



Allegretto 2024
Francúzsky Martinů
Klavírna dielňa Philippa Schneidera
Hovory G: Michal Bugala
Jazzové laboratórium:
Milo Suchomel
koncerty, opera, CD...

Hudobný život
05/2024/R. 56



**SOPHIE
DERVAUX
NIELEN
O FAGOTE**

2,50 €



9 – 15
6 – 6 2024

III. ročník medzinárodného hudobného festivalu

9
6
NE

Sereď

18.00 Bastión Sereďského kaštieľa

MIKI SKUTA klavír (Slovensko)
& THE FUTURE SYMPHONIC ORCHESTRA
NORA SKUTA klavír (Slovensko)

#Bach #Mozart

13
6
ŠT

Hlohovec

18.00 Zámok

SIMONA ŠATUROVÁ soprán (Česká republika)
MARTIN KRAJČO gitara (Slovensko)
VLADIMÍR KOBIELSKY recitácia (Slovensko)

#Mertz #Uhland #Schubert #von Bruchmann
#Lübeck #Schlehta #Müller

10
6
PO

Voderady

18.00 Kaštieľ

VÁCLAV HUDEČEK husle (Česká republika)
MARTIN HROCH čembalo (Česká republika)

#Vivaldi #Tartini #Pancrace-Royer #Bach
#Paisiello #Benda #Benda

14
6
PIA

Tomášikovo

18.00 Vodný mlyn

LISELOTTE ROKYTA panova flauta (Holandsko)
JAN ROKYTA cimbal (Česká republika)

Storočná elegancia a là carte
alebo Viedeň – Paríž – Bukurešť 1910-1935
#Rumunská ľudová #Kreisler #Boulanger
#Bartók #Debussy #Palúch

11
6
UT

Piešťany

18.00 Elektrárňa

Komorný súbor CELLO REPUBLIC (Česká republika)
Petr Špaček violončelo, Jan Zemen violončelo
Matěj Štěpánek violončelo, Ivan Vokáč violončelo

#Rossini #Čajkovskij #Dvořák #Chačaturian
#Debussy #Bach #Šimai #Monti #Ravel

15
6
SO

Trnava

18.00 Sakrálna expozícia
Západoslovenského múzea

Komorný súbor BACCHUS CONSORT (Maďarsko)
Judit Andrejszki soprán, Péter Mészáros tenor,
Andrea Molnár zobcová flauta, Zsófia Bréda
barokové husle, Zsolt Szabó viola da gamba,
violone, Balázs Laczkó-Pető perkusie, Artúr
Schallinger-Foidl čembalo, viola da gamba,
umelecký vedúci

#Taliansko Ucellini, Landi #Francúzsko Anonym,
La Caroine – Le Sabotier, Ballard #Ibéria
Ortiz, Valente, Mainerio, Cancionero de Palacio
#Nový Svet Kódex Martínez Compañón, Indios
Canichanas de Sand Pedro #Británia The
Wawking of the Faulds, Škótske tance
z 18. storočia #Karpatský oblúk Uhrovská zbierka,
Tance z Trnavy, Kájóniho kódex

12
6
ST

Holice

18.00 Farský kostol sv. Petra a Pavla

Komorný súbor LE NUOVE MUSICHE
(Rakúsko / Nemecko / Slovensko)
Christian Volkmann tenor
Maximilian Ehrhardt arpa doppia
Pierre Pitzl baroková gitara
Jakub Mitrik chitarrone, umelecký vedúci

#d'India #Pellegrini #Corbetta #Calvi
#Frescobaldi #Kapsperger #Valdambrini

Festival sa koná pod záštitou predsedu Trnavského samosprávneho kraja Jozefa Viskupiča

Predpredaj vstupeniek: www.ticketportal.sk / Sereďský kaštieľ: +421 905 206 077 / Kaštieľ Voderady: info@kastielvoderady.sk
Elektrárňa Piešťany: +421 949 892 050, produkcia@elektrarnapiestany.sk / Západoslovenské múzeum Trnava: +421 33 5512 913
Informačné centrum Hlohovec: +421 902 339 312 a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.
Zmena programu a účinkujúcich vyhradená! www.promusicanostra.sk

ORGANIZÁTORI

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

TR
SK TRNAVSKÝ
SAMOSPRÁVNÝ
KRAJ

TRNAVSKÝ
KRAJ
ZÁŠTITOU

S FINANČNÝM
PRÍSPEVKOM

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

PARTNER PODUJATIA

Nadácia SPP

PARTNER

TRNAVSKÝ
KRAJ

MEDIÁLNI PARTNERI

Hudobný život MY TRNAVSKÉ RÁDIO pardon
rtv: RÁDIO DEVÍN MUSIC PRESS MO kultúra

Obsah

- Koncerty**
- 2 Slovenská filharmónia –
Štátna filharmónia Košice –
Štátny komorný orchester Žilina –
Allegretto
- 6 Tak ako sa patrí – ale dokedy?
- Auris interna**
- 5 Najskôr môcť a potom chcieť
- Hudobné divadlo**
- 8 SNG: Schwanengesang
- 10 Bavorská štátna opera:
Die Passagierin
- 12 Národné divadlo Brno: Rusalka
- Rozhovor**
- 14 Keď sa vás opýta Barenboim...
(Sophie Dervaux)
- Backstage**
- 20 Nielen viditeľný, ale najmä
počuteľný výsledok
(Philipp Schneider)
- História**
- 24 Francúzsky Martinů?
- Jazz**
- 28 Koncert: Julian Lage Trio
- 30 Jazzové laboratórium:
Milo Suchomel
(A Lonely Taxi Driver)
- 32 Hovory G: Od Mika Sterna
po začiatok nového milénia
- 36 **Recenzie CD**
- Poviedka**
Zamatový plášť
(Vanda Rozenbergová)

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



„Viedenský filharmonici Rakúsko reprezentujú. Takto sú Francúzi hrdí azda len na futbal. Pre Viedenčanov je absolútne normálne chodiť na koncerty, do opery, a keď im povie, že hráte u Viedenských filharmonikov, cítite uznanie,“ hovorí jedna z najväčších súčasných fagotových hviezd, mladá Francúzka Sophie Dervaux, šťastne usadená vo Viedni. Áno, otázka súznenia kultúry v povedomí širokej verejnosti, elit či aktuálnej moci, je asi témou v každej krajine. Slovensko malo možnosť v krátkom časovom odstupe zažiť prvú fagotistku Viedenských filharmonikov a na interpretačné výsledky postupujúcu virtuózku svojho nástroja už trikrát. Stretnutia s ňou potvrdili, že ambície a profesionálny drav vôbec nemusia byť v rozpore s bezprostrednosťou v osobnom kontakte.

Svet je „malý“, lebo je otvorený, a je to dobre. Sophie Dervaux si kupuje fagotové strojčky na Slovensku u svojho ukrajinského výrobcu, Bratislavčania si požičiavajú exkluzívne zreštaurované dobové klavíry v rakúskom Hainburgu. Majster Philipp Schneider tu opravuje klavíry, ladí ich, ale aj s akribiou špičkového experta oživuje nástroje mimoriadnej historickej a umeleckej kvality. Hudobnému životu predstavil genézu svojej klavírnej dielne i jej najvzácnejšie exponáty.

Poznámkou k otázke národnej identity v umení a otvorenom svete je text skúmajúci „českosť“ verzus „frankofónnosť“ hudby Bohuslava Martinů. Je to zároveň aj náš príspevok k prebiehajúcej Roku českej hudby.

V jazzových *Hovoroch G* komentuje Michal Bugala gitarovú éru 90. rokov a najnovšie trendy. Opäť je tu hudobná poviedka úspešnej prozaistky Vandy Rozenbergovej, koncertné i operné recenzie, kritické pohľady na klasiku i jazz na hudobných nosičoch. Májový *Hudobný život*...

:||

Mesačník **Hudobný život**/
máj 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), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), administratíva a online: Veronika Demidovich, externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), jazykové korektúry: Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Plančková, 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 distribúteri • **Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail:** predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03 • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia) • **Obálka:** Sophie Dervaux, foto: Co Merz • **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

4. 4. 2024

Bratislava, Reduta

Slovenská filharmónia,
Slávka Zámečníková, Juraj Valčuha
Strauss – Čajkovskij

Richard Strauss po sérii brilantných symfonických básní a dvoch moderných operných opusov (*Salome*, *Elektra*) zmenil svoj skladateľský rukopis, za čo ho jedni označovali za zradcu moderny, iní za posledného veľkého hudobného klasika. V prvej polovici koncertu nás do sveta Straussovej hudby voviedlo jedno zo štyroch intermezz (č. 2, *Träumerei am Kamin* – Snívanie pri kozube) z jeho málo hrávanej, na súkromnom manželskom príbehu postavenej opery *Intermezzo* (1924). Dirigent Juraj Valčuha s orchestrom SF dobre podchytili nový štýl skladateľovej hudby postavenej na melodike a perlivej inštrumentácii, takže predvedenie vyvolalo pohodovú náladu a bolo dobrou prípravou na nasledujúci bod programu z pera Richarda Straussa.

Štyri posledné piesne, akoby rozlúčka skladateľa s týmto svetom, datovaná do r. 1948, odznali v Redute veľakrát, no najviac mi zostala v pamäti geniálna interpretácia Lucie Popp. Na zvukových záznamoch cyklus zasa naspievali všetky významné sopranistky posledných desaťročí. Do náročnej konfrontácie s piesňami teraz vstúpila v zahraničí mimoriadne úspešná Slávka Zámečníková. Jej čaro je postavené (okrem kvalitnej technickej prípravy) na kráse hlasového materiálu, ktorý je farebne pútavý, dostatočne nosný a „guľatý“, ako aj na kultivovanosti hlasového prejavu. Jej lyrický soprán má predpoklady ďalšieho vývoja smerom k mladodramatickým partom, o čom svedčia aj už dnes pomerne tmavé výšky bez nadbytočnej ostrosti.

Najpresvedčivejšie vyznela jej interpretácia prvej (*Frühling*) a tretej piesne (*Beim Schlafengehen*). Ak vo vydarenom výkone sólistky predsa len čosi prekážalo, tak to bol istý posun v atmosfére, v ktorej bolo o čosi viac života než meditativnosti a nostalgie za odchádzajúcim životom, charakteristickými pre staršie interpretky. Významnú úlohu tu hrá aj orchester. Nádherné orchestrálne dohry v piesňach *September*

Do náročnej konfrontácie s piesňami teraz vstúpila v zahraničí mimoriadne úspešná Slávka Zámečníková.

a *Im Abendrot* spolu s husľovým sólom v tretej piesni mali pravú náladu smutnej, no pokojnej rozlúčky so svetom. Na rozdiel od operného publika sa návštevníci SF Richarda Straussa neboja.

V druhej polovici večera (po zmene pôvodného programu so zamýšľanou *Prvou symfóniou* Alexandra Moyzesa) odznala *Symfónia č. 6 h mol., „Patetická“* P. I. Čajkovského. V koncepcii Juraja Valčuhu zaujalo predovšetkým to, ako variabilne narábala s dynamikou a štruktúrou skladby. Raz volil pomalé a plynulé crescendá, inokedy ich nahradil prudkými dynamickými zlomami. Rešpektoval skutočnosť, že skladateľ diferencovane pristupoval k prvej a tretej časti, v ktorých dominuje uhrančivá melodika a pátos, kým zvyšné dve majú povahu skôr lyrickú. V nich Valčuha venoval osobitnú pozornosť zviditeľneniu vedľajších hudobných motívov. Mimoriadne pôsobivo vyznel záver diela, kde sa dirigentovi tentoraz v širokom diapazóne gestiky podarilo vytvoriť pomyselný duchovný most s filozofiou Straussových piesní s ich krásnym básnickým textom.

VLADIMÍR BLAHO

11. 4. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,
Alexandar Marković, Jan Bartoš
Beethoven – Ullmann – Penderecki – Strauss

Sloboda a útlak – smrť a vykúpenie. Toto bolo motto ďalšieho filharmonického koncertu A cyklu v Košiciach, ktorý bol venovaný „smutnému 80. výročiu deportácie židovských obyvateľov z Košíc a pamiatke zavraždených obetí“. Holokaust, zločiny proti ľudskosti, genocídy, deportácie – tieto hrozné udalosti v našich novodobých dejinách si určite zaslužia neustále pripomenutia, výkričníky v podobe umeleckých podujatí bez ohľadu na to, na kom boli zločiny páchané.

Za dirigentským pultom stál charizmatický vysoký Srb v dlhom fraku Alexandar Marković z Belehradu. Hudobnohistorický a štýlový záber tohto koncertu bol enormne rozsiahly: od Beethovena cez neskorý romantizmus, umiernenú modernu až

po (svojho času) avantgardný „šláger“ Pendereckého *Tren*.

V úvode zaznela Beethovenova predohra *Leonora III*, ktorá sa zo všetkých zamýšľaných predohier k opere *Fidelio* hráva najčastejšie. Marković dokázal z orchestra vydolovať typicky beethovenovské dramatické napätie hraničiace s pozitívne chápaným fanatizmom; pravda, v oblasti lyrickej vedľajšej témy nebolo úplne všetko v kostolnom poriadku, interpretácia pôsobila mierne zneistene. Ako celok však interpretácia upútala sebaistým gestom dirigenta a presvedčivou integritou výstavby.

V role klavírneho koncertu sa ocitla skladba málo známeho česko-rakúskeho skladateľa židovského pôvodu, Schönbergovho žiaka Viktora Ullmanna, ktorého v r. 1939 deportovali do Terezína a ktorý o päť rokov neskôr zahynul v Osvienčime. Ide o štvorčasťovú kompozíciu s tradične chápaným sonátovým cyklom, i keď vzťah Ullmanna k tradícii je pomerne protirečivý. V oblasti metrrytmických výbojov pripomína miestami Stravinského a Bartóka, zato zachováva pomerne konvenčnú evolučnú motivicko-tematickú prácu s občasnými ponáškami na jazz a filmovú hudbu. V scherzovej tretej časti sme si užili dokonca krátke fugato. Veľkou devízou autora je ekonomickosť a stručnosť, a tak jeho *Klavírný koncert* netrval viac ako dvadsať minút. Priznám sa, že v momente prvého počutia ma extrémne nenadchol, ale pri druhom počutí s partitúrou na YouTube sa mi páčil oveľa viac. K interpretácii sa ťažko vyjadriť, no myslím si, že skúsený a medzinárodne známy český klavirista Jan Bartoš sa svojej úlohy zhostil zodpovedne, poctivo a tvorivo. Dokonca hral spamäti, hoci je to hudba, aj keď nie priamo atonálna, ale kolíše medzi intervalovou harmóniou a rozšírenou tonalitou.

Po pauze prišiel na rad spomenutý *Tren obetiam Hirošimy* pre 52 sláčikových nástrojov od Krzysztofa Pendereckého z r. 1960. Je to dielo dnes opäť nesmierne a bolestne aktuálne, keď sa už zase rozpráva o eventualite globálneho vojenského konfliktu a spomínajú sa dokonca aj jadrové zbrane. Je to tiež dielo, ktoré radikálne nanovo chápe a nasadzuje všetky zvukové a výrazové parametre, ruší obvyklé tematické tvary

a tradičnú tónotvorbu, vytvára dokonca nový druh partitúry. Keďže obsahuje aj určitý podiel náhodnosti čiže aleatoriky, neexistujú dve zhodné interpretácie. Sláči-károm ŠfK pod Markovićovou taktovkou sa v každom prípade podarilo vystavať jeden intenzívny, dynamicky pôsobivý a mnohovrstevný oblúk, ktorý si v obecnstve vyslúžil aj výkrik uznania.

Na konci tohto výnimočného programu sa ocitla raná symfonická báseň Richarda Straussa *Smrť a vykúpenie*. Toto dielo sa neviaže na cudzí literárny námet, nenarába s humorom ani iróniou, ale chce zvečniť hodinu smrti človeka, čiže postupné umieranie s následným vykúpením prostredníctvom umenia. Po sonoristicky trýznivých zvukoch to bol doslova balzam na dušu a aj z ideového hľadiska Strauss ideálne dovŕšil dramaturgickú líniu večera. Obrazy pomalého umierania priniesli nádherné inštrumentálne sóla a boj o život s divokou konfrontáciou elementárnej sily. Útrpný zápas sa postupne rozplynul do „nirvány“ v majestátnom hymnickom zvuku. Alexander Marković a ŠfK podali perfektný, bezchybný výkon a prepožičali tomuto populárnemu dielu neskorého romantizmu lesk hľbokej expresívnosti, hraničiacej s pomyseľnou svätožiarou.

TAMÁS HORKAY

18. 4. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,

Robert Jindra

Smetana

Cyklos symfonických básní *Má vlast* je ojedinelým projektom v dejinách hudby. Na Slovensku je skutočným sviatkom, keď na koncertnom pódii zaznie ako celok. Autor cyklu, zakladateľ českej národnej hudby Bedřich Smetana má v tomto roku dvojité výročie narodenia a toto okružie jubileum dalo aj pohnútku na uskutočnenie takéhoto sviatku v Dome umenia. Navyše, Štátna filharmónia Košice sa v tejto súvislosti odhodlala k odvážnemu činu: uskutočniť live nahrávku z koncertu a pomocou darov verejnosti vydať jej audiozáznam vo formátoch LP a CD platní.

Hlavným protagonistom tohto činu sa, logicky, stal úradujúci šéfdirigent Robert Jindra. Koncert bol už niekoľko mesiacov pred termínom realizácie vypredaný a netrepežlivo očakávaný s patričným vzrušením. Pravdupovediac, najpohodlnejšie by bolo rezignovať na písanie kritiky, počkať a napísať recenziu až po vyjdení nahrávky: veď poslucháč si z nej môže vytvoriť oveľa objektívnejší, celistvejší obraz než na základe jednorazového zážitku. Napriek tomu sa o to pokúsim s vedomím, že moje slová budú čoskoro konfrontované so záznamom zvuku.

Niet zrejme fanúšika klasickej hudby, a kultúrneho človeka vôbec, ktorý by dôverne nepoznal cyklus *Má vlast*, očarujúci hudobný chválospev na české vlastenectvo, históriu, mytológiu a prírodu. Hráči ŠfK, nehovoriac o Jindrovi, si určite bez zvyšku uvedomovali svoju zodpovednosť pri oživovaní Smetanovho klenotu a bolo to aj počuť. Interpretácia sa niesla v znamení disciplinovanosti všetkých aktérov, ale aj spontánnosti a radosti z muzikovania.

Od začiatku bolo jasne cítiť slávnosť, výnimočnosť, ojedinelosť tohto tvorivého počínu. Pred koncertom aj samotná riaditeľka Lucia Potokárová upozornila na situáciu a požiadala o spoluprácu publikum nielen v zmysle vypnutia mobilov, ale aj netlieskania medzi časťami.

Košickí filharmonici sa vyburcovali, ako som už naznačil, k skvelému a celkom jedinečnému výkonu. Týka sa to krásneho a dôkladného frázovania, homogénosti a žiarivého lesku sláčikov, rozhodnosti tympanov, mäkkosti a okrúhlosti drier či ostrosti plechov. Jindra preukázal samozrejmu a maximálne dôvernú znalosť partitúry do všetkých detailov. *Má vlast* znela ako presvedčivý, až ideálny zomknutý jednotný celok s úžasnou drobnokresbou všetkých rytmických, agogických a dynamických detailov. Hovoriť o entuziazme, vášnivosti, precíznosti či strhujúcom vypracovaní štruktúry by bolo nosením dreva do lesa.

Mimoriadne intenzívne zapôsobili extatický záver *Šárky* či víťazoslávna kóda *Blanika*. Užili sme si však aj stredovekú tajuplnosť *Tábora*, rustikálnu zemitosť a poetické vlnenie *Vltavy* či rozľahlú hu-

Niet zrejme fanúšika klasickej hudby, a kultúrneho človeka vôbec, ktorý by dôverne nepoznal cyklus *Má vlast*.

dobnú krajinomalbu *Z českých luhů a hájů*. Hoci nemienim pokaziť túto sviatočnú spisbu prehnaným vyzdvihovaním nedostatkov, predsa len sa dotknem „trčiacej“, čiže dynamicky jemne predimenzovanej trúbky a tvrdších klarinetov v prvej polovici *Vyšehradu*, dominujúcich plechov nad sláčikmi vo fortissime v časti *Z českých luhů a hájů*, ako aj všeobecne príliš skorého burácania v gradáciách, ku ktorému sa Jindra neraz nechal zviať.

To sú však málo podstatné drobnosti, ktoré nijako nezastienili monumentálny dopad a obrovskú silu zážitku. Smetanovské výročie sa v Košiciach podarilo príkladne osláviť (aj s podporou Českého spolku a Českého centra pod záštitou veľvyslanca ČR na Slovensku Rudolfa Jindráka) a ostáva už len tešiť sa na nahrávku, ktorá moje slová potvrdí, alebo vyvráti...

TAMÁS HORKAY

22. 4. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Štátny komorný orchester Žilina

Aubree Oliverson,

Nicolò Umberto Foron

Allegretto, Rajter – Dvořák – Schubert

Pred rokom, keď sa zatvárali brány za ostatným ročníkom festivalu Allegretto, fasáda Domu umenia Fatra bola diskrétno zahalená – interiér aj exteriér historickej secesnej budovy, sídla ŠKO Žilina, sa vtedy približoval k finálnej etape rozsiahleho procesu obnovy. Jeho výsledok bol očakávaný, no definitívny vizuál, akým víťala budova návštevníkov aj aktérov 33. ročníka medzinárodného festivalu koncertného umenia, celkom iste prekonal všetky očakávania.

Napriek markantným zmenám na objekte, dej a štruktúra festivalu ostali nezmenené, kontúrou aj obsahom také, ako sa osvedčili a ako ich vývoj, skúsenosti a čas sformovali: dovedna sedem koncertov, tentokrát s účasťou troch orchestrov, dvoch komorných zoskupení, jedno „študentské“ podujatie, sumarizujúce výkony laureátov súťaží slovenských konzervatórií za rok 2023. Traja aktívne participujúci dirigenti, päť sólistov, sedem zúčastnených krajín a napokon aj tri ceny...

Otvárací koncert patril protokolárne aj zaslúžene domácemu ŠKO Žilina. Teleso, podobne ako jeho domovské sídlo, prechádza permanentným renovačným procesom, interpretačná základňa je omladzovaná, dotovaná elitnými domácimi aj zahraničnými hráčmi. Pred orchester v dobrej kondícii nastúpil prvý z aktérov, dirigent taliansko-nemeckého pôvodu Nicolò Umberto Foron. K dobrým dramaturgickým mravom patrí úvodné zaradenie ukážky z domácej tvorby, tentoraz zaznela pôvabná *Suite miniature* od Ľudovíta Rajtera. Je to kompozícia, ktorá lahodí svojou profesionálnou ustrojenosťou, hravosťou a najmä invenčnou tvárnosťou, je teda ideálnou intrádou k festivalovému maratónu mladých... Mladý líder sa chopil svojej úlohy s plným nasadením, porozumením, okamžite definoval svoju umeleckú letoru. Veľkou výhodou hudobníkov dnešnej mladej generácie je otvorený svet s prístupom k bohatým možnostiam edukácie. Z toho evidentne ťažil aj dirigent, no k jeho zrejším genetickým konštantám patrí briskný temperament, rovnako ako danosť sústredenej práce na detailoch, póloch, ktorých priesečník jeho optiku delikátne ozvlášťuje.

Sólistkou bola americká huslistka Aubree Oliverson, absolútne potvrdzujúca sve-toobčianstvo ako aktuálnu formu bytia dynamickej mladej aktívnej generácie umelcov. Mladá umelkyňa sa suverénne pohybuje v priestoroch amerických či európskych scén, je iniciátorkou mnohých „nekonfekčných“ umeleckých projektov, žne ceny a uznania. Tak to bolo možné dedukovať nielen po prečítaní si charakteristik v sprievodnom texte, v tom duchu totiž hneď po jej vstupe začala z pódia prúdiť energia s nekompromisným nábojom ako bázou jej invenčnej interpretácie. Voľba Dvořákovho *Koncertu a mol op. 53* bola nielen vhodná, ale priam symbolická...

Úvod *Koncertu* je pomerne netypický, s ráznym, rozhodujúcim nástupom huslí. Tu sa ocitli v jednom východiskovom bode dvaja – dirigent aj sólistka. Ona však jasne naznačila svoju koncepciu, svoju pozíciu, svoj asertívny pohľad na partitúru ako ce-

lok. Imponovala mi „neohrozená“ kresba sólového partu, spektrum nápadov v detailoch výrazu. Prvá časť teda bola jasnou identifikáciou, charakteristikou estetiky à la Oliverson. Estetiky vnímavej hudobnícky, s výrazným sklonom ťažiť z originality (mo)mentálnych impulzov, neprekročiac však krehkú hranicu osobitostí skladateľovho štýlu. Skvelá úvodná „sebareflexia“ bezkonfliktne vplynula do krásne tvarovaného oddaného Adagia, ktoré pred kinetickým bravúrnym Finále vytvorilo zásadnú, autentickú pointu, po okraj naplnenú krehkou nehou, kontempláciou a bezhraničnou emóciou. Je jasné, že huslistka na pódium neočakáva kompromisy. Má jasnú predstavu a zdôvodniteľnú koncepciu, ktorú dokáže umelecky presvedčivo obhájiť.

