



M. Bázlik a L. Kačic v rozhovore

Festival peknej hudby 25-ročný

Fikret Amirov vo filme

Jazzové laboratórium: D. Húščava

Jazz v emigrácii: N. Bankov

Hudobná poviedka V. Rozenbergovej

Hudobný život
9/2024/R. 56



**Zázraky
klavírneho sveta
s Norou Skutovou**





Melos-Étos

17. medzinárodný
festival súčasnej hudby

Bratislava, Košice
7. – 14. november 2024
www.melosetos.sk
f MELOS-ETHOS
@ melos_ethos

Obsah

- Koncerty**
- 2 Festival peknej hudby – Viva Musica! – Hortus artis
- Auris interna**
- 3 Rozvrat? To sme my
- Z organového kokpitu**
- 4 Úsmevy a objatia v Haarleme
- Subito**
- 5 S Ronaldom Šebestom o naplnení druhého sna
- Festivaly**
- 6 25 rokov peknej hudby
- 8 Slovenské historické organy 2024
- Hudobné divadlo**
- 12 Oáza rozmanitosti a výziev (Aix-en-provence)
- Na chate**
- 15 Vnímať dokážeme len to, čo máme sami v sebe (N. Skuta)
- Vzdelávanie**
- 18 Slovenský mládežnícky orchester opäť na kurzoch
- Osobnosti**
- 20 Fúga je aj harmónia protikladov (L. Kačic a M. Bázlik)
- Film**
- 26 Fikret Amirov (večne živý)...
- Jazz**
- 30 Koncert: World Music Festival 2024
- 31 Jazzové laboratórium: Dušan Húščava (Sweet Georgia Brown)
- 34 Jazz v emigrácii: Nikola Bankov
- Recenzie CD**
- Poviedka**
- V. Rozenbergová: Cé

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



Milí čitatelia, v poslednom čase sa veľa debatuje o tom, aká je, či aká by mala byť „slovenská kultúra“, teda kultúra v našej krajine – na Slovensku, kde tvoria, žijú, pracujú občania rôznych národností, etník, vierovyznaní, menšín, ľudia rôzneho veku, vkusu a vzdelania. Na túto tému počúvame, čítame všeličo.

Najlepšie odpovede na to, aká naša kultúra je, nájdete, ak osobne navštívite divadlá, kiná, koncertné sály, operné domy, folklórne festivaly, galérie či múzeá. Ak si prečítate knihy či kultúrne časopisy.

Najlepšie odpovede na to, aká by naša kultúra mala byť, dostanete od tých, ktorí na pódioch hrajú, spievajú a tancujú, od tých, ktorí vytvárajú literárne texty, choreografie, divadelné, filmové či operné réžie, maľujú obrazy, robia sochy, ale aj od tých, ktorí týmto tvorcom na prácu vytvárajú podmienky, či od tých, ktorí ich prácu odborne hodnotia a skúmajú. Určite však odpovede na tieto otázky nehľadajte u politikov.

Ak chceme rozumieť slovám či gestám povolaných, musíme byť na ne vnútorne pripravení. Pretože ako vraví v aktuálnom rozhovore pre *Hudobný život* klaviristka Nora Skuta: „*Všimame si, prečítujeme len tie javy, ktoré s nami rezonujú, ktoré sami máme v sebe.*“ Verím, že v približovaní sa ku kráse vám pomôže aj náš časopis.

:||

Mesačník **Hudobný život**/ september 2024 vychádza v **Hudobnom centre** Michalská 10, 815 36 Bratislava IČO 00 164 836

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

Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 2 20470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk), Juraj Kalász (juraj.kalasz@hc.sk), externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk), jazykové korektúry: Marcel Olšiak, odborná spolupráca: Eva Planková, korektúry českých textov: Lucie Lukášová, grafická úprava: Pergamen Trnava

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Pergamen Trnava • **Tlač:** ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a. s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail:** predplatne@slposta.sk • Objednávky do zahraničia vybavuje Slovenská pošta, a. s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03 • Indexové číslo 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie), ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia) • **Obálka:** Nora Skuta na festivale Konvergenie v r. 2022. Foto: Miki Skuta • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upraviť a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Koncerty

25. 7. 2024

**Zvolenský zámok – SNG, Kráľovská sieň
Festival peknej hudby**

Marian Lapšanský

Bach – Brahms – Fibich – Grieg – Liszt – Albéniz

Otvárací koncert 25. ročníka Festivalu peknej hudby patril významnému slovenskému klaviristovi a pedagógovi Marianovi Lapšanskému. Kráľovská sieň Zvolenského zámku sa zaplnila do posledného miesta, pričom pre veľký záujem neustále prichádzajúcim poslucháčom pridávali ďalšie miesta na sedenie.

Úvodného slova sa ujal dlhoročný spoluorganizátor Milan Juleny, ktorý pred krátkou exkurziou históriou štvrtstoročia trvajúceho podujatia s poľutovaním oznámil neprítomnosť jeho riaditeľa, interpreta a v daný večer aj účinkujúceho Eugena Procháca zo zdravotných dôvodov. Preto nastala aj malá zmena v koncertnom programe.

Vzápätí patrilo pódium výlučne už len hlavnému protagonistovi. Marian Lapšanský pripravil dramaturgiu koncertu, ktorého program koncipoval pod spoločným pomenovaním „láska“. Paralely s týmto leitmotívom nachádzal v jednotlivých skladbách, prípadne v autoroch. Či už išlo o lásku k rodine a deťom – J. S. Bach: *Francúzska suita č. 5 G dur BWV 816*, k nekonečnej platonickej láske – J. Brahms: *Intermezzo es mol op. 118 č. 6* a *Intermezzo b mol op. 117 č. 2*, alebo lásku prežívanú v intímnych spomienkach – Z. Fibich, výber z rozsiahleho cyklu *Náľady, Dojmy, Upomínky*, či výber desiatich idylických skladbičiek z cyklu *Lyrické skladby* E. H. Griega.

Na záver zaznela transkripcia F. Liszta *Rigoletto* a po vytrvalom potlesku Marian Lapšanský pridal energickú časť zo *Španielskej suity op. 47* I. Albéniza *Castilla*. Sprievodné slovo interpreta, ktorým pomedzi skladby nenútene oboznamoval poslucháčov s umeleckými a historickými skutočnosťami, vytvorilo veľmi príjemný poetický večer. Tieto nálady sa odzrkadlili aj v samotnej, navonok rovnako nonšalantnej, ale vnútorne sústredenej, presnej a hlboko prežitej interpretácii.

EVA MIŠKOVIČOVÁ

28. 7. 2024

**Banská Bystrica, Radnica – Cikkerova sieň
Festival peknej hudby**

Jordana Palovičová

Krajčí – Dibák – Cikker – Figuš Bystrý – Iršai

Banskobystrický koncert v rámci festivalu Peknej hudby ponúkol recitál našej klavírnej divy Jordany Palovičovej. Horúci letný večer neprilákal širšie publikum, ale v rodinnej atmosfére odznela

v dômyselnej dramaturgii naozaj pekná slovenská hudba. Interpretka večer modelovala sama, odhalila spojenia skladateľov s mestom a popritom vytvorila medzi nimi alebo ich skladbami rôzne konotácie. V úvode koncertu zazneli *Akvarely III. a IX. banskobystričského rodáka Mirka Krajčího* a výber z *II. Suity op. 4 (I. Groteskný pochod, III. Arietta, II. Scherzo)* od Igora Dibáka. Okrem toho, že Dibák s Krajčím spája rodinný vzťah, starší z dvojice v meste pod Urpínom pôsobil ako pedagóg na KJLB a AU.

Palovičová siahla do ranej tvorby Jána Cikkera, z ktorej uviedla dve fúgy (*I. a VI.*) z cyklu *Sedem fúg* a umelecky zrelšieho diela predpovedajúceho skladateľov ohromný talent *Téma s variáciami op. 14 č. 1*. Ďalšiu autorskú dvojicu spojila tvorba pre deti a mládež, vypočuli sme si ikonickú skladbičku *Fialka* od Viliama Figuša Bystrého a neskorší opus Jána Cikkera *Dve skladby pre mládež op. 27 – Mamička spieva* a *Malý virtuóz*.

Úplne z iného súdka doplnili dramaturgiu klavírne skladby Jevgenija Iršaia *Dodekafonky five* a *Dodekafonky for E. S.* (Erik Satie), ktoré svojou hravosťou na moment rozptýlili meditatívnu náladu večera. Príjemné poznávanie pestrých sémantických zákutí klavíra ukončilo opäť dielo Jána Cikkera, tentokrát ako zrelého skladateľa, retrospektívny cyklus klavírnych akvarelov *Čo mi deti rozprávali*.

