl hry. Prístup k rôznym materiálom (kov, drevo, blana atď.) sa líši a zvuk nástroja sa výrazne mení v závislosti od polohy, uhlu a sily úderu. Tiež je vždy potrebné zvážiť, aký druh paličiek je pre vybraný nástroj najlepší. Možnosti tvorby zvuku je veľa, preto je veľmi dôležité mať pripravenú veľkú zásobu nápadov a techník, aby sme mohli reagovať na akýkoľvek požadovaný zvuk.

Aký je tvoj doterajší kariérny vrchol?

Mám ich viac, no rada by som spomenula môj prvý sólový recitál. Vystúpila som na ňom v roku 2013 v rodnom meste Tottori, keď som získala cenu v súťaži v hre na dychových a bicích nástrojoch. Program pozostával z pôvodných skladieb pre marimbu (sedem sólových a koncert) a na podujatí sa zúčastnilo okolo päťsto ľudí. Predtým bolo treba pripraviť toľko vecí, že niekedy bolo ťažké skoncentrovať sa na cvičenie. Publikum však môj recitál prijalo veľmi pozitívne...

Aké by boli tvoje tri rady pre mladých hráčov na bicích nástrojoch, ktorí uvažujú o hudobnej kariére?

1. Premýšľajte o tom, aký zvuk by ste mali docieľať, a zamerajte sa na kvalitu zvuku.
2. Zachyťte ten správny groove pre danú hudbu. Správny rytmus nie je vždy len ten presný a „rovnomerný“.
3. Pri interpretácii a v kariére je tiež veľmi dôležitá otvorená komunikácia s ľuďmi. Otvorte svoju myseľ a sluch. Je tiež užitočné z času na čas cvičiť so svojimi kolegami či priateľmi.

Čo by si si dala do svojho zoznamu hudobných prianí? Ktoré skladby, v akých

Rie Hotta v Slovenskej filharmónii
Foto: Alexander Trizuljak

orchestroch a v ktorých sálach by si chcela hrať?

Predovšetkým by som chcela žiť plnohodnotný život, s ktorým by som bola spokojná bez ohľadu na to, kedy sa skončí. Ak by som si mala vytvoriť spomínaný zoznam, bol by nasledovný:

- 1) Skladby: Stravinskij – *Svätenie jari*, Respighi – *Rímske slávnosti*, *Rímske pínie*, Orff – *Carmina Burana*, Berlioz – *Fantastická symfónia*. A mnohé ďalšie... Okrem toho by som si rada zahrala sólo s orchestrom vo veľkej koncertnej sále v Európe. Medzi moje obľúbené patrí dielo japonského skladateľa Akira Ifukubeho *Lauda Concertata*.
- 2) Ansámbeľ/orchester: Hľadám príležitosť vytvoriť vlastný ansámbeľ s ľuďmi, s ktorými by sme si hudobne aj osobne výborne rozumeli.
- 3) Sály: Je veľa sál, v ktorých by som si chcela zahrať. Minulé leto sa mi však splnil sen hrať v slávnej Suntory Hall v Japonsku v rámci turné so Slovenskou filharmóniou. Keď som vystúpila na pódium, bola som taká dojatá, že som si aj trochu poplakala. Som nesmierne vďačná za túto príležitosť. Ďalšími vysnívanými sálami by boli určite Berlínska filharmónia a Concertgebouw. ||

Možnosti tvorby zvuku je veľa, preto je veľmi dôležité mať pripravenú veľkú zásobu nápadov a techník.

Tradičná hudba, ako ju vnímajú politici, je mýtom

Etnomuzikologička a hudobníčka JANA AMBRÓZOVÁ výrazne prispela do zapracovania prvkov tradičnej hudby a kultúry do nového Štátneho vzdelávacieho programu pre základné vzdelávanie. V akej podobe sa objaví tradičná hudba v novom pohľade na výučbu hudobnej výchovy? A čo je vlastne slovenská tradičná/ludová hudba? Je len „slovenská a žiadna iná“? Aké mýty sa s ňou spájajú a kam siahajú jej „hranice“?



Andrea Serečinová: Ako členka expertného tímu ste spolupracovali na vzniku nového Štátneho vzdelávacieho programu pre základné vzdelávanie. V textoch programu sa spomínajú viaceré pozitíva hudobnej výchovy, napríklad, že dokáže rozvíjať matematickú gramotnosť, analyticko-syntetické myslenie, ale aj vplývať na zvyšovanie sebadôvery detí, a tak byť prevenciou šikany...



Jana Ambrózová: Viedla som tím, ktorý sa špecializoval na prípravu „vzdelávacieho štandardu“ pre prierezovú tému (v súčasnosti je to tzv. prierezová gramotnosť) Regionálna výchova a tradičná ľudová kultúra ako súčasť širšie koncipovanej, tzv. občianskej gramotnosti. V rámci tohto procesu sme v jeho finálnej fáze spolupracovali (aj) s tímom zameraným na nové kurikulum hudobnej výchovy, kde sme uvažovali nad možnými prienikmi oboch vzdelávacích oblastí. Nedovolím si preto hovoriť za autorov tejto časti Štátneho vzdelávacieho programu (ŠVP), t. j. členov tímu pre hudobnú výchovu, avšak úplne rozumiem, prečo sa v charakteristike cieľov tohto predmetu objavujú aj takéto zámery. Odpoveďou je totiž celkové prehodnotenie prístupu k vzdelávaniu žiakov a žiačok na základných školách.

Prostredníctvom hudby je možné priblížiť matematické aj fyzikálne zákonitosti.

AS: Môžeme sa bližšie zastaviť pri týchto prospešných momentoch hudobnej výchovy v širšom kontexte základného vzdelávania?

JA: Cieľom hudobnej výchovy je posilňovať holistické rozvíjanie hudobnosti a tzv. umeleckej gramotnosti žiakov a žiačok. Zjednodušene možno túto gramotnosť chápať ako širokospektrálne rozvíjanie rozmanitých kompetencií žiakov v oblasti hudby, a to na úrovni kognitívnej, afektívnej a psychomotorickej. Na druhej strane sa však kladie veľký dôraz na vytváranie dostatočného priestoru na vyjadrovanie postojev, kreativitu, hravosť, vzájomný

rešpekt a hudobnú či nehudobnú komunikáciu, inovatívne vzdelávacie metódy alebo medzipredmetové prepájanie učiva. Aspekty, ktoré vás v ŠVP zaujali, cielia práve na rozvíjanie tzv. mäkkých zručností alebo využívanie medzipredmetového potenciálu a prierezových gramotností. Prostredníctvom hudby – či už hudobnej teórie, prácou s grafickými partitúrami alebo využívaním a skúmaním tónotvorných možností hudobných nástrojov, je možné priblížiť matematické aj fyzikálne zákonitosti. Ak vnímame hudbu ako spôsob komunikácie a prijímame antropologicky dokázané premisy, že súhra, kolektívna hudobná interpretácia posilňujú kolektívne vedomie a pozitívne rozvíjajú nielen individuálnu, ale aj skupinovú identitu, je tu veľký potenciál na efektívnu prácu so vzťahovou dynamikou v triede aj s emocionálnou a psychickým nastavením žiakov a žiačok.

AS: Vašou hlavnou témou – či už vo výskume alebo aj na pódii – je tradičná ľudová hudba. V akej konkrétnej podobe by sa prvky tradičnej hudby mali ocitnúť v hudobnej výchove?

JA: Mnohé kategórie a pojmy tradičnej hudby už tím do štandardu zaradil aj bez nás. My sme ho kontrolovali, prípadne terminologicky vyčistili či doplnili. V speve sa v jednotlivých cykloch objavujú (regionálne) ľudové piesne, detské riekanky, vyčítanky a pod. ako jeden z východiskových hudobných útvarov na rozvíjanie elementárnych hudobných kompetencií. V rámci hry na hudobnom nástroji sme do spektra možných nástrojov, zvukových zdrojov (napr. Orffov inštrumentár a i.) pridali aj (detské) ľudové hudobné nástroje. Učiteľia – ak sa pre tento typ nástrojov rozhodnú –, môžu pracovať napríklad s jednoduchými idiofónmi (drumbľa, rapkáč, rôzne druhy chrastidiel, zvonce), membrano-fónmi (*prdáč*, malý bubon), chordofónmi (detské husle, detský cimbal alebo citara),

alebo aerofónmi (okarína, frndžadlo, vrbová píšťalka, pískanie na steblo púpavy alebo na liste). Sú mimoriadne vhodné na rozvoj detskej motoriky, improvizáciu aj hranie sa so zvukom a zodpovedajú schopnostiam detského interpreta.

V rámci komponentu Počúvanie hudby sme dbali na to, aby sa žiaci dostatočne orientovali v typických prejavoch tradičnej hudby a prichádzali do kontaktu s jej čo možno najreprezentatívnejšími regionálnymi prejavmi. Komponent Hudobno-dramatické vyjadrenie hudby obsahuje ako možné využiteľné námety a východiskový materiál slovesné či zložené folklórne prejavy vrátane tradičných hudobno-dramatických hier, rozprávok a pod. Veľký dôraz sme kladli aj na moment spoznávanie hudobných prejavov a preferencií vo vlastnej rodine a miestnom spoločenstve. Expertný tím do všeobecných cieľov hudobnej výchovy zakomponoval hneď niekoľko, ktoré vedú žiakov a žiačky k spoznávaniu a oceňovaniu hudobnej minulosti i súčasnosti svojej aj iných krajín s ohľadom na etnickú, resp. kultúrnu rozmanitosť a spoločensko-historické kontexty.

AS: Školský vzdelávacie program sľubuje „voľnosť a flexibilitu pre školy a učiteľov“. Vieme, že tie si vyžadujú kvalifikovaných a samostatne konajúcich pedagógov. Spomínate reprezentatívne a neštylizované prejavy tradičnej hudby. Do akej miery majú učitelia na základných školách odbornú a vkusovú výbavu správne tieto prejavy identifikovať?

JA: V tejto chvíli budem trochu pesimistickejšia, na situáciu sa pozerám pragmaticky, čiastočne s obavami. Súhlasím, kľúčovým vo vzdelávaní je učiteľ a jeho aspoň elementárny rozhľad v problematike a vzťah k oblasti hudobno-tanečného folklóru či nehmotného kultúrneho dedičstva. O príprave pedagógov: Viem, že niektoré pedagogické fakulty sa snažia po-

silňovať vzdelávanie aj vo sfére hudobného folklóru. Nie je to však skalné pravidlo a dôraz spočíva na celkom iných témach. Čo sa týka učebníc, je otázka, koľko učiteľov ich vôbec používa a aké učebnice vziđu z procesu kurikulárnej reformy, kto ich bude tvoriť. Mnohí pedagógovia sú v tejto problematike odkázaní na samovzdelávanie a tu sa všetko odvíja od ich schopnosti orientovať sa v neprebernom množstve vhodných a najmä mimoriadne nevhodných informácií a ukážok „ľudoviek“ na internete. Takže veľkou výhodou pre učiteľa/ku je, ak má aspoň čiastočnú skúsenosť s hudobným folklórom z rodinného prostredia, s folklórnym súborom či návštevou folklórnych festivalov. Ak ju nemá a nemá po ruke žiadne didaktické materiály, ktoré by ho/ju v téme a pojmoch vhodne usmernili, do powerpointovej prezentácie na hodine sa môže dostať naozaj všeličo... alebo vôbec nič. Osobne sa zo všetkého najviac obávam obsahu nových učebníc. Silnie vo mne takisto pociť, že by sme mali do veci prispieť aj my – etnológovia a etnomuzikológovia.

AS: Čo je cieľom zahrnutia prvkov tradičnej hudby/kultúry do základného vzdelania?

JA: Cieľom školy – poviem to veľmi zjednodušene – je pripraviť žiakov v rozmanitých kompetenčných úrovniach na život v súčasnej spoločnosti. Súčasťou jeho charakterovej, hodnotovej, vedomostnej výbavy je aj, nazvem to veľmi všeobecne, zdravé kultúrne a historické povedomie a sebavedomie. Vhodné ponorenie sa do sveta tradičnej hudby nám okrem benefitov, ktoré prináša akékoľvek muzicirovanie, sprostredkúva nové farby, zvuky, hudobné podoby, možné hudobno-spoločenské kontexty, hudobné kultúry a jazyky, typy interpretov a pod. Pod správnym pedagogickým vedením má žiak možnosť kultivovať svoje mäkké zručnosti, osvojovať si hodnoty humanizmu a rešpektu,

posilňovať vlastnú kultúrnu, regionálnu identitu. Prostredníctvom tradičnej hudby vieme takisto hravo sprostredkovať učivo o dejinách artificialnej hudby, o mimoeurópskych spoločenstvách, bohatom svete hudobných nástrojov či o národnostných menšinách – a nielen ich inakosť, ale aj spoločné znaky, kultúrne a sociálne univerzálie.

AS: S tým, o čom píšete, asi dobre korešponduje jeden z citátov zo ŠVP: „Vnímať hudbu ako špecifickú výpoveď rozmanitých kultúrnych spoločenstiev“... Dnes sa však stretávame s problematickými vyjadreniami smerom k výkladu „našej“, „slovenskej“ kultúry a umenia. Azda najproblematickejším sa stal výrok ministerky kultúry o „slovenskej kultúre a žiadnej inej“. Spôsobujú vám tieto politické interpretácie pojmov „národný“, „tradičný“ či „ľudový“ vrásky na čele?

JA: Áno aj nie. Vysvetlím prečo. V prvom rade beriem tieto vyjadrenia s určitou rezervou. Boli sme aj naďalej budeme svedkami toho, že v rétorike politických reprezentantov akoby slová, pojmy, ve-ty viac a viac strácajú svoju sémantickú podstatu, so slovami a pojmami sa ľubovoľne žongluje, vyslovujú sa protichodné výroky.

Slová ministerky som vnímala v prvom rade ako nástroj politického marketingu a mobilizácie, kde len musia smerom k voličom zaznieť kľúčové slová, ostatné slovné druhy vo vetách sú nepodstatné. Na druhej strane, je jednoznačné, že takéto výroky vychádzajú z nesprávnych predpokladov a nedostatočného poznania princípov existencie, vývoja a premien niečoho, čo si možno predstaviť pod „národnou“ či „slovenskou tradičnou kultúrou“.