Záver programu znamenal prajný terén na prezentáciu koncepcie dirigenta. Voľný priestor ponúkala Schubertova *Symfónia C dur* zvaná *Veľká*. Epiteton zodpovedajúci rozsahu aj váhe obsahu, rovnako však znamenal aj nebývalé interpretačné nároky. Hudba ťažiacia z bohatstva orchestrálnych farieb plynie kompaktným tokom, poslucháča stavia pred záľahu krásnych zátiší, romantizujúcich scén, idylických obrázkov. Rozmerná cyklická kompozícia napriek nezvyčajnej (cca hodinovej) minútáži nepripustí nudu či hluché miesta. Foronovmu temperamentu aj imaginácii partitúry tohto typu zrejme konvenujú. Spolu s chvíľami už „unaveným“ orchestrom o tom síce presviedčal, väčšmi však partikulárne než komplexne. Rozsiahlosť, obsahová členitosť a mnohovýstrovosť výkladu by určite potrebovali dlhší čas na do-tvorenie, dozretie a optimálne „usadenie“.

LÝDIA DOHNALOVÁ

23. 4. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Tomislav Jukić, Lana Bradić

Allegretto, Giordani –

Legrenzi – Donaudy – Schubert –

Schneider-Trnavský –

Hatze – Bradić – Tosti – Bixio –

Gastaldon – Rossini – Donizetti

Žilinským festivalovým pódium prešlo už viacero laureátov Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského, ich následné úspechy z prestížnych scén okolitého sveta permanentne evidujeme a oceňujeme.

O víťazovi jednej z kategórií ostatného ročníka „Schneidrovky“ informovali médiá, nešetriac pozitívnymi hodnoteniami; kto mal možnosť naživo počuť a vidieť sympatického Chorváta Tomislava Jukića na pódiumu Domu umenia Fatra, nemôže azda iné, ako sa stať priaznivcom charizmatického mladého tenoristu. Spevák stihol popri štúdiách absolvovať už viacero súťaží, účinkuje v operných inscenáciách a koncertuje po európskych centrách. Napriek tomu, že sme automaticky očakávali „laureátsky“ elitný výkon, Jukić prekvapil. Postupne s odvíjaním programovej linky recitálu rozbaľoval svoje tromfy, devízy. Dominantou je jeho výrazná muzikalita a prirodzená vokálna vybavenosť: konzistentný, no poddajný hlas podporený konzekventným rozvíjaním. Jukićov prejav je vysoko kultivovaný, koncentrovaný na detail, či už v zmysle frázovania, artikulácie, ale najmä prirodzeného dávkovania dynamických vrstiev a odtieňov. Dramaturgia večera siahala po vďačnom, populárnom repertoári so sledom trblietavých piesní a árií, pohybuje sa v jase kantabilných, lyrikou a vrúcnu emóciou naplnených línii. Jukić však svoju prezentáciu nezmenil na exhibíciu, poctivo krok za krokom diferencoval mikrosvet každej skladby, štýl a osobitosť jej autorskej dikcie.

Celkovo dvanásť čísiel čoraz väčšmi dávalo možnosť nazrieť do spevákovho tvorivého sveta. V zdanlivo ľahko zdolateľnom teréne však v závere sledu exponovaných dvanástich skladieb už sem-tam presvitol aj náznak hlasovej únavy. Ako celok však prezentácia zanechala priaznivé echo, svedčiace v prospech perspektív talentovaného a komunikatívneho speváka.

Stimulujúcim a senzitívnym klavírnym sprievodom bola speváčkovi Lana Bradić, ktorá navyše prispela aj vhodnou informáciou o pôvodnej chorvátskej tvorbe.

**Jukićov prejav
je vysoko
kultivovaný,
koncentrovaný
na detail**

Najskôr môcť a potom chcieť

JAKUB FILIP



Predstavte si, že hudbu, ktorú robíte, robíte nie preto, že chcete, ale najmä preto, lebo môžete. Možno vás to zaskočí, ale toto môcť bolo skôr ako ono chcieť. Schopnosť úmyselne sa rozhodovať totiž nevyhnutne existuje vďaka konkrétnym umožňujúcim podmienkam. A teraz si môžete odškrtnúť ďalšiu položku v zozname dilem „Čo bolo skôr?“ – spolu s tou, kde vystupuje prekliate vajce a ešte prekliatejšia sliepka.

Zbavovanie sa nepotrebného a rozvoj unikátneho je to, čo nám vyhralo preteky o dominanciu v prírodnej ríši. Naše zmyslové vnímanie je síce pomerne ploché, ale kompenzujeme to mnohým iným. Nepočujeme síce také frekvenčné hĺbky ako veľryby, ani také výšky, aké počujú netopiere, vo vnímaní vlnových dĺžok svetla a v počte čuchových receptorov tiež nie sme práve majstri, ale premenu od „ugh!“ k Figarovej svadbe sme zvládli obdivuhodne. Prečo?

*Anatómia, sociálna kohézia, emocionálna aj komunitná a medzigeneračný prenos. Všetky tieto veci boli mimoriadne dôležité a zároveň tesne prepojené. To prvé zmienené však nie je na prvom mieste náhodou. Anatómia a fyziologické charakteristiky hominínov (priami predchodcovia moderného človeka) sú tým už zmiňovaným môcť. Ako píše britský muzikológ Michael Spitzer v známej knihe *The Musical Human: The History of Life on Earth*, chôdza po dvoch nohách (bipédia) ako prvé štádium celej kaskády evolučnej adaptácie mala významné dôsledky na rozvoj hudby. S bipédiou prišiel nárast objemu lebky a mozgovej kapacity a súčasne aj lepšie motorické schopnosti – vrátane cibrenia (jemnej) motoriky rúk, ktorá umožnila nielen vyrábať rôzne nástroje vydávajúce zvuky, ale aj ich ovládanie a cielené používanie v konkrétnych situáciách.*

Vzpriamená chôdza po dvoch nohách nám priniesla aj väčšiu kapacitu pľúc, ktorú sprevádzali fyziologické zmeny v oblasti krku a hrdla. Zostúpil nám hrtan, jazyková kosť lepšie podoprela jazyk, aby sme dokázali lepšie artikulovať zvuky a následne tvoriť slová. Tým sme rozšírili pôvodnú funkciu onoho „ugh!“ na komplexný komunikačný systém nesúci iné než číro funkčné významy na úrovni „Pozor, had!“. Chôdza, ktorá je zo svojej podstaty rytmická, nám vycibrila zmysel pre čas, koordinovaný pohyb, skupinové aktivity, a tým zároveň umožnila emocionálne zdieľanie prežitkov. Pohybová nezávislosť trupu od rúk a nôh nám neskôr zrejme dala tanec. To všetko sú zmeny, v dôsledku ktorých začala byť vôbec možná hudba, pretože sme sa začali cielene hrať so zvukmi, slovami, pohybom a rytmom – individuálne aj skupinovo –, a odtiaľ bolo už len na skok k niečomu ako výraz, štýl, umenie...

Možno si neradi nechávame vziať predstavu o tom, že sme, akí sme, vďaka „vyššej sile“. A možno aj to je súčasť nášho vývoja, v ktorom sme zašli tak ďaleko, že myšlienka neexistencie duchovných presahov je pre nás existenčnou hrozbou. Je to v poriadku. Nerezignujeme však na význam našej vlastnej evolúcie, v ktorej sú aj vznešené veci ako umenie a umelecká kreativita dôsledkom pomalých prírodných procesov. Je to totiž mimoriadne fascinujúce a človeku to ponúka aj taký vyhľadávaný pocit príнадлежania k čomusi, čo ho existenčne presahuje. Ak budete najbližšie niekam kráčať, nezabudnite si pritom hmkať či písať, a myslite na to, že predovšetkým môžete a až potom chcete. ||

**Stimulujúcim
a senzitívnym
klavírnym
sprievodom
bola spevákov
Lana Bradič.**

Súčasťou festivalového priebehu býva už tradične Koncert víťazov konzervatórií Slovenskej republiky. Jeho prítomnosť v programe festivalu má viac než symbolické opodstatnenie. Vo väčšine prípadov ide o prvé dotyky, prvé vážne skúsenosti laureátov s etablovaným festivalovým pódium. Zároveň je pre našu hudobnú komunitu signálom, že záujem o ušľachtilú profesiu umelca stále žije a investícia do umenia má svoju váhu aj v stále väčšmi spochybňovanej hierarchii hodnôt v aktuálnom svete. Žilinské konzervatórium reprezentoval muzikálny akordeonista Martin Púčík, bratislavské ambiciózne huslista Sebastián Kotek, banskobystrické Konzervatórium J. L. Bellu klavirista Filip Prievalský, vokálny odbor Tiffany Lavriková.

Chvályhodný je záujem o komornú ansámblovú interpretáciu, ako ho dokumentovali prezentácie Sládkovického kvarteta Konzervatória v Bratislave a najmä s elánom tvoriaceho Saxofónového kvarteta Konzervatória v Bratislave. A možno znova zopakovať slová uznania, adresované okrem zúčastnených mladých interpretov najmä trpezlivým, povolaniu oddaným pedagógom, ale aj dramaturgiu Allegretta, ktoré podporuje mladých hudobníkov. Ich koncert v kontexte festivalu má nielen atmosféru, ale aj do hĺbky siahajúci význam...
LÝDIA DOHNALOVÁ

24. 4. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

Il Cuore Barocco,

Ajna Marosz, Peter Zelenka

Allegretto, Graupner – Telemann

Zavše, aj keď sporadicky, sa vo festivalovom programe vyskytnú exkurzy k menej frekventovaným interpretačným špecializáciám. V rámci minulých ročníkov hostovali ansámble zamerané na historicky poučenú interpretáciu, ten aktuálny privítal súbor Il Cuore Barocco, hrajúci na kópiách dobových nástrojov. Podobne orientovaných telies či jedincov u nás nie je prebytok, zaslúžia si rešpekt aj obdiv. Il Cuore Barocco, ktorý založil a vedie od roku 2010 huslista Peter Zelenka, má za sebou rad úspešných vystúpení, nahrávky aj produkciu CD (kompozície de Boismortiera), oživenia a prístupnenia viacerých nepoznaných partitúr, čo je jedna z pilierových špecialít takto orientovaných súborov.

Aj vo svojom allegrettovom programe súbor ponúk ol ukážku tohto rodu. Nemecký barokový skladateľ Christoph Graupner patrí k menej známym autorom, hoci bol kompozične mimoriadne produktívny; a ako

text v bulletine konštatuje, bol (a ostal) v porovnaní so svojimi dobovými spolupútnikmi (Bach, Händel, Telemann) nespravodlivo neuznaný. Tieto slová navodili očakávanie, ktoré však ponúknutá *Ouverture pre altovú flautu a sláčiky F dur* akosi nenaplnila. Nebolo to dané iba faktom, že percepcia dnešného poslucháča potrebuje chvíľku na akustickú adaptáciu pri vnímaní inštrumentára s „iným“ ladením aj rešpektovanie inej dynamickej hierarchizácie. Bolo to skôr dané celkovým usporiadením šesťdielného cyklu. Rozpaky vzbudzoval nevýrazný hudobný reliéf, redundantne mdlá reťaz, odvíjajúca sa pod egidou prísnych dobových kánonov. Až na niekoľko eufonických flautových vstupov skladba nepotešila a získaná znelá informácia autorovmu chýru o obchádzaní príliš neprospeľa. Aspoň v tejto chvíli...

Celkom inou rétorikou sa prihovárala ostatná časť programu, s kompozíciami „starého dobrého“ Georga Philippa Telemanna. *Concerto polonais G dur* svojím vtipným živým hudobným textom inšpirovalo hráčov, animovalo atmosféru, ktorá priaznivo vygradovala v skladateľovom *Koncerte pre priečnu a zobcovú flautu e mol*. Participovala na nej aj známa mladá umelkyňa Ajna Marosz, ktorá seba, ako i svoj nástroj zviditeľnila najmä v rámci populárnych európskych televíznych projektov, ale aj ďalších festivalových a charitatívnych podujatí.

V súčasnosti mladá interpretka študuje v Maďarsku a je evidentné, že hudbe ostane naďalej verná, čo je vzhľadom na jej talent pochopiteľné, no aj potešiteľné.

LÝDIA DOHNALOVÁ

Tak ako sa patrí – ale dokedy?

**Code Ensemble/A4/P*AKT/NSH
komorne/Domus artis**

Marián Lejava, Ladislav Fančovič,
Milan Paľa/BIO/OKER/Barbora
Tomášková & Rozália Miklášová/
Valentina Magaletti/Soundspace
Ensemble/Magdaléna Bajuszová
& Mucha Quartet

Za uplynulý mesiac som bol v Bratislave svedkom hneď niekoľkých rozbiehaní. Písať o každej udalosti zvlášť by bolo dosť nepraktické, navyše, vo väčšine prípadov som v konflikte záujmov ako hráč či skladateľ, takže si vopred nečiním žiadne nároky na nestrannosť. Volím teda skôr formu voľného prúdu myšlienok a postrehov.

Marián Lejava, dirigent a môj pedagóg skladby na VŠMU, úspešne realizoval svoj dávnejší plán založiť súbor na interpretáciu súčasnej hudby. Stalo sa, v Moyzesovej sieni 14. apríla zaznel debutový koncert Code Ensemble pod jeho taktovkou a s manažérskym vkladom ďalšieho kolegu-skladateľa Petra Dana Ferenčíka. S vynikajúcimi hudobníkmi zo Slovenska aj z blízkeho zahraničia si umelecký vedúci mohol s chuťou zadirigovať hudbu blízku jeho srdcu. Nesmel chýbať Wolfgang Rihm, v dvoch ukážkach z jeho cyklu *Chiffre* pre osem nástrojov sa za klavirom blysol vždy pohotový a štýlovo flexibilný Ladislav Fančovič; nesmeli chýbať ani premiéry z pera zakladateľov súboru: Lejavov *Drencher's CODE I (nucleus)*, jadro zamýšľaného cyklu ansámbloviek, prezrádzajúce štekľivo pulzujúci groove aj chuť hravého narábania s hmotou, ktorú ponúka rihmovské obsadenie. A potom, pre Petra Ferenčíka úplne typicky, priestorová kompozícia *Somehow unsure – perchance not*, pri ktorej sme sedeli v obklúčení inštrumentalistov a nechali sa príjemne inšpirovať súzvukmi a rytmickými formulkami, poletujúcimi z jedného konca sály na druhý. Na môj vkus mierne dlhé, no sviežo vtipné a veľmi efektne inštrumentované.

Last but not least, Milan Paľa, nerozlučný umelecký súputník umeleckého

vedúceho. A keď Milan Paľa, neprichádzalo do úvahy nič iné, len Pascal Dusapin. Husľový koncert *Aufgang* zaznel vo filharmónii v podaní oboch protagonistov na uplynulom Melose, o niečo starší *Quad* pre husle a veľmi špecificky obsadený ansámbel mal v tento večer slovenskú premiéru – a to fantastickú! Interpretácie aj dramaturgickou zostavou európska úroveň, rozbeh, na ktorý sa mnoho prítomných určite bude rozpačkávať aj po rokoch.

O dva dni neskôr ma už duch vohnal do celkom iných hudobných vôd, trúbku som z puzdra po nejakom čase opäť vytiahol na pódium v A4 na koncerte BIO, teda Bratislavského improvizačného orchestra. Len pred pár mesiacmi ho agilne rozbehol gitarista Štefan Szabó a zrazu sa (po tom, čo Miro Tóth odišiel pôsobiť do Prahy) zjavil niekto, kto bol organizačne schopný dať dokopy miestnych hudobníkov so záujmom o voľnú improvizáciu a pravidelne sa stretávať. Tak sme sedeli na pódium zahalení clonou z parostroja a improvizovali. Slávo Krekovič ako vždy s elektronikou, Juraj Polgári so svojím uleteným indickým harmóniom, Erika Coyle s rozšírenými technikami vokálneho prejavu, za bicími tróniaci Jožo Krupa, kolega-skladateľ Samo Hvozdič netradične – aspoň pre mňa –, s bezpražcovou basgitarou, Mišo Matejka s gitarou aj bendžom, pri preparovanom krídle mladá odvážna skladateľka Saša Gudkova, o ktorej určite ešte bude počuť...

V sedemnástej minúte zaznel *F dur*, ktorý som v šatni pred vystúpením navrhoval ako orientačný bod dramaturgie – čo pôvodne mal byť, samozrejme, vtip. No potešilo ma zistenie, že voľná improvizácia nie je už taká dogmatická ako kedysi a neprekáža v nej ani kúsok tonálnej harmónie...

Po nás sa k slovu dostalo nórske kvarteto OKER – trúbka, kontrabas, gitara a bicia súprava. Na prvý pohľad akoby jazzová zostava, no ich hudba s jazzom súvisela len okrajovo. Mladí Nóri predostreli jemné, kultivované zvukové plochy dokreslené hlasom trúbky, ktorá sa formou prejavu pohybovala kdesi medzi Franzom Hautzingerom a Arvem Henriksenom. Všetko výborne zohraté, založené na pozornom vzájomnom počúvaní sa.

Po skončení skúšam nadpriasť rozhovor vo švédčine, no konverzácia trochu viazne. Severania sú introverti, nie je to stereotyp – a prezrádza to aj ich hudba.

A o ďalšie tri dni som z puzdra vytáhol trúbku v ďalšom z bratislavských priestorov alternatívnej kultúry, tentokrát to bol P*AKT, k spolupráci ma prizvali sestry Bára Tomášková a Róza Miklášová. Predpripravená elektronická stopa, elektronicky efektované ozvučené objekty, improvizácia na husliach a violončele, k tomu poriadne odviazaný vokálny prejav. Priestor doslova napakovaný divákmi, atmosféra podobne elektrizujúca ako na NEXT-e, len pary ešte viac. Naš set si so záujmom pozrela aj talianska hráčka na bicích Valentina Magaletti, ktorej energické sólové vystúpenie nasledovalo po pauze. Z nášho rozhovoru v šatni sa možno zrodila budúca medzinárodná spolupráca, ako to býva pri podobných príležitostiach. Vďaka za ňu aj Danielovi Vadasovi, ktorý event produkčne zastrešoval, podobne ako zastrešuje ďalší alternatívny priestor, električku T3 na petržalskom Tyršovom nábreží.

Spomínam to aj preto, lebo zmienka o A4, T3 aj P*AKTe sa nedávno zjavila v britskom online magazíne venovanom súčasnému umeniu *The Quietus*, v článku venovanom slovenskej scéne nekomerčnej elektronickej a voľne improvizovanej hudby. Dominik Suchý, Eva Sajanová, Adela Mede, Daniel Kordík, Matúš Kolboka, LOM, Mappa, Weltschmerzen a ďalší – mená a značky, ktoré už pobrali nejaké to ocenenie. Všetko pohromade aj s ukážkami nedávnej tvorby, predostreté anglickojazyčnému čitateľovi. (The Quietus | Features | Inner Ear: Slovak Music for April Reviewed By Jakub Knera)

Priznávam sa, že by som sa o tom ani nedozvedel, keby mi link na článok neposlala kamarátka zo Škótska aj s prosbou o odporúčania, čo si z tejto ponuky vypočít. Nebolo úplne najjednoduchšie zostaviť rýchly výber, no vyhovelo som takmer až s pocitom hrdosti.

Sľubne sa rozbehli aj koncerty v Dome Albrechtovcov, krásne zrekonštruovaná hlavná miestnosť, v ktorej sa už nachádza aj krátke koncertné krídlo, opäť slúži účelu, ktorému slúžila pred desaťročiami. Znie tu živá hudba, domáca aj svetová,



Nórski hudobníci z kvarteta Oker v bratislavskej A4
Foto: archív A4 – Priestoru súčasnej kultúry

či už v cykle Domus artis alebo čerstvo rozbehnutej minisérii troch koncertov Premiéry v gescii Spolku slovenských skladateľov.

Navštívil som zatiaľ prvý z troch koncertov, so záujmom vstrebal uvedenia diel autorov rôznych generácií aj estetických orientácií. *Žalm 43* Rastislava Dubovského, melodramu *Apoštol Ján* Ivana Valentu, *Tiché tance* kolegu Petra Javorku, ich potutelný akordeónový dadaizmus, sprostredkovaný Michalom Ochodnickým, akoby ilustroval absurditu našej súčasnosti, aj akordeónové rozjímanie Petra Machajdika *Vidíš tie hmly?* či nádherné poetickú akordeónovú verziu *Ma fin est mon commencement* Adriána Demoča, skladby, ktorú som počul vo viacerých stvárneniach, no práve táto, vyčarená Milanom Osadským, „dýchala“ azda najprirodzenejšie. A trochu svižnejšie tempové relácie sem vnieslo *Capriccio pre flautu, klarinet a klavír* Ľuboša Bernátha aj záverečné piesne *Tvoje slová* na verše Jany Kmitovej od Jevgenija Iršaia, ktoré si s autorom za klavírom prišla s potešením zaspievať Eva Šušková. Je zaujímavé sledovať, ako skladateľ zhudobňuje verše svojej kolegyně-skladateľky, hoci sú ich poetiky navzájom pomerne vzdialené. V každom prípade, interpreti a organizačný tím okolo Lukáša Borzíka domácej skladateľskej scény preukázali cennú službu.

Niečo podobné sa dá povedať o Domus artis, kde v apríli dostali nezanedbateľný priestor významné postavy našej hudobnej minulosti: na koncerte tria Tomka-

Chalmovská-Klátik to bol Ján Levoslav Bella; o týždeň neskôr sa k svojim obľúbencom Albrechtovi a Némethovi-Šamorínskemu vrátila Magdaléna Bajuszová, aby spolu s Muchovým kvartetom ovenčila gráciou svojho okrúhle zvučného tónu ich klavírne kvintetá. Albrecht nádherné interpretačne usadený a s plným nákladom svojej neskororomantickej vášne, Németh-Šamorínsky zasa s prekvapivo sviežou metroritmikou. Zdá sa, že dozrel čas na štúdiové nahrávky...

Čo majú všetky tieto letmé postrehy z veľmi rôznorodých podujatí spoločné? Dve veci. Prvou je to, že nás po malých čiastočkách umiestňujú na kultúrnu mapu civilizovanej Európy – dokonca aj tie napohľad celkom malé a lokálne podujatia bez účasti zahraničných hostí a reflexie v cudzojazyčných periodikách. Lebo nimi dávame najavo, že sme nerezigovali ani na domácu tvorbu, či už autorov žijúcich alebo tých na večnom odpočinku. Tak sa to patrí v slušnej civilizovanej krajine, hoci v tomto smere máme rezervy. Otázne je dokedy ešte?

Tu sa dostávame k druhému spoločnému menovateľovi, ktorým je finančná podpora zo strany na to určeného fondu. Ani tu nikdy neboli všetci spokojní a určite bolo čo zlepšovať. No dnešný pohľad na to, ako bude vyzeráť budúcnosť našej scény po tom, čo sa kolegovia z RTVS demonštratívne obliekli do čierneho a olovené mračná sa začali sťahovať aj nad FPU, zatiaľ nedáva veľa dôvodov na prílišný optimizmus...

ROBERT KOLÁŘ

Zmienka o A4, T3 aj P*AKTe sa nedávno zjavila v britskom online magazíne venovanom súčasnému umeniu *The Quietus*.

Labutia pieseň ako nádej a sila

SYLVIA URDOVÁ

Operný spevák, architekt a scénograf Peter Mazalán je v kontexte hudobného divadla na Slovensku jediným tvorcom, ktorý sa venuje spracováaniu piesňových vokálnych diel súčasným performatívno-scénografickým jazykom s prvkami dokumentárneho divadla. V rozhovore pre internetovú kultúrnu platformu *plan.art* z 29. 3. objasňuje, že takýto prístup mu umožňuje prezentovať hodnotné nadčasové a zriedka uvádzané kompozície klasickej hudby spôsobom, ktorý súčasného diváka oslovuje a komunikuje s ním.

Hudobným pilierom jeho najnovšieho intermediálneho projektu je 14 piesní Franza Schuberta (1797–1828), ktoré vytvoril na sklonku svojho života. Tlačou vyšli až po jeho smrti v r. 1829. Vydal ich viedenský vydavateľ Tobias Haslinger ako posledný veľký Schubertov piesňový cyklus pre hlas so sprievodom klavíra a nazval ho *Schwanengesang* (Labutia pieseň), pričom vo výbere a poradí kompozícií uskutočnil určité zmeny. Hudobno-dramaturgická línia inscenácie sa opiera o radenie piesní, ktoré skladateľ pôvodne zamýšľal, čo publiku priblížil dramaturg Robert Bayer v bulletine aj v úvodnom slove pred predstavením. Piesne odrážajú majstrovský cit Schuberta pre malú vokálnu formu a v kontexte cyklu vytvárajú bohatú paletu emocionálnych nálad. Režisér ich organicky začlenil do inscenovaného príbehu a prirodzene prepoil s literárnym textom slovenskej spisovateľky Jany Bodnárovej, ktorý sa citlivo zaoberá nielen témou choroby, ale aj dôležitosťou rodinnej lásky pre efektívnosť liečby.