Klavírna hra Jordany Palovičovej otvorila hlboký priestor, v ktorom modelovala nielen farby a dynamiku s prirodzené dýchajúcimi frázami, ale aj statické momenty boli plné napätia a očakávania. Čas ako relatívna veličina plynula bezstarostne pod technickou bravúrou, alebo sa rozliehala v dlhých doznievajúcich tónoch, ktoré akoby nemali konca a chceli poslucháča vtiahnuť do útrob interpretkinej predstavy. Koncentrovaná a zároveň uvoľnená hra, príjemné sprievodné slovo obohatené malými príbehmi, mali v tento horúci večer blahodarný účinok a dopriali milovníkom hudby plnohodnotný zážitok. KATARÍNA KOREŇOVÁ

3. 8. 2024

**Bratislava, Sad Janka Kráľa
Viva musica! Festival**

Percussion Collective

Peter Solárik, Adam Druga,
Martin Zajac

Veľa sa popísalo o tom, ako súčasná klasická hudba stratila kontakt s publikom, ako roztvorenú priepasť medzi jej tvorcami a poslucháčmi fakticky nemožno preklenúť. Existuje však jedna výnimka, stabilne popierajúca univerzálnu platnosť tejto tézy. Je ňou súčasná hudba pre bicie nástroje, či už s konkrétnou výškou tónu, alebo takzvané neladené. Inými slovami, aj človek, ktorý nedokáže stráviť Xenakisa, takmer s istotou ocení jeho *Rebonds B* pre jedného hráča na bicích nástrojoch. Na bezplatnom koncerte festivalu Viva musica! pod holým nebom pri gotickej vežičke v bratislavskom Sade Janka Kráľa Xenakis síce nezaznel, hráči však boli hneď traja a aj arzenál bicích nástrojov bol širší, ako vyžaduje partitúra gréckeho skladateľa.

Petra Solárika domácomu publiku azda netreba predstavovať. Je dobre známy najmä fanúšikom jazzu ako bubeník bystrického Nothing But Swing Tria, je však aj pedagógom Akadémie umení v Banskej Bystrici a tamojšieho Konzervatória J. L. Bellu. Bystrickými odchovancami sú aj zvyšní dvaja aktéri letného podvečera Adam Druga a Martin Zajac, pričom obidvaja už majú za sebou prvé kroky na domácej scéne. Treba povedať, že na svoje umelecké dráhy nastúpili veľmi sľubne. Na objednávku festivalu sa umelci združili v triu pod názvom Percussion Collective a vystúpenie bolo ich prvým v tejto zostave. Hneď na úvod možno uviesť, že úroveň interpretačnej profesionality, ktorú mohlo publikum, usadené na voľne porozkladaných stoličkách a piknikových dekách, zažiť, oprávňuje byť hrdý na to, že sa udalosť uskutočnila takpovediac s využitím výhradne „domácich zdrojov“.

Rozvrat? To sme my

JAKUB FILIP



V každom okamihu sa z pódia rinula bezchybná rytmická koordinácia

V dramaturgii hudobníci nič neponechali na náhodu; bola zostavená tak, aby rôznymi spôsobmi mohli vyniknúť nielen rôznorodé nástroje, ale aj rozličné hráčske techniky a s nimi aj pozoruhodné interpretačné schopnosti. Pri hudbe pre bicie sa u hráčov totiž akosi automaticky predpokladá absolútna rytmická presnosť a technická dokonalosť, ktorá – na rozdiel od ďalších druhov umeleckej hudby, klasickej či súčasnej –, nie je považovaná za prekážku výrazu a emocionality. Práve naopak, hudba pre bicie nijako nerezignovala na spektakulárnosť; interpretačná virtuoza je v nej veľmi žiadaným artiklom, je nevyhnutnou podmienkou poslucháčskeho (a diváckeho) zážitku. Sympatické je, že nerezignovala ani na experimentálny charakter, pričom experiment v jej jazyku nemusí znamenať nezrozumiteľnosť...

V programe dominovali kompozície dvoch súčasných amerických skladateľov-perkusionistov Gena Koshinského a Ivana Trevina, autorov, ktorí majú dnes okolo štyridsiatky a píšú hudbu vychádzajúcu zo špecifických daností inštrumentára (plus po jednej skladbe od Russella Pecka, Nicolasa Martynciowa a Nebojšu Jovana Živkovića). Je to hudba veľmi efektná, vyžaduje pokročilé hráčske zručnosti, zároveň je však napísaná veľmi idiomatically. Vyniknúť tak mohol temperament „mladej krvi“, ale aj rozvaha a skúsenosť zrelého majstra. Traja umelci sa vystriedali vo všetkých možných kombináciách od sóla po trio, menil sa aj hudobný jazyk. Od adaptácie afrického dedičstva – s úžasnými komplementárnymi rytmi, s hrou na marimbe, keď stoja hráči oproti sebe a spoločne pulzujú (okamžite vo mne vyvolali spomienky na Soweto a Johannesburg, kde som minulý rok Afričanov zažil takto hrať naživo...) –, cez zvukomalbu víriacich bubnov evokujúcich štart raketoplánu, až po zapojenie spevu a beatboxu v úlohe ozvlášťujúcich prvkov vtipnej one-man-show.

V každom okamihu sa z pódia rinula bezchybná rytmická koordinácia, bezvýhradne zvládnuté úskalia pokročilej aditívnej či pulzačnej metrorhythmiky a komplexnej polymetrie. A k tomu sympatická iskra sviežej muzikality a schopnosti komunikácie s publikom. Všetko prebiehalo s takou samozrejmosťou a ľahkosťou, že si obecnstvo možno ani neuvedomovalo, že zadarmo sleduje inštrumentálne divadlo na špičkovej európskej úrovni, ktorého príprava musela znamenať hodiny a hodiny poctivej driny a potu...

ROBERT KOLÁŘ

„K umeniu sa v našej spoločnosti správame pokrytecky. Hovoríme o jeho dôležitosti a trvalom význame, no v konečnom dôsledku sa väčšina z nás znepokojuje umením len vo veľmi malej miere.“ *Týmto komentárom uviedol novozélandský estetik a teoretik umenia David Novitz svoju esej Vysoké a populárne umenie: miesto umenia v spoločnosti v r. 1989. Argumentuje v nej aj tým, že k väčšine umenia máme „schizofrenický“ vzťah, v ktorom je zakódovaný rozpor medzi hodnotou a bezvýznamnosťou. Umenie je pre nás odtrhnuté od obvyčajnej každodennosti, píše Novitz, a v tejto odtrhnutosti iba naoko zrkadlíme svoju identitu.*

Deklaratívna hodnotovosť, ktorá slúži nejakému inému účelu (napríklad politickému), nemôže a nevie byť iná, pretože sa opiera o autentické vnímanie umenia ako niečoho irelevantného. A teda: ak niečo v hĺbke duše vnímame ako irelevantné, pretože je to pre nás príliš odťažité, potom hodnotovosť, o ktorej básnime a za ktorú sa pokrytecky bijeme, je len deklaratívna.

Novitzova tridsaťpäťročná esej nám pripomína, akí ťažkopádni v tejto otázke sme. Ako sa prevaľujeme z boka na bok, stoneme a popritom sa bezškrupulózne pretvarujeme alebo rovno štylizujeme do smiešnych pozícií. My, anonymná masa nás, ktorá sa napriek snahe jednotlivca kolektívne váľa vo vlastnom bahne.

Ešte šťastie, že aspoň hudbu a filmy sme si pripustili k telu a považujeme ich za súčasť našej každodennosti. Z hľadiska prežívania ich obsahov a kontemplácií nad otázkami, ktoré pre ľudskú existenciu mnohé z nich nastoľujú, je to však podľa Novitza a ďalších autorov podobné ako v prípade vysokého umenia vizuálneho, sochárskeho či literárneho – v tom lepšom prípade kľžeme po povrchu. Hudba, filmy a z literatúry snád' nanajvýš takzvané romány-jednohubky dokážu najľahšie poslúžiť impulzívneho uspokojeniu. Ako kulisa, zábava alebo „oddych od sveta tam vonku“. Problémom však nie je nezaujímať či nedoceňovanie kvality v umení, ale všadeprítomné predstieranie.

Predstierame, že je pre nás umenie – povedzme, že to rýdzo slovenské – niečím hodnotným, čo utvára naše životy. Tárame okolo toho, účelovo zneužívame a ideologizujeme. V skutočnosti hodnotné nie je a berieme si ho podľa pocitu a situácie len ako rukojemníka. Keď treba, prehliadame, zabúdame, odhadzujeme, opovrhujeme a ignorujeme. Nezdržiavame sa hľbaním. A jednotliviec s túžbou po niečom viac, žiaľ, trpí, pretože anonymná masa nás delegovala svoj zmar na dočasný mandát. Je a bola to vždy práve deklaratívna hodnotovosť, ktorá postupne rozožierala celé spoločnosti. A je a bol to vždy patologický vzťah k významovosti, teda autenticky prežívaná irelevantnosť umenia, ktorý spôsoboval ten bájný rozvrat, o ktorom fantazirovali platónici a po nich mnohí autokrati, diktátori a ich suity.

A tak sme aj my dnes tam, kde sa znepokojujeme umením iba vtedy, keď z neho a cezeň chceme vytrieskať moc a vždy hynúcu slávu. Ak dochádza k nejakému rozvratu, potom jeho pôvodcom je predstierajúca masa nás. ||

Úsmevy a objatia v Haarleme

ZUZANA ĎURFINOVÁ



Prestížne kurzy, crème de la crème organového sveta, a takmer deväťdesiat študentov zo všetkých kútov planéty, od Hongkongu až po USA, z toho traja Slováci. Známa organová „Zomerakademie“ na Medzinárodnom organovom festivale v holandskom Haarleme: lekcie, koncerty, zaujímavé organy...

Najviac žiaril Müllerov organ z r. 1738 v Grote of St. Bavokerk, na ktorom si zahrali Mozart či Händel, organ, ktorý sa spomína ešte aj v Melvillovom Moby Dickovi. Impozantný nástroj, svojho času najväčší na svete, sa zdal byť nedosiahnuteľnou metou v rebríčku miest, kde si chce každý organista zahrať. Aké milé prekvapenie, že hneď prvú hodinu francúzskej barokovej hudby sme mali práve na tomto organe! Dokonca som si na ňom aj hneď mohla zahrať. Couperinovo Plein jeu z Messe pour les couvents zrazu znelo vznešenejšie ako kedykoľvek predtým.