Inou vecou sú činy, ktoré sú touto rétorikou motivované. Tam už silnejú obavy. Napríklad protežovanie podpory „národnej“, „slovenskej“ kultúry vzbudzuje mnohé

otázky, či sa takto chápe systémová podpora kultúry v krajine. Ak „slovenská“, čo potom „menšinová“? A takisto, čo s ostatnými oblasťami kultúry – od divadla po dizajn, čo s medzinárodnými spolupracami a pod.? Vytvára sa zbytočný chaos a nerovnováha. Je to pre mňa nepochopiteľné. Som jednoznačne za finančne výživnú, odborne koordinovanú, systémovú podporu každej umeleckej oblasti aj kultúrnych inštitúcií. Treba však povedať aj to, že Slovenská republika v roku 2006 ratifikovala Dohovor o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva UNESCO, existuje tiež Koncepcia udržateľného rozvoja nehmotného kultúrneho dedičstva a tradičnej ľudovej kultúry na roky 2020–2025, čo nás zaväzuje odborne, systémovo prispievať k ochrane a starostlivosti o tzv. živé, resp. nehmotné kultúrne dedičstvo. Je to jedna z množstva úplne legitímnych agend – aj ministerstva kultúry či školstva.

AS: Môžeme si pripomenúť definíciu tradičnej hudby/kultúry? Ako ju vnímame na území jednej krajiny, v jej komplexnosti?

JA: V našom geografickom priestore sa v prípade oboch fenoménov sústredila pozornosť najmä na duchovné (tiež hudobné) a materiálne prejavy a sféry sociokultúrneho systému vidieckych spoločenstiev. Samozrejme, v medzinárodnom kontexte aj naprieč dejinami etnológie a etnomuzikológie v rôznych krajinách zaznamenávame špecifické chápanie týchto pojmov a ich metodologické či vedecko-interpretačné uchopenie. Kultúrne/hudobné prejavy iných sociálnych prostredí, skupín alebo vrstiev v rôznych kútoch sveta, sú v určitej miere takisto dynamickým systémom, ktorý podlieha vývojovým zmenám. Mení sa opúšťaním nefunkčných prvkov, rozširovaním o nové kultúrne nánosy, či už vzniknuté vďaka autochtónnym tvorivým impulzom alebo medzikultúrnou výmenou vďaka spo-

Vhodné ponorenie sa do sveta tradičnej hudby nám sprostredkúva nové farby, zvuky, hudobné podoby, možné hudobno-spoločenské kontexty.



čenskému pohybu či rozmanito sprostredkovaným kultúrnym kontaktom.

Práve vďaka migrácii, kde v minulosti zohrali svoju úlohu hneď viaceré etnické či profesijné skupiny (Rómovia, Rusíni, Židia, Nemci...), spoločensko-politickým okolnostiam či prírodným podmienkam, máme doklady o rozmanitosti tradičných kultúrnych prejavov v jednotlivých oblastiach Slovenska. Tradičná kultúra či hudba v podobe, akú majú na mysli nielen politici, je, prísne vzaté, mýtom, ktorý sa neustále modeluje spoločenským diskurzom. Je nezriedka idealizovanou aj nepretržite aktualizovanou predstavou o minulosti. Proces jej odborného poznávania naďalej pokračuje. Vo vidieckych lokalitách došlo k mnohým nivelizačným procesom, stieraniu hraníc, ideový rozmer kultúry aj prvky spoločenského správania sa menia. V súčasnosti to, čo nazývame tradičnou alebo ľudovou kultúrou, existuje v často transformovanej alebo reziduálnej podobe, nadobúda nové spoločenské funkcie. Preto sa aj jej vedecké skúmanie a interpretácia javov a procesov nevyhnutne líši v porovnaní s minulosťou.

AS: Nedá mi nevyužiť príležitosť rozhovoru s vami aj položením otázky na tému štýlových presahov do tradičnej hudby,

resp. jej miešania s prvkami hudby z iných území. Myslím tým crossoverové hudobné prejavy či to, čo sa zaužívalo nazývať ako world music. Sama pochádzate z rodiny významného speváka ľudovej hudby a ste aktívnou hudobníčkou a speváčkou v tejto oblasti. Ako sa pozeráte na tieto štýlové presahy? Ktoré z týchto prejavov vám imponujú, a ktoré, naopak, považujete za problematické?

JA: V kontexte presahov tradičnej hudby ma z odborného hľadiska úprimne zaujíma sledovať tieto fenomény (bez neprimeraného osobného hodnotenia ich výsledkov). Ostatne, ak sa pozrieme na historický vývoj tradičnej hudby na Slovensku, môžeme odsledovať jej presah či už do hudobnej kultúry vyšších spoločenských vrstiev, resp. artificálnej hudby, alebo hudby duchovnej či cirkevnej. Pozoruhodnými sú napr. *Zbierka piesní a tancov Anny Szirmay-Keczerovej*, vianočná tvorba františkánov Paulína Bajana a Juraja Zrúneka, Bartókov *Mikrokozmos*, Suchoňove *Obrázky zo Slovenska* či filmová hudobná tvorba Svetozára Stračina, ale aj rozmanité vzájomné vplyvy tradičnej a populárnej hudby naprieč 20. storočím až dodnes. Tieto procesy nie je možné „zastaviť“ a kultúrno-spoločenský kontext, v ktorom sa dejú, je pre mňa aj mojich kolegov a ko-

Jana Ambrózová a malí hudobníci v hudobnej škôličky v obci Polomka
Foto: Štefan Németh

legyne neoceniteľným zdrojom poznania človeka, hudby i kultúry samotnej.

Z hľadiska subjektívneho, z pohľadu mňa ako osoby načúvajúcej aj interpretujúcej, oceňujem najmä hudobné experimenty s tradičnou hudbou, napr. vo sfére populárnych hudobných žánrov aj experimentálnej hudby, ktoré sú intelektuálne podnetné, hudobne rafinované, inovatívne. Osobne ma viac oslovujú také, v ktorých je cítiť znalosť pôvodiny – tradičnej hudby a spôsobu jej hudobnej interpretácie. Tá totiž pomáha pri jej ďalšom spracovaní a umeleckom pretváraní. Menej ma „baví“ interpretácia ľudových piesní púhym odlišným nástrojovým obsadením, napríklad v kontexte rocku. Vo všetkých prípadoch oceňujem benefit sociálno-integračného účinku muzicírovania. Muzicírujme. S ostatnými. Akokoľvek. Je to práve dnes nesmierne dôležité.

Menej ma „baví“ interpretácia ľudových piesní púhym odlišným nástrojovým obsadením, napríklad v kontexte rocku.

AS: Dá sa o týchto spojeniach tradičného s „iným“ uvažovať ako o nových, živých podobách tradičnej hudby?

JA: Vo všetkých prípadoch ide podľa mňa v prvom rade o ďalšiu možnú formu jej existencie. Ak otázku trošku otočíme, môže znieť aj takto: Ktoré hudobné prejavy vyskytujúce sa, povedzme, v rurálnych oblastiach Slovenska je možné ešte pova-

žovať za tradičné (ľudové)? V tomto ohľade diskusia v rámci etnomuzikológie naďalej pokračuje, definície sa kryštalizujú. Napríklad miestna cimbalová hudba rozšírila v 60. rokoch 20. storočia svoj inštrumentár o bubon alebo saxofón, a to pod vplyvom súdobej populárnej hudby. Iný príklad: V obci v 80. rokoch zanikla rómska sláčiková hudba, hernú produkciu zabezpečuje zoskupenie s elektrofonickými hudobnými nástrojmi a bicími, repertoár sa výrazne rozšíril o piesne populárnej hudby. Oba prípady nástrojových zoskupení sa nezvykli explicitne interpretovať ako prejavy tradičnej hudby, preto boli na okraji záujmu. Dnes sa vnímajú ako nové vývojové štádium miestnej hudobnej tradície či kultúry, ku ktorému došlo pod tým a tým vplyvom, za tých a za tých okolností... Etnomuzikológia preto medzinárodne vníma ako svoj predmet záujmu skúmanie hudby v širších kultúrnych a sociálnych kontextoch. Zámerom disciplíny je, je okrem iného tiež pochopiť, „ako a prečo“, či porozumieť hudbe ako sociálnemu procesu. Tým sa otvára mnohokrátym hudobným fenoménom aj výskumno-analytickým prístupom na pomedzí muzikológie a etnológie.

AS: Tradičná hudba v prirodzenom prostredí zrejme neustále podliehala zmenám – každý spevák, hudobník interpretoval konkrétny materiál inak, jej podoby sa menili tradovaním... Ak dnes interpretujeme ľudovú hudbu (v rôznych podobách jej štylizácie či v snahe o autentickosť), prichádza k jej „konzervácii“ a stáva sa z nej už len „interpretačné“ umenie? Alebo máme nositeľov tradície, ktorí ju ešte dokážu pestovať ako „živý“ systém, prinášať doň slobodne a sebavedome vlastné podnety, nielen napodobňovať staršie vzory?

JA: To je dobrá otázka. Pokrýva však veľmi širokú oblasť existencie tradičnej hudby v súčasnej spoločnosti a je ťažké odpovedať zjednodušene. Hrubozrnne povedané, tradičnej hudbe v jej hudobno-žánrovej, hudobno-štylovej aj hudobno-interpretačnej rozmanitosti sa dnes venujú rôzne sociálne skupiny, komunity či jednotlivci, a to z rôznych dôvodov, pri rôznych príležitostiach, rôznym hudobno-interpretačným spôsobom a pre rôzne druhy recipientov. Folklorná hudba pritom plní rôzne funkcie a je rôznym spôsobom vnímaná a chápaná poslucháčmi aj samotnými interpretmi. Situácia je v súčasnosti ďaleko menej „prehľadná“, prebieha množstvo paralelných vývojových a transformačných procesov. Niektoré z nich inštitucionálne koordinujeme (napr. cez sieť osvetových centier a vzdelávacie projekty zamerané na folklórne súbory, spevákov, hudobníkov), iné sú celkom mimo akejkoľvek kontroly, keďže sú pohltené zákonitostami trhu, hudobného priemyslu, vývoja hudobných nástrojov a demokraciou sociálnych sietí. Áno, stále sú medzi hudobnými interpretmi aj takí, ktorí si jej staršie repertoárové vrstvy osvojili v rodine či lokálnom spoločenstve ústnym podaním a viac či menej v ich podaní dodnes hudba vykazuje charakteristické štylovo-interpretačné znaky a plní niektoré z pôvodných spoločenských funkcií. Je ich ako šafranu, avšak stále existujú.

A takisto sú takí jednotlivci a skupiny, ktorí si tradičnú hudbu osvojujú sprostredkovane, napríklad štúdiom zvukových nahrávok alebo v kontakte s pôvodnými folklórnymi interpretmi, s cieľom pochopiť a osvojiť si tréningom všetky dôležité tradičné hudobno-interpretačné prvky, pravidlá improvizácie či repertoár a prezentovať ich rôznymi spôsobmi cieľovej skupine. Iste, dochádza tu k istej miere konzervácie (nezriedka tvorivej), ale musíme si uvedomiť, že je to prospešná činnosť, lebo v prevažnej miere sú to hudobné prejavy, ktoré zo živej praxe v pôvodných lokalitách dávno vymizli. Ide preto o jeden zo spôsobov uchovávaní hudobnej tradície u nás. Súčasná hudobná kultúra však ponúka široké možnosti, ako s tradičnou hudbou naložiť. Je na členoch spoločnosti, ktoré z nich bude vnímať ako „životné“ dôležité, lahodiace, spoločensky cenné či umelecky zmysluplné. II

PAVLIK RECORDS

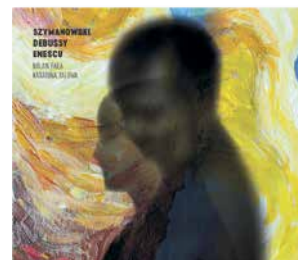
Ponúkame zvukové nahrávky v stereo a 5-kanálovom prevedení vo vysokom rozlíšení pre audiofilov.

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



SZYMANOWSKI – DEBUSSY – ENESCU
MILAN PALA – HUSLE, KATARINA PALOVA – KLAVÍR



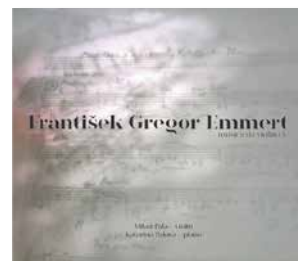
ERNŐ DOHNÁNYI: PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2
LADISLAV FANZOWITZ – KLAVÍR, ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE
ZBYNĚK MÜLLER – DIRIGENT



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



Free Tenors featuring Harry Sokal

ONDREJ DZUREK

Rakúske kultúrne fórum ponúka verejnosti pravidelný program z oblasti hudby, výtvarného umenia, literatúry, divadla a ďalších kreatívnych foriem. V rámci krátkeho turné zavítala do Bratislavy rakúska jazzová legenda Harry Sokal s projektom Free Tenors, do ktorého angažoval ďalších dvoch významných tenorsaxofonistov – Bernharda Wiesingera z Rakúska a Ondreja Štveráčka z Česka.

Zoskupenie vydalo v r. 2014, keď vzniklo, zatiaľ jediné CD s názvom *Fellowship*, ktoré podľa Bernharda Wiesingera najlepšie vystihuje Free Tenors ako „spoločenstvo priateľov a kolegov spojených hudbou a životom“. Po vydaní CD a následnom turné prestalo zoskupenie aktívne fungovať. Dnes, o desať rokov neskôr, sa jeho členovia opäť stretli, aby spolu odohrali krátke turné po Slovensku a Rakúsku.

V zostave, ktorá sa za desať rokov nijako nezmenila, figurujú špičkoví hudobníci z troch susediacich krajín. Slovensko na bicích nástrojoch zastupuje Marián Ševčík, pričom so svojim českým kolegom Tomášom Barošom (kontrabas) tvoria základ rytmickej sekcie aj v CZ-SK Big Bande Matúša Jakabčica, v kvartete Lukáša Oravca a mnohých ďalších projektoch. Dvojica v súčasnosti patrí k najzohranejším v Česku a na Slovensku, čo hudobníci dokazovali aj na tomto koncerte.