Predstavenie je inscenovaným koncertom klasickej hudby. Začína sa príchodom speváka Petra Mazalána a klaviristu Petra Pažického na scénu. Poslucháči sediaci vo vzostupných radoch sály sa započúvajú do recitálu Schubertových piesní na text Ludwiga Rellstaba. Keď znie v poradí šiesta pieseň *In der Ferne*, mladej žene v publiku v podaní Táne Pauhofovej príde zle, takže vstane a odíde zo sály. Vedľa nej sediaci mama, ktorú stvárňuje Jana Oláhová, odchádza počas nasledujúcej piesne *Abschied* za ňou. V hľadisku nastane ruch a koncert sa preruší.

Nasleduje čínoherná časť prepojená so sugestívnymi videoprojekciami premietanými na zadnej stene. V nich je dokumentárne zachytená najmä hrdinka inscenácie Veronika s jej vlastnou mamou a obomi jej synčekmi v čakárni v nemocnici, v lekárskej ambulancii či v aute cestou domov z chemoterapie. Nežný a hravý dialóg oboch herečiek na scéne paralelne súznie s výpoveďami z reálneho života vo videách, ktorými skutočné postavy inscenovaného príbehu vnášajú do inscenácie dojímavú autentickosť.

Veronika zdieľa svoje bolestné zážitky, počnúc diagnostikovaním cez vyčerpávajúci proces liečby až po uzdravenie. Zároveň prejavuje nesmiernu vnútornú silu, obdivuhodnú odvahu a túžbu

V priestore zrekonštruovanej a poslucháčmi naplnenej kinosály SNG sa 17. 4. a 18. 4. konala premiéra hudobno-divadelnej inscenácie režiséra Petra Mazalána nazvanej podľa piesňového cyklu Franza Schuberta *Schwanengesang D 957*. Autor v nej spracoval náročnú tému z medicínskeho prostredia. Vykreslil príbeh svojej sestry Veroniky, ktorá úspešne prekonala karcinóm prsníka.

žiť. Obrovskou motiváciou v boji so zákernou chorobou je pre ňu jej autistický syn Felix. Cez neho sa v inscenácii téma rakoviny rozširuje o rozmer autizmu, ktorým sa Mazalán zaoberal aj pri tvorbe svojich predchádzajúcich divadelných projektov s inými piesňovými opusmi F. Schuberta (*Winterreise*) a G. Mahlera (*Kindertotenlieder*).

Mazalán svojím a cappella spevom piesne *Das Fischermädchen* s textom „*komm zu mir und setze dich nieder...*“ (príď ku mne a posad' sa...) privolá sestru aj osobne na scénu. Po jej étericky pôvabnom príchode prerušený koncert pokračuje ďalšími piatimi piesňami na texty Heinricha Heineho v sprievode klavíra. Sestra počúva spev svojho brata a jeho spev jej dáva nádej a spôsobuje radosť, čo explicitne artikuluje posledná pieseň *Lebensmuth* (Radosť žiť). Zaznie v podobe recitovaného textu v slovenskom preklade prostredníctvom Veronikinho hereckého alter ega Táne Pauhofovej ako posolstvo o radoch zo života po úspešnom uzdravení sa z choroby.

Peter Mazalán stojí pri interpretácii piesní v tieni, čím pozornosť neupriamuje na seba, ale ponúka divákovi možnosť sústrediť sa na tému inscenácie a na samotné médium hudby. Disponuje sonórnym barytónom s nádhernou zamatovou farbou. Jeho kultivovaný vokálny prejav sa vyznačuje hlbokým ponorom do prednášaných kompozícií, pokorou a štýlovou dikciou. K podmanivosti celkového hudobno-výrazového vyznenia Schubertových piesní podstatne prispel aj hudobne empatický klavírny sprievod Petra Pažického.

Inscenácia je výnimočným počínom s excelentným umeleckým stvárnením všetkých jej intermediálnych zložiek. Originálne a úprimne reflektuje skutočný príbeh skutočnej osoby a zároveň nenásilne otvára univerzálne bytostné a spoločenské otázky o zmysle života a význame utrpenia. Poukazuje na dôležitosť preventívnych prehliadok pre včasnú diagnostiku nádorových ochorení a nevyhnutnosť spoliehať sa na odbornú pomoc medicíny pri riešení zdravotných problémov.

Považujem za potrebné vyzdvihnúť aj kvalitný bulletin k predstaveniu v úctyhodnom rozsahu 30 strán v profesionálnom dizajne Mateja Lacka. Obsahuje informácie o režijnom a dramaturgickom zámere, o hudobných súvislostiach Schubertových piesní a o interpretoch, texty piesní v pôvodnej nemčine aj v preklade do slovenčiny a tiež odborný text o rakovine prsníka od klinického onkológa a zakladateľa Národného onkologického ústavu Štefana Korca.

Napriek ťažkej téme nie je predstavenie ťaživé. Nabáda žasnúť nad životom a jeho krásou. Vypovedá o hodnote hlbokých rodinných vzťahov a o sile hudby, ktorá môže byť pre človeka liekom a terapiou. II

Peter Mazalán stojí pri interpretácii piesní v tieni, ponúka divákovi možnosť sústrediť sa na tému inscenácie.



Franz Schubert

*Schwanengesang D 957/
Labutia pieseň*

Réžia, koncepcia, spev:

Peter Mazalán

Klavír: Peter Pažický

Dramaturgia: Robert Bayer

Svetlo: Ján Ptačin

Projekcia: Jozef Čabo

Soundart:

Dalibor Kocian – Stroon

Video:

Peter Fröhlich a Jakub Gulyás

Účinkujú:

Táňa Pauhofová,
Jana Olhová

Bratislava

Kinosála Slovenskej
národnej galérie

17. 4. 2024 (premiéra)



Peter Mazalán
Foto: Michal Liner

Táňa Pauhofová, Jana Olhová
Foto: Michal Liner

Dojímavé memento

ROBERT BAYER

Dajú sa hrôzy Osvienčimu zobrazit' na opernej scéne? David Pountney, niekdajší intendant operného festivalu v Bregenzi, odpovedal na túto otázku jednoznačne áno, keď v r. 2010 inscenoval operu Mieczysława Weinberga *Die Passagierin* (Pasažierka). Išlo o scénickú premiéru diela dokončeného v r. 1968. Prvýkrát sa uviedlo koncertne v Moskve až v r. 2006. Pountney postavil na javisku v Bregenzi koncentračný tábor s väzňami v pruhovaných rovnošatách, s krematóriom, železničnou rampou, esesákmi. Dramaturgiu jeho réžie definoval tiesnivý naturalizmus.

V Bavorskej štátnej opere zvolili režisér Tobias Kratzer a šéf-dirigent Vladimir Jurowski radikálne odlišný prístup. Bez koncentračného tábora, bez esesákov, bez väzňov. V ich inscenácii rezonuje hlavne spomienka na hrôzu koncentrákov.

Opera vznikla na základe rovnomennej poviedky Žofie Posmyszovej. Prežila Osvienčim a Ravensbrück, stala sa dôležitým svedkom zverstiev nacistického Nemecka, o ktorých hovorila. Do svojej smrti v auguste 2022 navštívila každú novú inscenáciu *Pasažierky*.

V rozhovore v programovom bulletine Jurowski zdôrazňuje, že pasáže opery, ktoré libretista Alexander Medvedev napísal dodatočne, nemajú nič spoločné s Posmyszovej príbehom. Napriek tomu majú vo Weinbergovej opere svoj význam. Kratzer a Jurowski eliminovali to, čo v Posmyszovej poviedke chýba. Ich inscenácia je približne o 35 minút kratšia.

Súčastou deja opery je pomerne obširne poňatá postava Káte, ruskej partizánky a väzenkyne v osvienčimskom pekle. Je namieste uvažovať o tom, či Medvedev a Weinberg túto postavu nevymysleli len preto, aby sa ich dielo stalo pre sovietskych diktátorov prijateľnejším. V r. 1968 bol však rodák z Varšavy v Sovietskom zväze už uznávaným skladateľom. Po úteku pred nacistami sa v r. 1943 usadil v Moskve, v Šostakovičovi našiel mentora, mecenáša i podporovateľa. Po Stalinovej smrti napísal 6 oper a 22 symfónií. Škrtnúť postavu komunistickej Rusky len preto, aby sa uvedenie opery v dobe dnešnej vojnovnej agresie Ruska na Ukrajine stalo z hľadiska dramaturgie politicky korektnejším, nebolo nutné. Sovietskym pohlavárom sa Weinbergova opera nepozdávala už vtedy.

Dej sa začína koncom 50. rokov 20. storočia. Lisa a jej manžel Walter, nemecký diplomat, cestujú loďou do Brazílie. Na lodi sa Lise zdá, že v jednej zo spolupasažierok spoznala Martu, ktorá bola v Osvienčime väzenkyňou. Domnelé (?) stretnutie nahľadá Lisinu životnú lož. Až na lodi povie Walterovi o svojej minulosti väzenskej dozorkyne v Osvienčime. Walter sa obáva o svoju kariéru. Ťažiskom opery sú Lisine spomienky. Dve tretiny sa odohrávajú v koncentračnom tábore, zvyšok tvorí Lisino rozprávanie o Marte a jej láske k huslistovi Tadeuszovi a o tom, ako sa snažila získať Martinu priazeň. Umožnila jej totiž stretávať sa s milencom, no za túto službu požadovala informácie z barakov, čomu sa Marta bránila. Marta bola obľúbená, Lisu všetci nenávideli. Nakoniec poslala Martu na smrť.

Prvé mnichovské uvedenie Weinbergovej opery z prostredia koncentračného tábora *Die Passagierin* inscenoval Tobias Kratzer ako hlboko aktuálnu drámu, postavenú na psychológii jednotlivých postáv. Vďaka ich vycizelovanej komornej hre a bez inscenačných klišé zarezonovala ako subtilne nástojčivé rekviem proti zabudnutiu s famóznou sopranistkou Elenou Tsallagovou v jednej z titulných postáv.

Kratzerova inscenácia sa začína v súčasnosti. Portál javiska zaplňa bok zaoceánskej lode s balkónmi. Za zábradlím postávajú turisti. Jednotlivé kajuty sa postupne otvárajú, v jednej z nich sa objaví Marta, oblečená v elegantných tmavých šatách. V ďalších kajutách je vidieť ostatné väzenkyne, všetky sú oblečené ako Marta, teda odindividualizované, nie však prostredníctvom typicky pruhovaného väzenského oblečenia.

Prvá časť Kratzerovej inscenácie sa odvíja v divadelne účinnej simultánnosti časových rovín. V kajute vidíme Lisu ako starenku (Sibylle Maria Dordel), ktorá úpenlivo zviaza urnu s Walterovým popolom. Nemo a ustrašene sleduje scény, ktoré sa kedysi odohrali v kajute medzi ňou a jej manželom počas plavby do Brazílie. Pod ťažobou spomienok napokon skočí do vody. Portál zahalí závoj a prvá časť predstavenia pred prestávkou sa skončí filmovou projekciou strácajúcej sa starenky Lisy v hĺbinách oceánu.

V druhej časti sa scéna otvorí. Vidieť dlhé rady stolov pripomínajúce usporiadanie barakov v Osvienčime, elegantná spoločnosť (pasažierov lode?) si sadne k večeri. Telá mŕtvych žien na stoloch sa objavujú a miznú ako príznaky spomienok na minulosť, na konci malá televízia ukazuje dokumentárne zábery z koncentračného tábora. Monitor je príliš malý na to, aby diváci videli, o aké konkrétne zábery tu ide. Farba, rytmus mihotania televízneho svetla sú však jednoznačné: tieto obrazy pozná každý v hľadisku, ich hrôza je do kolektívneho vedomia vlišaná veľmi plasticky. Hudba vŕhne poslucháča do krútnavy deja a jeho rýchlo sa striedajúcich výjavov. Vie byť brutálna, groteskná, ale často aj zúfalo krásna. Jurowski vytvoril s orchestrom majstrovské dielo hudobno-dramatickej narácie, strhujúce a tiesnivé. Weinberg skomponoval *Pasažierku* s množstvom pôsobivých hudobných čísel, jeden akustický útok nasleduje za druhým ako delové salvy.

Kratzer kreuje scénu v tábore spektakulárnou komornou hrou. Sophie Koch ako Lisa, Jacques Imbrailo ako Tadeusz a Elena Tsallagova ako Marta rozohrávajú vokálne i herecky šialenstvo hrôz holokaustu skoncentrované do trojstrannej komornej drámy o moci, žiarlivosti a túžbe. Tadeusz má zahrať valčík pre veliteľa koncentračného tábora (tu kapitána lode), odmietne to urobiť. Namiesto toho zahrá Bachovu *Chaconne* a dôstojníci ho ubijú na smrť. Stávame sa tu svedkami posledných zábleskov vedomia topiacej sa starenky Lisy, v ktorej sa surreálnym spôsobom prelínajú spomienky na minulosť s čerstvými dojmami?

Sophie Koch spieva Lisinu bizarnú túžbu po láske úžasne, Imbrailova hrdosť nezlomeného väzňa Tadeusza žiari fantastickou barytónovou hĺbkou. Udalosťou večera je však Elena Tsallagova. Jej Marta je človekom v bolesti, nahým a obnaženým, spievajúcim zvodne, čisto a jasne o túžbe po živote. Vďaka nej sa z partitúry stáva dojímavé memento, ktoré vyviera z Weinbergovej opery. Tsallagovej Marta prekonáva smrť. Na konci je na závoji pred portálom vidieť videoklip pokojne sa vlniaceho mora, nad ktorým sa vznáša Martin hlas: „*Nikdy, nikdy na teba nezabudnem.*“ II

Dve tretiny sa odohrávajú v koncentračnom tábore, zvyšok tvorí Lisino rozprávanie o Marte.



Mieczysław Weinberg
Die Passagierin

Hudobné naštudovanie:

Vladimir Jurowski

Réžia: Tobias Kratzer

Scéna, kostýmy:

Rainer Sellmaier

Svetlo: Michael Bauer

Video:

Jonas Dahl, Manuel Braun

Zbormajster:

Christoph Heil

Dramaturgia:

Christopher Warmuth

Stará Lisa:

Sibylle Maria Dordel

Lisa: Sophie Koch

Walter: Charles Workman

Marta: Elena Tsallagova

Tadeusz: Jacques Imbrailo

Zbor a Orchester Bavorskej
štátnej opery



Mnichov

Bavorská štátna opera

10. 3. 2024 (premiéra)

22. 3. 2024 (recenzovaná
repríza)

Pasažieri lode
Foto: Wilfried Hösl

Elena Tsallagova (Marta),
Noa Beinart (Hannah)
Foto: Wilfried Hösl

Cesta do hlbín (Rusalkinej) duše

KLÁRA MADUNICKÁ

Silný sexuálny podtón viníci sa celým príbehom prenáša režisér na javisko symbolicky aj názorne, s vkusom a citom pre mieru. Hlavným zdrojom konfliktu sa stáva neschopnosť úprimného milostného citu. Pointu tejto režijno-dramaturgickej koncepcie azda najlepšie vystihuje Rusalkina replika zo záveru druhého dejstva, ktorú vyčítavo prednesie otcovi: „*Prokleta vámi, pro něj ztracena, odvěkých živlů hluchá ozvěna, ženou ni vílou nemohu být, nemohu zemřít, nemohu žít.*“ V eskalujúcej patológii a toxicite vzťahov medzi jednotlivými postavami vyznie tento výrok ako nevyhnutná a bodavá výčitka.

Scénu tvorí priestor skromného domu. Sú tu tri vchody, dve okná a tri móla obrastené trstím. Mäkké svetlo presvítá cez okná a Rusalkine sestry spievajú o záletníckom Vodníkovi. Ich intonačne čisté a rytmicky precízne hlasy odhaľujú skryté podtexty hudobného čísla. Jedna zo žienok kopne v sebaobrane úchylného Vodníka do rozkroku. Jan Štáva je v Radokovej koncepcii despotickým a násilníckym otcom rodiny. Jeho prietazlivý, sýty, farebne prítiažlivý a vo všetkých polohách vyrovnaný hlas znie chladne, pohrdavo, inokedy manipulatívne či falošne sladko. Naopak, Ježibabu kreuje Václava Krejčí Housková ako lyrickú postavu nešťastnej ženy a matky tmavším hlasovým materiálom s vláčnym, mäkkým frázovaním, s vyrovnanými registrami a s príkladnou artikuláciou. V jej podaní sa Ježibabino „furore“ zmenilo na „cantabile“, čím postava dostala novú, radikálnu interpretáciu. Podobne ako Vodník, ani ona nedokáže dať dcére lásku, ktorú sama nikdy nezažila. Hneď v úvode ju upozorňuje, že ak ju nejaký muž urobí nešťastnou, musí ho zahubiť, inak sama vnútorne zahynie, onemie, stane sa príznakom bez duše. Túto dušu, Rusalkino vlastné ja, Radok preniesol na scénu doslovne. Divák ju vníma ako odraz tanečnice v okne, zrkadlovo kopírujúcej Rusalkine pohyby v kľúčových chvíľach jej života: pri zmene na človeka a v závere inscenácie počas finálneho duetu s Princom.

Rusalka Jany Šrejmovej Kačírkovej je týranou dcérou, ktorá zúfalo túži uniknúť z nezdravého rodinného prostredia. Celé prvé dejstvo sólistka kreuje lyrickými výrazovými prostriedkami, pričom dramatickejší potenciál v hlase dáva len jemne tušiť.

Už prvé stretnutie Rusalky s Princom naznačuje blížiacu sa katastrofu. V podaní Petra Bergera je to životom znudený mládenec, ktorý po neobyčajnej žene z lesa okamžite zatúži. Jeho ária „*Vidino divná, přesladká*“ je plná naliehavosti, erotiky, ale aj romantického legáta a výrazovej dynamiky. Rusalka sa nemotorne vrhá milému okolo krku. Vo chvíli, keď začuje volanie sestier a Vodníkovo výhražné „*ubohá Rusalko bleďá*“, behá po scéne zmätená ako vyplašené zvieratko. V tomto momente režisér dožičil titulnej postave jediný okamih šťastia: Princ si vyzúva topánky, zostupuje z móla na zem (do „vody“) a vovádza Rusalku do svojho sveta.

Dej sa bezprostredne posúva do momentu, keď konflikt medzi milencami eskaluje. Zdvihnutím zadného horizontu sa odhalí Princovi „svet“. Je ním spáľňa, pred ktorou stoja načúvajúcí dvorania. Idylka, ktorú si Rusalka vysnívala, sa jej rozpadá pred očami. Stáva sa nešťastnou snúbenicou v mŕtvolnom, neprirodzenom

Národné divadlo v Brne uviedlo 5. 4. premiéru Dvořákovkej *Rusalky* pod taktovkou Marka Ivanoviča v réžii Davida Radoka. Rozprávkový príbeh však evokujú len kostýmy Zuzany Ježkovej a Radokova scéna s poľovníckym zámočkom v pozadí. Inscenácia sa snaží preniknúť k jadrú konfliktu ako jungovská sonda nielen do duše jednotlivca, ale aj do rodiny, ktorá je základnou jednotkou spoločnosti.

a falošnom svete. Princ vyvedie polonahú Rusalku v svadobných šatách na javisko a násilne sa domáha svojho (pred)manželského práva. Bergerov vokálny prejav dáva s razantnosťou zaznieť najmä farebne plnej, prieraznej vyššej polohe, ktorá je napriek širokému vedeniu koncentrovaná a intonačne čistá. Jeho plastický výkon vrcholí príkladným vysokým cé v záverečnej scéne. Rusalkin chlad ho napokon vyprovokuje k tomu, aby do spálne zatiahol Cudziu kňažnú. Sýty dramatický soprán Elišky Gattringerovej súctyhodnou rezonanciou korunovala bezchybná zrozumiteľnosť spievaného partu a presvedčivé herecké stvárnenie.

Vodník sa snaží dcéru prehovoriť, aby sa vrátila domov, no jeho hre na starostlivého rodiča Rusalka neverí. Cúva pred ním, zakrýva si uši, odmieta položiť nohy na zem, krčí ich pod sebou na stoličke, až napokon vylezie na stôl a prikryje sa svadobným obrusom. V napätom momente v nej prvý raz vzplanie emócia – zlosť. V árii „*Marno to je*“ sa naplno prejaví Kačírkovej dramatický, technicky dokonalo vedený hlasový potenciál, keď priamo obviní celú rodinu, že ju nenaučila prijímať ani prejavovať lásku, vášeň, náklonnosť či radosť. Rusalka sa odrazu díva realite do očí, no nedokáže jej uniknúť. Zostáva kdesi na polceste medzi dvoma svetmi. Už nepatrí nikam, nemá muža ani rodinu a naplno si uvedomuje výstrahy svojej matky.

V treťom dejstve sa Rusalka vracia do rodičovského domu. Ten sa rozpadá podobne ako celá rodina. Strop zateká, trstie uschlo, svetlo za oknami je studené, všade panuje ticho. Ježibabina replika „*Aj aj, už si se navrátila? No, tos tam dlouho nepobyla*“ vyznieva úprimne ľútostivo. Šúchajúc si ruky nad vedrom s voďou, zaprisaháva stáby Lady Macbeth Rusalku, aby zavraždila Princa a celú svoju lásku k mužskému pokoleniu. Rusalka ju však svojím odmietavým postojom sklame. So zasúvajúcimi sa mólami do zákulisia sa symbolicky pretrhávajú všetky Rusalkine putá s rodinou. Do jej samoty prichádza ostarnutý a šedivý Princ, ktorý celý život čosi hľadá. Rusalkino odpustenie? Zmysel života? Rusalka ho chladným bozkom nezahubí, ale vyprevaď z domu, zamknúť za ním dvere. Až v prijatí samoty, bolesti a sklamaní ako svojho životného údely Rusalka skutočne dospeje a oslobodí sa: od patologickej rodiny, od nereálnych snov a ideálov, od vlastnej (detskej) duše, od nestálej, zradnej lásky...

S režijným výkladom vzácnym spôsobom súznelo aj hudobné naštudovanie. Okrem vzornej súhry medzi orchestrom a spevákmi, dokonalej rytmickej presnosti a vyrovnanosti všetkých sekcií, zaujme najmä Ivanovičova práca s tempom, dynamikou a hudobnými motívami. Dirigentovi sa darí vysunúť do popredia kľúčové témy partitúry a v kombinácii s réžiou ich interpretovať tak, aby celkový dojem slúžil zvolenej javiskovej koncepcii. Ivanovič má zmysel najmä pre temnejšie stránky Dvořákovkej notácie a podtrhuje ich tam, kde Radokova réžia prichádza s kľúčovými zvratmi a interpretáciami. Hudba a réžia sú natoľko prepojené, že výsledkom je ucelené javiskové dielo a dôsledne premyslená hudobno-psychologická dráma, aj napriek škrtnutiu niektorých hudobných čísel. Kuchčík, Hajný, Ježibabina ária „*Čury mury fuk*“ či niektoré Vodníkovy výstupy sa na javisko nedostali. II

Silný sexuálny podtón viníci sa celým príbehom prenáša režisér na javisko symbolicky aj názorne



Antonín Dvořák
Rusalka

Hudobné naštudovanie:

Marko Ivanović

Réžia: David Radok

Scéna: David Radok (podľa konceptu *Rusalky* scénografa Larsa-Åkeho Thessmana, uvedenej v Göteborgs Operan v r. 2012).

Kostýmy:

Zuzana Ježková

Choreografia:

Andrea Miltnerová

Svetelný dizajn:

Přemysl Janda

Zbormajster:

Pavel Koňárek

Dramaturgia:

Patricie Částková

Rusalka:

Jana Šrejma Kačírková

Princ: Peter Berger

Vodník: Jan Štáva

Cudzia kňažná:

Eliška Gattringerová

Ježibaba:

Václava Krejčí Housková

Prvá žienka:

Doubravka Součková

Druhá žienka: Ivana Pavlů

Tretia žienka:

Monika Jägerová

Lovec: Tadeáš Hoza

Brno

Opera Národního divadla

5. 4. 2024 (premiéra)



Jana Šrejma Kačírková (Rusalka)

Foto: Marek Olbrzymek

Peter Berger (Princ),

Jana Šrejma Kačírková (Rusalka)

Foto: Marek Olbrzymek



Keď sa vás opýta Barenboim...

pripravila ANDREA SEREČINOVÁ

SOPHIE DERVAUX dnes reprezentuje absolútnu svetovú fagotistickú špičku. V apríli sa so Slovenskou filharmóniou predstavila najprv v Bratislave a vzápäti v Žiline, na záverečnom koncerte festivalu Allegretto. Ukončenie festivalu so symfonickým orchestrom bolo súčasťou hlavnej ceny, ktorú na Allegrette získala rok predtým. 31-ročná sympatická Francúzka je dnes hrdou prvou hráčkou Viedenských filharmonikov a s príznačným šarmom a bezprostrednosťou stúpa po rebríčku úspešnej medzinárodnej sólovej kariéry.