Šesťdesiatštyri registrov, viac ako päťtisíc píšťal, azda každá z nich zaznela v priebehu organového festivalu, v rámci ktorého sa uskutočnili aj „moje“ kurzy. Výnimočné koncerty takmer denne, niekedy aj dva za deň, s rozmanitým repertoárom od Louisa Marchanda až po Michaela Radulescu, k tomu súťaž v improvizácii na troch rôznych organoch. V jednom týždni som sa učila o francúzskom baroku, v tom druhom som zase naberala poznatky o holandskom, lebo to som si vybrala zo širokej ponuky kurzov.

Rozmýšľala som, čo s novými poznatkami a zážitkami urobím na Slovensku a trochu smutne som reflektovala, že organová kultúra v zahraničí je celkom iná ako tu, doma. Koncerty v Haarleme bývali vypredané, vo veľkej katedrále sa ľudia takmer tlačili, aby si vypočuli organovú hudbu. Jeden zo študentov počas rozhovoru prehodil, že sa živí koncertovaním, druhý, že za jednu odohranú bohoslužbu dostane 400 dolárov. Jedno aj druhé je na Slovensku zatiaľ nepredstaviteľné.

Ked' som dostala príležitosť zahrať si na Müllerovom organe aj v rámci študentského koncertu na konci akadémie, hneď som si kvôli tomu zmenila deň odletu. Ráno sme niektorí mali podľa rozpisu na registrovanie len päť minút, čo nestačilo ani na to, aby sme sa rozohrali, ani na to, aby sme si zvykli na organ. Už o pol deviatej som stála pri bočnom vchode do katedrály, aby som medzi prvými vstúpila dovnútra. To, čo nasledovalo, bolo priam zázračné. Počúvali sme sa navzájom, nатаčali si ukážky, aby sme mali aspoň aký-taký obraz o tom, ako náš výkon dole znie, radili sa o registrácii... Zrazu slovo kolega nabralo skutočný význam. Pred koncertom ešte rýchla selfie s niekoľkými spoluúčinkujúcimi a ide sa.

Nedávno mi ktosi povedal, že hudobníci sa radi a často porovnávajú medzi sebou viac ako v iných odboroch. Úsmevy a objatia s kolegami pri lúčení mi jasne potvrdzovali, že to tak nemusí byť. Ani v prestížnom Haarleme... II

**Zaujímavé
na tejto
zbierke je, že
neprezentuje
stereotypne
iba hudbu
inšpirovanú
flamencom,
ale materiál
čerpá aj
zo severu
Španielska,
z keltskej
Astúrie.**

1. 9. 2024

**Bratislava, Záhrada Domu Albrechtovcov
Hortus Artis**

Eva Šušková, Bratislavské gitarové kvarteto
de Falla, García Lorca

Leto 2024 bolo na Slovensku najteplejšie v histórii meraní a nič na tom nezmenil ani nástup septembra, keď doslova na záver letných prázdnin pripravil festival Hortus Artis jedinečný koncert zo španielskeho repertoáru. Ten sa svojou atmosférou do rozhorúčenej letnej záhrady hodil absolútne dokonale; piesne Manuela de Fallu a Federica Garcíu Lorcú, zvuk gitár, spev v španielčine, inšpirácie andalúzskej cigánskej hudbou a slovesnosťou... Akoby nestačilo, že v tých dňoch bolo v Bratislave ešte o niekoľko stupňov teplejšie ako v Malage.

Aj preto patrí veľký obdiv interpretom, ktorí sa pred publikum postavili v koncertnom oblečení, aby mu sprostredkovali onen horúci temperament. V prvom rade Eve Šuškovej, ktorá sa okrem sopranových polôh evidentne dobre cíti aj v hrudnom registri a expresivita naturálneho vokálneho prejavu v jej stvárnení nepôsobí ako póza. Na druhej strane, práve suverénna vokálna technika v prirodzenom prepojení s osobnou charizmou jej umožnili pohybovať sa v tomto repertoári s ľahkosťou a sympatickou dávkou autenticity.

V neposlednom rade patrí obdiv aj sprevádzajúcim inštrumentalistom. V prvom prípade, v *Šiestich španielskych piesňach* Manuela de Fallu, to bol Martin Krajčo, ktorý si – v transkripcii Miguela Llobeta – vynikajúco poradil s nie vždy práve gitarovou štylistikou pôvodne klavírneho sprievodného partu. Zaujímavé na tejto zbierke je, že neprezentuje stereotypne iba hudbu inšpirovanú flamencom, ale materiál čerpá okrem juhu aj zo severu Španielska, z keltskej Astúrie. Diverzita sa týka aj charakteru jednotlivých piesní, siaha od hlbokého smútku cez nehu uspávanky až k živým tanečným formám a obaja interpreti ju zrozumiteľne pretlmočili vďačnému publiku.

Trocha autentickejšie „gitarovo“ zapôsobil výber zo zbierky *Španielskych ľudových piesní*, ktoré zozbieral a klavírnym sprievodom zaobstaral Federico García Lorca. Slávny literát dostal do vienka aj hudobné vlohy, ktoré mu pomohol rozvinúť práve Manuel de

S Ronaldom Šebestom o naplnení druhého sna



Falla. Vo vlastnej transkripcii Evu Šuškovú sprevádzal ďalší člen Bratislavského gitarového kvarteta Yorgos Nousis. Aj tu bola interpretácia vynikajúco pripravená, vzájomné súznenie speváčky a gitaristu vyčarilo atmosféru španielskej krčmičky či portugalskej kaviarne, kde sa (väčšinou v rovnakom obsadení, len s portugalskou gitarou) spieva fado. Možno aj preto, že jedna z piesní, *El Café de Chinitas* (Kaviareň u Čiňanôčok) vzdávala hold ikonickému kaviarni v Malage, kým ďalšie boli vyjadrením neuhasiteľnej túžby po osudovej žene, nehy k dieťaťu pri uspávaní, iné prekypovali ohňostrojmi zvukomalebných slovných hračiek, v jednej zasa opakovane burácal výkrik „Viva Sevilla!“

Po prestávke, v týchto klimatických podmienkach nevyhnutnej na tekuté osvieženie, ale aj príjemné socializačné aktivity, zaznelo azda najslávnejšie dielo Manuela de Fallu, balet *Čarodějná láska* – v transkripcii Martina Krajča pre gitarové kvarteto. Na pódium okrem spomenutých dvoch zasadli aj ostatní členovia zoskupenia Radka Krajčová a Miloš Slobodník. Sympatickou zvláštnosťou de Fallových baletov (platí to aj pre *Trojrohý klobúk*) je prítomnosť sólového ženského spevu, ktorá im popri nezameniteľnom andalúzskom hudobnom idióme dodáva punc autenticity. V *Čarodějnej láske* sú to tri piesne, medzi nimi krátka a slávna *Píseň bludičky* („fuego fatuo“ sa do slovenčiny prekladá ako bludička, nie doslovne „márnomyseľný oheň“, ako bolo uvedené v bulletine), dramaturgicky teda išlo o logické vyvrcholenie večera.

Martin Krajčo odvodil skvelú prácu ako aranžér aj ako umelecký vedúci kvarteta. Rozhodne nemal ľahkú úlohu, preniesť materiál z bohatej a farebnej orchestrácie (symfonická verzia baletu je nepochybne najviac usadenou v podvedomí poslucháča) do prostredia štyroch nástrojov s limitovaným tónovým aj dynamickým rozsahom si muselo vyžiadať viacero kompromisov. Výsledok bol však pôvabný, interpretačne dobre podchytený, hoci v zopár momentoch (napríklad v známom *Rituálnom ohňovom tanci*) by som si vedel predstaviť o čosi viac korenia a temperamentu. Inak tu však nebolo čo vytknúť – komorný, vokálno-inštrumentálny španielsky exkurz sa pred zaplneným auditoriom odohral v réžii tých najkompetentnejších sprievodcov. Ostala po ňom príjemná príchuť nostalgie za práve uplynulými prázdninami...
ROBERT KOLÁŘ

Tohtoročné leto som mal rozdelené na kratší čas dovolenkovania a dlhší čas intenzívnej prípravy na nahrávanie môjho druhého životného albumu. Ako spoluhráč som participoval na desiatkach albumov, avšak len jeden – sólový s názvom Classic malts v roku 2018 –, bol mojím osobným dramaturgickým a interpretačným dielom. Po šiestich rokoch dozrel čas naplniť inú srdcovú myšlienku, ktorú som v sebe nosil.

Debussyho Première Rhapsodie, nedlhé, avšak v každom ohľade ikonické dielo klarinetistického repertoára, som hrával od svojej mladosti, keď mi ho na pôde bratislavského konzervatória na absolventský koncert s orchestrom postavil na pult ešte legendárny Edmund Bombara. Mal som to šťastie prepracovať tento koncept o niekoľko rokov počas ročnej stáže v Paríži so znalcom francúzskej hudby – klarinetistom Jeanom Maxom Dussertom. Vedel som, že raz, v plnosti času, chcem dielo nahráť. Dlhú dobu mi trvalo, než som našiel príhodný dramaturgický kontext albumu, v ktorom bude Rapsódia aj so svojím skôr krátkym trvaním v postavení main course. Napokon vo mne dozrela myšlienka albumu ako chronologickej nite skladieb pre klarinet na ceste od romantickej do modernistickej éry. V tomto období, na rozmedzí dvoch epoch, sa jazyk umenia premieňal dramaticky rýchlo. Je vzrušujúce predstaviť túto transfiguráciu na pôde komponovania so zameraním na jeden nástroj – klarinet...