Viedencan Harry Sokal sa preslávil ako zakladajúci a dlhoročný člen Vienna Art Orchestra – avantgardného zoskupenia kombinujúceho elementy jazzu, klasickej a experimentálnej hudby či minimalizmu. S VAO zožal medzinárodný úspech a zároveň sa mu podarilo etablovať ako vynikajúceho sólistovi a skladateľovi. Jeho mladší kolega a krajan Bernhard Wiesinger sa cíti

doma v hardbopovom štýle, ktorý môžeme počuť v hre jeho skupiny Bernhard Wiesinger Orgel Quartet. Trojicu saxofonistov dopĺňa Čech Ondřej Štveráček, známy svojím prejavom inšpirovaným hudbou Johna Coltrana. Pozornosť na koncerte však pútal hlavne oslávenec Harry Sokal, ktorý sa z pozície lídra prihovárал publiku striedavo anglicky a nemecky. Repertoár približne hodinového koncertu tvorili skladby zo spomenutého albumu, nové kompozície saxofonistov, ale aj aranžmány ich starších skladieb.

Sokalov *Hit Hat*, úvodná skladba koncertu, prekvapila rýchlym tempom a free jazzovou expresivitou v štýle Ornetta Colemana. Zatiaľ čo rytmická sekcia držala swingový groove s walking bass line, saxofonisti sa v improvizovanom úvode pohybovali zdanlivo voľne a ich linky sa často križovali. Koncepcia koncertnej verzie tejto skladby tak odrážala Sokalovu záľubu vo voľnosti a experimente.

Na koncerte zaznela aj staršia kompozícia *Harlequin Tango*, ktorú Harry Sokal hrával ako sólista s CZ-SK Big Bandom Matúša Jakabčica. O úpravu aranžmánu pre Free Tenors sa postaral jeho kolega Wiesinger. Práve tu mohlo publikum najlepšie sledovať, ako sa dokážu traja saxofonisti zaobísť bez harmonického nástroja. Sokal hral tému skladby a Štveráček s Wiesingerom ho sprevádzali v dvojhlase, ktorý zvukovo uzemňoval kontrabas.

V sólach sa striedali pasáže, kde hral jeden saxofonista s rytmickou sekciou, s úsekmi, kde mu zvýšni dvaja tvorili harmonický sprievod.

Štveráčkova skladba *The Form* z albumu *Space Project* (r. 2020) má aj vďaka

Jazzové zoskupenie Free Tenors s hudobníkmi z Česka, Rakúska a Slovenska sa 19. 3. predstavilo na pôde Rakúskeho kultúrneho fóra v Bratislave. Netradične koncipovaný ansámbl troch tenorsaxofonistov s rytmickou sekciou bez harmonického nástroja odohral koncert deň po tom, čo Harry Sokal, líder kapely, významný rakúsky saxofonista, oslávil svoje 70. narodeniny.

Harry Sokal sa preslávil ako dlhoročný člen Vienna Art Orchestra – avantgardného zoskupenia kombinujúceho elementy jazzu, klasickej a experimentálnej hudby.

použitiu frýgického módu tajomnú atmosféru umocnenú Ševčíkovou hrou na bicích nástrojoch. Sokal vo svojom expresívnom sóle použil techniku *sheets of sounds* typickú pre Coltrana. Sólo gradoval „výkrikmi“ pripomínajúcimi hru Ornetta Colemana na albume *The Shape of Jazz to Come*.

V kontraste k zložitým kompozíciám Sokala a Štveráčka pôsobili jazzové adaptácie notoricky známych pesničiek *Červené jablčko* alebo *Včielka Maja* od Bernharda Wiesingera ako vítané odľahčenie. Na svoje si tak mohla prísť aj časť obecnstva, ktorá nepatrí k častým návštevníkom jazzových koncertov. V dramaturgii večera tieto skladby fungovali dobre, poslucháčom dali priestor trochu si vydýchnuť.

Absencia harmonického nástroja spôsobovala akúsi zvukovú medzeru medzi saxofonistami a rytmickou sekciou. Pre neúplnosť akordickej sadzby tak mohlo pre poslucháčov v hudbe Free Tenors „niečo chýbať“. Ansámbl však dokáže svojou nekonvenčnosťou zaujať a ponúknuť iné možnosti vo zvukovosti aj spôsobom hry.

V pasážach, ktoré vyžadovali väčšiu mieru zohratosti medzi saxofonistami, bolo badateľné, že koncert v Bratislave bol len ich druhým vystúpením po dlhoročnej odluke. Dvojica Baroš-Ševčík však počas celého koncertu pôsobila suverénne a hudba tak nestrácala na intenzite. Trojici Sokal, Wiesinger, Štveráček sa publikum darilo presvedčiť najmä sólovými výkonmi, kde vynikal ich jedinečný prejav. II

Text je súčasťou Akadémie Hudobného života.



Marián Ševčík a Bernhard Wiesinger
počas koncertu v Rakúskom
kultúrnom fóre.
Foto Michal Babinčák

Tomáš Baroš a Harry Sokal
Foto Michal Babinčák

Martin Ďurdina

Sweet Lorraine

Analýza sóla a improvizačné prístupy
pri hre na harmóniu skladby
štandardného repertoáru

JURAJ KALÁSZ

Martin Ďurdina (1973–2014) patril medzi hudobníkov so širokým štýlovým záberom. Absolvoval štúdium hry na trúbke na bratislavskom Konzervatóriu, pre politickú a ideologickú izoláciu Československa ho možnosť študovať jazz na akademickej pôde tesne minula. Vedomosti o jasse získaval z nahrávok a interakcie s inými hudobníkmi. Vytrvalým samoštúdiom si postupne dopĺňal medzery vo vedomostiach o improvizácii a kompozícii. Svoj sólový štýl, vychádzajúci z polyfonického dixielandového prístupu, rozvíjal dlhodobo smerom k modernejším improvizačným koncepciám. Jazz bol preňho nielen hudba, ale aj životný štýl a stav mysle. Hovorí sa, že jazzoví hudobníci dozrievajú okolo štyridsiatky a potom sa stále zlepšujú. Martin zomrel príliš skoro na to, aby mohol rozvinúť svoj potenciál. 22. júla 2024 si pripomenieme 10. výročie jeho úmrtia.

**Jeho hra mala vždy istú lyric-
kú až intro-
vertnú povahu,
inšpiráciou mu
boli trubkári
Chet Baker
a Miles Davis.**

Nahrávka, ktorá dokumentuje Ďurdinov cit pre štýlovú hru, pochádza z CD Traditional & Revival Band – *Keep Swinging* s hosťujúcou rakúskou speváčkou Elly Wrightovou z r. 1997. V skladbe *Sweet Lorraine* sú jeho spoluhráčmi Stanislav Herko na basgitare, Alexander Dányi na klavíri a Karol Sucháň na bicích nástrojoch. Jeho prejav vrátane použitia sordiny pripomína štýl hry Harryho „Sweets“ Edisona.

Začiatok improvizácie v posledných dvoch taktach témy (1.–2. takt) je postavený na pentatonike d mol a dodržiava pravidlo, že na 1. dobe by mala fráza skôr končiť než začínať. Je to drobnosť, potvrdzuje však Ďurdinov cit pre správne rytmické zadení melódických motívov. Od 7. taktu vyberá akordické tóny, ktoré sa však dajú chápať opäť ako pentatonika d mol. V 11.–14. takte používa tóny akordu Dm⁹, z ktorých tvorí jednoduché frázy. V 15. takte zahrá na prvej dobe rozklad akordu Bbmaj⁷, v ktorom sa nachádzajú nastavbové tóny akordu D^{7#9}. Jeho obľúbenými tónmi sú #9 a b13. Zaujímavý je hlavne cieľový tón f, čiže #9, reakcia na akord, ktorý spontánne zaznie v klavírnom sprievode. V 16.–17. takte použije v bluesovo ladenej fráze

f mol melódickú v jej vzostupnom tvare. V kontrastnom B diele (takty 19–26) treba upozorniť na rytmické cítenie vo veľkých triolách. Ide o polyrytmické delenie 3:4, ktoré často používajú speváci. V tomto diele pridáva k akordickým tónom aj spodné chromatické tóny, napr. v 19., 21. a 26. takte. Je to chromatický štýl improvizácie s indirect resolutions, ktorý presadzoval Louis Armstrong už v 30. rokoch minulého storočia.

V diele C (ide o repetíciu dielu A) je jej prvé štvortaktie (27.–34. takt) v tzv. double-time cítení, pri ktorom tempo harmonických zmien ostáva rovnaké, len sólista pri rytmickom zadení prejde z osminových na šestnástinové hodnoty. Tu už je o niečo viac chromatických tónov a na konci 28. taktu je použitý tzv. double-chromatic approach. Cieľovým tónom je a na ťažkej dobe 29. taktu, ktorému predchádza najprv jeho vrchný a potom aj spodný chromatický tón. Na 4. dobe 30. taktu sa začína motivická práca v pentatonike d mol. V 33.–34. takte Ďurdina použije jednoduchý rytmický motív zložený z 2 tónov, ktorý zakončí rozkladom akordu Dm⁷ a tónom f na ťažkú dobu ďalšieho chórusu.

Analýza sóla je reprezentatívnou ukážkou improvizačného štýlu Martina Ďurdinu, vychádzajúceho z doškálneho motivického hrania s občasným použitím blue notes. Jeho hra mala vždy istú lyrickú až introvertnú povahu, inšpiráciou mu boli trubkári Chet Baker a Miles Davis. Nehral dopredu naučené postupy, čiže tzv. licky alebo patterny. Jeho sólová hra bola postavená na interakcii s rytmikou a na prvé miesto vždy kládol melódiu. Bol hudobníkom s interpretačným nastavením, ktoré bolo na Slovensku jedinečné. II

Sweet Lorraine

posledné 2 takty témy:

Martin Ďurdina - trúbka
Transkripcia Juraj Kalász

F⁶ Dm⁷ 3. 4. 5. Gm⁷ 1. 5. 4. 2. 1. 5. + 3 F⁶ E^{b7#11} D⁷ Gm⁷ C⁷ b7 13 3
 d mol pentatonika

5 Dm⁷ 1 b3 B^{b7} A^{7b9} 5 b13 b7 + 1 D⁷ 1. 4. 4. 4. Gm⁷ 1. 4. 4. C⁷ 3.
 d mol pentatonika

9 Am⁷ 4. 1. 5. 4. 1. D⁷ 1 b7 5 1 b3 9 Gm⁷ 1 b7 11 b3 C⁷ 5 b3 b7 5 b3 9 5
 tóny z akordu Dm9

13 Dm⁷ 1 b7 5 b3 9 1 9 b3 11 + 5 b3 1 B^{b7} 3 D^{7#9} (B^b maj⁷) b13 1 #9 5 11 5 b13 b7 + 1 #9

16 Gm⁷ 7. 6. 5. b3. 6. 2. 1. 6. 1. F⁶ B^b maj⁷ b3. 2. 1. 3 5 F⁶
 f mol melodická

B B^b maj⁷ + 3 5 3 D^{7b9} Gm⁷ Fm 9 1 3 B^{b7} E^{b7} 3 3 + 5 5 11 D⁷ 3 3 1 3 B^{b7} 3
 3

23 E^{b7} 1 3 + 1 b7 D⁷ b9 1 + 13 + b7 3 + 5 C⁷ (1 b3 5 1) E^{b7} (Gm⁷) b7 3 11 9 + 13 1 13 11 D⁷ D^{b9#11} (C⁷) C⁷

C F⁶ 6 E^{b7#11} 9 #11 D⁷ Gm⁷ 1 9 b3 1 9 b3 11 5 C⁷ 11 3 9 13 1 + b7 +
 d.ch.-----|

29 Dm⁷ 5 b3 1 b3 B^{b7} 1 b3 b7 5 b7 A^{7b9} 13 5 1 #9 3 11 b13

31 D⁷ 4. 2. 1. 2. 4. Gm⁷ 2. 1. 4. 3. 2. 4. C⁷ 1. 5. 1. 5. + 1. 5. 1. 5. 4. 2. 1. F⁶ E^{b7#11} D⁷ 2.
 d mol pentatonika

Hovory G, 3. časť

Dejiny jazzovej gitary v reflexiách súčasníkov

Od Johna McLaughlina po 90. roky

pripravil JURAJ KALÁSZ

McLaughlin už úplne opúšťa mainstream a na jeho hre je počuť veľký vplyv modálneho štýlu.

V predchádzajúcom diele Hovorov G sme reflexiu vývoja gitarovej hry prerušili symbolicky v roku 1968, keď sa uzavrela umelecká i životná dráha Wesa Montgomeryho. O rok neskôr prichádza Miles Davis s albumom *In A Silent Way*, ktorý už naznačuje zmenu jazzovej paradigmy. Jej potvrdením bol dvojalbum *Bitches Brew*. Niektorí kritici ho už vtedy považovali za prelomový. Pre nás je zaujímavé, že sa na nahrávaní oboch spomínaných albumov podieľal aj britský gitarista John McLaughlin...

McLaughlin bol v 60. rokoch súčasťou britskej hudobnej scény, živil sa hraním v rhythm'n'bluesových kapelách a pracou v nahrávacích štúdiách. Jeho debutové LP *Extrapolation* mu však urobilo dobré meno aj v USA a v roku 1969 sa kvôli angažmánu v triu Lifetime bubeníka Tonyho Williamsa presťahoval do New Yorku. Na nahrávaní spomínaných dvoch Davisových albumov sa zúčastnil ako štúdiový hudobník. McLaughlin hral spočiatku s čistým zvukom a až neskôr, v období Mahavishnu Orchestra, uňho prišlo k zlomu, keď začal používať skreslenie zvuku. To malo, samozrejme, veľký vplyv na štýl jeho hry. Išlo mu o to, aby gitara znela ako saxofón.

Jeho častým výrazovým prostriedkom bolo extrémne vyťahovanie strún typické skôr pre indický sitar. Kombinácia všetkých týchto prvkov s brilantnou technikou bola niečím dovtedy nevída-

ným. Od svojich súčasníkov sa odlišoval aj z kompozičnej stránky. Skladby písal v nepravidelných metrách a v harmónii používal tzv. „slash chords“, teda akordy, ktoré majú v base iný ako základný tón.

Mahavishnu Orchestra bola v Česko-slovensku obľúbená kapela a aj napriek kultúrno-politickej izolácii sme jej albumy v 70. rokoch pozorne sledovali. Dôvodov na to bolo niekoľko: okrem inovatívnej McLaughlinovej gitarovej hry boli veľkým magnetom aj jeho spoluhráči. Billy Cobham bol v tej dobe považovaný za absolútnu špičku v hre na bicích nástrojoch a „naše“ železko v ohni, český klavirista a skladateľ Jan Hammer, ktorého bolo u nás zakázané čo i len spomenúť, dodával počúvaniu každej LP príchut' konzumácie zakázaného ovocia. Ako by si zhodnotil McLaughlinov improvizračný a kompozičný štýl na prvých albumoch Mahavishnu Orchestra?