V Bratislave a v Žiline uvádzate Hummelov koncert pre fagot. Aké má miesto vo fagotovom repertoári, čo sa týka náročnosti, a pre aký nástroj – pokiaľ ide o vývoj fagotu –, bol napísaný? Hummelov koncert vznikol roku 1805 a fagot nevyzeral tak ako dnes, išlo o takzvaný klasický fagot, ktorý ešte nemal všetky klapky. Ale je v F dur, čo je pre fagot veľmi dobrá tónina, pretože v nej nevyužívame tak veľa klapiek. Je to proste pohodlné. Napriek tomu je v Hummelovom koncerte veľa miest, ktoré sú aj pre hráča na modernom fagote veľmi náročné, takže ide o ťažký koncert. Ak chceme zahrať v tretej časti všetko tak, ako má byť, musíme predviesť naozaj virtuóznou hru. Nie som si celkom istá, či si bol týchto technických výziev skladateľ vedomý...

Je možné, že mal Hummel v tom čase v esterházyovskom orchestri veľmi dobre disponovaného hráča?

Áno, muselo to tak byť! Hummel bol virtuóznym klaviristom, často hral veľmi rýchlo. Myslím si, že tento spôsob hry sa snažil preniesť aj do fagotového i trúbkového koncertu.

Spomenuli ste klasický fagot. Je to nástroj, na ktorom sa hralo v období baroka?

Nie, je to akýsi medzistupeň medzi barokovým a moderným nástrojom. Oproti barokovému fagotu má viac klapiek a je inak ladený.

Hráte aj na barokovom nástroji?

Ovládam hru na ňom, ale nie som s ním v každodennom kontakte, takže si na ňom nemôžem dovoliť to, čo na modernom fagote. Ale veľmi rada na ňom z času na čas cvičím, objavujem jeho špecifiká, potom sa ich snažím adaptovať na moderný nástroj. Dobový nástroj má menšiu hmotnosť, jeho artikulácia je variabilná, nie taká jednoznačná ako pri modernom nástroji, používajú sa iné prstoklady, častejšie vidličkové hmaty.

Aktuálne ste na modernom fagote nahrali CD so súborom La Folia Barockorchestra so šiestimi Vivaldiho koncertmi. Ako prebiehala vaša spolupráca, ako sa teleso hrajúce na dobových nástrojoch vysporiadalo so sólistkou na modernom fagote?

Myslím si, že to bolo naopak. Orchester hral tak, ako je zvyknutý. Sú to špecialisti a ja som nasávala podnety, veľa som sa učila. Áno, môže to pôsobiť trochu zvláštne, ale rozhodla som sa pre moderný nástroj, pretože aktuálne nemám kapacitu venovať sa dostatočne barokovému fagotu, neve-

Dobový nástroj má menšiu hmotnosť, jeho artikulácia je variabilná.

dela by som na ňom predviesť všetko, čo chcem a viem. Chcela som sa proste dobre cítiť technicky i čo sa týka ladenia, aby som, mysliac na hudbu, vedela byť absolútne uvoľnená. Ide o veľký projekt, naplánovaný až na päť rokov, počas ktorých chceme nahráť komplet Vivaldiho fagotových koncertov. Bolo to najmä moje rozhodnutie hrať s barokovým orchestrom. Fakt, že sama hrám na modernom nástroji, už nepovažujem za taký podstatný, keďže dnes už máme veľa informácií o poučenej interpretácii. Spôsob, ako hráme – artikulácia či celkový koncept –, je podstatnejší ako to, na akom type nástroja sa hrá.

Kde ste získavali informácie o historicky poučenej interpretácii?

Na konzervatóriu v Lyone som absolvovala aj tri roky barokového fagotu. Vo Francúzsku je to pre fagotistov už celkom bežná situácia, že sa istý čas zoznamujú aj so starým nástrojom.

Od roku 2015 ste prvou hráčkou Viedenských filharmonikov. Prekvapilo vás tu niečo, keď ste sem prišli po pôsobení v Berlínskej filharmónii?

Áno, hneď na prvej skúške som zažila šok, pretože som zistila, že vo Viedni sa doba začína s výrazným oneskorením oproti všetkým orchestrom, v ktorých som do-

Vo Viedni mám ako hudobníčka úplne iný pocit, akoby hudba bola niekde na vrchole.

vtedy hrala. Hráči reagujú, samozrejme, naraz, v dokonalej súhre, ale proste oveľa neskôr „na dobu“. A taktiež som bola pozitívne šokovaná, ako jemne dokáže hrať orchester. Som presvedčená, že je to vďaka účinkovaniu v Opere, kde sprádzame spevákov, musíme ich počúvať a prispôbiť sa im...

Na svojom youtubovom kanáli máte filmový portrét, v ktorom hovoríte, že až po príchode do Viedne ste zažili ten pocit, keď byť hudobníkom znamená „byť niekým“. Zaujalo ma to, keďže pochádzate z Francúzska, ktoré považujeme za veľmi kultúrnu krajinu, o Berlíne, v ktorom ste predtým hrali, ani nehovoriac...

Viedeň je mimoriadne hudobné mesto. To množstvo koncertov a operných predstavení na každodennej báze sa nedá porovnať s Parížom, kde máme veľa kultúry, ale kultúrny život tvoria do veľkej miery napríklad aktivity okolo výtvarného umenia. Vo Viedni mám ako hudobníčka úplne iný pocit, akoby hudba bola niekde na vrchole. Krajina je veľmi hrdá na náš orchester, to proste cítiť. Viedenský filharmonici Rakúsko reprezentujú. Takto sú Francúzi hrdí azda len na futbal. Pre Viedňanov je absolútne normálne chodiť na koncerty, do opery, a keď im povieť, že hráte u Viedenských filharmonikov, cítite uznanie. Vo Francúzsku by sa vás opýtali, čím sa v skutočnosti živíte, čo je vaše „skutočné“ zamestnanie. Berlín je veľmi kultúrne mesto, ale tým, čo spomínam, sa tiež nevyrovná Viedni...

Konštrukčne využíva fagot dva systémy: nemecký, tzv. Heckel, a Buffet, typický pre francúzske prostredie, no oveľa zriedkavejší. Hráte teda na „buffetovi“?

Nie. Začínala som na buffetovi, no nakoniec som sa vyškolila v nemeckom sys-

téme. Ani vo Francúzsku nepoužívajú všetky orchestre francúzsky systém, je to asi len polovica telies. Vždy sa treba rozhodnúť. Je prakticky nemožné hrať na oboch systémoch na špičkovej úrovni. Aj zmena z jedného na druhý si zvyčajne vyžaduje asi ročný tréning.

Ak by ste zostali pri francúzskom systéme, mali by ste problém zamestnať sa v nemeckých alebo rakúskych orchestroch?

Áno, určite. Ani Berlín, ani Viedeň neakceptujú francúzsky systém. Ide totiž nielen o konštrukčné rozdiely, ale aj odlišnosti vo zvuku, vo flexibilitate nástroja, intonačných problémoch. Podobný problém je aj s hobojom. Vo Francúzsku neakceptujú takzvaný viedenský hoboja, naopak, vo Viedni vám neumožnia hrať na francúzskom type nástroja.

Aktuálne hráte na nástroji z nemeckej dielne Püchner. Čím sú pre vás tieto nástroje výnimočné?

Majú veľmi bohatý, no pritom jemný zvuk. Zároveň sú zvukovo veľmi flexibilné a pre mňa je zvuk zásadný. Páči sa mi, že aj ambíciou samotnej dielne je vytvárať v prvom rade krásny zvuk, nie silný, ale naozaj čo najkrajší.

Do akej miery sú dnes hrateľné staršie nástroje?

Dnes máme ladenie zväčša 440 Hz pre komorné a. Staršie nástroje sú nižšie ladené, takže to predstavuje jeden problém. Druhým je fakt, že staršie fagoty majú jemnejší zvuk a dnes sa v symfonických orchestroch preferuje stále silnejší zvuk. Občas sa objavia veľmi dobré 70-80-ročné fagoty, ale so staršími už naozaj býva problém.

Používate viaceré nástroje?

Nie, hrám vždy len na jednom, ale mením ho približne každých päť rokov. Asi šesť mesiacov trvá, kým sa nástroj dobre nastaví a získa pre mňa vyhovujúci zvuk.

A čo strojčky? Máte nejakého preferovaného výrobcu?

Toto je zaujímavá téma, pretože posledné roky nakupujem strojčky zo Slovenska, od ukrajinského výrobcu Sergeja Mikhachuka, ktorý sa asi pred siedmimi rokmi presťahoval do Jelky. Roky som si vyrábala strojčky sama, no raz sa mi Sergej ozval, či by som mu neposkytla spätnú väzbu. Zistila som, že jeho strojčky mi absolútne vyhovujú a sú dokonca lepšie ako tie, ktoré som si sama pripravovala. Veľmi mi to šetrí čas, nemusím sa už viac zaoberať ich prípravou. Zavolám mu dvakrát do roka a vždy ich mám dostatok v rezerve. Je bežné, že si ich my hráči zhotovujeme sami, pretože každý z nás potrebuje niečo iné. Ide o časovo náročný proces, ktorý má niekoľko fáz. Celkovo zaberie niekoľko týždňov, kým je strojček pre hráča vyzretý a pripravený. Musíme ich mať permanentne k dispozícii niekoľko, ak to tak nie je, vznikajú stresové situácie. Sergej Mikhachuk sa medzitým dostal do medzinárodného povedomia a v súčasnosti už má odberateľov doslova po celom svete.

Venujete sa aj dirigovaniu. To je vždy zaujímavá téma v súvislosti s renomovanými sólistami. Aká bola vaša cesta?

Už na konzervatóriu som študovala aj zborové dirigovanie. Roku 2019 som dostala prvú príležitosť hrať i dirigovať. Veľmi sa mi to zapáčilo, no nemala som priestor viac sa dirigovaniu venovať, pretože som mala veľa povinností v orchestri aj ako sólistka. Ale potom prišiel kovid a zrazu bola šanca viac sa do toho ponoriť. Čítala som veľa o dirigovaní, študovala, trénovala...



S Jiřím Habartem po koncerte
v Slovenskej filharmónii
Foto: Alexander Trizuljak



Foto: Marco Borggreve

a moja túžba venovať sa viac dirigovaniu rástla.

Pomohlo vám štúdium dirigovania ako orchestrálnej a sólovej hráčke lepšie porozumieť dirigentom?

Jednoznačne. Mám viac trpezlivosti a lepšie rozumiem dirigentským gestám. Ale najmä, hlbší ponor do partitúr mi umožnil nový komplexnejší pohľad na diela, ktoré hrám v orchestri. Zo sústredenia na vlastný part som sa viac posunula k celkovej štruktúre, k hlbšiemu ponoru do diela. Ako orchestrálna hráčka som jednoducho získala nové zručnosti. Ako sólistka zase viac vnímam dirigenta, viac spolupracujem na tom, aby som poskytla orchestru, čo potrebuje. Mnohé veci som si predtým neuvedomovala.

Aký repertoár je vám najbližší v orchestri a v sólovej literatúre?

Ako sólistka hrám rada naozaj všetko, od raného baroka až po súčasnú hudbu. Nechcem sa špecializovať, pretože si myslím, že už samotný fagot je dostatočná „špecializácia“. V našom orchestri si veľmi užívam hranie v Štátnej opere, milujem napríklad Pucciniho...

Vo vašej diskografii sa nedá prehliadnuť spolupráca s flautistom Emmanu-

elom Pahudom a Danielom Barenboimom v beethovenskom komornom projekte. Aké bolo stretnutie a spolupráca s Barenboimom?

To bolo, samozrejme, „niečo“! Je to zaujímavý príbeh. Daniel Barenboim dirigoval Viedenských filharmonikov v roku 2020. Prišiel raz za mnou a opýtal sa ma, čo robím o týždeň. Prirodzene, odpovedala som, že „nič“, lebo keď sa vás opýta Barenboim... (smiech). Prídete za mnou do Berlína, bola jeho odpoveď. A tak vznikla nahrávka Beethovenovho *Koncertantného tria* na CD Emmanuela Pahuda. Kontakt s Barenboimom bol pre mňa úžasný, mala som pred ním obrovský rešpekt. Dielo sme však uviedli už v decembri 2019 v Berlíne v Boulezovej sále, takže nebolo to úplne naše prvé stretnutie.

Ako pracoval počas nahrávania?

Nahráli sme to za jeden deň a skúšanie s ním bolo veľmi efektívne. Povedal mi pár postrehov k artikulácii a frázovaniu, to, čo si predstavoval inak.

Bol on „šéfom“?

Samozrejme! Emmanuel Pahud je velikanom vo svojom odbore, ale obaja sme mali pred Maestrom obrovský rešpekt. ||

SOPHIE DERVAUX (1991) patrí dnes k najprominentnejším protagonistom fagotovej hry. Od r. 2015 je prvou fagotistkou Viedenských filharmonikov a orchestra Viedenskej štátnej opery. Predtým bola prvou kontrafagotistkou Berlínskych filharmonikov. Študovala na Conservatoire National Supérieur de Musique v Lyone a na Hanns Eisler Academy of Music v Berlíne. Je laureátkou prestížnych súťaží, ako napr. ARD Music Competition Munich (2013) či Beethoven Ring Bonn (2014). Roku 2023 získala Cenu festivalu Allegretto Žilina. Jej debutový album *Impressions* (2021) s francúzskou komornou hudbou získal cenu German Record Critics' Award. R. 2022 nasledovalo CD *Mozart / Hummel / Vanhal* s Mozarteumorchester Salzburg a CD s Münchener Kammerorchester s fagotovými koncertmi J. Ch. Bacha a symfóniou J. M. Haydna. Jej najnovším CD je spolupráca s La Folia Barockorchester so 6 koncertmi A. Vivaldiho. Objavila sa aj na profilovom CD flautistu Emmanuela Pahuda v spolupráci s Danielom Barenboimom.

NOSTRA



Pro musica
nostra

VI. ročník medzinárodného hudobného festivalu

8 – 16
6 6 2024

PRO
MUSICA

THURS
OVIENSI

8
6
SO

Kysucké Nové Mesto

18.00 Rímskokatolícky kostol
Nepoškvrnenia Panny Márie

TOMÁŠ STRAŠIL *violončelo* (Česká republika)
MICHAELA KÁČERKOVÁ *organ* (Česká republika)

#Muffat #Marcello #Bajan #Bach
#Marcello #Caldara

13
6
ŠT

Budatín

18.00 Kaplnka hradu

Komorný súbor LE NUOVE MUSICHE
(*Rakúsko / Nemecko / Slovensko*)
Christian Volkmann *tenor*

Maximilian Ehrhardt *arpa doppia*
Pierre Pitzl *baroková gitara*

Jakub Mitřík *chitarrone, umelecký vedúci*

#d'India #Pellegrini #Corbetta #Calvi
#Frescobaldi #Kapsperger #Valdambrini

9
6
NE

Orlové

18.00 Nádvorie Kaštieľa Orlové

VÁCLAV HUDEČEK *husle* (Česká republika)
MARTIN HROCH *čembalo* (Česká republika)

#Vivaldi #Tartini #Pancrace-Royer #Bach
#Paisiello #J. Benda #F. Benda

14
6
PIA

Čadca

19.00 Rímsko-katolícky kostol sv. Bartolomeja

Komorný súbor BACCHUS CONSORT (*Maďarsko*)
Judit Andrejszki *soprán*, Péter Mészáros *tenor*,
Andrea Molnár *zobcová flauta*, Zsófia Bréda
barokové husle, Zsolt Szabó *viola da gamba*,
violone, Balázs Laczkó-Pető *perkusie*, Artúr
Schallinger-Foidl *čembalo*, *viola da gamba*,
umelecký vedúci

#Taliansko Ucellini, Landi #Francúzsko Anonym,
La Caroine – Le Sabotier, Ballard #Ibéria
Ortiz, Valente, Mainerio, Cancionero de Palacio
#Nový Svet Kódex Martínez Compañón, Indios
Canichanas de Sand Pedro #Británia The
Wawking of the Faulds, Škótske tance
z 18. storočia #Karpatský oblúk Uhrovská zbierka,
Tance z Trnavy, Kájóniho kódex

10
6
PO

Gbeľany

18.00 Chateâu

Komorný súbor CELLO REPUBLIC (Česká republika)
Petr Špaček *violončelo*, Jan Zemen *violončelo*
Matěj Štěpánek *violončelo*, Ivan Vokáč *violončelo*

#Rossini #Čajkovskij #Dvořák #Chačaturian
#Debussy #Bach #Šimai #Monti #Ravel

11
6
UT

Žilina-Trnové

18.00 Rímsko-katolícky kostol sv. Juraja

LISELOTTE ROKYTA *panova flauta* (Holandsko)
JAN ROKYTA *cimbal* (Česká republika)

Storočná elegancia a là carte
alebo Viedeň – Paríž – Bukurešť 1910-1935
#Rumunská ľudová #Kreisler #Boulanger #Bartók
#Debussy #Palúch

15
6
SO

Rajec

18.30 Rímsko-katolícky kostol sv. Ladislava

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER (*Slovensko*)
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR (*Slovensko*)
FRANTIŠEK MACEK *dirigent* (Česká republika)
JAN ROZEHNAL *zbormajster* (Česká republika)
MICHAELA KUŠTEKOVÁ *soprán* (Slovensko)
MICHAELA ŠEBESTOVÁ *alt* (Slovensko)
ĽUDOVÍT LUDHA *tenor* (Slovensko)
GUSTÁV BELÁČEK *bas* (Slovensko)

#Mozart

12
6
ST

Považské Podhradie

18.00 Kaštieľ Burg

SIMONA ŠATUROVÁ *soprán* (Česká republika)
MARTIN KRAJČO *gitara* (Slovensko)
VLADIMÍR KOBIELSKY *recitácia* (Slovensko)

#Mertz #Uhland #Schubert #von Bruchmann
#Lübeck #Schlechta #Müller

16
6
NE

Bytča

18.00 Sóbášny palác

MIKI SKUTA *klavír* (Slovensko)
& THE FUTURE SYMPHONIC ORCHESTRA
NORA SKUTA *klavír* (Slovensko)

#Bach #Mozart

Festival sa koná pod záštitou predsedníčky Žilinského samosprávneho kraja Eriky Jurinovej.

Predpredaj vstupeniek: www.ticketportal.sk / Hotel Gino Park Palace - Kaštieľ Orlové: +421 42 4459 600 / Château Gbeľany: +421 41 4204 141

Dom kultúry Bytča: +421 41 5932 486 a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania. Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

www.promusicanostra.sk

ORGANIZÁTORI



hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

S FINANČNÝM
PRÍSPEVKOM



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



ŽILINSKÝ
SAMOSPRÁVNÝ
KRAJ

PARTNER PODUJATIA

Nadácia SPP

PARTNER



MEDIÁLNI PARTNERI



19

Nielen viditeľný, ale najmä počuteľný výsledok

Pripravila JANA KUBISCH

Majster PHILIPP SCHNEIDER, uznávaný znalec historických klavírov, stavitel', ladič a opravár, je človekom s vášňou pre umenie. Svoju malú dielňu s názvom Piano&Art Galerie si otvoril v roku 1996 v Hainburgu blízko slovenských hraníc. S rešpektom a zmyslom pre krásu i autenticnosť vdychuje klavírom zapadnutým prachom nový život.

Blüthner stál svojho času v jednom pohostinstve v nemeckom regióne Harz.

Po tom, čo sa po dlhoročných skúsenostiach ako generálny zástupca firmy Steinway&Sons vo Viedni rozhodol osamostatniť sa a naplno rozvinúť svoj talent vo vlastnej dielni, umožňuje klaviristom i poslucháčom cestovať v čase do minulosti za autentickým a jedinečným zvukom. Hoci jeho práca obnáša aj bežné ladenie, servis, opravy či poradenstvo pri všetkých druhoch klavírov, ťažiskom práce Philippa Schneidera je reštaurovanie historických klavírov a pianín.

Vďaka dlhoročnej praxi a tvrdej práci, vysokej dávke idealizmu a zariadenia pre správnu vec, krásu a umenie, sa malej firme Piano&Art Galerie podarilo získať meno u mnohých umelcov, milovníkov klavíra či pedagógov, v hudobných inštitúciách, školách a koncertných sálach po celom Rakúsku, ale aj v Bratislave. Súčasťou tímu Philippa Schneidera je aj rodák zo Slovenska Frederik Schulz, vďaka ktorému hainburská dielňa už spolupracovala s VŠMU a viacerými slovenskými klaviristami. Roku 2023 otvorila firma tzv. Klavierland, obchodný priestor, v ktorom sú vystavené nástroje, určené pre predaj a prenájom, vrátane moderných klavírov.

Rozhovor s Philippom Schneiderom plynul pri pohľade na preňho tri najmilšie nástroje, vzácne historické krídla z 19. a začiatku 20. storočia, modely: Blüthner „Jubiläum“ z r. 1902¹, Steinway&Sons

„Viktor“ z r. 1869² a Steinway&Sons „Centennial“ z r. 1882/1883³.

Každý klavír, ktorý sa u vás nachádza, má svoju históriu. Čo vás najviac ovplyvňuje pri kúpe starého nástroja a rozhodnutí vrátiť mu nielen jeho bývalý „lesk“, ale predovšetkým zvuk?

Každý z týchto troch nástrojov bol pre mňa už od začiatku zaujímavý, keďže ide o klavíry zostrojené vynikajúcimi stavitel'mi. Špeciálne by som spomenul najmä ten najstarší viktoriánsky Steiner, tzv. „Viktor“, o ten som mal mimoriadny záujem, lebo to bol výnimočný kúsok vo veľmi zachovalom stave, a veril som, že jeho rekonštrukcia bude úspešná. Nástroje tohto druhu sú len veľmi zriedka zastúpené na európskom kontinente. Steinway bol založený v roku 1853 a tento klavír pochádza z rokov 1868/1969. Nachádzal sa v južnej časti Rakúska v jednej základnej škole a neskôr u jedného môjho veľmi dobrého priateľa, tiež obchodníka, od ktorého som ho odkúpil.

Blüthner stál svojho času v jednom pohostinstve v nemeckom regióne Harz. Kúpil som ho tiež od jedného obchodníka. Bol nalakovaný nabielo, pomerne zničený a povrchovo veľmi poškodený, ale stále mal potenciál, ktorý som neprehliadol. Bolo to jubilejné vydanie. Pochádza totiž z roku 1903, keď sa oslavovalo 50 rokov

od založenia fabriky a pri tejto príležitosti vznikol práve tento model. Je mi čťou môcť takýto nástroj ukázať aj dnes.

Steinway model Centennial je priamym predchodcom dnešného moderného Steinwaya a pochádza z rokov 1883/1884. Odkúpil som ho tiež od súkromného zdroja v stave, ktorý umožňoval jeho rekonštrukciu, no chcelo to veľmi náročnú prácu a úsilie, kým som dosiahol nielen viditeľný, ale najmä počuteľný výsledok.

Pri rozhodovaní, či nástroj kúpim, je pre mňa najdôležitejšie, aby bol v čo najpôvodnejšom stave, s čo najväčším počtom originálnych dielov, najmä akustických, bez cudzieho predošlého zásahu. Toto platilo pri všetkých spomínaných troch klavíroch.

Poznáte aj mená pôvodných či predchádzajúcich majiteľov nástroja, koncertné sály, kde znel, klaviristov, ktorí na ňom hrali, prípadne mestá a krajiny, ktorými putoval počas svojej 150-ročnej púte? Čo zaujímavé sa viaže k histórii týchto nástrojov?

Pôvodných majiteľov klavírov, žiaľ, nepoznám, no je viac než isté, že tieto nástroje patrili pôvodne buď významným klaviristom, alebo osobnostiam aristokratického pôvodu, ktorí hrali hudbu na veľmi vysokej úrovni, keďže klavíry tohto druhu



Philipp Schneider pri práci
Foto: archív Ph.Sch.

vtedy nepatrili k lacnej záležitosti a bežný klavirista by si ich určite nemohol dovoliť kúpiť. Napríklad Centennial z roku 1883 je model, ktorý vlastnili Maurice Ravel alebo Edvard Hagerup Grieg. Najstarší z trojice, čiže viktoriánsky, bol zrejme dovezený pre viedenskú Svetovú výstavu v roku 1873, ale je možné aj to, že ho jeho majiteľ videl v Amerike a nechal si ho doviesť do Viedne. To sa presne nevie.

Čo sa Blüthnera týka, takých nástrojov bolo vtedy na európskom trhu už viacero, ale na základe jeho výbavy a vzhľadu vieme potvrdiť, že išlo o veľmi drahý nástroj a mohla si ho dovoliť len bohatá rodina, prípadne úspešný klavirista.