O vlastnom nahrávaní: Vplyvom šťastných okolností sme mohli nahrávať v exkluzívnom nahrávacom priestore s výnimočnou akustikou, s podporou veľkého krídla Fazioli, v novej koncertnej sále v nevelkom poľskom meste Jastrzębie-Zdrój. Keďže je projekt veľmi osobný, pochopteľným je jeho zameranie na tvorbu pre klarinet. Bude to kaleidoskop hudby od Fibicha cez Regera, Debussyho, Berga, Stravinského, Poulenca, Busoniho až k veľkému Webernovi, v ktorom sa speváckeho partu zhostila s odvahou a napokon v celkom výnimočnej kvalite slovenská sopranistka Mariana Prievozníková Geleneky. Avšak nemôžem nevyzdvihnúť najmä nesmierne empatickú klavírnú spoluprácu Nory Skutovej, mojej celoživotnej umeleckej súputníčky, a potom všetkých ďalších spolupracujúcich – Braňa Dugoviča, Mirky Brühlovej, Mariána Lejavu, ako aj zvukového majstra Rostislava Pavlíka.

Ešte pár slov o samotnej sále – ide o projekt zrealizovaný na zelenej lúke pri miestnej základnej hudobnej škole za európske peniaze z iniciatívy dnes už bývalého riaditeľa školy, pre ktorého to bol životný počin. Dôkaz iniciatívnosti a vytrvalosti jednotlivca profitujúceho z možnosti členstva svojej krajiny v EU. Niečo, na tejto úrovni akosi sťažka predstaviteľné v našich kontextoch, hoci sme členmi toho istého klubu... ||

Martin Krajčo odvodil skvelú prácu ako aranžér aj ako umelecký vedúci kvarteta.

25 rokov peknej hudby

Pripravila KATARÍNA KOREŇOVÁ

Festival peknej hudby sa v tomto roku prvýkrát uskutočnil bez svojho umeleckého riaditeľa, ktorému v účasti zabránili nečakané zdravotné komplikácie. V programoch troch koncertov nastali na poslednú chvíľu malé dramaturgické zmeny, ktoré však nijako neovplyvnili ich kvalitu. Priaznivci peknej hudby si mohli od 25. júla do 31. augusta vypočuť vo Zvolene klavírny recitál Mariána Lapšanského, v Banskej Štiavnici koncert Ivy Bittovej so synom Antonínom Fajtom, v Banskej Bystrici recitál Jordany Palovičovej a na záver vystúpenie Moyzesovho kvarteta vo Svätom Antone. Počas festivalu bola už tradične otvorená aj vernisáž výstavy v Lapidáriu Starého zámku v Banskej Štiavnici *Púť od keramiky k obrazom Andreja Augustína*, tentoraz s hudobnými hosťami Silviou Latkovou (spev) a Róbertom Borodajkevičom (gitara). O jubilejnom festivale sme sa rozprávali s jeho umeleckým riaditeľom a zakladateľom, violončelistom EUGENOM PROCHÁCOM.

Dvadsaťpäť rokov festivalu je čas na radosť, spomienky aj bilancovanie. Naplnili sa tvoje očakávania?

Za to štvrtstoročie sme toho zažili nespočetne, získali sme nových priateľov a máme kopec zážitkov. Veľa ľuďom sme spravili radosť a to je ten najväčší prínos.

Na začiatku ste organizovali festival dvaja, spolu s bývalou manželkou Lele (Tarbuk Zemanovou). Čo bolo vašim zásadným impulzom pri jeho zrode, ako by si definoval hlavnú myšlienku a podarilo sa ju v priebehu rokov realizovať?

Impulzov bolo viac. U mňa, myslím, napríklad možnosť pozývať zaujímavých ľudí, nadväzovať nové kontakty, u Lele prebytok energie a nápadov z nemeckého DAAD štúdia, snažiac sa prebudiť polospiace Slovensko, minimálne Štiavnicu a okolie. Ale spoločnou myšlienkou určite bolo robiť dobré, zaujímavé koncerty a v rámci možností aj prispieť k atraktivnosti tohto regiónu.

Jednotlivé ročníky sú dôkazom, že nastavená konštelácia bola správna, nie je však jednoduché takýto festival organizovať. Kto dnes pri tebe stojí?

Dnes sme trojčlenný tím – akademický maliar Juraj Šufliarsky a inžinier Milan Julény. Že nie sú profesionálni hudobníci, neberiem ako hendikep, ale ako výhodu. Sú to skvelí ľudia, ktorí majú celý život blízko k umeniu, vedia byť praktickí, čo mne dosť chýba, a je s nimi veľmi veselo.

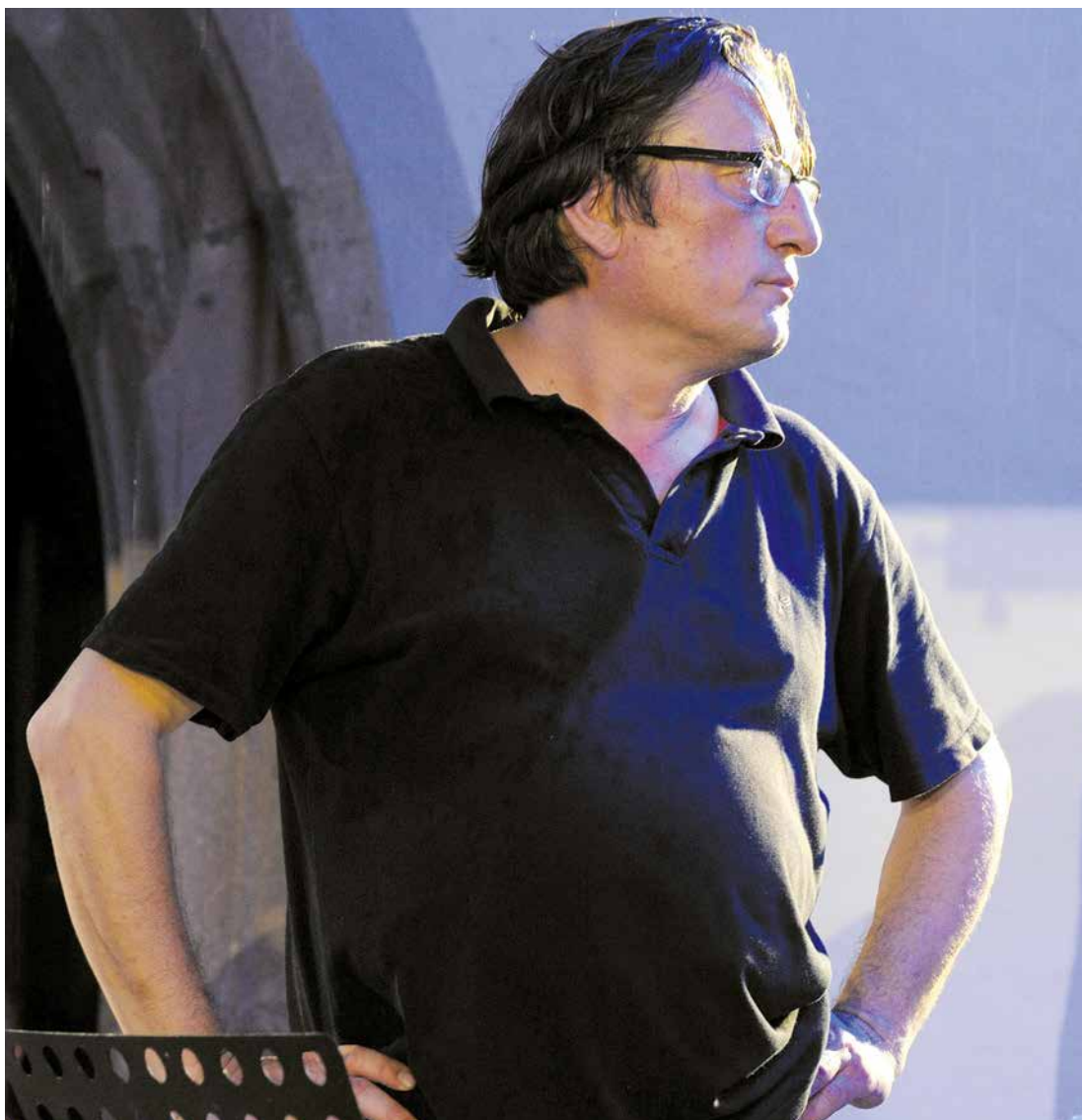
Si umelecký riaditeľ a zároveň aj aktívny interpret. V čom vidíš výhody tejto dvojúlohy?

Výhodu vidím v relatívnej voľnosti „manažovať“ celý proces, na druhej strane si myslím, že mi demokracia nie je cudzia a počúvam hlasy kolegov a ich názory. Nesnažím sa festival využívať na seba prezentáciu, i keď si na ňom vždy rád zahrám. Teraz mi napadá k tej výhode..., predsa len existuje: ťažko by som inak, mimo „svojho“ festivalu prehovoril takého Wakemana alebo Hacketta, aby si so mnou „vzrli“.

Impulzov bolo viac. U mňa, možnosť pozývať zaujímavých ľudí, nadväzovať nové kontakty

Na festivale účinkovali mnohé významné svetové a domáce interpretačné osobnosti, ako si spomenul, Carl Palmer, Václav Hudeček, Steve Hackett, Sergej Kopčák, Rick Wakeman, Milan Lasica a iní... Ktoré koncerty a ktorí interpreti z tvojho pohľadu najviac zarezonovali? Spomenieš si na nejakú zaujímavosť zo zákulisia?