Na *Inner Mounting Flame* je jeho hra chromatická s prvkami modálneho štýlu Johna Coltrana. Druhý album (*Birds of Fire*) obsahuje improvizácie postavené na pentatonike. U McLaughlina ide o zjednocujúci melodický prvok, s ktorým sa pohybuje nad komplexnou harmóniou. Pomocou módov by sa na tie zložité akordy hralo asi menej komfortne. Ďalšou vecou je kompozičná stránka: na rozdiel od *Bitches Brew*, ktoré bolo systematizované až v postprodukcii, skladby na albumoch Mahavishnu Orchestra boli vypracované do naj-

Spojenie jazzu s rockom začiatkom 70. rokov prinieslo do gitarovej hry nové impulzy a otvorilo jej cestu k dominantnému postaveniu v kapelách s menším obsadením. Technické výtvarnosti v spracovaní a projekcii zvuku povýšili tento nástroj do rovnocennej kategórie s trúbkou alebo saxofónom. Aké boli zlomové body tohto vývoja a ktorí gitaristi sa o to najviac zaslúžili? Rozprával som sa s popredným slovenským gitarovým pedagógom ANDREJOM KELLENBERGEROM.

menšieho detailu už pred nahrávaním. Na *In A Silent Way* a *Bitches Brew* bol McLaughlin len jedným zo sidemanov Milesa Davisa, zatiaľ čo na albumoch Mahavishnu Orchestra bol lídrom, ktorý sa obklopil rovnocennými spoluhráčmi. Dodnes, keď si pustím prvú skladbu z *Inner Mounting Flame* a počujem, ako zošliape na „kvákadlo“, mi idú zimomriavky po chrbte. A hoci sú tam použité tradičné nástroje – vybudená gitara, Fender Rhodes a husle, výsledkom je mimoriadne agresívny zvuk. Z hľadiska gitarovej hry považujem za zásadné jeho účinkovanie na albume Larryho Coryella *Spaces* z roku 1974. McLaughlin tu už úplne opúšťa mainstream a na jeho hre je počuť veľký vplyv modálneho štýlu. Coryell hrá na rozdiel od neho, paradoxne, skôr pentatonicky.

Domnievam sa, že McLaughlin s Coryellom boli vo svojej dobe chápaní nesprávne. Ich veľkým prínosom bolo nastavenie nového normatívu v technickom zvládnutí nástroja, hlavne čo sa týka rýchlosti a energie hry. Horšie to bolo s frázovaním a uplatňovaním jazzového jazyka. Mladí hudobníci, ktorých ovplyvnili, začali od nich preberať práve tú rýchlosť a zabúdali na rytmickú precíznosť. Konzervatívnejšia časť gitaristov ako George Benson alebo Pat Martino v tom mala väčší poriadok.

Nemyslím si, že by ich technika hry bola samoučelná a čo sa týka frázovania: člo-



Andrej Kellenberger
Foto Rudolf Baranovič

vek nie je stroj a rytmické delenie je veľmi osobná záležitosť. Treba si ešte uvedomiť, že hra McLaughlina a Coryella bola v kontraste so štýlom ich predchodcov, čiže išlo aj o generačnú výpoveď. Skladby Mahavishnu Orchestra neobsahovali konvenčné harmonické postupy mainstreamového jazzu, kompozičná práca tu bola postavená na iných princípoch.

McLaughlinova vízia bola taká špecifická, že s ňou mali problém aj jeho spoluhráči. Najmarkantnejšie sa to prejavuje na hudbe, akú hrali členovia Mahavishnu Orchestra po jeho rozpade. Každého to ťahalo iným smerom.

Súčasne s amerikanizáciou Johna McLaughlina prebiehal aj opačný proces. Americkí gitaristi, ktorí začali nahrávať svoje albumy v mníchovskom vydavateľstve ECM, začali integrovať do svojej hry prvky európskej klasickej hudby. Aký je tvoj pohľad na gitaristov ako Bill Connors, John Abercrombie, Ralph Towner alebo Steve Tibbets?

ECM dávalo svojim umelcom tvorivú slobodu, zvuk ich nahrávok bol v porovnaní s americkou produkciou vzdušnejší, otvorený. Nešlo však o súboj ECM s americkým mainstreamom, ale o proces spájania jazzu s rockom, klasickou hudbou a world music, ktorý bol univerzálny. V prípade ECM je dosť ťažké oddeliť interpretov od hudby. Každá nahrávka je stretnutím spriaznených duší, ktoré vytvorili niečo jedinečné.

Exemplárnym príkladom zblížovania európskej klasickej hudby s jazzom je Ralph Towner. Jeho prípad je však dosť špecifický, keďže jeho východiskovým bodom bolo štúdium klasického klavíra

a trúbky. Ku gitare sa dostal až oveľa neskôr a aj jej sa venoval na akademickej pôde vo Viedni (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, pozn. red.). Nikdy nehral na elektrickej gitare, nikdy nehral štandardný repertoár. Jeho improvizatívny i kompozičný jazyk boli ovplyvnené klasickou hudbou. Značná časť Townerových umeleckých aktivít mala prepojenie na kapelu Oregon zameranú na world music s prvkami jazzu. Zaujímavé sú jeho duové nahrávky s gitaristom Johnom Abercrombiem na albumoch *Sargasso Sea* a *Five Years Later*.

Abercrombieho som začal sledovať od LP *Arcade* z roku 1979, ktorá bola začiatkom jeho spolupráce s klaviristom Richiem Beirachom. John Abercrombie Quartet spájal jazz originálnym spôsobom s klasickou hudbou. Jeho pôsobenie v novej vlne ovplyvnenej rockom sa však datuje už od roku 1970, keď bol spolu s Billym Cobhamom a bratmi Breckerovcami členom kapely Dreams.

Abercrombie nahral pre ECM ešte pred *Arcade* dva zásadné albumy. Trio *Timeless* z roku 1975 s Janom Hammerom na organe a Jackom DeJohnnettom na bicích nástrojoch bolo v čase, keď vyšlo, kritizované za údajné mclaughlinovské epigónstvo. Na albume prvýkrát zaznie jeden z jeho typických lickov, postavený na štyroch tónoch z celotónovej stupnice, ktoré chromaticky posúva. Ďalšia Abercrombieho nahrávka, *Gateway*, ktorá vyšla o desať mesiacov neskôr a kde namiesto Jana Hammera účinkuje kontrabasista Dave Holland, bola prijatá oveľa lepšie. Atmosféra albumu je otvorenejšia,

Abercrombie hrá melodicky a v improvizáciách používa veľa opodstatnených chromatismov a modalitu, pričom bez zvyšku využíva priestor, ktorý mu tento formát ponúka. John Abercrombie Quartet bol naproti tomu inšpirovaný viac klaviristom Richiem Beirachom. Ten do ich interakcie prinášal harmonické postupy typické pre súčasnú klasickú hudbu. Členom kvarteta bol aj český kontrabasista George Mraz, ktorý pre túto spoluprácu zrušil svoj angažmán s legendárnym klaviristom Billom Evansom (!).

Abercrombie mal jedinečný zvuk. Ako sa k nemu dopracoval?

Spočiatku to bolo tak, že stiahol tónovú clonu, čím na svojej gitare značky Gibson Les Paul vytvoril zvuk príbuzný akustickým nástrojom. Ako jeden z prvých začal používať chorus a delay. Dost dlho sa vyhýbal gitarovému syntetizátoru. Postupne si vytvoril osobitý, ľahko identifikovateľný zvuk. Hral legátovým štýlom a od 90. rokov prešiel na hru palcom, čo značne zmenilo jeho výraz. Typické preňho bolo, že emocionálny účinok sól postavil na pár tónoch.

Svoje prvé dva albumy vo vydavateľstve ECM, vydala aj kapela Return to Forever. Copyright jej názvu mali vo vlastníctve Chick Corea a Stanley Clarke. Spočiatku sa orientovali na akustický jazz zameraný na brazílsku hudbu a flamenco, ale už v roku 1973 nasledovali príklad Mahavishnu Orchestra. Na ich prvom plne elektrickom albume *Hymn of The Seventh Galaxy* sa stali členmi RTF aj hráč na bicích nástrojoch Lenny White a gitarista Bill Connors...

Connors bol už vo veku 24 rokov, keď sa dostal do Return to Forever, technicky vyspelým hráčom s vynikajúcou sólovou hrou, ktorý do koncepcie tejto kapely dokonale zapadol. Priznam sa, že pre mňa bolo sklamaním, keď ho nahradil Al Di Meola. Meola v tej dobe ešte zďaleka nebol taký vyhranený ako oveľa neskôr. Z môjho pohľadu bolo jeho hranie oproti Connorsovi mechanické a postavené na stupniciach. Navyše, keď sa v rozhovore pre časopis *Guitar Player* vyslovil, že chce byť najrýchlejším gitaristom na svete, zdalo sa mi to dosť ploché a obmedzené. Tým, že sa pri improvizáciách pohybuje hlavne v stupniciach a chromatike sa vyhýba, nie je pre mňa až takým zaujímavým gitaristom.

Jeho hra, založená na virtuoze a latin-skoamerických rytmoch, oslovila množstvo poslucháčov. Nie div, že bol v spomínanom časopise *Guitar Player* dvanásťkrát zvolený za najlepšieho gitaristu roka. Pre mňa zostane jeho najlepšou nahrávkou LP *Friday Night in San Francisco* s Pacom de Luciom a Johnom McLaughlinom.

Ďalším významným hudobníkom, ktorý sa v 70. rokoch začal na značke ECM profilovať, bol Pat Metheny. So žánrovým zaradením a ohodnotením jeho hudby mala kritika spočiatku značný problém...

Debutový album *Bright Size Life* bol pre Metheného osobitý kompozičný vklad mimoriadnou udalosťou. Jeho skladby zneli nielen úplne inak ako jazzové štandardy, ale aj ako hudba jeho súčasníkov. Zvukom i obsahom sa Metheny vymedzoval hlavne voči McLaughlinovi a Mahavishnu Orchestra. Zatiaľ čo improvizácie väčšiny jazzových hudobníkov obsahujú patterny a licky, Metheny produkuje melódie. Domnievam sa, že okrem prirodzeného nadania išlo aj o vplyv jeho mentora, vibrafonistu Garyho Burtona. Obaja majú spoločnú jednu črtu: ich improvizácie nad komplexnými harmóniami majú logiku a sú melodické.

V predchádzajúcich vývojových obdobiach sa jazzová improvizácia vyvíjala od melodického varírovania témy až po napĺňanie harmonických schém doškálnym tónovým materiálom s vybočeniami, ktoré obsahovali tenzie. U Burtona a hlavne Metheného išlo o improvizáciu postavenú na vedení nezávislých melodických hlasov. V čom je podľa teba Metheny iný, v čom sa odlišuje od jazzových puristov alebo svojich súčasníkov ako McLaughlin alebo Scofield?

Metheny niekde povedal, že ak je fráza z rytmickej stránky v poriadku, na tónoch nezáleží. Naznačuje to, že sa už oslobodil spod diktátu tradičných (bopových) harmonických koncepcií. Väzba jeho improvizácií na akordy je oveľa voľnejšia. Americký hudobný kritik Alex Ross to vystihol najlepšie: „*Kedysi bola disonancia, dnes už zostáva iba hluk.*“

Metheny je tiež výnimočný a ľahko identifikovateľný vďaka svojmu zvuku, ktorý dokáže použiť v rôznych hudobných kontextoch. Na albume *I Can See Your House from Here* z roku 1994, kde Metheny hostuje s triom Johna Scofielda, nie je v ich hre veľký rozdiel. Obaja hrajú legato a majú spoločný moderný

melodický postbopový jazyk. Odlišnosť je len vo zvuku.

John Scofield bol v 70. rokoch jedným z mála progresívnych gitaristov, ktorí neboli súčasťou vlny ECM. Na začiatku svojej kariéry mal podpísanú zmluvu s nemeckou produkčnou spoločnosťou ENJA, ktorá sídlila zhodou okolností presne ako ECM, v Mníchove. Scofield bol už pred angažmánom u Milesa Davisa v 80. rokoch etablovaným a rešpektovaným hudobníkom. Na dvoch albumoch spolupracoval s postbopovo a modálne zameraným klaviristom Halom Galperom. Ako by si charakterizoval jeho zvuk a štýl hry v tomto období? Scofield sa snažil do svojej hry integrovať improvizáciu štýlu saxofonistu Waynea Shortera. Odzrkadľuje sa to nielen na jeho hudobnom jazyku, ale aj na technike hry. Tá využíva legato presne ako dychové nástroje: viaže ľahké doby s ťažkými, čo vytvára otvorenejší rytmický pocit. V improvizáciách používa originálne rozvedenia. Predstav si, že si v akorde Cmaj7 a ideš z tónu h na tón d cez cis alebo na akord Cmaj7 použiješ malú septimu! Scofield používa takéto spoje pomerne často – automaticky dáva do svojich improvizácií tóny, ktoré sú harmonicky úplne nesprávne, ale ich rozvedenie je také zaujímavé, že to melodickému linke dáva zvláštny náboj. Človek si povie: je tam niečo divné, ale neviem presne čo... Je to do dokonalosti rozvedená myšlienka, že v jazzu neexistuje zlý tón, len nesprávne rozvedenie.

Bill Frisell je gitaristom, ktorý debutoval začiatkom 80. rokov na ECM ako sideman v Paul Motian Band na LP *Psalm*. Od začiatku 70. rokov študoval na Berklee College of Music, jeho učiteľom bol Jim Hall. V Československu bol známy vďaka spolupráci s pražským klaviristom Emilom Viklickým, s ktorým nahral LP *Okno*.

Frisell má svojský prístup k harmónii. Často používa akordy bez tercií, ktoré majú ambivalentný charakter. Používa trojzvuky, do ktorých vkladá disonancie vyplývajúce z využitia tónov prázdnych strún. Zaujímavé je, že ich vkladá často aj pod akordickú sadzbu. Pri hre používa veľa prázdnych strún, podobne ako Chet Atkins, ktorý do svojich improvizovaných liniek zvykol „zakomponovať“ viaczvuky s prázdnyimi strunami. Jeho hra preto nie je o efektnej technike alebo rýchlosti. Má rád čistý gitarový zvuk. Zvukovú odlišnosť nedosahuje efektmi, ale striedaním rôznych gitár, ktorých už má doma 65. Keďže

je jeho zvuková predstava založená na zmysle pre priestor, používa reverb. Tiež bol jedným z prvých gitaristov, ktorí začali používať looper.