Aké konštrukčné či vývojové špecifiká majú tieto tri vzácne nástroje?

Na viktoriánskom, a teda najstaršom Steinwayi pôvodom z New Yorku z roku 1868/1869, sú citelné technicko-akustické vplyvy Európy a na jeho výzore sa odzrkadľuje vtedajšie viktoriánske obdobie. Je vyrobený z veľmi vzácných tropických drevin, vrátane palisandra. V princípe ide ešte o Hammerklavier z neskororomantického obdobia, spájajú sa tu európske korene a vtedajšie priaznivé výrobné možnosti na americkom kontinente, vďaka čomu tu rodina Steinway vtedy veľmi prosperovala.

Steinway Centennial, veľké koncertné krídlo z rokov 1883/1984, má už všetky

vlastnosti modernej klavírnej výroby, ale ešte typický dobový vzhľad. Je postavený z veľmi vybraných materiálov a prepája predchádzajúci vývoj s jeho nasledovníkmi. Je priamym predchodcom novodobého koncertného krídla. Blüthner má mechaniku podobnú tej dnešnej, odlišuje sa len v malých detailoch. Lyrický charakter jeho tónu bol v dobe jeho vzniku v Európe typickým. Klavír mal „spievať“, zvuk mal mať zamatový, nie dotieravý. Tento charakter tónu reprezentoval práve Blüthner.

Akú mechaniku majú dva ostatné nástroje?

Všetky majú podobnú mechaniku. Najstarší „Viktor“ má ešte ťažkopádnejší chod mechaniky, ovplyvnený francúzskou repetičnou mechanikou. Klavírne staviteľstvo vo Francúzsku bolo v tej dobe veľmi etablované, čo sa dozvedáme vďaka značkám Erard či Pleyel. Zvyšné dva klavíry majú presne ten typ mechaniky, ktorý sa už asi 70-80 rokov nemenne používa, čiže ide o dobre repetujúcu, pohodlnú a rýchlu mechaniku, vďaka čomu je na nich možné hrať čokoľvek, čo bolo kedy pre klavír skomponované.

Znením sú, samozrejme, odlišné od dnešných nástrojov. Zodpovedajú dobe, v ktorej vznikli. Viktoriánsky má pekný mohutný tón, a to najmä v basovom

registri, naopak, v diskante je jemnejší, akoby skôr harfový, čo je však pre 19. storočie veľmi typické. Zvyšné dva majú už modernejší zvuk, ale predsa s rozdielmi v rôznych parametroch. Koncertný Steinway Centennial umožňuje už veľký orchestrálny zvuk so širokými dynamickými možnosťami. Blüthner je stavaný podobne, ale v znení je introvertnejší so zaoblenejším a mäkkým tónom, ale tiež už veľmi podobný zvuku moderného klavíra.

Mnohí odborníci však tvrdia, že staré klavíry sa neoplatí opraviť, pretože drevo stráca zvukové a rezonančné vlastnosti...

Či je nástroj hodný opravy, sa rozhodne na základe jeho stavu a najmä veku. Práve nástroje spred roku 1830 sú často postihnuté roztočmi a vonkajším prostredím, napríklad vlhkosťou vzduchu. Ak klavíru chýbajú veľmi dôležité diely, prípadne sú veľmi poškodené, vzniká riziko, že návrat takéhoto nástroja do hrateľného stavu bude veľmi obmedzený a dosť nepravdepodobný. Nástroj stráca na kvalite znenia aj tým, ak v ňom dlhodobo nie je žiadne pnutie. Pre staré nástroje je typické, že natoľko stratia napätie, až sa rozpadnú úplne. To sa stáva často. Vtedy si kladieme otázku, či sa ešte oplatí reštaurovať alebo radšej vyhotoviť repliku.

Centennial z roku 1883 je model, ktorý vlastnili Maurice Ravel alebo Edvard Hagerup Grieg.

Steinway Centennial je priamym predchodcom moderného koncertného klavíra

Môže sa replika lepšie blížiť originálnemu zvuku ako reštaurovaný nástroj?

U každého zrekonštruovaného nástroja je počutelný jeho úžasný charakteristický tón, ktorý je veľmi podobný originálnemu. Materiál často zachovávame pôvodný a obnovujeme ho len tam, kde je to nevyhnutné, čo je zakaždým veľmi rôzne. Pri prestavbe alebo dobre vykonanej replike nástroja, napr. z roku 1820 alebo 1830, je sviežosť a živosť tónu zjavne počutelná, ale nie v každom prípade porovnateľná s vlastnosťami tónu starého zrekonštruovaného nástroja.

Koľko hodín práce približne trvali opravy týchto nástrojov? Podarilo sa zohnať a nahradiť všetky poškodené alebo chýbajúce súčiastky?

Vo všetkých troch prípadoch bolo možné zachovať čo najviac pôvodného a použiť väčšinu originálnych dielov. Niektoré diely museli byť nahradené a nechali sa nanovo vyrobiť. To sa týka zvyčajne starších nástrojov, medzi ktoré patrí aj spomínaný viktoriánsky Steinway. Pokiaľ ide o Blüthnera a mladšieho Steinwaya, diely sú dostupné. Vizualne pôsobia o niečo mladšie, ale charakterom, veľkosťou a funkciou sú identické s tými pôvodnými. Ide hlavne o opotrebované mechanické diely, nie o rozhodujúce časti akustiky a konštrukcie klavíra. Napríklad materiál na strunový potah (struny) neskororomantických (ale aj starších) klavírov je aj dnes dostupný a využíva sa pri opravách, keď nie je možnosť ponechať pôvodné struny, ale je nutnosť zachovať čo najautentickejší zvuk. Tieto struny majú inú pružnosť, mäkkosť a zloženie ocele, čím

sa docieli dlhšia životnosť statiky starého klavíra. Moderné struny by však mohli historický klavír poškodiť a znehodnotiť.

Čo sa týka času potrebného na rekonštrukciu, ten bol u každého nástroja rôzny. Najstarší „Viktor“ si vyžadoval asi najviac času, najmä čo sa korpusu a zovňajšku týka. Textúru alebo vzor dreva, ktorý má klavír na korpuse, určuje druh dreva, v tomto prípade to bolo vzácne palisandrové. Klavír bol pri kúpe pôvodne čierny, po odkrytí starej vrstvy farby a laku sme zistili, že krásna štruktúra dreva z korpusu nástroja nebola badateľná na nohách klavíra. Našli sme staršieho pána, ktorý túto glazúru dodatočne na nohy klavíra namaloval, čo nejaký čas trvalo. K tomu, samozrejme, ďalšia rezbárska práca, výmena dielov, oprava mechaniky, ako aj nutná kompletná výmena slonoviny klaviatúry. Celková rekonštrukcia tohto nástroja trvala asi päťsto hodín precíznej práce.

Steinway Centennial je vlastne, ako som už spomínal, priamym predchodcom moderného koncertného klavíra, a preto som aj doň vkladal najviac svojich očakávaní a nádejí. V prvom momente som si vôbec nebol istý tým, či sa naplnia. Bolo to len ťažko odhadnuteľné. Ja a môj tím sme sa v priebehu opravy a aj krátko po nej rozhodli zmeniť niekoľko vecí, čo sa týka materiálu. Vlastne až do posledného momentu sme nevedeli, ako to celé dopadne. Dôkazom však bol stále viac narastajúci zvuk, ktorý moje obavy zmazal a potvrdil, že nádeje vložené do nástroja neboli márne, aj keď to obnášalo asi 450 hodín práce. Podobne dlhá bola aj práca na Blüthneri. Tu sme mohli ponechať veľa pôvodných dielov. No celkové vypracovanie neskororomantických klavírov je vždy časovo veľmi náročné.

Kedysi sa pokrývali klávesy slonovinou kostou. Majú ju aj tieto nástroje?

Tieto tri nástroje majú slonovinové biele klávesy a čierne klávesy z ebenového dreva. U mladších dvoch (Blüthner a Centennial) ostal slonovinový povrch z veľkej časti pôvodný a nahradené boli len malé nezrovnalosti, zafarbenia, poškodenia. U „Viktora“, ako som už spomenul, sme sa rozhodli vymeniť kompletný klávesový povrch, keďže poškodenia boli enormné.

Pôsobivá je aj estetická stránka vami opravených nástrojov – dá sa povedať, že vyzerajú ako nové. Vždy dávate nový lak na staré nástroje? Má to vplyv aj na zvuk, alebo len na vizuálnu stránku?

Na vonkajšie vyhotovenie a povrchovú úpravu týchto troch nástrojov bola použitá šelaková politúra, s výnimkou koncertného Steinwaya Centennial, u ktorého sme použili inú povrchovú úpravu, čo súviselo najmä s komplikovanosťou jeho ornamentov a s ozdobami, ktoré by sa veľmi ťažko ručne lakovali, a preto sme zvolili inú lakovaciu metódu, veľmi jemnú a tenkú vrstvu polyuretánového laku, ktorá je veľmi podobná tej pôvodnej. Vo všeobecnosti však používame najmä overenú šelakovú politúru, ktorá je vhodná práve na reštauračné účely. Je nutné, aby nebola nanosená hrubá vrstva napríklad polyesterového laku, ktorá by mohla značne ovplyvniť znenie nástroja, ale radšej tenká vrstva šelakovej politúry.

Stáva sa, že sa oprava aj nepodarí a klavír musíte napokon vyhodiť?

Počas mojej dlhoročnej praxe v reštaurovaní klavírov sa, samozrejme, už aj stalo,



Expozícia Piano&Art
Gallery v Hainburgu
Foto: archív Ph.Sch.

že výsledok nezodpovedal mojim predstavám a cieľom. To súvisí najmä s tým, že na jednej strane máte veľké očakávania a na druhej sú to často vysoké nároky na klavír, ktorý však možno pôvodne tieto nároky nebol a ani nie je schopný splniť. Človek spozná veľa rôznych klavírov a zamiluje si konkrétny zvuk či štýl, farbu, charakter a snaží sa ho pri oprave akoby vložiť do daného klavíra. Ak však mal už svoj typický charakter znenia, o ktorom viem, musíme sa uspokojiť aj s týmto výsledkom.

Najdôležitejšou fázou pri rekonštrukcii je práve počiatočné zdokumentovanie a analyzovanie stavu klavíra. Vypracovanie postupov a riešení, spísanie originálnych dielov, zistenie ich stavu a, samozrejme, následná fotodokumentácia, o ktorú sa vieme v priebehu opravy vždy spätne oprieť. Ďalej je to zmeranie tlaku, pnúť v klavíri.

Ďalšou náročnou fázou je zhotovenie alebo zakúpenie materiálov, ktoré sú typické pre autentické znenie klavíra danej doby najmä z okolia Viedne a z okolitých krajín. Ide najmä o druh kože, ktorou boli

potiahnuté kladivká a ktorá dávala nástroju veľmi špecifické znenie. Ak je práve koža opotrebovaná, je problém zohnať takú, ktorá by danému zvuku zodpovedala. Toto sa týka najmä klavírov s viedenskou mechanikou.

Ak opravíte starý klavír, neprirastie vám niekedy tak silno k srdcu, že by ste si ho najradšej ponechali?

Často sa stáva, že sa v našej galérii ocitne klavír, ktorý by som si najradšej ponechal. No nie vždy je to možné. Mám však vo svojej zbierke klavírov, ktorú nazývam „pastva pre oči, pôžitok pre uši“, niekoľko kúskov, ktoré ostanú a majú slúžiť k zdokumentovaniu doby, nielen akusticky, ale aj vizuálne. Tieto ešte čakajú na svoj zrod a ležia mi veľmi na srdci. Práve do tejto zbierky patria tri nástroje, o ktorých hovoríme. Som si istý, že s nimi sa nikdy nerozlúčim, lebo ich pokladám za istých poslov minulej doby a mali by byť uchované. Naším záujmom a cieľom je, aby nástroje, ktoré mali svoje kultúrne postavenie v rôznych krajinách sveta, opäť uzreli svetlo hudobného sveta, boli

Najdôležitejšou fázou pri rekonštrukcii je zdokumentovanie a analyzovanie stavu klavíra.

opravené a poskytnuté na hru klaviristom a hudobnýmilovnej spoločnosti ako dôkaz neskutočne veľkej zvukovej rozmanitosti minulosti. ||

¹ Blüthner Jubiläum, mod. 234 cm, z r. 1902, salónne krídlo s repetičnou mechanikou, 2 pedále, kompletne zreštaurovaný v r. 2013/2014 firmou Piano&Art Galerie.

² Steinway&Sons, koncertné krídlo, mod. 3, „VIKTOR“ z r. 1869 (New York), v r. 1870 prevezený spoločnosťou Steinway Philadelphia do Európy, ďalšie zdroje neznáme, viktoriánsky štýl korpusu, palisander so Schellack politúrou, 2 pedále, v r. 2009–2012 zrekonštruovaný firmou Piano&Art Galerie.

³ Steinway&Sons, koncertné krídlo, mod. Centennial, z r. 1882/1883 (New York), dokončený v Hamburgu v r. 1883 pre rodinu Gertz (hudobný obchod a výroba) v Hannoveri, ktorá v r. 1876 importovala prvé koncertné krídlo Steinway pre Richarda Wagnera, v r. 2007 odkúpený Piano&Art Galerie od súkromného vlastníka, v r. 2010–2012 zreštaurovaný s pôvodným korpusom, inšpiratívnym zvukom a neuveriteľne rýchlou mechanikou.

Francúzsky Martinů?

VLADIMÍR FULKA

Rok českej hudby si pripomíname najmä v súvislosti s dvojstoročnicou Bedřicha Smetanu, zakladateľskej osobnosti v českej hudobnej kultúre. Českí skladatelia nasledujúcich generácií však už mali zväčša odlišné ambície a ich pohľad sa, aj pri rešpektovaní tradície, upieral za hranice domáceho teritória. Typickým príkladom skladateľa, ktorý bol český a kozmopolitný zároveň, je Bohuslav Martinů. Značnú časť života prežil v cudzine, vo Francúzsku a USA, napriek tomu sám seba chápal ako českého umelca.



Bohuslav Martinů v Paríži r. 1931
Foto: Centrum Bohuslava Martinů v Poličce

Hudba Bohuslava Martinů (1890–1959) je úzko spätá s francúzskou kultúrou a hudbou, vyrastá z nich, rovnako ako vyrastá z českej hudobnej tradície reprezentovanej postavami Bedřicha Smetanu, Antonína Dvořáka a Josefa Suka. Hudba Clauda Debussyho bola silne inšpiratívna aj pre iných českých skladateľov, súčasníkov Martinů (Janáček, Novák, Suk).

Martinů je však „najfrankofónnejší“ z nich, najsilnejšie sa identifikoval s francúzskym kultúrnym fenoménom a prostredím. České kultúrne prostredie ho napokon po 1. svetovej vojne niekedy vnímalo dokonca už skôr ako francúzskeho než ako českého skladateľa, s čím Martinů zásadne nesúhlasil.

Chcel zostať českým skladateľom, hoci svoj český hudobný jazyk do veľkej miery rozvinul na základe podnetov zo strany tak francúzskej, ako aj českej hudby. Nechcel „vymeniť“ svoju českú skladateľskú identitu za francúzsku, z čoho ho podozrievali, či dokonca obviňovali domáce hudobné kruhy. Jeho vízia modernej českej hudby, ktorú formuloval publicisticky, bola fúziou českej smetanosko-dvořákovsko-sukovskej tradície (a moravskej ľudovej hudby), ako aj francúzskej hudby a francúzskej kultúry. Keď hovoríme v súvislosti s Martinů o francúzskej hudbe a francúzskych inšpiráciách, vždy o nich hovoríme vo vzťahu k českej hudbe, v spojitosti s jeho úsilím o modernú českú hudbu.

Na začiatku svojej tvorby mal však Martinů nepochybne ambície komponovať aj „čisto po francúzsky“, po „debussyovsky“, neskôr aj „à la Stravinskij“ alebo v duchu Parížskej šestky, ako to niekedy registrovala aj francúzska kritika. Aj v jeho „najextravagantnejších“ prejavoch v 20. rokoch sa uňho akoby vynáralo „české hudobné povedomie“. Belgický muzikológ H. Halbreich vo svojej martinůvskej encyklopédii často používa označenie „francúzsky Martinů“, implicitne akoby v protiklade k „nefrancúzskemu“, českému

Martinů. Napriek svojej „kozmpolitnej“ orientácii však Martinů nikdy nezabúdala na svoju zviazanosť s českou národnou hudobnou tradíciou Smetanu a najmä Dvořáka. Jeho francúzska kultúrna identita nikdy nevedla k strate českej jazykovej ani kultúrnej identity, aj keď vo francúzskom nekrológu na svojho poradcu v kompozícii, francúzskeho skladateľa Alberta Roussela v *La Revue Musicale* v r. 1937, napísal, že sa cíti byť „tak trochu Francúzom“.

Z jeho publicistiky a životopisu, tak ako aj z jeho hudby vyplýva, že Martinů chcel modernizovať českú hudbu, ktorá na začiatku 20. storočia ľpela značne konzervatívne na národnej romantickej tradícii, modernizovať ju z podnetov francúzskej hudby, priblížiť ju štandardom európskej hudby. Martinů hľadal vo svojej hudbe možné rezonancie medzi francúzskym fenoménom *ars gallica* a českou hudbou.

Náklonnosť k francúzskej hudbe a kultúre Bohuslav Martinů pociťoval zrejme už od stredoškolských rokov; podľa údajov Miloša Šafránka sa mal francúzštinu začať učiť už na meštianskej škole v Poličke alebo po zoznámení sa s francúzskym vicekonzulom a básnikom Henrim d'Orange v r. 1913 v Prahe. Silná identifikácia s francúzskym kultúrnym prostredím nastala najmä po emigrácii Martinů do Francúzska v r. 1923. Francúzsky hudobno-kultúrny fenomén v rôznych podobách sa tiahne celým jeho dielom od epigónskej impresionistickej etapy v raných symfonických básňach až po posledné symfonické skladby.

B. Martinů bol jedným z mnohých českých umelcov, ktorí po 1. svetovej vojne odišli hľadať uplatnenie do Paríža. Medzi nimi bol aj jeho priateľ, český maliar Jan Zrzavý, od ktorého pochádza sugestívny portrét – kresba mladého skladateľa.

Hudobný publicista v Paríži

O francúzskej kultúrnej orientácii Martinů svedčí aj jeho publicistika, autobiografické a denníkové záznamy, ktoré sú vo

veľkej miere práve reflexiami o súčasnej francúzskej hudbe a o jeho vzťahu k nej. Aj jeho korešpondencia s priateľom a prvým životopiscom Milošom Šafránkom, ako aj s celoživotným priateľom, českým huslistom Stanislavom Novákom, je zdrojom poznatkov o jeho vzťahu k francúzskej kultúre a hudbe.

Martinů sa vyjadroval v českých periodikách aj ako hudobný kritik. Vo svojich písomných prejavoch nielen opísal okolnosti a dôvody vzniku svojej „frankofónnosti“ v počiatkoch svojich skladateľských aktivít, ale stal sa po svojom odchode do Paríža bystrým pozorovateľom a zasväteným glosátorom francúzskeho hudobného života a hudobného diania v Paríži. Rovnako však bol Martinů aj glosátorom českej hudby uvádzanej v Paríži, načrtávajúc perspektívy modernej českej hudby v európskom kontexte. Martinů písal o význame hudby Debussyho a Ravela pre francúzsku a českú hudbu, ale zmieňoval sa aj o svojej skúsenosti s hudbou neskororomantickej generácie francúzskych skladateľov ovplyvnených impresionizmom: Vincenta d'Indyho, Paula Dukasa, Gabriela Faurého, Henriho Duparca, Charlesa Koechlina a iných. Osobitné postavenie medzi týmito skladateľmi mal Albert Roussel, jeho parížsky učiteľ kompozície, ktorý zásadne usmernil Martinů v jeho tvorbe po jeho príchode do Paríža.

Diapazón francúzskeho fenoménu u Martinů

U Bohuslava Martinů nachádzame predovšetkým silnú nadväznosť na francúzsky impresionizmus a symbolizmus Clauda Debussyho a Mauricea Ravela so stopami neskororomantickej línie francúzskej hudby G. Faurého a ďalších, ale vzápätí aj nadväznosť na smerovanie francúzskej hudby po Debussym v 20. a 30. rokoch minulého storočia.

Môžeme predpokladať, že úloha francúzskej hudby po Debussym vo formovaní

Napriek „kozmpolitnej“ orientácii však Martinů nikdy nezabúdala na svoju zviazanosť s českou národnou hudobnou tradíciou.

Charlotte Martinů,
Jan Zrzavý, Bohuslav Martinů
a Vítězslav Nezval v Paríži r. 1933
Foto: Centrum Bohuslava
Martinů v Poličke



osobitného martinůvského prejavu sa napokon javí väčšia, než sa všeobecne predpokladá, nie je iba prechodná. Nebol to fenomén, ktorý na začiatku 30. rokov „odišiel“ z jeho hudby, ako to videl, či ako si to želal sám Martinů, ale ktorý kontinuálne prešiel do jeho neskoršieho autorského prejavu.

Po príchode do Paríža bol Martinů svedkom nových trendov, ktoré značne zmenili jeho pohľad na francúzsku hudbu, hoci sa s nimi nie vždy stotožňoval. Boli spojené nielen s A. Rousselom, ale aj E. Satiem, Parížskou šestkou a Igorom Stravinským. Aj o nich referoval vo svojich článkoch z Paríža do Prahy, pričom zvláštnej pozornosti sa v jeho publicistike tešil práve Stravinskij.

Francúzske hudobné inšpirácie sú u Martinů úzko spojené s tamojšou estetikou, literatúrou a výtvarným umením. V jeho operách z 20. rokov nachádzame napríklad silné inšpirácie francúzskym surrealizmom, niekedy v nich kombinuje námety a texty francúzskej aj českej proveniencie, napríklad v *Divadle za bránou* (1935) a *Hrách o Márii* (1934).

Serializmus ako hranica

Treba spomenúť aj trendy vo francúzskej hudbe po 2. svetovej vojne, tak ako to urobil vo svojej encyklopédii H. Halbreich. Postwebernovská seriálna avantgarda spätá s darmstadtškými seminármi bola Bohuslavovi Martinů čiastočne známa,

no do jeho hudobného sveta už akoby nezasahovala: bola mu cudzia svojou racionálnou, algoritmicko-matematickou podstatou a silnou účasťou hudobnej teórie v kompozícii.

Rozporuplne a paradoxne môže potom pôsobiť fakt, že Martinů a Bouleza spájali hlboký vzťah k Debussyho hudbe. Ťažko si môžeme predstaviť niečo vzdialenejšie než hudobný svet Martinů presýtený folklórnymi a neoklasicistickými asociáciami a svet P. Bouleza, P. Schaeffera, L. Nona či K. Stockhausena, ktorí z princípu zásadne akoby vytesňovali podobné inšpirácie zo svojho autorského prejavu a chceli pretnúť akékoľvek väzby s tradičnou hudbou.

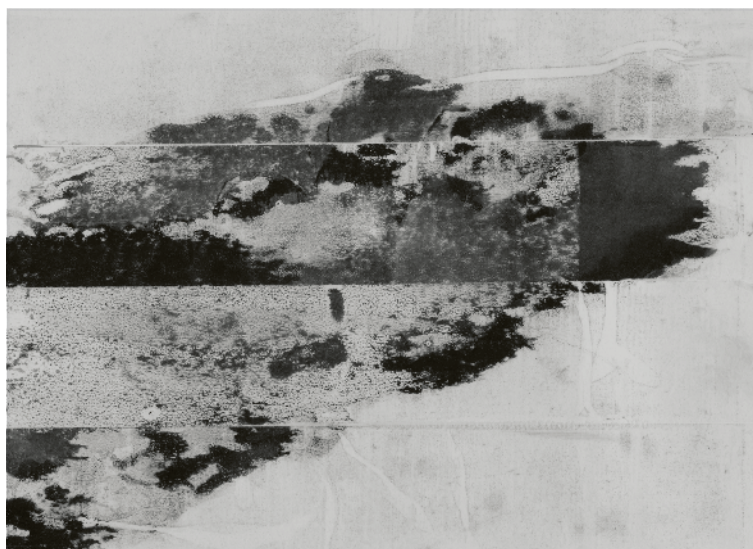
Martinů nenašiel pre hudbu Pierra Bouleza pochopenie. Rovnaký vzťah mal aj k atonalite a dodekafónii 2. viedenskej školy. Martinů mal voči jej predstaviteľom ako skladateľom rešpekt a uznanie, najmä voči Albanovi Bergovi. Druhej viedenskej škole taktiež venoval pozornosť vo svojej parížskej publicistike. Vývoj európskej hudby týmto smerom však už šiel akoby pomimo neho. Podľa všetkého platí, čo na túto tému povedal H. Halbreich: Martinů od atonality a panchromatizmu 2. viedenskej školy odkláňalo jeho vnútorné založenie. Dvanásťtónovú techniku možno síce obdivoval, bola však mimo jeho hudobného sveta a nemala preňho zmysel.