Sú to výnimoční ľudia, každý iným spôsobom. Priniesli veľa radosti, a takisto príjemný poznatok, že i malé mestá môžu zaujať veľkých umelcov. Jediný, kto sa „vzpieral“, bol Sergej Kopčák. Celé to vzniklo v podstate náhodou, v tom čase bol pán Kopčák hosťujúcim profesorom na VŠMU a naše triedy susedili. Skrátka, začal som ho „lámať“ v niektorej z príľahlých kaviarní. Trvalo to dosť dlho, on si robil trochu srandu z toho, kam ho to posielam spievať, ja zase pri otázke honoráru som sa snažil prepočítať jeho „metropolitné“ sumy. Dokonca som zo žartu spomenul aj benefičné riešenie. Jednoducho, bolo pri tom veľa zábavy, ale i strachu, či to vyjde. Ale výsledok stál za to!



Eugen Prochác
Foto: Lubomír Lužina

Boli festivalové ročníky, na ktorých zaznel profilový koncert venovaný niektorému zo slovenských skladateľov. Podľa čoho prebiehal ich výber, mal si s nimi osobné či umelecké skúsenosti, prípadne nejaké iné preferencie?

Od začiatku sme mali pocit, že slovenská hudba má v čo najväčšej miere na festivale znieť. Bývalo dokonca pravidlom, že minimálne jedna, niekedy i viac premiér sa objavilo na každom ročníku. No a výber – každý má svoje referencie, vychádza zo svojho repertoáru, bolo to veľmi spontánne – mená ako Salva, Godár, Čekovská, Zeljenka, Zagar... tam vždy patrili.

Dostalo sa im vzácného celovečerného priestoru, v niektorých prípadoch dokonca zazneli orchestrálne diela, ak boli prostriedky. A to nie je bežné.

Festival sa začínal v Banskej Štiavnici a jej okolí, napokon, vďaka jeho realizácii si získal aj čestné občianstvo mesta, postupne sa však koncerty rozšírili aj

V začiatkoch festivalu niekto spriadal jeho podobu ako violončelovú akciu. To by ma však nenaplnilo.

do Banskej Bystrice a Zvolena. Ako k tomu prišlo?

Štiavnica je stále zlatým klincom festivalu, ale mala v poslednej dobe smolu. Aj praktické ťažkosti ju sužujú – klavír je raz tam, raz tam. Kolegovia z tímu sú zo Zvolena, Sliača, je prirodzené tam robiť čo najviac aktivít.

Posledný koncert tohto jubilejného ročníka sa odohral trochu nezvyčajne, v rámci programu Dní sv. Huberta.

Bol to taký môj nápad. Festival vlastne vznikol vo Sv. Antone, počas nevinnej turistickrej prehliadky. Barokový kaštieľ a jeho okolie sú nádherné, je tam veľa čarovných zákutí. Ale vždy hráme len v kaplnke. Nikdy sme nemali koncert v exteriéri kaštieľa, v parku a podobne. Teraz sa naskytla príležitosť súťažiť o pozornosť so sokoliarimi a rybármi... Bolo to milé a zábavné.

Dôležitým naratívom je multižánrovosť festivalu, a taktiež spojenie hudby a výtvarného umenia. Pred 25 rokmi to

bola vskutku progresívna idea. Ako sa formovali vzťahy a spolupráce s výtvarníkmi, ktorých vernisáže sa stali súčasťou festivalových ročníkov, a ako by si zhodnotil podmienky vtedy a dnes?

Vždy som bol v úzkom kontakte s výtvarníkmi, mám veľa kamarátov z tejto branže. Multižánrovosť prišla prirodzene, môj svet hudby odjakživa netvorila len klasika, ale rovnakou mierou v ňom vládli jazz, rock atď. Asi som to zdedil od môjho učiteľa Juraja Fazekaša. V začiatkoch festivalu niekto zo Štiavnice spriadal jeho podobu ako violončelovú akciu. To by ma však pravdepodobne nenaplnilo. Pre mňa je pestrosť žánrov nepostrádateľná, ale druhému to môže vychádzať inak. Napríklad mi raz bolo jedným členom komisie vytknuté, „že tam máte málo klasiky“ a vôbec, veľa žánrov. Tak si vyberte. No a k poslednej otázke – Slovensko je výnimočný štát v tom, že sa tam veci nezlepšujú, ale naopak. Súčasný stav je toho dôkazom. Veľmi smutné a ťažko pochopiteľné... II

Slovenské historické organy 2024

STANISLAV TICHÝ

Tohoročný festival predstavil od 12. do 21. júla päť značne odlišných typov nástrojov postavených v rozmedzí okolo 200 rokov v Bratislave a dvoch západoslovenských lokalitách.

Malý starodávny kostolík ukrýva vzácny klenot – bezpedálový nástroj Martina Zorkovského.

Na otváracom koncerte 12. 7. v Bratislave-Čunove vystúpil výrazný predstaviteľ mladej generácie slovenských organistov **Štefan Iľaš** a spolu s ním súbor starej hudby **Le Nuove Musiche** v zložení **Hilda Gulyás** a **Adriana Banášová** – soprány, **Maria Kaluzhskikh** – husle a **Jakub Mitřík** – chitarrone, ktorý sa zaskvel v interpretácii cirkevnej hudby Samuela Capricorna.

Inštrumentálna zložka súboru očarila publikum v skladbách Johanna Heinricha Schmelzera. Skvelým dramaturgickým počínom Štefana Iľaša bolo zaradenie jednak pravdepodobne najstaršej dochovanej klávesovej skladby *Estampie* z *Robertsbridge Codex* zo 14. storočia, no najmä dvoch skvelých skladieb súčasnosti – *Estampie* Franza Danksagmüllera a *Ombres enlacées* Belgičana Henriho Pousseura. Druhá zo skladieb bola mimoriadne náročná na registráciu vzhľadom na množstvo zmien zvuku, ktoré museli zaznieť s absolútnou časovou presnosťou. Škoda, že skvelo muziciujúci Štefan Iľaš už nestihol predniesť *Passacagliu* Johanna Caspara Kerlla, lebo koncert schýľujúci sa k záveru prerušila výpadkom elektrického prúdu letná búrka a organ, žiaľ, nedisponuje ručným ťahaním alebo šliapaním mechu.

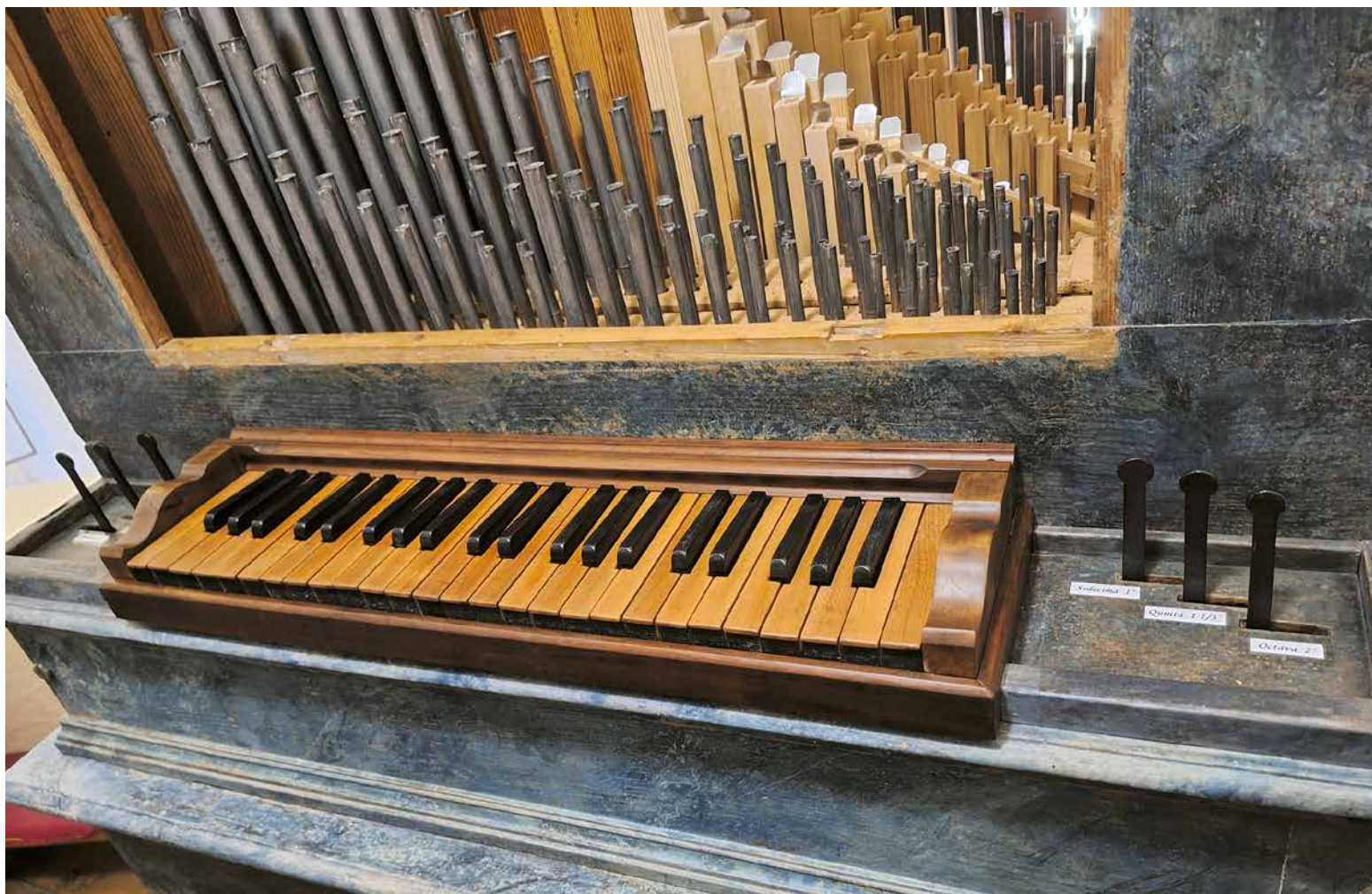
Spev a hra súboru **Le Nuove Musiche** pri sviečkach a náhradnom svietení do partov mala v potemnelom kostole neobyčajnú atmosféru. Husle i spev sprevádzané bassom continuum len v obsadení chitarrone (bez organu) zneli neporovnateľne mäkšie a lahodnejšie. Dôvod je jednoduchý: aj jediný vhodný register v čunovskom kostole pre hru continua (Coppola 8') znie v danom priestore veľmi silno, čomu sa museli ostatní účinkujúci pri speve a hre s organom v záujme dynamickej rovnováhy prispôbiť.