Ako by sa dal najvýstižnejšie charakterizovať vývoj hry na gitare v období 70.–80. rokov?

Vďaka novým technickým možnostiam si začali gitaristi hľadať vlastný zvuk. Pomocou skreslenia, dozvuku a ďalších efektov sa dalo vytvoriť množstvo variácií, ktoré umožňovali každému hráčovi nastaviť zvuk podľa vlastného vkusu. Ďalším významným faktorom bol začiatok kvalitnej hudobnej produkcie v Európe, a to hlavne v Nemecku a Škandinávii. Rockové rytmické cítenie sa plne integrovalo do jazzového mainstreamu.

Podstatnú úlohu v zmene zohralo jazzové školstvo. Z jazzových hudobníkov sa stali remeselní zdatní skladatelia, ktorí už neboli závislí na štandardnom repertoári. Éra kapiel, ktorých exkluzívnym programom bolo spájanie rocku s jazzom, bola pomerne krátka. Najlepším príkladom je sám John McLaughlin, ktorý už v roku 1976 hľadá východisko z rockového stereotypu v spolupráci s indickými hudobníkmi v projekte Shakti. Fúzia s rockom, klasickou hudbou a world music pomohla jazz dočasne revitalizovať a rozšíriť jeho poslucháčsku základňu. Jazz v tomto období absorboval množstvo impulzov, ktoré sa neskôr stali jeho bežnou súčasťou. II

V ďalšej časti nášho seriálu sa budeme venovať vývoju gitarovej hry v postbopovom období od druhej polovice 80. rokov až po súčasnosť. Pozvanie na rozhovor prijal popredný slovenský gitarista Michal Bugala.

Odporúčaná diskografia:

Miles Davis – *In A Silent Way* (Columbia, 1969)
 Miles Davis – *Bitches Brew* (Columbia, 1970)
 Mahavishnu Orchestra
 – *The Inner Mounting Flame* (Columbia, 1971)
 Return to Forever Featuring Chick Corea
 – *Hymn of The Seventh Galaxy* (Polydor, 1973)
 Mahavishnu Orchestra – *Birds of Fire* (Columbia, 1973)
 Return to Forever Featuring Chick Corea
 – *Where Have I Known You Before* (Polydor, 1974)
 The Eleventh House with Larry Coryell
 – *Introducing The Eleventh House* (Vanguard, 1974)
 John Abercrombie, Jan Hammer, Jack De Johnette
 – *Timeless* (ECM, 1975)
 John Abercrombie, Dave Holland, Jack DeJohnette
 – *Gateway* (ECM, 1975)
 Pat Metheny – *Bright Size Life* (ECM, 1976)
 Shakti – *Shakti with John McLaughlin* (Columbia, 1976)
 John Scofield Quartet – *Rough House* (ENJA, 1979)
 John Scofield Trio – *Out Like A Light* (ENJA, 1981)
 Al Di Meola, John McLaughlin, Paco De Lucía
 – *Friday Night in San Francisco* (Columbia, 1981)
 Bill Frisell – *In Line* (ECM, 1983)
 John Scofield & Pat Metheny
 – *I Can See Your House from Here* (Blue Note, 1994)
 Bill Frisell, Dave Holland, Elvin Jones
 – *With Dave Holland and Elvin Jones* (Nonesuch, 2001)

Stravinskij: Vták Ohnivák, Petruška, Svätenie jari

Royal Philharmonic Orchestra, P. Breiner
ON AIR 2023 / <https://onair.events>
Live stream

Kráľovský filharmonický orchester (Royal Philharmonic Orchestra) v Londýne patrí medzi špičkové európske orchestrálne telesá. Jeho povojnovým zakladateľom a prvým umeleckým šéfom bol legendárny dirigent Thomas Beecham, ktorý orchester viedol od r. 1946 do svojej smrti v r. 1961. Za dirigentským pultom orchestra sa vystriedal celý rad umelcov zvučných mien (Rudolf Kempe, Antal Dorati, André Previn, Vladimir Ashkenazy), dnes teleso vedie talentovaný ruský dirigent Vasily Petrenko. S Kráľovským filharmonickým orchestrom sa v minulosti zoznámilo aj naše obecenstvo: súbor v r. 2019 hosťoval na Bratislavských hudobných slávnostiach pod taktovkou mladého venezuelského dirigenta Rafaela Payareho. O popularite orchestra v britskej metropole svedčí aj fakt, že telesu organizátori zverili účinkovanie pri minuloročnej korunovácii nového kráľovského páru Karola III. a Kamily.

V poslednom čase si teleso upevňuje renomé aj na holandsko-britskej streamovacej platforme On Air (<https://onair.events>), ktorá v najvyššej zvukovej i filmovej kvalite 4K (jedinej na svete) a s využitím techniky Dolby Vision&Atmos ponúka divákovi za mierny poplatok možnosť sledovať vo vrcholnej interpretácii nielen základné diela európskej symfonickej literatúry (Bach, Beethoven, Brahms, Čajkovskij, Dvořák), ale aj celú plejádu kvalitnej populárnej hudby v podobe dynamických šou, varieté či speváckych popových recitálov. Za úspešnou produkciou stojí trojica špičkových profesionálov: audioproducent Simon Kiln, videoproducent John Williams a svetelný expert Dave Bishop.

Kráľovský filharmonický orchester si minulý rok prizval k dirigentskej spolupráci nášho známeho multižánrového hudobníka Petra Breinera a zveril mu nastudovanie troch súit „ruských“ baletov Igora Stravinského – *Vták Ohnivák*, *Petruška* a *Svätenie jari*. Nebolo to umelcovo prvé účinkovanie so svetoznáмым telesom: v r. 2020 nahral ako klavirista s orchestrom pre vydavateľstvo Naxos CD sériu vlastných aranžmánov i autorských skladieb pod názvom *Calm Romantic Piano Music*, ktoré mu priniesli výrazný komerčný úspech.

Postaviť sa pred vychýrený orchester a dirigovať Stravinského balety v živej nahrávke patrí medzi najnáročnejšie interpretačné počiny, aké si dokážeme predstaviť. Prominentný japonský dirigent Seidži Ozawa v zaujímavej knihe rozhovorov s názvom *Rozumieť hudbe* so spisovateľom Harukim Murakamim tvrdí, že sám Stravinskij nedokázal pri koncertoch taktovať komplikované nepravidelné metrá druhej časti *Svätenia jari* a musel si ich napokon upraviť do zjednodušenej párnej podoby. Aj medzi top hviezdami súčasných majstrov taktovky sa nájdu takí, ktorí sa v zložitej spleti Stravinského orgiastickej skladby beznádejne stratia a len so šťastím a najväčším vypätím síl zabránia rozpadu hudobnej faktúry.

Peter Breiner si však pri interpretácii všetkých troch diel počiná s obdivuhodnou suverenitou a istotou: v *Svätení jari* orchester po celý čas pevne vedie a bez najmenšieho zaváhania prechádza cez problematické rytmické a metrické úseky skladby, ktoré nedajú hráčom ani na chvíľu vydýchnuť. V suite *Petruška* (revízia r. 1947) dokázal účinne akcentovať humorné momenty skladby (povestné fagotové sólo pri flašinetovej scéne) a bravúrne vygradovať záverečnú „masľanicu“. Suitu *Vták Ohnivák* (revízia r. 1919) zasa poňal ako farbistú a expresívnu feériu, ktorá v záverečnom hymnickom speve poslucháča dostane do varu.

Obdivuhodne pripravený a nezvyčajne motivovaný orchester v londýnskom štúdiu Televízneho centra BBC vzbudzuje rešpekt poslucháča virtuóznym uchopením hudobného materiálu. Dominantne pôsobiace sekcie drevených a plechových dychových nástrojov sa účinne striedajú s brilantnými sekvenciami sláčikov.

Spolupráca Petra Breinera, ktorý si Londýn pred časom zvolil za svoj nový domícil, bude pokračovať hosťovaním v ďalších špičkových orchestroch britskej metropoly. Už tento rok by náš všestranný umelec mal nahrávať Berliozovu *Fantastickú symfóniu* s Londýnskym symfonickým orchestrom.

IVAN MARTON

**Thomas Adès
Dante**

Los Angeles Philharmonic,
G. Dudamel
Nonesuch 2023

Britský skladateľ Thomas Adès (1971) sa rozhodol uctiť si 700. výročie úmrtia literárneho veľikána Danteho Alighierioho (1265–1321) hudbou k celovečernému baletnému predstaveniu s názvom *Dante*, pričom predobrazom jeho diela sa stala *Božská komédia*. Balet vznikol v Adèsovej spolupráci s choreografom Waynom McGregorom a výtvarníčkou Tacitou Deanovou. Premiéra sa uskutočnila v októbri 2021 v Royal Opera House v Londýne, koncertné uvedenie projektu zaznelo v apríli 2022 vo Walt Disney Concert Hall s Los Angeles Philharmonic a dirigentom Gustavom Dudamelom.

Adèsovo dielo verne sleduje literárnu predlohu *Božskej komédie*, ktorú tvoria tri časti: *Inferno* (Peklo), *Purgatorio* (Očistec) a *Paradiso* (Raj). Úvodné Inferno má trinásť častí. Po krátkej introdukcii, v ktorej znejú divoké orchestrálne výbuchy, pekelné vyzváňanie a vírivé pohyby sláčikov, nasleduje *The Ferryman* (Prievozník), prevážajúci duše zosnulých do podsvetia. Adès vytvára ilúziu morských vln a krehké frázy kreslia mysteriózne a hrozivé zvukové obrazy. Pôvabná *Pavan of the Souls in Limbo* evokuje dobový tanec, pričom orchester v ostínatnom rytme znázorňuje absurdné tanečné výjavy a hudba, podobne ako v celom *Inferne*, neustálou zmenou a skrakovaním metra diabolsky „kríva“. Časť *Paolo a Francesca* predstavuje vzletný valčík v rýchлом tempe so zreteľnými ponáškami a citovaním

Čajkovského hudby. Nasledujú časti zobrazujúce hriešnikov a ich hrôzostrašné tresty.

Základným východiskom pre Adèsovo *Peklo* je jeho fascinácia hudbou Franza Liszta. *Dante* predstavuje reakciu na Lisztovu *Danteovskú symfóniu* a „zárodky“ Lisztovej hudby sa tu objavujú takmer neustále, ako napríklad zbesilý *Grand Galoppe Chromatique* v časti *The Thieves*. Adès cituje a recykluje aj Čajkovského *Luskáčika*, úryvky Berliozovej *Fantastickej symfónie*, tému *Dies irae*, Offenbacha, Stravinského, Ravela, Pucciniho operu *Gianni Schicchi*, Šostakoviča či Johna Adamsa.

Očistec prináša úplne iný zvukový svet. Kým *Peklo* bolo akýmsi diabolským úškľabkom, pohanským rituálom plným bizarných, spotvorených tanečných kreácií a démonických výjavov, *Purgatorio* sa začína nežne, zvukovou ilúziou vln, ľudského dychu a poryvov vetra bez tónových výšok, počuť len ticho a šumenie. Do tejto atmosféry zaznie prednahrávaný zvuk *baquashot* – modlitby sýrskych Židov, prednášanej pred svitaním v podaní kantora Gabriela Shrema, ktorá symbolicky pochádza z Ades Synagogue v Jeruzaleme. Nádherné splynutie židovskej modlitby plnej orientálnych fines a exotického orchestrálneho sprievodu v pomalom, vznešenom pohybe definuje hudbu všetkých častí *Očistca*.

Ten má však zároveň aj výrazný epický rozmer avizovaný názvami jeho jednotlivých častí. Po *Úsvite na mori očistca* čaká duše výstup na horu *Mount Purgatory* a návšteva *Údolia kvetov*, podstúpia *Očistný oheň*, za zvukov flauty uvidia *Pozemský raj*, pri *Nebeskej procesii* ich sprevádza clivá téma trúbky so vzdialeným hlasom kúzelných modlitby a na samotnom konci čaká pútnikov veľkolepé *Nanebovstúpenie* za rytmického vyzváňania.

Samostatným, jednoliatym hudobným celkom je záverečná časť *Paradiso*. Tvorí ju takmer tridsaťminútový súvislý blok pripomínajúci pohyblivú špirálu zvuku, po ktorej tóny neprestajne stúpajú smerom nahor. Spôčiatku znejú krátke, mihotavé motívy, plné ligotavého lesku, „poletujúce“ stále dokola v minimalistických ostinátnych figuráciách sláčikového tremola, kým vytrvalo bublajúca štruktúra vibruje a stúpa. Nekonečná melódia sa pomaly rozvíja a vytvára bezčasovú os stelesňujúcu božskú ideu rotujúceho infinita. Je to zvukový obraz perpetua mobile a podľa Adèsa je to zároveň pokus o dokonalú hudobnú geometriu. *Raj* predstavuje virtuálny cestovný plán – nebeské putovanie po planétach slnečnej sústavy až k vzdialeným hviezdam a samotnému biblickému zdroju svetla nazvanému *Empyrean*. Sledy durových akordov a záblesky fanfár, systematicky postupujúce basy, husté hudobné pradiivo a hypnotické motívy vytvárajú nekonečnú algoritmickú slučku. V úplnom závere zaznie prudké vírenie bicích a prekvapivo i zbor Los Angeles Master Chorale v pokojnom, religióznom a radostnom završení putovania.

Dante je strhujúce majstrovské dielo. Vyše deväťdesiatminútová kompozícia na dvoch CD predstavuje dokonalú syntézu prvkov romantickej hudby a súčasných avantgardných postupov, hoci Adès, aj vzhľadom na funkcionálnu hudbu určenej pre tanečné predstavenie, zostáva z rytmickej i harmonickej stránky v tradičnom a jasne uchopiteľnom móde rozšírenej tonality a takmer klasickej výstavby. Orchester vedený Gustavom Dudamelom hrá bravúrne, s nedostižným citom pre hladké legátové línie i démonické secco pasáže

Inferna. Dielo je dostupné aj vo videoformátoch DVD/Blu-ray, no samostatná audionahrávka je aj bez vizualizácie úžasným a pohlcujúcim zážitkom. PETER KATINA



Dvořák The Complete Piano Trios

B. Giltburg, P. Jarůšek,
V. Jarůšková
Supraphon 2023

Génia českého „klasici-
zujúceho romantizmu“ Antonína Dvořáka poznáme predovšetkým ako autora monumentálnych oratórií, symfónií či opery *Rusalka*, prípadne piesní, no jeho komorná tvorba (s výnimkou *Amerického kvarteta*) je trochu v úzadí. Priznám sa, ani ja som pred prípravou tejto recenzie nepočul Dvořákovu štyri *Klavírne triá* (s výnimkou *Dumiek*) a ich postupné spoznávanie sa stalo objavným dobrodružstvom.