Dodekafóniu a serializmus teoreticky reflektovali a prakticky etablovali vo

francúzskej hudbe až Olivier Messiaen a René Leibowitz po 2. svetovej vojne, čiže ešte za života Martinů, pričom serializmus po 2. svetovej vojne môžeme považovať za pôvodne špecificky francúzsky duchovný fenomén, pendant francúzskeho filozofického neokartezianizmu a štrukturalizmu.

Martinůvská muzikológia venuje osobitnú pozornosť Igorovi Stravinskému ako významnému zdroju „francúzskeho fenoménu“ u Martinů. Stravinského kultúrna identita bola tak ruská, ako aj francúzska. Pokiaľ ide o tému Stravinskij a dodekafónia (serializmus), z týchto výskumov vyplýva, že záujem Martinů o Stravinského hudbu sa v podstate koncentroval na Stravinského „ruské obdobie“, predovšetkým na *Petrušku* a *Svadbu*, hoci sčasti zrejme aj na následnú epochu neoklasicizmu. Stravinského dodekafonické a seriálne kompozície zo 40. a 50. rokov, napríklad kantáty *Canticum sacrum* a *Threni*, potom boli pre Martinů už celkom cudzím hudobným svetom, ktorý nevzbudzoval jeho záujem a vnímal ho už len okrajovo. Martinů sa kriticky vyjadroval o Stravinského kantáte *Canticum sacrum*. Podľa svedectva M. Šafránka, vychádzajúceho z osobných rozhovorov so skladateľom na túto tému, „svet Stravinského, jak jej Martinů chápal a obdivoval ve svých článkách, nezdál se mu být schopný nějaké syntézy s dodekafónií“. ||

Dvanásťtónovú techniku možno síce obdivoval, bola však mimo jeho hudobného sveta.



ŽIELE VIESTA

2024
SÉRIA KONCERTOV

18/05 17:00
Duo Andrea Bučková
& Mária Kmet'ková
(spev/klavír a harfa)

15/06 17:00
Milan Paľa (husle, milanolo)

21/09 17:00
Martin Krajčo (gitara)

Miesto konania koncertov: Kysucká galéria
v Oščadnici, kaštieľ s lesoparkom

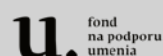
Vstupné: dospelí: 5 Eur, zľavnené: 3 Eurá. Rezervácia
vstupeniek emailom: kysucka.galeria@gmail.com

Kurátor: Ondrej Veselý

Usporiadateľ: Kysucká galéria v Oščadnici

Autorka výtvarného diela Okami: Míra Kučíšová

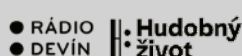
Podujatie podporil z verejných zdrojov Fond na
podporu umenia, ktorý je aj jeho hlavným partnerom



Ďalší partneri:



Mediálni partneri:



PAVLIK RECORDS

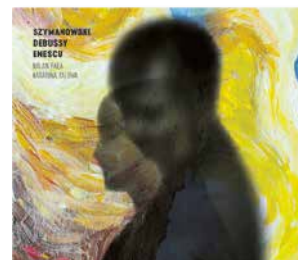
Ponúkame zvukové nahrávky v stereo a
5-kanálovom prevedení
vo vysokom rozlíšení pre audiofilov.

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



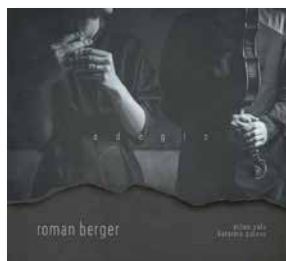
SZYMANOWSKI – DEBUSSY – ENESCU
MILAN PALA – HUSLE, KATARINA PALOVA – KLAVÍR



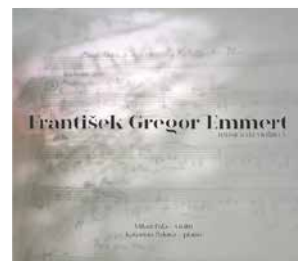
ERNŐ DOHNÁNYI: PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2
LADISLAV FANZOWITZ – KLAVÍR, ŠTÁTNÁ FILHARMÓNIA KOŠICE
ZBYNĚK MÜLLER – DIRIGENT



CO-INCIDENCE
MILAN PALA – VIOLIN



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



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

NAVŠTÍVTE NÁŠ NOVÝ WEB

PAVLIKRECORDS.SK



Julian Lage Trio

Wiener Konzerthaus

Gitarista Julian Lage patrí v súčasnosti k najvýraznejším umelcom na svetovej jazzovej scéne. Jeho skladby s prenikavým emočným obsahom a výraznými melódiami pôsobia ľahko a zrozumiteľne, aj napriek ich harmonickej a technickej komplexnosti. V kombinácii s virtuóznymi interpretačnými schopnosťami získava jeho umelecký prejav gráciu, aká býva vlastná žijúcim legendám. Trio s Jorgem Roederom na kontrabase a Davidom Kingom na bicích nástrojoch hrá s hĺbkou a ľahkosťou, ktoré publikum vtahujú priamo do diania, najmä v improvizáciách. Koncert vo Wiener Konzerthause 23. 4. bol súčasťou štvordielneho cyklu Jazz Unplugged. Do konca sezóny v rámci neho zaznie okrem iného aj koncert bandu kontrabasistu Avishaia Cohena alebo trubkára Chrisa Bottiho.

Trio Lage – Roeder – King hrá spolu od r. 2019 a za tú dobu sa mu podarilo vydať päť úspešných albumov s kompozíciami jeho lídra. Kalifornčan Lage a Peruánec Roeder účinkovali spoločne v projektoch významných jazzových hudobníkov, ako John Zorn či Gary Burton už od r. 2007. Neskôr spomenutý bol jedným z Lageových pedagógov a mentorov na Berklee College of Music. Rok po absolvovaní vysokoškolského štúdia vydal Lage svoj prvý autorský album *Sounding Point*, na ktorom nahrával kontrabas práve Jorge Roeder. CD, ktoré bolo v r. 2010 nominované na cenu Grammy v kategórii Best Contemporary Jazz Album, odštartovalo sólovú kariéru gitaristu považovaného už od siedmich rokov za zázračné dieťa. Jeho mentormi sa neskôr stali mnohé osobnosti, napríklad Jim Hall, Pat Metheny či Carlos Santana.

Prejav Lagea a Roedera spája cit pre dynamiku a priestor v hudbe, z ktorého vychádza aj schopnosť reagovať na spoluhráčov. Obaja sú vzdelaní v klasickej, tradičnej i jazzovej hudbe, čo im pri improvizáciách poskytuje hlboké zdroje inšpirácií. Najstarší člen tria, hráč na bicích nástrojoch Dave King, vyniká svojou zvukovo farebnou a dynamicky rôznorodou hrou. Venuje sa tiež kompozícii a napísal hudbu pre moderný tanečný súbor Mark Morris Dance Group či vlastné projekty.

Koncert otvorila balada *Serenade* z najnovšieho albumu *Speak to Me*, ktorý vyšiel v marci tohto roku. Ako pri väčšine Lageovej tvorby, ide o skladbu sústredenú okolo gitary, akcentujúcu jej harmonickú

aj melodickú úlohu. Jeho kompozičný štýl sa vyznačuje prácou s harmonickou hustotou, keď na malom priestore varíruje medzi hraním melódie v single line, intervaloch alebo využíva pre neho charakteristické spread triad voicings, keď prostredný tón akordu transponuje o oktávu.

Oblúbeným inšpiračným zdrojom Lageových kompozícií je tradičná hudba Spojených štátov, ako blues, folk, gospel či country a ich neskoršie deriváty. Túto charakteristickú črtu jeho tvorby reflektovali na viedenskom koncerte nielen bluesom inšpirované skladby *Two and One* a *Northern Shuffle* z najnovšieho albumu, ale aj *Twilight Surfer* či *Nothing Happens Here*. Úsmevný moment nastal v improvizovanej časti *Northern Shuffle*, keď trio spontánne prešlo zo shuffle do disco groovu. Hravosťou a spontaneitou, ktoré sa niesli celým koncertom, sa hudobníkom podarilo uvoľniť formálnu atmosféru v Mozart Saale a z publika bolo počuť aj smiech.

Jedinou neautorskou skladbou koncertu bol jazzový štandard *I Should Care*, ktorý otváral niekoľkominútový gitarový úvod bez sprievodu kapely. Po téme prišlo na rad kontrabasové sólo, kde Roeder využíval prácu s rytmickými motívmi. Lage poňal svoje sólo viac tradične, než je pri ňom bežné, a svoje sólo budoval okolo témy.

Jedným z najvýraznejších princípov, ktoré je možné sledovať pri improvizácii tohto tria, je zmysel pre rovnováhu. Pasáže hrané vo forte či hustota hrania

Majstrovský kompozičný a improvizatívny prejav Juliana Lagea predstavuje moderný, slobodnejší prístup ku hre.

nikdy nepôsobili samoučelne, hudobníci ich využívali vždy s vedomím širšieho kontextu skladby a dokázali na ne nadviazať kontrastnými pasážami. Interaktivitu bolo možné počuť aj v kontexte „objavovania“ počas improvizácií. Ak jeden z hudobníkov prišiel s novým motívom, ostatní si mohli vybrať či sa rozhodnú ho dopĺňať, alebo odpovedia protinápadom, čím vytvorila kontrast, ktorý umožní vyniknúť obom.

Trio svojím koncentrovaným výkonom uchvátilo viedenské publikum natoľko, že sa mu odvdáčilo standing ovation. V individuálnych kvalitách hudobníkov išlo o vystúpenie najvyššej svetovej triedy vo výbornej forme. Majstrovský kompozičný a improvizatívny prejav Juliana Lagea predstavuje moderný, slobodnejší prístup ku hre v kombinácii so vzdelaním a skúsenosťami v starších štýloch jazzu. Napriek svojmu mladému veku je už teraz právom považovaný za priekopníka svojej generácie. Čo však robilo tento koncert skutočne výnimočným, bol prístup k hre, z ktorého bolo možné pozorovať, že si hudobníci spoločné chvíle na pódiu skutočne užívajú a úprimne sa zaujímajú o to, čo si hudobne hovoria. Publikum tak malo príležitosť s napätím sledovať, kam ich konverzácie zavedú, a zažívať tak čaro improvizovanej hudby.

ONDREJ DZUREK

Text je súčasťou Akadémie Hudobného života.



Julian Lage Trio: Julian Lage,
Jorge Roeder a David King
Foto: Antonia Wechner

Milo Suchomel

A Lonely Taxi Driver

Analýza sóla a improvizáčnej prístupov hrania
na akordickú schému originálnej jazzovej kompozície

MARTIN UHEREK

Saxofonistu Mila Suchomela zrejme nie je nutné slovenskému čitateľovi zvlášť približovať, už desaťročia je stabilnou súčasťou jazzovej scény, ktorú nedávno obohatil albumom *Jazz v meste je len pre...* Práve na interpretáciu jednej Suchomelovej staršej skladby z aktuálneho albumu sme sa rozhodli bližšie pozrieť v tomto vydaní Jazzového laboratória.

Suchomel svojim štýlom hry pripomína tenorsaxofonistu Stanleyho Turrentina.

A Lonely Taxi Driver, tonálna skladba napísaná v c mol, má zaujímavú nepravidelnú 20-taktovú formu, ktorá sa skladá z troch hlavných dielov. Diel A s dĺžkou 8 taktov predstavuje opakované štvortaktie s nosnou melódiou, forma pokračuje B dielom s totožnou dĺžkou, ktorý skladbu harmonicky rozvádza a končí otvoreným záverom, t. j. IIm^{7b5}-V⁷. To by predstavovalo štandardnú pravidelnú formu, no v tomto prípade dochádza ešte k repetícií úvodného štvortaktia dielu A.

Improvizácia je pomerne priamočiara a melodická, Suchomel svojim štýlom hry pripomína tenorsaxofonistu Stanleyho Turrentina. Platí to hlavne pre prvé diely formy, v ktorých sa zameriava na motivickú prácu. Samotné sólo sa začína tónmi akordu Cm⁷, obohatenými o čistú kvartu, čím naznačuje pentatonickú stupnicu. V 2. takte sa objavuje prvý charakteristický melodicko-rytmický motív (č. 1), ktorý sa skladá zo štvrtovej noty s bodkou a osminy, vždy so vzostupným intervalom. Objavuje sa aj ďalej, v taktoch 6, 7 a 8 a skladá sa výlučne zo základných tónov znejúcich akordov, no najmä ich tercií a kvínt.

Ďalší motív (č. 2) už využíva nadstavbové intervaly (v Cmaj⁷ terdecimu, v Gm⁷ veľkú nónu a v C⁷ malú nónu) a charakteristický rytmus, pričom pri jeho opakovaní mení smer. Takty 11 a 12 predstavujú priamočiare opísanie harmónie striedaním veľkej a malej terciie akordov Fmaj⁷ a Fm⁷. Zdrojový materiál Suchomelovej improvizácie sa postupne zahusťuje, v 13. takte

použije na akord Bb⁷ zmenšenú stupnicu začínajúcu poltónom. V 14. takte sa prvýkrát objavuje chromatická postupnosť viacerých tónov za sebou, charakteristická pre jazzový jazyk súčasnosti.

Zaujímavým motivicko-harmonickým momentom je aj rozhranie 14.-15. taktu, kde zaznieva klesajúci Gbmaj⁷ ako nadstavba nónakordu Ebm⁹ a následne stúpajúci akord Fmaj⁷ ako nadstavba nónakordu Dm⁹. Posledný takt B dielu opäť využíva pomerne dlhú postupnosť chromatických tónov. Prvý dlhší rýchly lick v šesnástinových notách zaznieva v A' diele, v ktorom Suchomel využíva dva prvky – rozložený akord Db⁷ (ten je možné vnímať ako tritónovú substitúciu dominanty G⁷, ktorá prirodzene smeruje do cieľového Cm⁷) a dlhý sled chromaticky klesajúcich tónov predelených len jednou veľkou sekundou medzi tónmi f²-es². Najväčšou výhodou a zároveň aj nevýhodou dlhých sekvencií chromatickej stupnice je, že majú nejasný harmonický význam. Suchomel ju využíva tak, že väčšina doškálnych tónov pripadá na doby, a teda znie viac in ako out, a to v kontraste s nadstavbou Db⁷, ktorá predstavuje moment mimo predpísanej harmónie. Na prelome 19. a 20. taktu uzatvára prvý chórus sóla pekným melodickým motívom využívajúcim stúpajúce terciie es-g a f-a.

Druhý chórus sa začína rýchlym stúpajúcim behom k tónu c³, ktorý je spoločným tónom oboch akordov Cm⁷ a D⁷. Nasleduje rozložený zmenšený septakord

Eb dim⁷ s tónmi es, ges, a, c enharmonicky opisujúcich akord D⁷ s alterovanou nónu (čiže b9). Takty 23-24 prinášajú uvoľnenie vo forme c mol pentatonickkej stupnice, čím sólo opäť pripomína spomínaného Turrentina. Nasledujúci motív č. 3 vychádza z motívu č. 1, no namiesto štvrtovej doby s bodkou sa tu vyskytuje len osminová nota, princíp harmonického opisu využívajúceho akordické tóny ostáva podobný.

Pekný moment prichádza v taktoch 31-32, kde Suchomel cituje známu tému Charlieho Parkera *Confirmation*, čím sa priznáva ku koreňom tradičného jazzu. Takty 33-34 citlivo opisujú harmóniu klesajúcimi kvintami využívajúc striedavú postupnosť klesajúcich citlivých tónov g-ges-f a c-ces-b. Na prvý pohľad zvláštnym momentom je takt 36, kde na dominantu G⁷ znie rozklad Gm⁷. Odôvodnení môže byť viacero, osobne sa prikláňam k využitiu zvuku c molovej, prípadne c mol pentatonickkej stupnice v anticipácii už od 2. doby taktu znejúceho G⁷. Takty 37-38 prinášajú opäť technickú šesnástinovú pasáž, lick je kópiou frázy z dielu A na takmer identickom mieste, v tomto prípade je však posunutý o jednu štvrtovú dobu skôr. Jeho harmonický význam aj umiestnenie doškálnych/chromatických tónov ostávajú rovnaké. Sólo sa končí frázou od základného tónu Cm⁷ a Suchomel ho uzatvára turrentinovskym, t. j. c mol pentatonickou stupnicou. II

A Lonely Taxi Driver

♩ = 184

1. chórús

Milo Suchomel - Jazz v meste je len pre...

Milo Suchomel - tenorsaxofón

Transkripcia Martin Uherek

A

Cm⁷ D⁷ Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷ Cm⁷ D⁷

1 5

motív č. 1 G alterovaná motív č. 1

B

7 Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷ C^Δ7 Gm⁷ C⁷ F^Δ7 Fm⁷ Bb⁷

b3 1 5 b3 b9 1

motív č. 1 motív č. 1 motív č. 2 motív č. 2 obrátený

13 Bb⁷ Ebm⁷ Dm⁷ G⁷

11 3 b3 9 b3 5 b7 9

B zmenšená (poltón-celý tón) chromatismus Fmaj7 nadstavba chromatismus chromatismus

A'

17 Cm⁷ D⁷ Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷

3 5

Db⁷ chromatismus Db⁷ chromatismus G alterovaná C dórská

2. chórús

21 Cm⁷ D⁷ Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷

3 b7 5 3 b9 b7 5 3

Eb dim7 nadstavba (D7b9) C mol pentatonická

25 Cm⁷ D⁷ Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷

motív č. 3 motív č. 3 - rytmizácia

29 C^Δ7 Gm⁷ C⁷ F^Δ7 Fm⁷ Bb⁷

3 5 b7 b9 3

Edim7 nadstavba citácia témy Confirmation

33 Bb⁷ Ebm⁷ Dm⁷ G⁷

13 9 b13 b9 9 5

motivicko-rytmická práca Gm7 rozklad (anticipácia C-7)

37 Cm⁷ D⁷

Db⁷ chromatismus Db⁷ chromatismus

39 Dm⁷(b5) G⁷ Cm⁷

3

G mixolýdická b13 C mol pentatonická

Hovory G, 4. časť

Dejiny jazzovej gitary v reflexiách súčasníkov

Od Mika Sterna po začiatok nového milénia

pripravil JURAJ KALÁSZ

Typickou črtou 80.–90. rokov bol návrat k akustickému jazzu jeho zlatej éry (50.–60. roky), ktorý hudobní kritici začali označovať termínom neobop, resp. postbop. Anachronizmom bolo pôsobenie swingových revivalistov oživujúcich sentiment spojený s hudbou Nata Kinga Colea. Progresívnejšia časť, vychádzajúca z bopu, sa zamerala buď na prácu s rytmom (Gilad Hekselman), melodickými farbami (Mike Moreno, Kurt Rosenwinkel), alebo na rozvíjanie jeho bluesových či soulových koreňov (Russell Malone, Mark Whitfield). V obmedzenom režime pokračovali aj majstri fusion, najmä Larry Coryell a John Scofield. Ako sa od 90. rokov zmenila jazzová improvizácia a aké sú najnovšie trendy v oblasti gitarovej hry, pýtali sme sa popredného slovenského gitaristu a skladateľa MICHALA BUGALU.

Jedným z najvýznamnejších jazzových gitaristov súčasnosti je Mike Stern. Širšia verejnosť ho pozná ako spoluhráča Milesa Davisa už zo začiatku 80. rokov. Ako by zhodnotil jeho pôsobenie na svetovej jazzovej scéne niekto, kto sa s ním stretol osobne v New Yorku?

Sternove improvizácie sú postavené na bopovom jazyku, je majstrom „starého štýlu“ využitia disonancií. Okrem klasických reharmonizácií používa na „outové“ hranie pentatoniky, ktoré posúva buď o poltón vyššie, alebo, ak hrá na dominantný akord, o tritonus. Zaujímavé je, že k svojmu zvuku sa dopracoval pomerne rýchlo. Používa krátky delay v kombinácii s chórusom. Témy jeho skladieb pracujú s bluesom inšpirovaným pentatonikou, ktorú kombinujú s melodicky sofistikovanejšími frázami s množstvom chromatických tónov nad pomerne jednoduchými rytmickými sekvenciami.

Mika Sterna som zažil na koncerte v jeho obľúbenom newyorskom podniku 55 Bar, v ktorom štyridsať rokov pravidelne hrával. Rozprával som sa s ním pár mesiacov potom, ako si zranil pravú ruku. Povedal mi, že pre trvalé následky v nej nevie udržať plektrum, ktoré si kvôli hraníu fixuje na prsty lepidlom na parochove (!). Na jeho hre to však cítiť nebolo.

V 90. rokoch prichádza vlna neobopu, čiže návrat jazzu k mainstreamu. Miestom jej pôvodu bol New Orleans a jeho hlavnými predstaviteľmi Wynton a Branford Marsalisovci, Donald Harrison, Terrence Blanchard alebo Mark Whitfield...

Áno, boli to hudobníci, ktorí revitalizovali jazzovú tradíciu. Mne osobne to však zároveň zaváňa snobizmom a honbou za ekonomickými benefitmi. Je zaujímavé sledovať umeleckú dráhu Wyntona a Branforda Marsalisovcov, pretože obaja si vybrali individuálnu cestu. Typickým predstaviteľom neobopového štýlu je gitarista Mark Whitfield. Napriek veľmi osobitému a ľahko rozpoznateľnému interpretačnému prejavu si svoje melodické výrazové prostriedky limituje. Pracuje skôr s výrazom a vo frázach sa často opakuje.

Čo sa gitaristov týka, treba spomenúť Ulfa Wakeniusa, spoluhráča klaviristu Oscara Petersona. Jeho interpretačný štýl je otvorenejší, vždy osciloval medzi tradíciou a modernou. S Petersonom hrával swing, ale bol otvorený aj iným žánrom.

Wakenius pred spomínaným angažmánom s Oscarom Petersonom spolupracoval s hudobníkmi z okruhu gi-

žánrová variabilita sa týka väčšiny súčasných gitaristov. Prináša to doba.

taristu Johna Scofielda. Potom však asi dostal ponuku, ktorá sa neodmieta...

Angažmán s Petersonom mu istil existenciu. Keď som ho videl pred pár rokmi v pražskom Jazz Docku, spoznal som ho z úplne inej strany. Wakeniusovo prirodzené prostredie je, evidentne, fusion. V tomto kontexte mi jeho hra pripadá priam živočíšna. Zo zvukovej stránky ide o surový, skreslený zvuk, ale jeho improvizácie linky boli úplne iné, aké by som podľa nahrávok s Petersonom čakal. Wakenius je kompetentný mainstreamový hráč a zároveň aktívny fusionový gitarista a skladateľ.

Predpokladám, že jeho prípad nebude ojedinelý...

Samozrejme, že nie. Žánrová variabilita sa týka väčšiny súčasných gitaristov. Prináša to doba. Každý si hľadá svoj zvuk a výraz podľa toho, akému žánru sa chce venovať. Bavili sme sa o Mikovi Sternovi, ktorý „sa našiel“ pomerne rýchlo. Myslím si však, že je to máťuce konštatovanie, lebo ten zvuk si vlastne nájde teba. Každý hudobník začína tým, že sa naučí techniku hry na nástroj, ale zvuk, akým hráš, ti je daný, čo sa dá iba ťažko zmeniť. Gitaristi však majú jednu výhodu. Sú zvukovo flexibilní, poslucháčov dokážu zaujať rôznymi



Michal Bugala
Foto: Peter Cagala

zvukmi. Nie je to ako u dychových nástrojov, kde je hudobník pomerne ľahko rozpoznateľný. Veľmi málo gitaristov má taký špecifický prejav, že sa dajú rozoznať nezávisle od zvuku.

Zaujímal by ma tie výnimky z pravidiel...

Jednou z nich je Pat Metheny. Je ľahko identifikovateľný vďaka svojej typickej melodickej hre či už na akustickej gitare s nylonovými strunami, so zvukom elektrickej gitary à la Jim Hall alebo so syntetickým zvukom. Methenyho spozná aj laik, ktorý ho má dostatočne napočúvaného. Jeho improvizatívny štýl má úzky súvis s jeho kompozičnou prácou. Počnúc *Folk Songs* až po komplexné skladby z albumu *Imaginary Day*, čo je suite, ktorá funguje ako zvukovo-emočný valec. Napriek tomu, že jeho hudba nie je postavená na zložitých princípoch, spôsob, akým chápe melódiu, je revolučný. Ak jeho albumy prirovnáme k štvorposchodovému domu, už na prvom poschodí ponúka poslucháčovi emočný a intelektuálny zážitok ako hudobník, ktorý má v kompozícii všetko do bodky pripravené. Pre pochopenie hry niektorých jazzmanov treba pozorne počúvať, zohľadňovať kontext a analyzovať ich hru. U Methenyho je tento proces oveľa priamočiarejší.

Methenyho spozná aj laik, ktorý ho má dostatočne napočúvaného.