Nasledujúci koncert sa konal 13. júla v obci Vaďovce v malebnej krajine pod Čachtickými Karpatami. Malý starodávny kostolík ukrýva vzácny klenot – bezpedálový nástroj Martina Zorkovského, ktorého nástrojovú časť nedávno starostlivo reštauroval Ján Valovič zo Serede, pričom nádhorne je realizovaná aj jeho výtvarná stránka (doc. Jana Karpjaková Balážiková).

Najstarší nástroj tohoročného festivalu rozozvučal **Petr Čech**, špecialista na starú organovú hudbu. (Hráva na pravdepodobne najvzácnejšom historickom organe v Česku v pražskom Týnskom chráme.) Hoci program koncertu bol zostavený výlučne zo starej hudby, veľký časový

rozptyl autorov siahala od Sweelincka a Frescobaldiho (narodených v 16. storočí) až po reprezentanta českého klasicizmu prelomu 18. a 19. storočia Jana Křtitela Kuchařa. Takto koncipovaná dramaturgia zabezpečila dostatok štýlových, formových a náladových kontrastov a dokonca pokryla aj v organovej literatúre daného obdobia vzácnu oblasť „programovej“ hudby. Petr Čech totiž zaradil do dramaturgie aj dve z celkovo šiestich *Biblických sonát* Johanna Kuhnaua (č. 1 *Boj Dávida s Goliášom* a č. 4 *Nemocný a znovu uzdravený Ezechiel*). Autor bol predchodcom J. S. Bacha na poste kantora v Kostole sv. Tomáša v Lipsku.

Najviac ma však nadchol samotný presvedčivý a koncentrovaný umelecký výkon interpreta. V jeho artikulačne precíznej a zvukovo transparentnej hre žila každá nota či hudobný motív. Obzvlášť oceňujem vkusnú prácu s agogikou, ktorá jemne a úplne prirodzene podčiarkovala významné harmonické momenty. Tam, kde to bolo žiadúce, zas vládol pevný rytmus, no bez toho, aby hudba upadla do bezduchej mechanicko-motorickej reprodukcie. Umelec znamenito prezentoval farebné a dynamicke možnosti, ktoré ponúkalo šesť registrov malého organčeka.



Aj na nasledujúcom koncerte 14. 7. zaznel čerstvo zreštaurovaný organ, a to v Bratislave-Vajnorochoch. Staviteľa nástroja postaveného okolo r. 1820 sa zatiaľ nepodarilo spoľahlivo zistiť. Po dlhej a náročnej oprave (organ bol v minulosti dvakrát podstatne prestavaný) ho do plnohodnotného používania vrátil organár Vladimír Gazdík, pričom však v sokli organovej skrine ponechal aj stroj II. manuálu, ktorý v r. 1975–1979 pristaval Pavol Baxa zo zaniknutého nástroja Martina Šaška z r. 1850 v Hlohovci. Prospekt vajnorského nástroja pripomína menšie organy významného nemeckého staviteľa Gottfrieda Silbermanna.

Japonka **Ai Yoshida**, žijúca v severnom Taliansku, po úvodných štyroch skladbách starých talianskych autorov 16. a 17. storočia nasmerovala poslucháčov k atraktívnemu až „lúbivému“ repertoáru. Program ako celok bol však dostatočne pestrý, hoci z veľkej časti zostavený z osvedčených diel organovej literatúry (Domenico Zipoli, J. S. Bach, Johann Pachelbel, Padre Davide da Bergamo a Vincenzo Petrali).

V intenciách dramaturgie ostal aj prídavok v podobe inštrumentálnej transkripcie populárnej *Ave Marie*, často uvádzanej pod menom renesančného autora Giulia Cacciniho. (V skutočnosti skladbu zložil

Hrací stôl pozitívu
vo Vaňovciach.
Foto: Stanislav Tichý

okolo r. 1970 Vladimír Vavilov.) Samotný interpretačný výkon bol však absolútne suverénny a muzikálny, početným publikom nadšene prijatý.

„Siláckym kúskom“ bolo na danom nástroji hrať *Prelúdium a fúgu G dur BWV 541* Johanna Sebastiana Bacha. Part pedálu sa mohol ako-tak zvukovo uplatniť len vďaka spojke z I. manuálu znejúcej v celom rozsahu pedálu (C–d¹), ktorá melodickú líniu pedálového partu skladby zvukovo „potiahla“, zatiaľ čo dva vlastné pedálové registre (16' a 8'), hrajúce a repetujúce v rozsahu C–H, len bezmocne a nevýrazne bubľali na spodku basového frekvenčného spektra. Aj tak však bolo cítiť, že skladba nie je zvukovo vhodná pre historické organy, aké sa v minulosti stavali na Slovensku. Na adekvátne zvukové stvárnenie by si žiadala úplne iný typ nástroja so žiarivým plénom a možnosťou registrovať pedál veľmi výrazne a farebne odlišne, najlepšie aj s jazykovými registrami.

Po bezprostredne za sebou nasledujúcich troch dňoch koncertov nastala štvordňová pauza, aby v piatok 19. 7. festival pokračoval predposledným koncertom v obci Jablonové neďaleko Malaciek.

Mladá slovenská organistka **Kristína Gabčová** predstavila nástroj z polovice

19. storočia v posluchácky náročnejšom programe s výrazným podielom kontrapunktickej hudby. Dramaturgia koncertu pozostávala z troch štýlovo odlišných blokov. Rozsiahlejší úvodný blok patrila skladateľom baroka (Claude Balbastre, Georg Muffat, Dietrich Buxtehude a J. S. Bach). Umelkyňa neváhala vniesť do programu výrazový kontrast zahrnutím diel autorov 20. storočia (Domenico Bartolucci a Ilja Zeljenka) a súčasnosti – v premiére zaznela *Toccatina e Fughetta op. 22* mladého slovenského skladateľa Ľuboša Gabča, brata interpretky. Dobrou voľbou bol aj záverečný blok programu, pozostávajúci z výberu troch častí *Entrée, Offertoire a Sortie z Messe IV*, ktorá je súčasťou rozsiahlejšej zbierky skladieb *Heures mystiques op. 29* francúzskeho autora 2. polovice 19. storočia Léona Boëllmanna.

Tieto skladby boli časom svojho vzniku najbližšie k dobe postavenia organu. Treba povedať, že sa pomerne ťažko hľadá hudba, v ktorej by sa dal uplatniť pedál, aký sa bežne staval na našom území ešte aj koncom 19. storočia a štandardne mal znejúci rozsah len 12 tónov (C–H).

Na záverečnom koncerte v nedeľu 21. 7. zaznel v rámci festivalu po prvýkrát impozantný nástroj firmy Gebrüder Rieger

Umelkyňa neváhala vniesť do programu výrazový kontrast zahrnutím diel autorov 20. storočia a súčasnosti

z r. 1923 v bratislavskom Veľkom evanjelickom kostole. Ide o prvý veľký štvormanuálový koncertný organ na Slovensku, ktorý umožňoval hrať vtedajšiu najmodernejšiu organovú literatúru a dodnes na ňom možno interpretovať takmer všetku organovú hudbu. Samozrejme, určité obmedzenie z dnešného pohľadu predstavujú „len“ štyri nastaviteľné voľné registrové kombinácie, keďže sme si u veľkých nástrojov súčasnosti zvykli na pohodlné prepínanie v podstate neobmedzeného počtu vopred naprogramovateľných zvukových kombinácií registrov na báze počítačových pamätí.

Nástroju bola v januári tohto roku venovaná samostatná pozornosť na podujatiach pri príležitosti 100. výročia od inaurračného koncertu. Svojou špecifickou zvukovou koncepciou, ktorá okrem iného ponúka aj mimoriadne bohatý výber najjemnejších až impresionistických farebných odtieňov, patrí daný organ medzi nástroje, ktorými sa završila jedna zaujímavá epocha stavby organov.

Švajčiarsky virtuóz **Vincent Thévenaz** prejavil citlivý zmysel pre špecifiká nástroja ako v rovine dramaturgickej (zvolený repertoár, kontrasty), tak aj zvukovo-farebnej (predstavenie širokej palety farieb a dynamických odtieňov nástroja bez potreby neustále ohurovať silným zvukom) a napokon i v rovine výrazovo-prednesovej (strhujúci muzikálny prejav).