Vznikli v rozpätí rokov 1875–1891 a už v prípade *Klavírneho tria č. 1 B dur op. 21* možno hovoriť o zrelom, vyhranenom autorskom štýle s parádnu melodickou invenciou. Výrazový svet prvého tria je pomerne bezproblémový, architektónika dokonale vybrúsená a bezuzdná nespútanosť poslednej časti impozantná. Tiež nemenej roztúžené a zádušné druhé *Trio g mol op. 26* je zaujímavé neprekonateľnou tematickou koncentrovanosťou a ekonomickosťou – spôsob, akým autor pomalú časť *Largo* rozvinie z jedinej témy je naozaj úchvatný. Mnohé štýlové postupy silne odkazujú na Brahmsov vplyv. Avšak

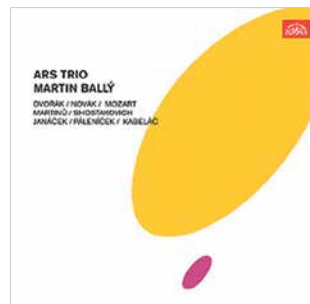
najveľkolepejšie a najzávažnejšie je nepochybne *Klavírne trio č. 3 f mol op. 65* z r. 1883. Má najvybrúsenéjšie témy a najkomplexnejšie štruktúry, je vzdialené ľudovým vplyvom, ale o to viac prezrádza bolestné osudové zápasy. Zvlášť pozoruhodná je robustná kóda *Finale. Allegro con brio*, ktorá zaberá viac než 20 percent z celkovej dĺžky časti. Všetky tri „klasické“ triá rešpektujú tradičnú štvorčasťovú cyklickú sonátovú štruktúru; tria *B dur* a *g mol* uvádzajú pomalú časť na druhom mieste a *Scherzo* na treťom, kým v triu *f mol* je to naopak.

K druhu klavírneho tria priradujeme aj známejší cyklus *Dumky* – melancholické epické balady ukrajinského pôvodu chápal Dvořák ako pomalé elegické meditácie v trojdielnej piesňovej forme, kde do stredného dielu umiestnil roztapašne temperamentné, rýchle, ostro kontrastné pasáže pseudofolklorneho rázu. V cykle *Dumky* nachádzame šesť takýchto útvarov, relatívne stručných a úderných, ktoré sa vymykajú predstavám o tradičných, sonátovo determinovaných komorných cykloch.

Interpretácie kompletu klavírných trií sa zhostili izraelský klavirista ruského pôvodu Boris Giltburg a manželský pár Jarůškovcov: huslistka Veronika a violončelist Peter, ktorí sú aj členmi úspešného, vynikajúceho sláčikového kvarteta Pavel Haas Quartet. Prednesové stvárnenie na nahrávke znesie akékoľvek množstvo superlatívov. Samozrejmosťou je úcta k hudobnému textu a dôkladná precíznosť v cizelovaní mikroštruktúry, ale rovnako aj presvedčivý nadhľad, akýsi zaokrúhlený celok. Hudobníci vynikajúco podčiarkujú náladové a tempové kontrasty (nielen) v *Dumkách*, ich dynamika je kultivovaná, zvukovosť ušľachtilá, o dokonalosti intonácie ani nehovoriac. Najviac na ich uchopení

hudobného materiálu fascinuje hlboká esenciálnosť, smerovanie k podstate výrazu a potrebná zdržanlivosť na priliehavých miestach, alebo, naopak, ostrá temperamentná nespútanosť. Sú to skratka prvotriedni dvorákovskí špecialisti a sledovanie ich plnokrvného muzikantského prejavu uspokojí azda každého náročného fajnšmekra.

K nahrávke patrí aj anglicko-francúzsko-nemecko-český booklet prinášajúci základné informácie o dielach aj interpretoch v uspokojivom rozsahu. TAMÁS HORKAY



ARS TRIO MARTIN BALLÝ

Dvořák, Novák, Mozart,
Martinů, Šostakovič,
Janáček, Páleníček, Kabeláč
Supraphon 2023

Komplet troch CD prináša rad hodnotných umeleckých výkonov klaviristu Martina Ballýho a českého komorného súboru Ars trio v reminiscencii jeho veľmi úspešnej etapy. Nahrávky pochádzajú z r. 1980 až 1992, keď sa trojica hudobníkov (klavirista Martin Ballý, huslistka Dana Vlachová a violončelist Jan Páleníček) so zanietením venovala komornej koncertnej činnosti. Svieža prítiažlivosť predkladaných opusov, a najmä interpretačný zápal inštrumentalistov s výraznou inklináciou k českej hudbe, sú dôvodom, že aj po 30 rokoch sú tieto nahrávky poslucháčsky atraktívne.

Na troch diskoch nájdeme šesť klavírných trií, tri sólové opusy pre klavír a jednu skladbu pre violončelo a klavír. Od A. Dvořáka si interpreti vybrali najskôr *Klavírne trio č. 1 B dur op. 21*. Je to dielo živé, siahajúce po ľudovej tradícii a predovšetkým sub-

jektívne lyrické. Hudobníci vyzdvihli melodickú i rytmickú zložitost', predostreli množstvo nálad a výrazových možností. Technicky nedokonalá nahrávka však poddimenzovala status huslí a violončela voči klavíru a k istej rovnováhe dochádza len na miestach, kde hrajú sláčiky unisono. Štylizácie zaujímavé *Dumky pre klavírne trio op. 90* od toho istého autora sú parafrázami ukrajinskej dumky – umelci tu bytostne prepojili skladateľský zámer s interpretačným poňatím: jednotlivé skladby sú niekedy záhadne zádušné až elegické, inokedy prekypujú závažným optimizmom.

Klavírne trio d mol op. 27 „Quasi una ballata“ od Vítězslava Nováka je zásobárňou dynamického nasadenia a synergie tria. Dielo disponuje modernistickou fasádou, v strednom úseku poskytuje veľa farebných odlišností, čím odkrýva viacvýznamovosť skladateľského rukopisu.

Interpretácia Janáčkovej sugestívnej *Klavírnej sonáty 1. X. 1905 „Z ulice“* patrí medzi zásadné skladby kompletu. Ballý ju zahral s majstrovským uvedením si pozadia vzniku jej častí: nepríjemnej *Predtuchy* a reálnej *Smrti* mladého muža počas brnianskych demonštrácií súvisiacich so založením druhej českej univerzity.

V *Klavírnom triu č. 2 d mol* od Bohuslava Martinů interpreti preukázali, že majú výbornú dispozíciu zvládať zložitú, ba až prekrývajúcu sa harmóniu a synkopické rytmy, presahujúce do jazzových ostínát. Klavírna interpretácia *Ritornelov* B. Martinů zachytila sonórnosť týchto šiestich kusov. M. Ballý ich predniesol v kontrastnom výraze a veľmi živom jazzovo ladenom finále.

Variácie na chorálovú tému zo 17. storočia pre violončelo a klavír sú dôkazom, že Jan Páleníček výsostne porozumel koncepcii svojho otca

Josefa. Archaická chorálová téma je poňatá raz výrazovo asketicky, raz neskromne virtuózne a dynamicky, najmä vo violončelových kadenciách, ktoré interpret odohral jedným dychom. Zdanlivo úsporná melodicko-harmonická obsahovosť vrcholí vo finále. Na chorál sa dramaturgicky napája aj 4. *Prelúdium corale* Miloslava Kabeláča. Ballý očarujúco vystihol charakter týchto uhrančivých skladieb.

Ako závan dokonalej vyváženosti pôsobí *Klavírne trio C dur* W. A. Mozarta. Ars trio v diele podalo štýlovo čistú a iskrivú súhru. Na povrch presiakla najmä nástrojová prepracovanosť, schopnosť vykresliť detaily i väčšie celky.

Šostakovičovo *Klavírne trio č. 2 e mol op. 67* patrí medzi hodnotné opusy komornej tvorby a interpreti sa chopili tejto príležitosti v plnej miere. Ich diapazón nálad je široký: grotesku strieda okázalá tanečnosť, ale i smútok vtedajšej vojnovnej doby. Navzdory všetkému sa na povrch prediera „tanec smrti“, originálne podaný. Aj tu Ars trio preukázalo zmysel pre melanchóliu a divokú neskrývanú radosť z hry.

RENÁTA KOČIŠOVÁ



ELOS

SOLE: J. Kozáková, L. Gašpar, L. Kotlár, F. Urda, J. D. Raši
CPL-Music 2024

Hudobníci slovenského zoskupenia SOLE vykročili na albume *ELOS* do oblasti world music, vyzbrojení vedomosťami zo štúdií na zahraničných jazzových akadé-

miách, ako aj skúsenosťami z vlastného hudobného prostredia. Sú to osobnosti s originálnym hudobným názorom, ich práca na iných projektoch už bola v minulosti zhodnotená rôznymi hudobnými cenami. Dramaturgia CD prepája slovenský, rómsky a balkánsky folklór s flamencom, argentínskou zambou a jazzom.

Vlajkovou loďou CD je švédska ľudová pieseň *Vi Ska Dansa Med Sara* v komplexnom aranžmáne všetkých členov súboru. Hlas Júlie Kozákovskej tu má čistú, takmer detskú farbu, ktorá je zdvojená mužským vokálom (Lubomír Gašpar). Čarovanie s farbami a hlasmi má psychedelické vyznenie a klavírne sólo Ludovíta Kotlára prenáša poslucháča do sveta meditatívnej hudby, na akú sme zvyknutí na nahrávkach mníchovského vydavateľstva ECM.

Skladba *Alfonsina y el mar* z repertoáru Mercedes Sosaovej vznikla v reakcii na samovraždu argentínskej poetky a feministky Alfonsiny Storniovej. Kozákovskej verzia témy sprostredkúva emócie ako hrdosť, vzdor či vyrovnanosť s osudom. Z inštrumentálnej stránky je, na rozdiel od originálu, postavená na pulzácii rýchleho jazzového valčíka, v ktorom vynikne nielen melodické sólo Filipa Urdu na akordeóne, ale aj jeho rytmicky konzistentný sprievod pod vokálom v závere skladby.

Hudba Balkánu je zastúpená hneď dvomi titulmi. *Devoiko, mari hubava* je pôvodne skladba, ktorú spieva muž žene, pochádzajúca z obdobia tureckých nájazdov na Bulharsko. Kozáková sa v melizmách zameriava na detail a emóciu smútku podáva bez zbytočného páťosu. *Ergen deda* v 7/4 metre s meniacim sa tónorodom nechá vyniknúť rozsiahlemu Kotlárovmu sólu, ktoré obsahuje motivickú prácu

i zaujímavé reštrukturalizácie pôvodnej harmónie.

Emotívnym vrcholom albumu je spracovanie ľudovej piesne *A nad mlynom*, pochádzajúcej z Gemera. Kozákovskej zdržanlivá, priam „civilná“ interpretácia témy s citlivým sprievodom rytmiky navodí intímnu atmosféru pre následné Gašparovo kontrabasové sólo à la Charlie Haden.

Jedinú čisto inštrumentálnu skladbu albumu vrátane aranžmánu dodal pedagóg žilinského konzervatória, jazzový saxofonista Marek Pastírik. *Girasole* používa postbopový kompozičný jazyk v kombinácii s balkánskym folklórom na spôsob Goran Bregovića meets Robert Glasper. V emočne vypätej a rytmicky komplexnej téme znie kapela pod vedením Urdovho akordeónu kompaktné. Klavírne sólo je potvrdením Kotlárovho statusu nadžánrového inštrumentalistu. Sólo Juraja Rašiho na bicích nástrojoch v závere skladby je skutočným „parfait“.

Kozákovskej prejav je v skladbách, ktoré by zniesli aj extrovertnejšiu interpretáciu, skôr opatrný až relaxovaný. V prípade miniatúry *Quisiera yo renegar*, skladby z klasického flamencového repertoáru, vyplýva introvertnejšie spracovanie zo samotného obsadenia (ženský hlas so sprievodom kontrabasu). Pri *Te voy a contar un cuento* je jej prednes témy pre komplikované vedenie sprievodných hlasov akordeónu s klavírom menej čitateľný.

Úvod Kotlárovho aranžmánu rómskej ľudovej piesne *Ke somas me*, ktorý je postavený na coltranovskom sentimente, vzápätí uzemňuje citácia originálnej verzie témy v Kozákovskej poučenej interpretácii. Po momente prekvapenia je skladba nanovo definovaná groovovým ostinatom, nad ktorým sa odvíja virtuózne klavírne sólo s odkazmi na klasickú hudbu a rómsku tradíciu s náznakmi blue notes. Kozákovskej jemná vokalizácia pripraví záver skladby i celého albumu, v ktorom nad groovovým ostinatom zaznie repetícia témy.

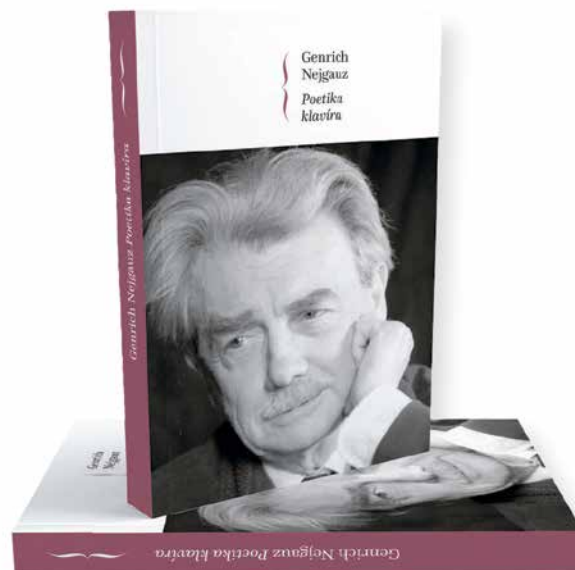
Projekt SOLE hľadá v piesňach rôznych krajín a časov odpovede na univerzálne a nadčasové otázky. Album *ELOS* svojím názvom napovedá, že sú zrkadením našich skúseností, nádejí a túžob. Napriek drobným výhradám technického rázu ide o cenný album, ktorý je dokumentom hudobnej úrovne i filozofickej vízie mladých slovenských hudobníkov pôsobiacich v oblasti world music.