Všimol som si to v jeho hre na albume *Question And Answer* s Davom Hollandom a Royom Haynesom. Človek by čakal, že pri hraní štandardného repertoáru budú aj jeho improvizácie obsahovať viac jazzových klišé.

Opak je pravdou. Metheny hrá melodicky, ale nepoužíva striktné bopové pravidlá. V podstate je to všetko úplne jednoduché.

Pri melodickom vedení improvizácie sa ľahko môže stať, že v istých momentoch nebudú zachované harmonické pravidlá.

Na to sú, samozrejme, rôzne názory. Dnes už je pomerne dosť rozšírená improvizatívna metóda, používajúca tzv. target notes, čiže cieľové noty. Podľa nej nie je podstatné, čo sa deje medzi cieľovými notami, ale ako a kedy sú improvizované linky rozvádzané do konsonancií. Improvizácia nemusí byť v súlade s harmóniou, ale v určitých bodoch by sa s ňou mala stretávať. Ide o vytvorenie harmonicko-melodického celku so synergickým efektom, kde sa obe zložky navzájom dopĺňajú. Hudba je jazyk a my nerobíme nič iné, než to, že tým jazykom rozprávame. V procese improvizácie je však nutné odpojiť sa od racionálna a napojiť sa na niečo vyššie. Všetci špičkoví hudobníci uvažujú

týmto spôsobom a každý z nich na to má iné zdôvodnenie.

Doteraz sme sa rozprávali o gitaristoch, ktorí majú korene vo swingovej oblasti. Paralelne s mainstreamom sa však rozvíjala aj oblasť fusion, nadväzujúca na odkaz 70. rokov. Ktorý gitarista z tejto oblasti je ti najbližší?

Koncom 90. rokov, keď som sa ešte len rozhodoval, na akom nástroji budem hrať, vo mne prebudil záujem o gitaru Frank Gambale. Považujem ho za hudobníka s ohromným interpretačným nadhľadom, ktorý ma oslovil hlavne svojou energiou a rýchlosťou hrania. Z obsahovej stránky ma upútal zvukovými farbami, ktoré vytvára v improvizáciách prostredníctvom arpeggií suspendovaných akordov a špecifickou prácou s pentatonikou. Gambale vyvinul kvôli rýchlemu hraniu vlastný systém prstokladov.

Ďalším fusionovým gitaristom, ktorý vytvára úplne nové zvukové tvary, je Allan Holdsworth. Tie dosahuje použitím rôznych gitarových ladení, napr. v čistých kvartách, kvintách alebo tzv. random tuning, čiže „náhodným ladením“. V jednom rozhovore dokonca povedal, že ak by sa mal znova učiť hrať na gitare, nalaдил by si ju v čistých kvartách (tzv. all-four

tuning). Nevie, či bol prvým gitaristom, ktorému niečo také napadlo. Holdsworth bol totiž spočiatku huslistom, takže preladovanie gitary do čistých kvárt alebo kvínt s tým určite nejako súvisí...

Nechcel by si sa aj ty vydať touto cestou?

Myslím si, že mne by to absolútne vyhovovalo. Keď učím, priradujem k stupniciam a rozkladom akordov symetrické geometrické tvary. V kvartovom ladení by spomínané tvary mali ľahšiu vizualizáciu na gitarovom hmatníku. Poznám gitaristov, ktorí toto ladenie používajú, lenže ja už som zvyknutý na ladenie s veľkou terciou.

Pamätám sa na prvú nahrávku, ktorú som s Holdsworthom počul. Pri jeho sóle som mal pocit, že ho hrá na syntetizátore.

To je prirodzené, lebo so zvukom gitary máš spojené zvukové tvary, ktoré sú určitým spôsobom ohraničené. Je to hlavne preto, že ľudská ruka má pri hre isté fyziologické obmedzenia. Nie je to ako na klavíri, kde sa dajú súčasne zahrať noty vzdialené aj o štyri oktávy. Holdsworth používal nielen iné ladenie, ktoré mu umožňovalo intervalové skoky a nové tvary voicingov (vedenia hlasov v akordoch – pozn. red.), ale mal aj fyziologické predpoklady na hru klastrov.

Ďalším významným gitaristom, ktorý sa začal profilovať začiatkom 90. rokov, je Ben Monder. Okrem vlastných, avantgardne orientovaných albumov je známy z účinkovania s bigbandom Maria Schneider Orchestra alebo ako spoluhráč Davida Bowieho na jeho poslednom CD *Blackstar*. Monderov štýl hry ovplyvnil mladú generáciu gitaristov, ktorí sa objavili na scéne po roku 2000.

Keď som bol New Yorku, bol som na dvoch jeho koncertoch. Na jednom z nich hral sólovo, bez sprievodu ďalších hudob-

níkov. Štýl jeho hry je skôr introvertný. Z toho, čo som o ňom počul hovoriť iných newyorských hudobníkov, som pochopil, že je veľmi rešpektovaný. Monderovým hlavným prínosom je spájanie rôznych koncepcií. Uvediem príklad: skús spojiť improvizálny jazyk gitaristov ako Joe Pass a Allan Holdsworth. Bol by to experiment, pri ktorom by si vzal jednu frázu od Holdswortha a napojil ju na inú od Passa. Vznikol by tak úplne nový melodický tvar, ktorý je však v hre gitaristov ako Mike Moreno alebo Gilad Hekselman úplne bežný. Nové koncepcie vychádzali vždy z niečoho, čo už bolo v minulosti overené praxou.

Okrem Mondera bol pionierom v spájaní rôznych koncepcií aj rodák z Filadelfie Kurt Rosenwinkel, v súčasnosti pôsobiaci v Berlíne. Podobne ako Allan Holdsworth experimentoval s rôznymi gitarovými ladeniami. Dôvodom bola frustrácia z vlastnej akordickej hry, ktorú považoval za stereotypnú. Zaujímavým fenoménom je aj jeho simultánny spev v unisone s gitarovými improvizáciami...

Mal som obdobie, keď som sledoval všetko, čo robí. Počnúc špecifickým zvukom, ktorý dosahuje použitím polyfonického gitarového oktávového generátora POG2. Ním stláča nábeh tónu na najnižšiu možnú hodnotu, čím dosahuje hladší zvuk. Z jeho hrania má človek vláčny pocit, podobne ako pri zvuku sláčikového nástroja.

Ďalším zaujímavým javom v kapelách s gitarou je absencia basového nástroja. Jedným z priekopníkov tohto trendu bol už začiatkom 90. rokov Charlie Hunter, ktorý hrá na sedemstrunovej gitare. Podobne Gilad Hekselman v projekte Trio Grande alebo David Dorůžka so spoluhráčmi Piotrom Wyležolom a Jeffom Ballardom.

Hra bez kontrabas, resp. basovej gitary môže mať aj pragmatické dôvody. Nemusi

Gitaristom išlo o hľadanie melodických liniek, ktoré by boli čo najmenej predvídateľné.

to byť len snaha o absolútnu kontrolu nad akordickou sadzbou. Hunterova fenomenálna technika mu umožňuje využívať gitaru ako kompletný orchester. Perkusívna hra má vďaka výbornej koordinácii oboch rúk neuveriteľný rytmický prenos. Hekselman má zase vyriešený spôsob hry basových tónov tak, že zvuk dvoch spodných strún E a A transponuje elektronicky o oktávu nižšie. Ich signál má „presmerovaný“ do basového komba. Rosenwinkel rieši hru bez basy použitím barytónovej gitary.

Veľkou osobnosťou jazzovej scény súčasnosti, a to nielen z hľadiska gitarovej hry, ale hlavne pre svoj kompozičný vklad, je Mike Moreno. Dobré meno si urobil už svojím debutovým albumom *Beetwen The Lines* z roku 2007.

Morenove improvizácie sú postavené na inovatívnej práci s intervalmi a polyrytmickým chápaním melódie nad harmonickou štruktúrou. Jeho kompozičný štýl mi otvoril nové receptory a bol inšpiráciou aj pre moju vlastnú tvorbu. Fascínuje ma akordická sytosť jeho skladieb. Moreno má dar vytvárať neobvyklé harmonické spojenia. Melódia je uňho súčasťou harmonickej zložky do tej miery, že bez nej by akordický materiál takmer stratil svoj kontext. Často pracuje s anticipáciami a hudba pripomína plynulý tok vody.

Exkluzívne postavenie v súčasnej gitarovej elite má Julian Lage (o jeho viedenskom koncerte píšeme na strane 28 v tomto čísle). Priznám sa, že jeho improvizálny jazyk je pre mňa taký originálny, že mám problém ho niekam zaradiť.

Melodická stránka jeho improvizácií je priamočiara, zväčša doškálna a dynamická. Vo svojej hre využíva rôzne technické výrazové prostriedky, čo ho zaraďuje medzi štýlových chameleónov. V Julianovej hre vnímam množstvo vplyvov: od hardbopovej gitary Jima Halla až po rockový koncept Billa Frisella.



Dá sa nájsť v improvizačných stratégiách gitaristov 90. rokov nejaký spoločný menovateľ?

Bolo to obdobie, keď sa začalo používať bopové vedenie melodických liniek, t. j. approach notes, chromatismy a indirect resolutions v kombinácii s modernejším „intervalovým“ prístupom, vychádzajúcim z kvartových akordov. Stavebné prvky takej improvizácie tvoria väčšinou čisté intervaly, ktoré sú použité vertikálnym spôsobom bez toho, aby bola vyslovená diatonika. Gitaristom išlo o hľadanie melodických liniek, ktoré by boli čo najmenej predvídateľné. Zvuk sus akordov, na ktorých je takáto improvizácia postavená, vyvoláva v poslucháčovi pocit otvorenosti. Použitie vybraných intervalov v melodickej sekvencii pôsobí subjektívne ako najkratšia cesta k target note. Súčasní improvizátori ju „linearizujú“ pomocou

approach notes, čím vytvárajú bohatšie zvukové spektrum.

Chápem to tak, že ide o spájanie fragmentov improvizačného know-how, ktoré sme získali v minulom storočí vďaka inováciám hudobníkov a hudobných teoretikov, do jedného fungujúceho celku. Je takáto koncepcia vedenia melodických liniek autonómnejšia voči harmónii? Prináša do improvizácie viac disonancie?

To sa nedá povedať. Koncepcia intervalovej improvizácie je dnes už taká prepracovaná, že jej použitie dokonale rešpektuje harmóniu. Všetko do seba perfektne zapadá a sedí tam, kde má. Nie je to úplne prvoplánové mimotonálne, resp. disonantné hranie, ktoré používa dočasné vybočenia z tonality. Ide o dnešný improvizačný jazyk. ||

Michal Bugala s TRIPLE JUMP
v KC Fuga Košice
Foto: Stanislava Topolská

Odporúčaná diskografia:

Miles Davis – *We Want Miles* (CBS, 1982)
Pat Metheny Group – *Offramp* (ECM, 1982)
Allan Holdsworth – *Road Games*
(Warner Bros., 1983)
Mike Stern – *Upside Downside* (Atlantic, 1986)
Pat Metheny Group – *Imaginary Day*
(Warner Bros., 1997)
Charlie Hunter – *Duo* (Blue Note, 1999)
Kurt Rosenwinkel – *The Next Step* (Verve, 2000)
Ben Monder – *Excavation* (Arabesque, 2000)
Oscar Peterson – *A Night In Vienna* (Verve, 2004)
Ulf Wakenius – *Momento Magico* (ACT, 2014)
Will Vinson, Gilad Hekselman, Antonio Sanchez –
Trio Grande (Whirlwind Records, 2020)



CAVE SONGS

VENI ensemble
ISCM Slovak Section 2023

CAVE SONGS boli niekoľkoročným „cestovným“ projektom Daniela Mateja a jeho vybraných spoluhráčov z VENI ensemble. Ucelená dramaturgia „poprekladaná“ elektronickými trackmi z tvorivej dielne umeleckého vedúceho a vyplnená kompozíciami v podaní popredných inštrumentalistov z ansámblu fungovala ako program „na kľúč“, s ktorým sa VENI v komornej zostave mohlo poľahky presúvať z miesta na miesto a ponúknuť pásmo netradičnej hudby aj tam, kde zaznieva len sporadicky. Projekt teraz vychádza ako štúdiový dvojalbum s dvoma rôznymi programovými zostavami.

Podobu, ktorú zachytáva prvé CD, som recenzoval pred štyrmi rokmi, keď zaznela naživo v šamorínskej synagóge pod názvom *Jaskynné piesne v synagóge* – na albume hrajú rovnaké skladby tí istí hudobníci: Matejovo *E [for e. g.]* pre elektrickú gitaru v podaní Michala Matejku, Sciarinova *Let me die before I wake* pre sólový klarinet s Ronaldom Šebestom, akordeónová kompozícia Nirmali Fennovej *The Edge of Self* s Milanom Osadským a *Trio* Pedra Rebela pre nešpecifikované obsadenie, v ktorom sa stretávajú traja práve spomenutí hudobníci, sú popretkávané elektronickými *CAVE SONGS* a Ma-

tejovou *CODA [to Ho-chi-minh] No. 3* pre tri nástroje a elektroniku. Odkazujem teda na môj text k tomuto koncertu v *Hudobnom živote* 10/2020 a nebudem sa mu venovať na tomto mieste.

V zásade rovnaký dramaturgický model je prítomný aj na druhom CD (s titulom *CAVE SONGS [new edit]*), ktorému by som sa rád venoval podrobnejšie, keďže obsahuje viaceré novinky. Materiál a poradie piatich *CAVE SONGS* je zhodné, môžem len znova pripomenúť, že ich remix je technicky vynikajúci. Zo sémantickej stránky sú zaujímavým a hudobne veľmi živým mixom asociácií rozličnej proveniencie; každá má vlastný „lokálny kolorit“, sú akoby zľahka psychedelickými obrazmi sveta, ako ho spracováva myseľ vnímavého hudobníka, ktorému, navyše, nechýba zmysel pre humor.

Ostalo tu *E [for e. g.]* pre elektrickú gitaru z pera umeleckého vedúceho, a z dobrých dôvodov. Je to preňho svojím spôsobom emblematická skladba, spájajúca dve maximálne kontrastné podoby jeho muzikantského naturelu – punkovo drsnú a priamočiariu, aj tú nežnú a tichú, takmer na hranici počutelnosti. Dopĺňajú sa navzájom s absolútnou prirodzenosťou.

Ďalšou emblematickou kompozíciou toho istého skladateľa je *MORSeARIA [miserere]* pre ženský hlas a elektroniku, doslova tour de force pre Evu Šuškovú. Jej hlas je dovedený takmer na hranu technických aj výrazových možností. (Skladba je venovaná pamiatke Juraja Kušnierika, postavy, ktorá dodnes nevýslovne chýba v našich kultúrnych kruhoch...) Tieto úskalía však zvláda

s bravúrou a zo záznamu idú zimomriavky podobne ako pri živých predvedeniach, ktorých som mal možnosť ako poslucháč aj spoluhráč zažiť niekoľko.

Eva Šušková sa – tentokrát viac v „altových“ polohách –, prezentuje aj vo vokálno-inštrumentálnom pásme *Písne lidové* Petra Grahama, ktorým, samozrejme, nie je nik iný ako Matejov dlhoročný priateľ a umelecký spolupútnik Jaroslav Šťastný, mimochodom, autor krásneho sprievodného textu k dvojalbumu. Šuškovú sprevádzajú Ronald Šebesta na klarinete, Štefan Szabó na elektrickej gitare a Milan Osadský na akordeóne. Na margo svojskej poetiky skladby môžem povedať iba toľko, že si tu viem sotva predstaviť vhodnejšiu vokálnu protagonistku.

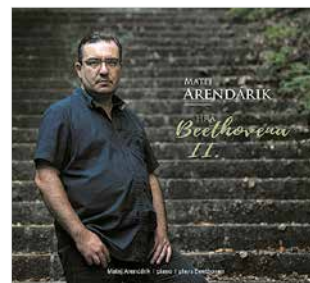
Novými sólovými kreáciami sa oproti minulosti prezentujú aj klarinetista a akordeonista. Ronald Šebesta ponúka krátku ochutnávku hudby Giacinta Scelsiho v podobe klarinetovej skladby *Ixor* (1956) a robí tak ako odborník par excellence, ktorý má v malíčku zákonitosti vyjadrovacieho jazyka enigmatického talianskeho skladateľa. Milan Osadský stvárnil viac ako trojnásobne dlhší *Souvenir* (1984) Johna Cagea, autora, ktorý by v dramaturgickej línii vyznačenej menami Daniel Matej a Jaroslav Šťastný určite nemal chýbať. Napriek vročeniu má skladba v Osadského realizácii mnoho spoločného s poetikou Cageovho raného obdobia, chápem ju ako pekné premostenie k tej pojmami ťažko uchopiteľnej krehkosti a harmonickej krásy hudby mladého Američana, ktorý bol „iný“ v každom možnom zmysle...

Všetci traja inštrumentalisti sa nakoniec aj s Evou Šuškovou a Danielom Matejom stretli ešte raz, aby nahrali definitívnu bodku

za projektom, *CODA [to Ho-chi-minh] No. 4*, tentokrát už výhradne v duchu onej nádherne bezčasovej krehkej clivoty matejovskej „tichej alternatívy“.

Jediným nedostatkom vydareného dvojalbumu je podľa mňa kvalita zvukového záznamu. Možno bolo zámerom, aby hudba znela tak trochu „lo-fi“, bol by to istým spôsobom výraz punkového postoja k mainstreamu a establishmentu. No myslím si, že najmä v sólových inštrumentálnych skladbách by sa žiadal omnoho čistejší zvukový obraz s pocitom hlbšieho priestoru; na môj vkus zvuk pôsobí príliš sucho. Odhliadnuc od toho, však ide o skvelý záznam množstva zaujímavej hudby z estetického okruhu typického pre VENI v podaní azda tých najlepších hudobníkov, akí sa v tomto okruhu v súčasnosti na Slovensku vyskytujú.

ROBERT KOLÁŘ



Matej Arendárik hrá Beethovena II.

Art AIR Center 2023

Už na predchádzajúcom CD *Matej Arendárik hrá Beethovena I.* bola zrejma symbióza medzi interpretom a skladateľom a porozumenie túžby prekračovať obzory možného, ktorá je v Beethovenových neskorších sonátových opusoch citelná. Druhý diel dopĺňa beethovenovskú tému o ďalšie sonáty a zároveň ide o pokračovanie seriálu albumov *Matej Arendárik hrá... Brahmsa, ruskú hudbu, deťom.*

Voľba dramaturgie tentokrát padla na tri skoršie sonáty, s ktorými sa interpret stretol už počas svojich štúdií. Dve z nich – *Sonáta č. 14 cis mol op. 27* č. 2 „*Sonáta mesačného svitu*“ a *Sonáta č. 15 D dur op. 28 „Pastorale*“, majú rovnaký rok vzniku 1801. *Sonáta č. 26 Es dur op. 81a „Les Adieux*“ vznikla v r. 1809–1810, no všetky prepája neobyčajná krehkosť s najväčšou pravdepodobnosťou súvisiaca s ťažkými životnými okolnosťami skladateľa v dobe ich vzniku. Tieto sonáty síce nepatria medzi interpretačne najnáročnejšie, ich popularita a časté znenie sa však v istom zmysle stávajú interpretačnou výzvou.

Arendárik pristupuje k beethovenovskému univerzu so zdržanlivosťou a disciplinovaným tempom. Nehľadá v Beethovenovi seba, nachádza ho v sebe a necháva skladateľa rozprávať príbehy melancholickej mesačnej, jemnej pastorálnej a dojemnej sonáty „*Les Adieux*“. Napriek redukovaným výrazovým prostriedkom otvára magickú auru klasicizmu. Je to pozoruhodná interpretačná schopnosť, ktorá nepripúšťa interpretačné kliše a nánosy, neprikrášľuje, jednoducho „iba“ číta hudobný odkaz.

Arendárik hrá Beethovena, akoby jeho hudba znela prvýkrát, s kultivovaným tónom, kontrolovanou dynamikou a rovnomernou agogikou. Do popredia sa tak bez vnášania samoučelnej virtuozity dostáva samotný hudobný proces a krása harmonických postupov, ktoré sú jeho esenciálnymi prvkami. Rovnakému čistému prístupu ostáva verný aj pri interpretácii ostatných dvoch sonát. V Arendárikovej brilantnej hre je prítomná istá plachosť a krehkosť, ktorá odhaľuje intímnu a zraniteľnú stránku

Beethovenovej duše. Je to fascinujúci moment prepojenia interpreta so skladateľom.

Za pozornosť určite stojí aj CD *Matej Arendárik hrá deťom 1. Vypočúť si Knižočku skladieb pre Annu Magdalénu Bachovú* v podaní takého špičkového interpreta je skutočnou hudobnou lahôdkou s nesporne edukatívnym významom. Ponúknuť detskému uchu kvalitnú hudobnú produkciu je vzácné, dôležité a nevyhnutné. KATARÍNA KOREŇOVÁ



Július Fujak *Transparent Sculptures* Hevhetia 2023

Jula Fujaka vnímam ako tvorca, ktorý osobitým spôsobom premostuje hudbu tradične označovanú pojmami ako „vysoká“ či akademická (Cage, neidiomatická improvizácia a d.) s hudbou „alternatívnou“ či „undergroundovou“, ktorá priniesla a prináša naozaj autentické prejavy hľadania svojského výrazu, nachádzajúce sa, žiaľ, často mimo pozornosti „akademickej obce“. A robí tak nielen vo vlastnej hudobnej tvorbe, ale aj v teoretickej reflexii, napríklad vo vynikajúcej knihe *Slovenské hudobné alternatívy*, voľne dostupnej v elektronickej podobe. Práve pre uvedené a, samozrejme, aj pre kvalitu jeho tvorby je pre mňa dôležitou a potrebnou osobnosťou na (slovenskej) scéne „inej hudby“, hudby v opozícii voči tzv. mainstreamu v tom najširšom a najčistejšom zmysle slova.

Na najnovšom albume *Transparent Sculptures*,

podobne ako aj na jeho predchádzajúcich profilových albumoch, môžeme pozorovať pluralitu či súznenie „vysokého“ a „nízkeho“ (úvodzovky sú zámerne) sveta inej hudby. Gestá typické pre svet súčasnej klasickej hudby sa prepletajú s gestami typickými pre (post)jazz či iné alternatívne žánre. Cítiť z nich, že Fujak obľubuje mnohoznačné a pestré hudobné situácie a akúsi polyštýlovosť či skôr hudobnú pluralitu alebo neurčenosť. Podobne rôznorodé sú aj samotné zdroje nahrávok zvukov a ruchov – pochádzajú z piešťanského parku, bývalého cukrovaru v Rimavskej Sobote, Jadranského mora a i.

Dôležitou súčasťou Fujakovej poetiky sú aj časté odkazy na dôležité osobnosti avantgardy a konceptuálneho umenia, s ktorými vedie dialóg a nadväzuje na ne. Samotný názov albumu odkazuje na Duchampovu slávnu ideu, tzv. *Sculpture Musicale*. Na albume pracuje Fujak s dielami Milana Adamčiaka a Mariána Vargu, ktorí mali zásadný význam pri formovaní Fujakovej estetiky. Prijemným prekvapením medzi týmito „poctami“ je pre mňa vynikajúca, zvukovo znepokojujúca realizácia skladby *Composition No. 9* priekopníka „minimalizmu dlhých tónov“ La Monte Younga, pochádzajúca ešte z jeho obdobia spolupráce s Fluxusom. Album obsahuje aj svojrázny „sound-walk“ – realizáciu mapy *P.O.P. U.F.O.*, zvukovej prechádzky po obvode imaginárneho UFO konceptuálneho umelca Júliusa Kollera. Konkrétne ide o deväť zvukovo vyhranených zastávok (napríklad *Fontána*, *Strom*, *Stolný tenis*...), ktoré slúžia ako akési zvukové plátno „podfarbené“ či „dokreslené“ hudobníkmi. Pojem tzv. zvukovej fotografie,

ktorý Fujak používa, je tu teda na mieste.

Pre mňa osobne sú najpôsobivejšie tie skladby, v ktorých Fujak pracuje so zvukovými viacvrstevnatými plochami na spôsob zádrže. Úvodná fantastická *Voda do očistca* (2022) podľa vlastných slov autora pozostáva z počítačovo extrémne augmentovanej „témy“ (technika vzdialene príbuzná napr. Perotinovu spomaleniu gregoriánskeho chorálu či Reichovej *Music for 18 Musicians*), nad ktorou sa rozvíja part fláut a viol, a simultánnej „terénnej nahrávky“ dua Davida Kollara a TJ Vjugu. V skladbe *Švábenie* zase mechanické „šváby“ vytvárajú zvukovo „trblietavú“ zádržovú plochu, ktorá sa na nahrávke krásne spája s džavotom a smiechom detského publika a klavírnymi a hlasovými vstupmi.