Koncert umelec otvoril reprezentatívnou *Sonátou č. 3 a mol op. 23* Augusta Gottfrieda Rittera. Impozantná *Passacaglia f-mol op. 6* Otta Barblana bola ukážkou, že v nesmierne bohatej pokladnici svetovej organovej tvorby z prelomu 19. a 20. storočia možno stále objavovať málo známe alebo úplne neznáme perly. Do odlišných výrazových svetov preniesol interpret poslucháčov v tvorbe predstaviteľov najstaršej žijúcej generácie autorov organovej hudby v skladbách *Adagio* François Delora a *Sunset, Nocturne* a *Sunrise* Lionela Rogga.

Do tanečných sfér vygradoval umelec záver koncertu vlastnou transkripciou skladby *Milonga y muerte del Angel* Astora Piazzollu. Organizačným nedostatkom koncertu bolo, že náročná obsluha zložitého organu by si žiadala ešte aspoň jedného ďalšieho registrátora.

Hoci aj aktuálny ročník festivalu bol poslucháčsky úspešným podujatím, do budúcnosti by bolo vhodné rozprestrieť sieť koncertov aj do iných končín Slovenska, lebo v posledných rokoch sa festival stáva regionálnym podujatím širšieho okolia Bratislavy. Za šťastné nepokladám ani každoročné prezentovanie zvukovo nie práve najvydarenejšieho historického organu v Bratislave-Čunove. Organové umenie ako také nie je v slovenských regiónoch ešte ani zďaleka také bežné a udomácnené, aby sme nemali byť vďační za každý koncert či festival, ktorý sa koná mimo hlavného mesta. II

Na XXXIII. ročníku festivalu SHO 2024 zazneli tieto nástroje:

- 12. 7. Bratislava-Čunovo**, rímskokatolícky farský Kostol sv. Michala Archanjela
Organ neznámeho majstra, z prvej tretiny 19. storočia
Jednomanuálový organ s pedálom
Man.: 6 registrov, ped.: 1 register
Rozsah manuálu: CDEFGA-d³, tónový rozsah pedálu: C-H (12 tónov)
- 13. 7. Vadovce**, rímskokatolícky farský Kostol sv. Michala Archanjela
Organ z dielne Martina Zorkovského z 1. štvrtiny 18. storočia
Pozitív, 6 registrov, rozsah: CDEFGA-c³
- 14. 7. Bratislava-Vajnory**, rímskokatolícky farský Kostol Sedembolestnej Panny Márie
Organ neznámeho majstra, postavený okolo r. 1820
Dvojmanuálový organ s pedálom
I. man.: 8 registrov, II. man.: 4 registre, ped.: 2 registre
Rozsah manuálu: C-f³, klávesový rozsah pedálu: C-d¹, tónový rozsah registrov pedálu: C-H (12 tónov), spojka z I. manuálu do pedálu hrá tóny v celom klávesovom rozsahu pedálu (27 tónov), spojka II/I
- 19. 7. Jablonové**, rímskokatolícky farský Kostol sv. Mikuláša Archanjela
Jednomanuálový organ s pedálom z dielne Karola Klöcknera z r. 1854
Man.: 6 registrov, ped.: 2 registre
Rozsah manuálu: C-d³, tónový rozsah pedálu: C-H (12 tónov)
- 21. 7. Bratislava-Staré Mesto**, Veľký evanjelický a. v. kostol
Organ firmy Gebrüder Rieger, Krnov, Československo, z r. 1924
69-registrový štvormanuálový organ s pedálom
I. man.: 12 registrov, II. man.: 15 registrov, III. man.: 19 registrov, IV. man.: 4 registre, ped.: 19 registrov
Rozsah manuálu: C-c⁴, rozsah pedálu: C-g¹, spojky vrátane super- a sub- spojok, žaluzie pre II., III. a IV. manuál, crescendový valec, 4 voľné kombinácie a viacero ďalších hracích pomôcok



Galéria Nedbalka



MUCHA QUARTET
multidisciplinárny



MUCHA QUARTET

Hudobno-literárny cyklus musica_litera 2024
v Galérii Nedbalka

Lístky v predaji na www.nedbalka.sk

ČISTÉ, VYSVIETENÉ MIESTO 09.10.2024 o 18:00 h.

Hemingway – Webern – Iršai
host - Matúš Krátky

PUTOVANIE HUSLISTU 06.11.2024 o 18:00 h.

Khuner – Haydn
hostia - Ľudmila Swanová, Alfréd Swan

BABIČKA 04.12.2024 o 18:00 h.

Němcová – Dvořák
host - Alfréd Swan

u. fond
na podporu
umenia

„Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia“

hudobný život

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

BRATISLAVSKÝ KRAJ

melos.design.studio

www.nedbalka.sk

www.musicalitera.sk

www.muchaquartet.sk

10. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU

15-26/10/2024

Schubert Fest

Hamar Péter (HU) viola
Štefan Gyöpös (SK) husle
Lucia Pintérová (SK) flauta
Saskia Žihalová (SK) soprán
Hamar Gabriella (HU) klavír
Nguyen Le Viet Anh (VNM) klavír
Ladislav Kaprinay & Ensemble (SK)

Slovenský inštitút, Viedeň:
15.10.24/12.30 Schubertiade

Arkady Hof, Stupava:
18.10.24/18.00 Grand Opening-SK

Esterházyho kaštieľ, Želiezovce:
24.10.24/17.00 Maestro Schubert

Synagóga, Levice:
25.10.24/18.00 Schubert Tribute

Esterházyho kaštieľ, Želiezovce:
26.10.24/15.00 Schubertiáda

facebook.com/spolocnostfranzaschuberta



Oáza rozmanitosti a výziev

ROBERT BAYER

Tcherniakova inscenácia opäť hľadala nefalšovanú ľudskosť.

Od 3. 7. do 27. 7. prezentoval festival impozantnú kombináciu tradície a moderny, ktorá pritiahla nielen publikum, ale aj známych operných tvorcov. Tohtoročný Aix ponúkol mená a značky, ktoré majú v opernom biznise už svoj zvuk, ale aj prekvapenia, objavy a celkom určite aj budúce hviezdy. Jeho dramaturgiu charakterizoval záber na francúzsku klasiku s dielami Glucka, Rameaua a Debussyho. Pucciniho *Madama Butterfly* bola v pucciniovskom roku (29. 11. si pripomenieme sté výročie úmrtia tohto na Slovensku najhrávanejšieho operného skladateľa) takpovediac povinnou jazdou.

Nápadné je, že režiséri v Aix sa tento rok stiahli od spoločensko-politických tém a viac sa sústredili na estetické pozície. Kým Klaus Guth, Dmitri Tcherniakov a Andrea Breth boli v minulosti známi inovatívnymi, niekedy provokujúcimi inscenáciami, tentoraz bola politicko-spoločenská apelatívnosť ich režijných rukopisov skôr zdržanlivejšia. Sme už načisto unavení politikou? Otrávení vojnami, pandémiami či polemickým diskurzom demokratického procesu? Prišiel čas, aby sa divadlo stalo opäť miestom kulinárskej zábavy, kde nás až obscénne dojímajú opulentne falošné emócie inscenovaných predlôh? Odpoveď je prozaickejšia: Pierre Audi nikdy neinscenoval v dramaturgii sociálne či politicky ladeného apelu a jeho režijnú poetiku by sme mohli pokojne zaradiť do kategórie l'art pour l'art. Je pochopiteľné, že festivalu pod svojou egidou vtlačá hlavne punc vlastného vkusového horizontu.

Psychologicko-realistické režijné poetiky mali na opernom javisku vždy svoje divadelné čaro, samozrejme, ak sa režisér vyznal vo svojom kumšte. Zmysel pre vycizelovanú choreografiu a detailné psychogramy postáv režisérom a režisérkam inscenácií v Aix nechýbal ani tento rok.

Gluckove opery *Iphigénie en Aulide* a *Iphigénie en Tauride* režíroval Tcherniakov ako rodinnú konšteláciu zarámovanú do trámov rodinnej vily. Mýtus a politické poslanstvo odložil bokom a zameral sa na psychologický rozmer drámy. Aj Guthova inscenácia *Samsona* podľa Rameaua a Voltaira ukázala zaujímavú kombináciu tradície a moderny. Vychádzajúc z Rameauovej stratenej opery, ktorej časti boli použité v iných dielach, Guth spolu s dirigentom Raphaëlom Pichonom vytvorili svojbytné stvárnenie biblického príbehu. Breth vyzdvihla v *Butterfly* hlavne klišé Pucciniho partitúry. Falošné a nepresné predstavy o Japonsku sa v jej inscenácii stali dramaturgickým princípom tak ako domnelá japonská autenticita Pucciniho hudobných myšlienok.

Uprostred malebného historického centra Aix-en-Provence so svetlými pieskovcovými fasádami, odrážajúcimi prísnosť francúzskej klasiky, sa od r. 1948 koná jeden z najrenomovanejších operných festivalov na svete. Dnes je už miestom, kde treba jednoducho byť. Repertoárom rozpínajúcim sa od baroka po modernu, tohto roku so zameraním na francúzsku klasiku, ponúka viac než Bayreuth alebo Salzburg možnosť komplexnej konfrontácie s rozmanitou opernou literatúrou na relatívne malej ploche.