JURAJ KALÁSZ

Genrich Nejgauz Niečo o rytme*

Am Anfang war der Rhythmus.

Hans von Bülow¹



Hudba je zvukový proces; prebieha v čase práve ako proces, nejestvuje ako okamih ani ako zmeravený stav. Z toho vyplýva prostý logický záver: tieto dve kategórie – zvuk a čas – sú základné, a keď ide o zvládnutie hudby, o interpretátorské zvládnutie, sú to jej rozhodujúce, všetky ostatné určujúce prazákladné kategórie.

O rytme (pri umení nevyhnutnom, členiacom neobmedzený časový úsek) sa popísalo veľmi mnoho (zlého aj dobrého) a nemám v úmysle sa tu hrúžiť do húštin tohto komplikovaného problému. Chcem len povedať niečo o rytme ako o najpodstatnejšej zložke hudby.

Rytmus hudobného diela často a oprávnene prirovnávajú k pulzu živého organizmu. Nie k pohybu kyvadla, nie k tikaniu hodínok ani ku klopkanu metronómu (to všetko je metrum, nie rytmus), ale k takým javom, ako je pulz, dych, vlny mora, vlnenie obilného poľa a podobné.² V hudbe rytmus a metrum najskôr splývajú v pochode,³ (ale ani tam nie do dôsledkov), tak ako sa krok vojakov maximálne približuje k mechanickému presnému vyklopkávanu metra (rovnakých dielov času). Pulz zdravého človeka bije rovnomerne, ale zrýchľuje sa alebo spomaľuje v súvislosti s tým, čo človek prežíva (telesne alebo psychicky).⁴

To isté je i v hudbe. No práve tak, ako každému zdravému organizmu je vlastná rytmická rovnomernosť jeho životných funkcií, blízka metrickej, tak aj pri realizácii hudobného diela rytmus vcelku musí byť bližší metru než arytmií, musí byť bližší skôr zdravému pulzu než seizmografickému záznamu zemetrasenia. Medzi požiadavky „zdravého“ rytmu patrí to, že suma zrýchlení a spomalení, vôbec rytmických zmien v diele má sa rovnať akejsi konštante, aby aritmetický priemer rytmu (t. j. čas, potrebný na realizáciu diela, delený určitou

jednotkou, napríklad štvrtinkou) bol tiež konštantný a rovnal sa základnému metrickému trvaniu. Zaujímavý je rytmický rozbor gramofónového záznamu Skriabinovej *Poémy op. 32* v autorovej interpretácii, rozbor urobil Sergej Sergejevič Skrebkov:⁵ hoci sú tu značné výkyvy tempa – rubato – predsa aritmetický priemer – trvanie štvrtovej hodnoty – sa presne rovná rýchlosti, určenej na začiatku metronómom. Často musím hovoriť žiakom, keď natrafíme na miesto, čo si vyžaduje hru rubato: rubare po taliansky znamená „kraďnúť“ – ak ukradnete čas a čo najskôr ho nevrátite, budete zlodejom; ak najprv zrýchlite tempo, neskôr ho spomaľte; ostaňte statočným človekom – obnovte rovnováhu a harmóniu.⁶

Musím sa priznať: hudbu (interpretáciu), ktorej chýba rytmická os – logika času a vývin v čase – vnímam iba ako hudobný šum, hudobná reč sa tým pre mňa skomolíuje do nezrozumiteľnosti, jednoducho sa stratí. Zliepanie nekoordinovaných „okamihov“, krčovitost pohybu pripomína krčovitost, „katastrofickosť“ seizmografického záznamu, a nie velebné vlny pokojného, vetrom kolísaného mora. Z dvoch cieľ – metrickosti a arytミックosti – dávam prednosť prvému. Ale skutočne živá, precitovaná umelecká interpretácia je prirodzene rovnako vzdialená od jedného ako od druhého. U niektorých hráčov ustavične neodôvodnené spomalenie a zrýchľovania, rubato v úvodzovkách, vzbudzujú ešte väčší dojem jednotvárnosti a nudy než hra príliš metrická, hoci hráč sa zrejme snaží o rozmanitosť, o „zaujímavú“ interpretáciu. Tu sa čas (rytmus) vší za zločiny proti nemu páchané, sám „periodizuje“ nerytmickosť, krč; krč sa stáva javom chronickým, stálym, „uzákoneným“ – je to krč na kvadrát.

Ale aké krásne je pravé rubato u veľkých umelcov! Tu je pravá ríša dialektiky: čím

väčši si pianista uvedomuje rytmickú štruktúru, tým voľnejšie, logickejšie sa chvíľami od nej odchyľuje a tým mocnejšie dá pocítiť jej vladársku, organizujúcu funkciu. Rozpomeňme sa na hru Rachmaninova, Cortota a niektorých iných. Myslím, že v rytme, ako vôbec v umení, musí vládnuť harmónia, súlad, vzájomná podriadenosť a závislosť, vyššia úmernosť všetkých častí. Ale čo je to harmónia? To je predovšetkým cit pre celok. Harmonický je Partenón, harmonický je Kolomenský chrám Nanebovstúpenia, harmonický je obludne fantastický Vasilij Blažený, harmonický je „absurdný“ Dóžovský palác v Benátkach, disharmonický je dom číslo 14/16 na Čkalovovej ulici, kde bývam.⁷

Je veľmi ťažko hovoriť o harmónii rytmu, hoci ju veľmi ľahko bezprostredne vnímame, pôsobí neodolateľne. Keď sa realizuje v hre, pociťuje ju doslova každý. Keď počúvam Richtera, veľmi často mi ruka nevdojak začne dirigovať: rytmický živel v jeho hre je taký silný, rytmus taký logický, organizovaný prísny a voľný, natoľko vyplýva z ucelenej koncepcie skladby, že nemožno odolať pokušeniu zúčastniť sa v ňom gestom, hoci je táto účasť trochu smiešna a pripomína faustovské „*Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben*“.⁸ Prísnosť, koordinovanosť, disciplína, harmónia, istota a sebaovládanie – to je pravá sloboda! U takého, ako je Richter, dve-tri odchýlky od rytmu pôsobia prenikavejšie, sú výraznejšie, premyslenejšie, je v nich viac výrazu, oduševnenosti, než v stovkách „rytmických voľností“ u klaviristu, ktorý nemá tejto harmonickosti, tohto zmyslu pre celok.

Ak múzam slúžiť chceš, zanechaj hlúpy chvat.

Skutočná krása vždy je majestát.⁹

Tieto krásne slová sa týkajú aj rytmu.

Poviem niečo o tom, ako v našej triede prebieha práca na rytme (na organizácii času).

Či je to dobre, či zle, neviem – ale ja nemôžem nedirigovať (akoby som pred sebou mal orchester), keď chcem žiakovi vnuknúť správny rytmus, tempo, odchýlky od neho – ritardando, accelerando, rubato atď. Jednoduchým pohybom – zdvihnutím a klesnutím ruky – sa občas dá vysvetliť a ukázať omnoho viac než slovami. A nie je to v rozpore s podstatou hudby, v ktorej vždy skryto cítiť pohyb, gesto („svalovú prácu“), choreografický prvok. Už som spomenul, že pojem „klavirista“ zahrňuje pre mňa i pojem „dirigent“. Tento dirigent je síce skrytý, ale predsa on je motorom všetkého. Dôrazne odporúčam žiakom, aby kvôli zvládnutiu najdôležitejšej zložky diela, jeho rytmickej štruktúry, totiž *organizácie časového procesu*, postupovali pri štúdiu diela presne tak, ako postupuje dirigent

s partitúrou: aby si položili noty na pult a *predirigovali* dielo od začiatku do konca – tak, akoby ho hral niekto iný, nejaký imaginárny klavirista, a dirigujúci mu chcel vnuknúť svoju vôľu – predovšetkým svoje tempá, plus, samozrejme, všetky podrobnosti podania. Tento spôsob, zvlášť nevyhnutný u žiakov bez dostatočnej schopnosti „organizovať čas“, je racionálny aj preto, lebo je to výborný spôsob, ako si „rozčleniť prácu“ a tým uľahčiť proces zvládnutia diela. Ak si žiak neuvedomí do dôsledkov tempo a rytmus skladby ako to, čo je základom základu,¹⁰ často – či už pre technické ťažkosti alebo pre niečo iné – mení tempo bez akéhokoľvek *hudobného odôvodnenia* (totiž hrá to, čo mu „vychádza“, a nie to, čo chce a čo si predstavuje, a hlavne – nie to, čo chce autor). I taký skvelý virtuóz ako Petri vo valčíku Gounoda–Liszta (ale aj v niektorých iných skladbách) z ničoho nič hral oktavové miesta pomalšie než iné, hoci to vôbec nebolo odôvodnené požiadavkami hudby, ale výlučne okolnosťou, že jeho oktavová technika bola slabšia než ostatná, k čomu sa on sám priznával. V tomto prípade bol k sebe prísny ako klavirista – všetko musí vyniesť! – ale nie dosť prísny ako hudobník a umelec.

Stručnejšie povedané, odporúčam organizáciu času vyčleniť z celého procesu štúdia diela, izolovať ju, aby sme sa tak ľahšie a istejšie dostali sami so sebou i s autorom do súladu vo všetkom, čo sa týka rytmu, tempa a všetkých ich odchýlok a zmien. Nemusím vari spomínať, že predpokladom takejto práce je u žiaka schopnosť počuť hudbu vnútorným sluchom, aj keď ju nepočuje fyzicky, konkrétne. Preto je lepšie vyskúšať si to s hudbou už známou, totiž s takou, čo sme už analyzovali na nástroji a prípadne trochu i pripravili.

Veľmi jasne sa prejavuje „cit pre čas“ u rozličných klaviristov, napríklad pri štvorročnej hre z listu. *Iba* klavirista, ak to nejde hladko, spomalí, zastaví sa, opraví sa, opakuje, ale hudobník, citiaci proces, hudobné „všetko plyní“ (Herakleitos), radšej vynechá nejaký detail, niečo nedohrá (alebo nevyhrá), ale za nič sa nezastaví, nevypadne z rytmu, ako sa vraví – nestratí takt.

(Ináč treba povedať, že tu má obrovský význam návyk; dobrej hre z listu sa dá časom naučiť, vyžaduje si nielen talent, ale aj cvik a skúsenosť. Rozhoduje tu, pravda, záujem o hudbu, láska k nej.) ||

* Úryvok z knihy Genrika Nejgauza *Poetika klavíra*. Preklad Zora Jesenská (1963), vyšlo v Hudobnom centre r. 2023.

¹ Na počiatku bol rytmus (v nemčine v origináli).

² Pojem rytmus používam tu v širokom význame, čiže ako označenie rovnomerného rozčlenenia času; metrum tu pokladám za jednotlivý prípad rytmu – za mechanickú rovnomernosť.

³ Obdobné je to v skladbách, čo majú charakter perpetua mobile, v toccatach a podobných.

⁴ *Rytmus* = *metrum* dovedené ad absurdum: absolútne metrický pulz by mohla mať iba mŕtvola.

⁵ Sergej Sergejevič Skrebkov (1905–1967), popredný sovietsky muzikológ. Od roku 1932 až do smrti vyučoval na moskovskom konzervatóriu rôzne teoretické predmety. Zaoberal sa analýzou hudobných foriem, polyfónie, harmónie, ako aj akustikou.

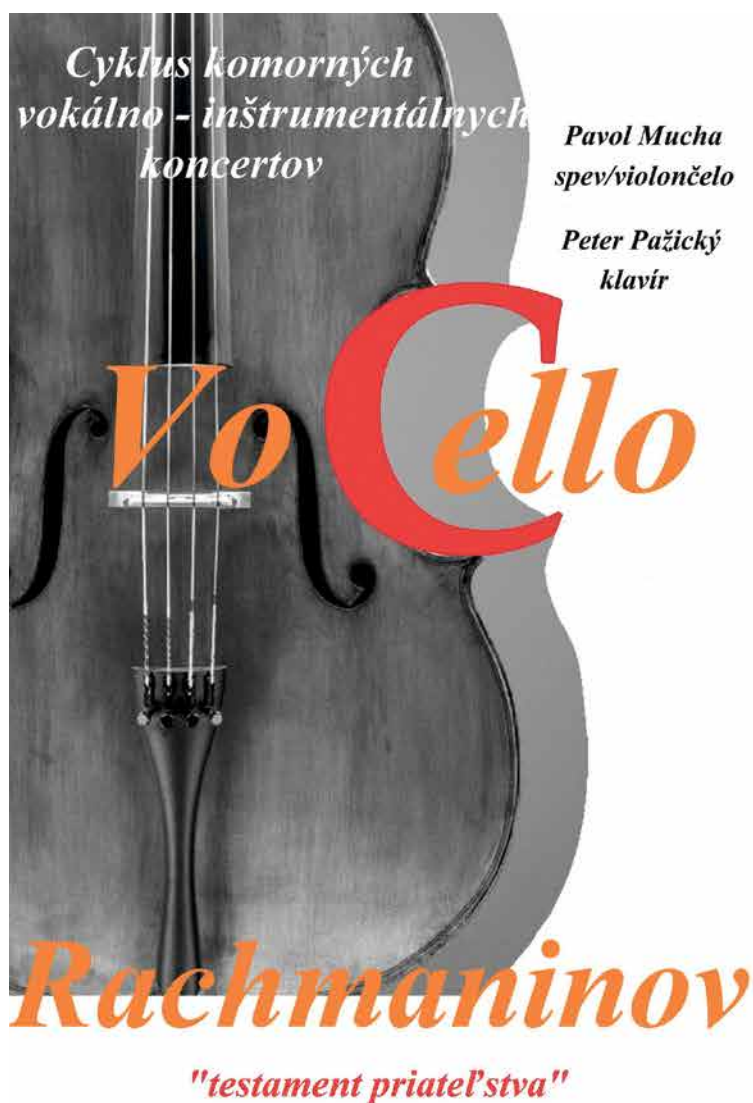
⁶ Á propos, rubato skoro vždy znamená najprv zrýchlenie, *passionato* (najmä v recitatívoch) veľmi často vyžaduje najprv spomalenie a potom zrýchlenie.