Adamčiakovu grafickú partitúru *La mer* (ide teda o „odkaz na odkaz“ v línii Debussy-Adamčiak-Fujak) môžeme na albume počuť v dvoch verziách s odlišným hráčskym obsadením: kompozične „disciplinovanejšej“ *Mer la nuit* využívajúcej zádrže a krásne hydrofónne nahrávky Manji Rističovej, alebo spontánnejšie a voľnejšie pôsobiacej *La vie dans(e) la mer*.

Fujakove „komprovizácie“ (autorov vlastný termín) dávajú hudobníkom značnú voľnosť v rámci sveta jednotlivých kompozícií. Hudobne sa na albume podieľali viaceré známe osobnosti slovenskej a českej alternatívy: okrem tradičných spoluhráčov z Fujakových zoskupení *Hypianosis+* a *tEó-Ria OtraSu* (Jan Kavan, Jana Ambrózová, Gabriela Vermelho a i.) hrajú na albume napríklad Mikoláš Chadima, Peter Katina či David Kollar. Album *Transparent Sculptures* považujem za veľmi prínosný a vydarený počín. ADRIÁN DEMOČ



Les Choses de la Vie – Cinema II

R. Capuçon, Les Siècles,
D. Ward
Erato 2024

Francouzský houslista Renaud Capuçon svým novým albem navazuje na úspěšné CD *Cinéma* z roku 2018, kterého se prodalo přes 50 000 kopií. Ačkoli jsou obě nahrávky – jak je už z názvů patrné – věnovány filmové hudbě, oproti svému staršímu sourozenci se pokračování zaměřuje výlučně na hudbu filmových skladatelů francouzské národnosti, případně vytvořenou pro francouzské snímky. Každý z uváděných autorů (Delerue, Legrand, Desplat a další) je sice uměleckou individualitou, ve srovnání s hollywoodskou produkcí má však jejich hudba přece jen společného jmenovatele: introvertnější, melancholictější a přímočařejší hudební vyjadřování.

Zmíněné repertoárové omezení je každopádně dobrým dramaturgickým rozhodnutím a činí album o třídu konzistentnějším a v dobrém slova smyslu uměřenějším než například některé silně eklektické nahrávky obou bratrů Capuçonových vydané v minulých letech na stejném labelu. Snaha připomenout širší spektrum autorů a zařadit vedle všeobecně známých melodií (jako Legrandovy *The Windmills of Your Mind* nebo *Love Story* Francise Lai) také některé méně proslulé kusy jistě potěší znalce francouzské kinematografie

a ostatním může přinést řadu zajímavých objevů. S tím souvisí i relativně delší stopáž: celkem devatenáct skladeb v součtu přesahuje hodinu a čtvrt.

Velkou zásluhu má na výsledku orchestr Les Siècles, který zde hraje pod taktovkou britského dirigenta mladší generace Duncan Warda. Toto těleso je fascinujícím stylovým chameleonelem a jeho členové doveďou svůj zvuk přizpůsobit filmové hudbě se stejnou výstižností a přesvědčivostí, s jakou interpretují na dobové nástroje prakticky jakýkoli repertoár od 17. století až po současnost. Zároveň si stále uchovávají malebný zvuk komorní filharmonie a vyzařují dojem profesionality, který mohou na tomto albu ocenit i náročnější posluchači klasické hudby. Až je někdy škoda, že v celkovém zvuku nahrávky zůstává orchestr místy příliš v pozadí za průrazným sólovým nástrojem.

Sólista pak na celém CD hraje s velkým citem pro výrazové a dynamické nuance i pro výstavbu hudební fráze. V umění vyzdvihnout melodii a emotivně ji na svůj nástroj „vypívat“ Renaud Capuçon skutečně vyniká. Asi nejvýraznější slabinou *Věcí života* coby uceleného alba je přitom paradoxně skutečnost, že zmíněným způsobem hraje (až na několik čestných výjimek) téměř celou dobu. Nostalgická kantiléna, byť poutavě přednesená, je na osmdesátiminutovém hudebním nosiči až příliš převládajícím charakterem hudby, a dramaturgii tudíž chybí dostatečná míra kontrastu.

Za zmínku proto stojí několik momentů osvěžení, jež posluchače vytrhnou z převažujícího světa mollové diatoniky a táhlých nápěvů. Patří mezi ně například mrazivě úsečná

dramatická část z Delerueho hudby k filmu *Poslední metro*, v samotném závěru alba pak také hudební úryvky z filmů *Lawrence z Arábie* a *Rabín Jákob*, které mezi ostatními vynikají rytmickou a instrumentační barevností. Zpestření rovněž slibují bicí, které se k orchestru přiležitostně a vcelku decentně připojují. Bohužel se však s volně a nonšalantně frázujícím sólistou i orchestrem trochu rytmicky míjejí: ještě o něco více než ve swingujícím tématu z filmu *Stará puška* je to znát ve valčíkové *Radioscopie*.

Les Choses de la Vie – Cinema II je nicméně v dnešní době, kdy je filmová hudba často „produktem“ a kdy ne jeden soundtrack k hollywoodskému velkoformátu oplývá kliše a povrchními efekty, velice sympatickým albem s komorní atmosférou, které vzdává hold osobitému espritu klasické francouzské kinematografie vkusně, bez zbytečné okázalosti, přitom však se zjevným zaujetím a na dobré interpretační úrovni.

ONDŘEJ FISCHER



Éventail

H. Holliger, A. Kernjak,
A. Belugou
ECM New Series 2023

Heinz Holliger patří nepochybně k předním světovým hoboistům posledních několika dekád. Rozhodne-li se však dvaosmdesátiletý umělec (nahrávka byl pořízena roku 2022) natočit album, může to oprávněně vzbuzovat

jisté pochybnosti. V tomto případě se však ani nechce věřit, že Holliger své pověsti mimořádného hráče s nálepkou legendy dostal, ba možná ji i předčil. Pokud byste tedy očekávali výkon starce za zenitem, budete během několika taktů vyvedeni z omylu. Holliger je ve skvělé formě a troufnu si říct, že leckterý mladší kolega by mu mohl leccos závidět.

Album *Éventail* představuje hoboj a milostný hoboj v nuancích, které podtrhují jejich spřízněnost s lidským hlasem. Právě tomu odpovídá rovněž volba repertoáru, který v první řadě sestává z vokaliz – tedy vokálních etud – francouzských autorů první poloviny 20. století: Camilla Saint-Saëns, Claua Debussyho, Maurice Ravela, Dariuse Milhauda a Charlese Koechlina. Z mladších pak Oliviera Messiaena a Andrého Joliveta. Poněkud stranou stojí Robert Casadesus, jehož máme v povědomí uložené především jako výtečného klavíristu.

Osobně vnímám dost často uvádění skladeb originálně určených jinému obsazení jako jistou formu despektu či nedostatku pokory k původnímu autorovu záměru. Holliger mne však na tomto albu přesvědčil, že je možné dosáhnout i v těchto případech maximální působivosti a neskloznout k napodobování nebo potřebě „vylepšování“ originálu. Je to právě ona pokora a jistá výrazová umírněnost, která ve spojení s překrásným tónem a technickou dokonalostí (ojedinělé lehké intonační či zvukové nejistoty Holligerovi opravdu velmi rád odpustím), zajišťuje příjemnou jednotu napříč všemi skladbami alba. Poněkud vyčnívat stylově

i barevně snad může dílo *Controversia* André Joliveta, které je na rozdíl od ostatních skladeb určeno hoboji s harfou, jejíhož partu se brilantně ujala Alice Belugou, a v němž autor uplatňuje rozšířené nástrojové techniky, které v jiných dílech alba nenajdeme. V kontextu celku působí však poměrně osvěžujícím dojmem.

Na albu nalézáme též tři díla originálně určená hoboji s klavírem: kromě *Chant pour les piroguiers de l'Orénoque* A. Joliveta jsou to ještě sonáty C. Saint-Saënsa a R. Casadesuse. Druhá zmíněná sonáta je pro mne velmi příjemným a objevným příspěvkem k nádhernému hobojevému repertoáru. Nahrávky obou těchto skladeb se nepochybně mají šanci stát tzv. referenčními, tedy těmi, ke kterým se budou další generace uchylovat jako k těm, které jsou příkladné a hodné pozornosti. Podobné kvality vnímám pochopitelně i u dalších skladeb alba, byť transkripcí.

V neposlední řadě bych rád ocenil výkon klaviristy Antona Kernjaka, který nejen že je s Holligerem v naprosto dokonalé souhře napříč veškerým zmíněným repertoárem, ale mistrně umocňuje barevně i výrazově jeho výkon. Velmi přesvědčivé je společné dýchání a klenutí frází. Takto by měla dle mého názoru vypadat skutečná komorní spolupráce.

Všemu výše zmíněnému rozhodně nemalým dílem přispívá výtečná a průzračná zvuková kvalita snímku.

Domnívám se, že by rozhodně nemělo toto album uniknout pozornosti milovníků hoboje a potažmo dechových nástrojů, a především francouzské hudby.

JAN DUŠEK



Village Stories

Pražský filharmonický zbor,
L. Vasilek
Supraphon 2023

Pražský filharmonický zbor sa podujal na zaujímavý projekt, a to skombinovať na jednom CD tri zborové diela „výstredných“ autorov 20. storočia Bartóka, Stravinského a Janáčka. Skladateľov spája láska k ľudovej hudbe, ale každý na ňu nazerá veľmi svojrázne a extrémne špecificky. Janáček a Bartók boli vášnivými zberateľmi ľudových piesní a zaoberali sa nimi aj teoreticky, Stravinskij preberal skôr pohanské ľudové rituály, texty a melodiku.

Môžeme konštatovať, že sa dramaturgia vydarila, keďže krajným dielom Stravinského a Bartóka dodávajú rovnováhu odľahčené Janáčkovy *Riekanky*. Názov *Village Stories* patrične vystihuje náladu disku. Príbeh oživa pod rukami zbormajstra Lukáša Vasilka, ktorý nás prevedie dielami s presne vykryštalizovanou hudobnou predstavou. Na nahrávke účinkuje orchester zložený z členov viacerých telies (Zemlinsky Quartet, Belfiato Quintet, Amadinda Percussion Group, Dakota Trio) a päť klaviristov (Zoltán Fejérvári, Kiril Gerstein, Katia Skanavi, Alexandra Styckina, Matouš Zukal).

Pražský filharmonický zbor patrí k jedným z najstarších českých profesionálnych zborov a na pódiumoch doma aj v zahraničí stojí od r. 1935. Jeho profesionálna a umelecká zrelosť sa prejavuje už v prvých tónoch

Svadby s podtitulom „tanečné scény s hudbou a hlasmi“ od Igora Stravinského.

Svadba je písaná pre sóla, zmiešaný zbor, štyri klavíry a bicie nástroje. Skladateľ dielo niekoľkokrát prepísal, kým našiel aktuálnu inštrumentáciu. Interpretácie náročné dielo je podané s veľkou energiou. Umelci predviedli spleť dramatických miest so sakrálnymi úsekmi, ktoré sa prelievali do vypätých, mohutne znejúcich vrcholov. Výborne spracované dielo s netradičným nástrojovým obsadením si vyžaduje dokonalú súhru, ktorá interpretom rozhodne nechýba. V dobre spracovaných sólových pasážach môžeme sledovať technicky vypracované sóla (Kateřina Kněžíková – soprán, Jana Hrochová – mezzosoprán, Boris Stepanov – tenor, Jiří Brückler – barytón a Lukáš Hynek-Krämer – bas), ale aj vyvážené dialógy so zaujímavými grotesknými figúrami a tiež precítenými hudobnými frázami.

Druhé dielo tvorí cyklus *Riekanky* pre deväť hlasov a desať nástrojov. Inšpiráciu pre kratučké veselé skladbičky získal Janáček v Ľudových novinách, kde v detskej prílohe vychádzali riekanky aj s obrazovými ilustráciami. Skladby sú interpretované s ľahkosťou, veľmi dobre technicky spracovanými zvukomalebnými prvkami s výstižne uchopenými rýchlo meniacimi sa náladami.

Posledným dielom na disku je *Falun* alebo *Dedinské scény* pre štyri alebo osem ženských hlasov a komorný orchester od Bélu Bartóka. Skladateľ vychádza z ľudových piesní zozbieraných z okolia Zvolena. V prvej časti s názvom *Svadba* môžeme cítiť nadväznosť na Stravinského. Každá nálada tohto až mysteriózneho diela je výstižne stvárnená,

v interpretácii nechýbajú výrazne dramatické aj graciózne miesta. Zbor sa predvedie na rytmicky eskaľovaných miestach a v pokrikoch, ktoré prechádzajú plynule do charakterovo lyrických magických úsekov. Malebná *Uspávanka* vyniká vrúcnyim citovým stvárnením a tajomnom. Zmiešaný orchester v tejto časti výborne pracuje s farebnou dynamickou škálou nástrojov. Poslednou skladbou je rytmom nabitý *Tanec mladencov*, ktorý len potvrdzuje perfektný umelecký zážitok, predvedený Pražským filharmonickým zborom.

LUCIA LAŠKODY



Pro musica
nostra

8 – 14
6 6 2024

VI. ročník medzinárodného hudobného festivalu

8
6

SO

Prešov

20.00 Konkatedrála sv. Mikuláša

VÁCLAV HUDEČEK *husle* (Česká republika)
MARTIN HROCH *čembalo* (Česká republika)

#Vivaldi #Tartini #Pancrace-Royer #Bach
#Paisiello #Benda #Benda

9
6

NE

Fintice

18.00 Dessewffyovský kaštieľ

Komorný súbor CELLO REPUBLIC (Česká republika)
Petr Špaček *violončelo*, Jan Zemen *violončelo*
Matěj Štěpánek *violončelo*, Ivan Vokáč *violončelo*

#Rossini #Čajkovskij #Dvořák #Chačaturian
#Debussy #Bach #Šimai #Monti #Ravel

10
6

PO

Hermanovce

18.00 Péchy Castle

MIKI SKUTA *klavír* (Slovensko)
& THE FUTURE SYMPHONIC ORCHESTRA
NORA SKUTA *klavír* (Slovensko)

#Bach #Mozart

11
6

UT

Fričovce

18.00 Renesančný kaštieľ

SIMONA ŠATUROVÁ *soprán* (Česká republika)
MARTIN KRAJČO *gitara* (Slovensko)
KRISTIÁN BARAN *recitácia* (Slovensko)

#Mertz #Uhland #Schubert #von Bruchmann
#Lübeck #Schlechtsa #Müller

12
6

ST

Zborov

18.00 Kostol sv. Žofie

LISELOTTE ROKYTA *panova flauta* (Holandsko)
JAN ROKYTA *cimbal* (Česká republika)

Storočná elegancia a là carte
alebo Viedeň – Paríž – Bukurešť 1910-1935
#Rumunská ľudová #Kreisler #Boulanger
#Bartók #Debussy #Palúch

13
6

ŠT

Hanušovce nad Topľou

18.00 Veľký kaštieľ

Komorný súbor BACCHUS CONSORT (Maďarsko)
Judit Andrejszki *soprán*, Péter Mészáros *tenor*,
Andrea Molnár *zobcová flauta*, Zsófia Bréda
barokové husle, Zsolt Szabó *viola da gamba*,
violone, Balázs Laczkó-Pető *perkusie*, Artúr
Schallinger-Foidl *čembalo*, *viola da gamba*,
umelecký vedúci

#Taliansko Ucellini, Landi #Francúzsko Anonym,
La Caroine – Le Sabotier, Ballard #Ibéria
Ortiz, Valente, Mainerio, Cancionero de Palacio
#Nový Svet Kódex Martínez Compañón, Indios
Canichanas de Sand Pedro #Británia The
Wawking of the Faulds, Škótske tance
z 18. storočia #Karpatský oblúk Uhrovská zbierka,
Tance z Trnavy, Kájóniho kódex

14
6

PIA

Petrovany

18.00 Barokovo-klasicistický kaštieľ

Komorný súbor LE NUOVE MUSICHE
(Rakúsko / Nemecko / Slovensko)
Christian Volkmann *tenor*
Maximilian Ehrhardt *arpa doppia*
Pierre Pitzl *baroková gitara*
Jakub Mitřík *chitarrone*, *umelecký vedúci*

#d'India #Pellegrini #Corbetta #Calvi
#Frescobaldi #Kapsperger #Valdambrini

Festival sa koná pod záštitou predsedu Prešovského samosprávneho kraja Milana Majerského

Predpredaj vstupeniek: www.ticketportal.sk / Galéria a múzeum ľudového umenia Fintice: +421 949 288 332 / Péchy Castle Hermanovce: +421 915 433 641

Renesančný kaštieľ Fričovce: +421 51 791 01 67 / Obecný úrad Zborov: +421 911 037 305, +421 911 508 920

Barokovo-klasicistický kaštieľ Petrovany: +421 907 465 545 a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

www.promusicanostra.sk

ORGANIZÁTORI



hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

S FINANČNÝM
PRÍSPĚVKOM



PARTNERI PODUJATIA

Nadácia SPF



PARTNER



MEDIÁLNI PARTNERI



Zamatový plášť

VANDA ROZENBERGOVÁ

„Zajtra vás čaká veľký deň. Usilovne ste pracovali a zdokonaľovali ste sa. Každému z vás pribudlo dvadsať dobrých bodov. Viem, že také body nemáme, ale hovorím vám to preto, aby ste rozumeli, že vás chválím. Dúfam, že budete dobre reprezentovať náš detský domov, kde sa o vás staráme a sme jedna rodina. Dobré sa vyspíte. A v autobuse žiadne somariny.“

Cestovali sme autobusom, ktorý riadil náš domovácky ujo šofér. V autobuse sme si ešte opakovali texty, Kudláčková rozdávala mandarínky a dobré rady a všetci sme mali výbornú náladu. „Vierka, nevyskrkuj bradu, nezabudni! Ivanka, ty si kontroluj hlasivky. Nespievaj nosom. Nespúšťajte zo mňa oči, všetko vám ukážem, ako vždy. Jaruška, ty sa nenadychuj ako pred skokom do diaľky, prosím ťa! Mysli na to, nádyh do brucha. Komu uvidím dvíhať plecia, dostane mojou paličkou.“

Najviac nás tešilo, že sme opäť boli vypýtaní zo školy a tiež: Kudláčková nemala paličku. Sme zbor, nie filharmónia. Nad budovou v hlavnom meste, kde sa to všetko malo odohrávať, sa vznášali čierne oblaky. „Bude snežiť,“ podotkol Matraj, a pokračoval, že to vie aj preto, lebo ho „bolia jazvy.“ Začula som to jasne, a hneď ma to zaujalo, aké môže mať ujo vychovávateľ Matraj jazvy a prečo ho bolia, keď má snežiť? Dorazili sme medzi prvými, prideliť nám našu šatňu a aj veľkú plochú škafuľku plnú obložených chlebičkov. Kudláčková bola múdra a vôbec nič nám nezakazovala, povedala, nech si dá kto chce a všetci chceli a všetci si aj dali. Mali sme prísť na rad o jedenástej, tak sme riadne napráskaní čakali, kedy nás zavolajú. Vyšla som zo šatne, aby som nakukla spoza opony a cítila som, že za mnou opatrne našľapuje Ondrej. My sme mali bordové šaty, ale jemu, pretože spieval sólo a zároveň bol jediný chlapec, dali ušiť krásny zamatový plášť.

Hľadisko bolo obrovské a plné. O osem minút sme mali byť na rade. Ondrej zmizol.

„Stál za mnou, bolo to len pred malou chvíľou,“ usilovala som sa prekričať pridusené otázky, Kudláčkovej sa úplne rozmazala očná linka a triasli sa jej ruky.

„Nasleduje spevácky zbor pri Detskom domove Bájne, pod vedením zbormajsterky Jany Kudláčkovej!“ počuli sme spoza opony. Pchali sme sa dopredu, ale akési cudzie ruky nás rýchlo hnali naspäť, do tej tmy, a nech nikomu nevytŕča ani špička topánky! Stratili sme jedno dieťa a nemohli sme vyjsť na javisko. Kudláčková ma poslala po Matraja, sedel v prvom rade. Zbadal moju vyplašenú tvár na okraji javiska.

„Ondro zmizol!“

Sláva a bolesť patria k sebe, Matraja pichlo pri srdci, ale nie obrazne, naozaj ho vraj zabolelo za hrudnou kosťou, z hľadiska vybehol na pódium a odtiaľ dozadu. Kráčať špalierom našich detí a rôznych cudzích detí a vôbec ľudí, v rozopnutom saku mieril dlhými krokmi rovno ku záchodom ako rozzúrený býk. Na konci chodby vtrhol do priestoru, kde boli toalety, očami prebehol kabínky a jedna bola zatvorená.

„Ondrej!“ Matraj chytil kľučku. Ondrej sa zamkol zvnútra.

„Poď von! Už aj otvor, lebo ťa zahluším!“

„Nie,“ ozval sa Ondrejov hlas.

Matraj kľučkou mocne zalomcoval. Ondrej sa z druhej strany asi snažil pritlačiť, dvere neboli nijako mimoriadne pevné a bolo mu jasné, že

povolí raz dva. Nahrnuli sme sa do miestnosti, Kudláčková v čiernych lodičkách pricupkala k miestu, za ktorým cítila to malé vystrašené srdce a rozochveným hlasom sa opýtala: „Ondřík, bolí ťa bruško? Je ti niečo?“

„Čo by mu bolo!“ zreval Matraj, „Vypadni odtiaľ okamžite, ty zasran. Kto sa bude s tebou srať? Všetci na teba čakajú! Poď von!“

„Ondřík, môžeš zostať tu na záchode, len mi nejako podaj tvoj kráľovský plášť,“ Kudláčková nám predvádzala svoju, dosiaľ neznámu tvár.

„Všetci teraz odídu a ty mi ho podáš, dobre?“ kvočala pri dverách a rozprávala čo najbližšie ku kľúčovej dierke.

„Ja ti to tak spočítam, že ťa ešte len rozbolí bruško!“ zahučal Matraj a Kudláčková sa definitívne rozplakala.

„Podám vám plášť,“ povedal Ondrej. Začuli sme otočenie kľúčom, z medzierky sa vystrčila ruka s plášťom, Matraj priskočil, no zavadzala mu Kudláčková, plášť dopadol na zem a dvere sa zatvorili. Nevyhrali sme, ba nezískali sme ani umiestnenie. Ondrejov part v skladbe Glorious od Davida Archuletu spievala Vierka a vystrkovala pritom bradu. Zamatový plášť sa jej zošmykol, pokračovala v speve a nechala ho na zemi.

Matraj bol presvedčený, že naše fiasko bola Ondrejova chyba, ale ja si myslím, že nie. Boli tam lepšie zbory, lepšie aj keby bol Ondrej spieval. Možno by zabudol slová, alebo by dýchal do ramien. Počas vystúpenia sme periférne vnímali Matraja v zákulisí, stál tam s rukou na brade a druhou zaťatou v päst. Neskryval zúrivosť. Keď sme po vystúpení vošli do šatne, Ondrej tam sedel, oblečený aj obutý, jedol chlebiček a len čo dorazila aj Kudláčková, postavil sa, pretože čakal, že mu dá facku, alebo bude kričať a vtedy treba stáť, vošiel aj Matraj a Ondrej si bol už úplne istý, čo bude nasledovať a vlastne sa celý čas na záchode pripravoval na túto chvíľu a vedel, že ju zvládne. Pred naším predstavením ho vraj opantala taká hrôza, že sa mu podlomili kolená. Ukryl sa na záchode, len tam sedel, čakal a plakal.

V autobuse cestou domov sme sa dohodli, že pani riaditeľke nič nepoviem. Jednoducho sme nevyhrali. „Nejde o to, že sme nedostali cenu. On vás obetoval, zasran krpateľ. Mohol povedať, že nevystúpi a už by sme to v pokoji boli vyriešili. Takto čo?“

Matraj stále penil, sedeli s Kudláčkovou vpredu, ja s Evičkou rovno za nimi.

Ondrej sa kolísal v druhej polovici autobusu a bol zvláštne pokojný. Keby sa boli dospeli zamysleli nad tým, čo sa naozaj stalo, uvedomili by si, že sa nestalo vôbec nič zlé, že svetlo tak či tak vždy prevládne nad temnotou a my sme mali výlet, jedli sme chlebičky a pili malinovky. Po príchode domov sa nezvalíme do postelí, ktoré nám kúpili rodičia a nevtrhneme do kuchyne, aby sme sa napili vody priamo z točky, nenecháme topánky rozvalené v chodbe ani si nepustíme televízor, lebo my sme deti, ktoré žijú organizovane, sme kurčatá v klietkach, ubytované po šiestich. Niet kam ujsť. Tak sme si aspoň dopriali trochu sveta a nebolo to zadarmo.

Matraj si zapálil, fajčil priamo pred nami a navyše v autobuse, jemu nikto nič nevyčítal, potom už bolo všetko lepšie a lepšie a večer sme všetci dostali po dvadsať dobrých bodov, aj keď sme také body oficiálne nemali.



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



75. koncertná sezóna 2023/2024

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

májové koncerty

- 2
- 3
- 7
- 9
- 10
- 21
- 23
- 24
- 28
- 30
- 31