⁷ V tejto budove neďaleko stanice Kurskij býval okrem Nejgauza aj skladateľ Sergej Prokofiev a huslista David Oistrach. Nejgauz potom istý čas býval u Sviatoslava Richtera, kým od konzervatória nedostal (pre seba a svoju tretiu manželku Silviu Fiodorovnu Eichingerovú) dvojizbový byt pri Komsomolskom prospekte.

⁸ „Celý ten vír len hore prúdi stále / myslíš, že strkáš, strkajú ťa ale.“ Goethe, *Faust I*, Valpurgina noc, Mefistofeles, preklad Móric Mittelmann–Dedinský (v nemčine v origináli).

⁹ Citát z Puškinovej básne 19. október.

¹⁰ Spomeňme tu vtipný (a múdry) Bülowov výrok: biblia hudobníka sa začína slovami „Na počiatku bol rytmus“ („*Am Anfang war der Rhythmus*“), ktoré som spravil mottom tejto kapitoly.



Cyklus komorných
vokálno - inštrumentálnych
koncertov

Pavol Mucha
spev/violončelo

Peter Pažický
klavír

Vo Cello

Rachmaninov

"testament priateľstva"

Sonáta pre violončelo a klavír g mol, op. 19
Piesne (výber)

20. apríla 2024 o 16.00 hod.

Liptovská gléria Petra Michala Bohúňa,
Tranovského 111, Liptovský Mikuláš

23. apríla 2024 o 19.00 hod.

Pálffyho palác, Zámocká 47, Bratislava

Organizátor podujatia OZ Komorní sólisti J.M.Spergera.

Projekt z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Koncert v Liptovskom Mikuláši v spolupráci s cyklom Hudba u Fullu.

LIPTOVSKÁ GALÉRIA
PETRA MICHALA BOHÚŇA
V LIPTOVSKOM MIKULÁŠI

HUDBA
U FULLU

Pálffyho Palác
úradná rezidenca pod klenotňou

Z verejných zdrojov podporil
fond na podporu
umenia
u.

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

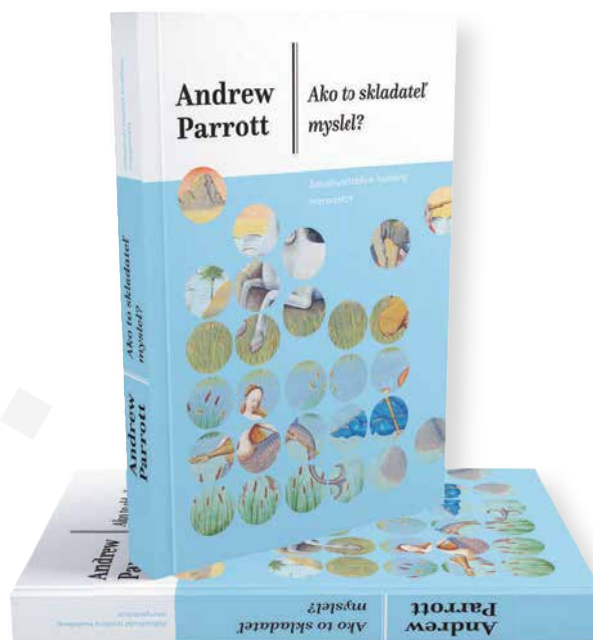


Nájdete vo vybraných
kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Andrew Parrott

AKO TO SKLADATEĽ MYSLEL?

Zbierka statí od ťažiskovej osobnosti hnutia pre historicky poučenú interpretáciu sprítomňuje aktuálne pohľady na kľúčové diela a otázky európskej hudobnej minulosti. Autorov prístup k historizujúcej interpretácii je založený tak na umeleckej intuícii, ako na suverénnom poznaní európskej muzikologickej i historickej faktografie.



Bratislava 2022
ISBN 978-80-89427-76-5



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Stred sveta

VANDA ROZENBERGOVÁ

Tá Eva, čo žije na samote, trinásť kilometrov od civilizácie, v najdlhšej doline na svete, bola kedysi nádejnou speváčkou a bývala priamo v strede sveta. „Výnimočne nadaná,“ hovorili učitelia jej rodičom, „ale nech vám nezaspí na vavrínoch a vy tiež nie,“ prízvukovali im. Jej detstvo nebolo práve typické, každodenné skúšanie, hlasové cvičenia, súťaže od mestských po národné kolá, cesty autom a koncertné šaty. Pokiaľ ide o talent a usilovnosť, mali pravdu, bola výnimočná. Ale aby boli veci vyvážené, odkiaľživa ju trápila tréma, a tá bola nesmierna, veľká prinajmenšom ako jej nadanie, nedala sa uniesť ani prekonať, potlačiť, rozbiť, nemohla ju ignorovať. Eva bola geniálna speváčka, ale bola aj ostýchavá a neistá, dezorientovaná a zúfalá.

Vyrástla vo veľkom meste, v dome, kde sa malými laktami opierala o vnútorný parapet, a rodičia dbali na to, aby boli okná vždy bezpečne zavreté, aby sa Eva nenakláňala, aby sa nestalo nešťastie, lebo keby bola vypadla z okna tohto domu, zletela by rovno do stredu sveta. V tom vysokom dome, ktorý stál na najväčšej križovatke v metropole, boli všetky miestnosti chránené dvojitým sklom, ale aj tak nebolo možné zabrániť tomu, aby mnohé zo zvukov ulice nedoliehali až do jej detskej izby, dokonca až pod perinu.

Každé ráno odchádzala do školy zadným vchodom, kráčala cez pasáž s farebnými výkladmi. Ten priechod milovala a bola by v ňom chcela zostať celý deň. Imponovalo jej prítomnosť, uzavretosť a málo chodcov, no na jeho konci ju zalialo svetlo dňa a povinnosti. Každé ráno vchádzala do toho istého svetla s tou istou tiesňou, vedená pevnou rukou mamy. Neskôr, keď chodila sama, nikdy neodbočila a namiesto ľudovej školy umenia neskončila napríklad v parku alebo pri kolotočoch, ako iné deti. Plnila všetky úlohy a počas všetkých malých rokov zvládala s búšiacim srdcom výročné aj kadejaké iné slávnostné koncerty. S triaškou po celom tele prežila aj ten absolventský. Už sa netají tým, že jej famózne detstvo bolo jedno veľké trápenie, veď načo taký talent, ak ho nevieš použiť, ak sa ti podlamujú nohy a od trémy nedokážeš stáť ani dýchať.

Pred vystúpením by bola potrebovala dlhý, nerušený spánok, no dial sa presný opak. Ako dospievala, jej úzkostné nálady sa rozpínali a nadobúdali nevídané rozmery. „Aj taká býva cesta géniov,“ hovorila rodičom profesorka spevu a objednala Evu k psychológovi. Napriek významnej pomoci Eva pochopila, že na jej ťažkosti existuje jediný liek, a tým je *nevystupovať*. Opustila centrum všetkého diania a v túžbe po dlhom, nerušenom monotónnom živote ušla do divočiny, vošla do bezpečnej náruče mliekveho muža, ktorý krmil jelene a hodiny kvočal pri potoku, pozorujúc surové prúdy ľadovej vody. „Je to liečivá sila,“ hovoril o vode a spolu tak presedeli hodiny aj dni.

Ich deti rástli, jelene aj lane prichádzali a odchádzali, po novom mesiaci sa vracal spln a po jeseni zima, Eva doma štrikovala ponožky a robila faktúry. Našla nový a naozajstný stred sveta. Uspokojovalo ju dokonca aj to, že na mieste, kde stojí ich dom, je slabý signál a nie je jednoduché sa k nim dovolať. Nikto ju neotravuje. Ale keď sa raz išla prejsť do zmrznutého lesa, telefón v jej vrecku zazvonil. Nejaký muž ju pozval na hlasovú skúšku do muzikálu. „Je to skromný projekt, len niekoľko repríz, pre takú malú komunitu. Boli by sme poctení vašou prítomnosťou.“ V akejsi neovládanej panike povedala, že príde, rýchlo súhlasila, no len preto, že chcela mať ten rozhovor rýchlo za sebou. Prečo vôbec zodvihla? Okrem vystúpení pred ľuďmi sa vyhýbala aj telefonovaniu s nimi. Chvilu jej trvalo, kým si to všetko uvedomila, rýchlym krokom sa otočila na cestu domov. Uvažovala, že popoludní pôjde naspäť do hory, na to miesto so silným signálom, a zavolá tomu pánovi a povie, že nepríde. Ale dokáže to? Oznamovala to mužovi a túžila, aby to vybavil za ňu, ale nevybavil. Povedal len: „Konečne,“ a opýtal sa, či ju toho devätnásteho stačí odviezť na stanicu do dediny, alebo s ňou má ísť až na miesto, ale to je poldňa, a čo s deťmi.

Nechala sa zaviezť do dediny. Nastúpila do vlaku, ktorý ju odviezol do väčšieho mesta a tam musela prestúpiť. Posadila sa a tašku si položila na kolená.

Nervózne ju držala pred sebou, ale vzápätí – opäť akoby sa v nej rozsvietilo, rýchlo kabelu zošuchla nabok, uvedomiac si, že sa správa ako nejaká tetka. Díva sa na hodinky, do odchodu zostávajú dve minúty, ale za oknom vidí sprievodcu, ako si k ústam prikladá píšťalku. „Ešte by sme nemali ísť,“ uvedomila si, rýchlo sa presunula k dverám a podarilo sa jej ich otvoriť. „Ideme do hlavného mesta?“ opýtala sa, muž s píšťalkou pokrútil hlavou a ukázal na koľaj oproti. „Tam ide tento.“

Srdce jej búchalo ako divé, ale aspoň vie, že teraz určite vošla do správneho vlaku. Vezie sa. Po poldruha hodine počuje názov mesta, kam má namierené. Narýchlo vystupuje, ale pre istotu a pomerne smelo sa pýta, či sú na hlavnej. „Nie. To je ešte jedna zastávka,“ hovorí cudzia žena a Eva sa vrúti naspäť do vlaku, neposadí sa, už len stojí a dáva pozor. Pravdaže, veď má ísť až na konečnú, ako sa mohla takto pomýliť. „Je čas sa upokojiť,“ uvedomuje si, ale kus cesty je stále pred ňou. Už doma si zistila, že na miesto, kde bude spievať, sa dostane električkou alebo autobusom, ich čísla má zapísané, nie je si však istá, na ktorú stranu cesty sa má postaviť a tiež nevie, kde si kúpi lístok. Na okamih si spomenula na svoj domov, na ten, ktorý je takmer v lese a kde sa cíti úplne bezpečne. Eva, v modrých šatách, čiernom kabáte, v hnedých kovbojských čizmách a s hnedou kabelkou chodí hore-dolu po chodníku, najskôr sa vôbec nerozhliada, len sleduje špičky svojich číziem a pomaly a zhlboka dýcha. To je dôležité, to ju vtedy učila aj tá psychologička. Po dlhom váhaní si napokon pohľadom vyberá človeka, určite je to študent. Pristúpi k nemu, aby sa opýtala, kde sa predávajú lístky. „Priamo v električke sú automaty, tam si kúpite,“ odvetí chlapec a Eva sa opäť na okamih ulaví.

Električka je tu. Žena vchádza do prvého voza, v ruke nesie pripravené mince, ale chýba jej dvadsať centov. Potom má už len bankovku. Nervózne sa rozhliada, aby zistila, že okrem nej si nikto nekupuje lístok v električke, isto majú všetci karty. Pomaly sa blíži ďalšia zastávka a Eva, celkom červená, pristúpi dopredu, až tam, kde sedí šofér. Je to žena, šoférka. Vyzerá akoby mala veľa rokov a možno aj má, je drobná a sotva ju za volantom vidieť. Eva sa opýta, či nemá rozmeniť dvadsať eur. „A koľko potrebujete?“ pýta sa vodička, má pletený sveter a naozaj vráskavú tvár. „Dvadsať centov,“ odvetí Eva. Pani sa natiahne pred seba a z nejakého miesta vyberá drobné, ponad ochranné plexisklo ich podáva Eve a rýchlo aj hodí rukou: „Nič sa rozmieňať nebude, tu máte.“ Teraz má Eva lístok. Od jej odchodu z domu ubehli takmer štyri hodiny. Deti už prišli zo školy a Jozef s nimi robí úlohy. Vozí ich autom do dediny, každé ráno tam a popoludní naspäť. Eva nechodí nikam, pracuje doma, v ich príbytku, kde počuť ako vietor vonku duje pomedzi stromy a brečtan tlmí jeho nárazy do šopy. Rovno za domom stojí krmelec a počas tichých dní, v samote, Eva pozoruje jelene a lane. Nikde sa necíti tak bezpečne a neohrozene ako tam, doma.

Je tu. Vchádza do budovy, spoza pultu vo foyeri vstáva žena a podáva jej ruku, podrží ju pevným stiskom a ukazuje cestu ďalej. Eva sa ocitá vo veľkej miestnosti a tá jej pripomína koncertnú sieň, v ktorej získala svoju prvú cenu, Zlatého škovránka. „Vitajte!“ zastane pred ňou muž v saku a v teniskách, pohupujúc sa v rytme vlastných slov, rozpráva, ako sa tešili, že príde, nemohli tomu uveriť, je to fantastické, sú šťastní, naznačil jej jej výlučnosť, jej význam a miesto v projekte, preháňal, myslíac si, že ju to povzbudí, ale takmer sa otočila. „Bude to len desať predstavení – ako som hovoril, ale práve preto si nesmierne vážime, že ste to prijali!“ Sklopila oči, možno ak sa bude viac dívať do zeme, prestanú jej horieť lica. Dýchať, musí myslieť na dych. Ešte sa spamätáva z cesty, bolo to náročné, ale je tu, nemôže tomu uveriť, je tu. Ešte ráno nemala obavu zo spevu, ale len z toho, ako – a či vôbec, sa sem dostane. Bola to pozvánka do stredu sveta a ona bez zaváhania povedala, že príde, vyriekla to v panike, to je jasné. A teraz, keď je tu, má nový strach, či to zvládne, či to ešte vie. Pravdaže, pripravila sa, ale aj tak. Zastala pred mikrofónom a zavrela oči. Stred sveta sa opäť posunul.



www.filharmonia.sk stream.filharmonia.sk [#SlovakPhil](https://twitter.com/SlovakPhil)



75. koncertná sezóna 2023/2024

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

aprílové koncerty

- 4
- 5
- 9
- 11
- 12
- 13
- 16
- 18
- 19
- 20
- 25
- 30