Festival ponúkol aj vynikajúcu obnovenú premiéru: inscenácia Debussyho symbolistickej opery *Pelléas et Mélisande* od Katie Mitchellovej z r. 2016 pod vedením Susanny Málkkiovej ukázala, ako môže réžia prehĺbiť a aktualizovať chápanie existujúceho diela. V Bayreuthe je takéto obrusovanie hotovej inscenácie na programe každoročne.

Gluckove Ifigénie ako rodinná konštelácia

Tcherniakovova inscenácia opäť hľadala nefalšovanú ľudskosť. Na návrh Pierra Audiho, ktorý v r. 2009 uviedol v Bruseli obe Gluckove reformné opery o Ifigénii v jeden večer, vystaval ruský režisér v Grand Théâtre de Provence *Ifigéniu v Aulide* a *Ifigéniu na Tauride* ako jednu inscenáciu.

V prvej časti je Ifigénia zádušnou dcérou a nevestou, ktorej emocionálne jadro vyznieva hlavne v hudbe. Na dráme, ktorá sa okolo nej odohráva, sama nemôže nič zmeniť, pretože má byť na božský príkaz obetovaná. Zatiaľ čo všetci zúria, chvália sa a sťažujú, ona pokorne prijíma svoj osud. Sopranistka Corinne Winters s pôvabnou javiskovou prezenciou zaujala nielen svojím charakterovo pružným hlasom, ale aj jeho dramatickou silou. Nepotrebuje zbytočné pohyby, jej herectvo vyplýva z vnútornej koncentrovanosti a oddanosti postave. Je sebedomou speváčkou s krištáľovo čistým timbrom, ktorý v priebehu večera preniká do vždy intenzívnejšej dramatickej roviny, čím jej soprán dodáva zakaždým novú hĺbku výrazu. Slávnostne vyobliekaná svadobná spoločnosť nakoniec obetuje bohyňu Dianu, oblečenú a učesanú ako Ifigénia. Tá stojí na proscéniu v šere a celá scéna akoby sa odohrávala len v jej predstave.

Inscenáciu oboch Gluckových opier o Ifigénii rozdelila prestávková opona s obrovským nápisom GUERRE (vojna). Po poldruha hodinovej prestávke bayreuthských rozmerov vidíme Ifigéniu na nehostinnom mieste. Jej vlasy sa postriebрили nie pre vek, ale pre prebiehajúcu vojnu. To, že ju podľa libreta kedysi uniesla Diana v oblaku z Aulidy na Tauris (dnes Krym), Tcherniakova nezaujíma. Z domu prvej časti večera zostali len svietiace trámy. Ifigénia sedí za úzkym stolom a zohrieva sa čajom. Keď sa hudba predohry zmení na búрку, siahne po šále, klobúku a rukaviciach, aby zahnala zimnicu a horúčkovitý sny. Za stôl si sadajú ďalšie postavy traumatizované vojnou.

Ani Orest a Pylades sa neobjavujú ako vznešení Gréci, ale skôr ako tuláci v roztrhanom maskáčovom oblečení, divokí a zranení, očividne v boji. Vrcholom hudobného naštudovania inscenácie



v dynamicky ohybnej interpretácii orchestra a zboru Le Concert d'Astrée pod vedením Emmanuely Haïmovej je Orestova veľká scéna *Le calme rentre dans mon cœur...* (Pokoj sa vracia do môjho srdca). Recitatív, ária, pantomíma, zbor a tanec sú spojené do neobvyčajne pôsobivého gesamtkunstwerku. Počas vytrvalo opakovaných violových synkop krúži Orest vo svojej vnútornej kobke, ohraničenej svetelnými tyčami, a v bludnej pantomíme opakovane vraždí, prenasledovaný zborom Eumeníd z orchestrálnej jamy. V záverečnom zbore dochádza k opatrnému zmiereniu medzi vojnovými zločincami a zranenými; opäť pri čaji z otlčených plechových hrnčekov. Orest opúšťa Tauris, Ifigénia prinesie plastové figúrky vojakov a vojna pokračuje ďalej.

Návrat úspešnej inscenácie

Aj inšpiratívna inscenácia opery Clauda Debussyho *Pelléas a Mélisanda* o láske, žiarlivosti a vražde, ktorú naštudovala Katie Mitchell, svoju predlohu v prvom rade vykladá. I keď má táto inscenácia už osem rokov, stále osviežujúco ukazuje, ako môže réžia prispieť k súčasnému chápaniu diela, najmä ak sú scéna a hudba v súlade. Dirigentka Susanna Mälkki, Chiara Skerath ako Mélisanda a Laurent Naouiri ako jej neúprosne žiarlivý manžel Golaud, chápu dielo rovnako ako režisérka. Rukolapným spôsobom a proti zvyčajnej inscenačnej konvencii dávajú jasne najavo, že Debussy tu nezložil len letmo subverzívnu erotiku, ale hmatateľnú túžbu po sexe.

Nikdy by nikomu neklamala, spieva Mélisanda. Iba svojmu manželovi. Mitchell stavia svoju réžiu na tejto dvojznačnosti. Všetci, dokonca aj syn, ktorého spieva Emma Fekete tak pôsobivo vystrašene, pred Golaudom drzo predstierajú, že o nespútanej láske titulného páru, o ktorej hudba pojednáva vo všetkých jej

variantoch, nemajú ani poňatia. Zvuková fantázia Susanny Mälkiovej sa zdá byť bezodná, bezprostredne ukazuje, ako Debussy čerpá svoje orchestrálne rozjímania medzi jednotlivými scénami z *Tristana* či *Parsifala*. Mitchell zdvojuje postavu Mélisandy, ktorá si ešte pred predhrou urobí tehotenský test. V anonymnej hotelovej izbe si ľahne na posteľ, v ktorej umiera, no najskôr sme svedkami jej retrospektívnych surreálnych spomienok na život v spoločnosti dobre situovanej, ale citovo nehostinnej rodiny. Takýto rozchod s javiskovým realizmom smeruje k podstate diela, ktoré ukazuje lásku ako niečo zásadne deštruktívne s potenciálom rozbiť akékoľvek spoločenské normy či pretrhať rodinné putá.

Samson ako mesianistický archetyp vekov

Milovníkom barokovej opery ponúkli v Aix skutočnú raritu: Raphaël Pichon a režisér Claus Guth sa odvážili vzkriesiť stratenú operu *Samson* od Jeana-Philippea Rameaua a Voltaira.

Príbeh Bohom požehnaného siláka Samsona, ktorý drží Filistíncov na uzde, až kým ho zradná Dalila nezavlečie do pasce, zrejme už súčasným ponúkal množstvo materiálu na drámu a intrigy. Vtedajšia cenzúra však premiéru opery bezodkladne zastavila. Rameau sa musel uspokojiť s umiestnením najlepších hudobných čísel inde.

Pichon a Guth vytvorili vlastnú verziu *Samsona*. S veľkým citom pre biblický materiál a poriadnou dávkou barokového nadšenia vykúzlili na javisku pestré pasticcio poskladané z Rameauovej opernej a baletnej hudby, ktorá bola pôvodne napísaná zrejme pre partitúru Samsona. Od bitevnej vravy až po nežný lúboštný nárek – partitúra ponúka soundtrack pre každú náladu. Materiál poskytl Rameauove opery *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) a *Les Boréades* (1764).

Ermonela Jaho
ako Čo-Čo-San
Foto: Ruth Waltz

Rukolapným spôsobom dávajú jasne najavo, že Debussy tu nezložil len letmo subverzívnu erotiku, ale hmatateľnú túžbu po sexe.



Nervózna familia

Allemonde:

Laurent Naouri (Golaud),
Chiara Skerath (Mélisande),
Huw Montague Rendall
(Pelléas), Lucile Richardot
(Geneviève),
Emma Fekete (Yniold),
Vincent Le Texier (Arkel)
Foto: Jean Louis Fernandez

Tam, kde Breth zlyháva, Jaho ako Butterfly žiari.

Pre baletnú hudbu čerpali tvorcovia z *Les Fêtes d'Hébé* (1739), *Le Temple de la Gloire* (1745), *Les Fêtes de Ramire* (1745), *Zaïs* (1748), *Les Surprises de l'Amour* (1757) a *Anacréon* (1754).

Guth inscenoval príbeh tragického hrdinu z pohľadu Samsonovej matky, ktorá na scénu vstupuje v kostýme súčasnej starej ženy. Tá si spomína na svojho syna, ktorý zrejme zahynul v ruinách hotela. Scénograf Etienne Pluss postavil na scéne bombami zničený hotel, pripomínajúci súčasné krízové regióny. V jej očiach a spomienkach sa príbeh syna očividne spojil s paradigmatickým príbehom biblického revolucionára Samsona s mesianistickými črtami. Tvorcovia chceli zjavne preniesť biblickú látku do súčasnosti, niekoľko dní po premiére protestovali pred divadlom propalestínski demonštranti. Režisér Guth sa však držal nadčasového príbehu osamelého outsidera Samsona, ktorého Jarrett Ott kreoval s vášnivým hereckým zápalom, aj napriek relatívne štíhlemu barytónovému materiálu.

Vrcholom inscenácie pozostávajúcej z vyše šesťdesiatich čísel pospájaných digitálnymi soundcapes sa stal monológ Dalily v podaní očarujúcej Jacquelyn Stuckerovej. Jej mlado-dramatický soprán so zamatovým lyrickým podtónom opantal nielen Samsona, ale aj publikum, ktoré ju ocenilo potleskom na otvorenej scéne.

Vlasov zbavený a oslepený Samson si, naposledy sa modliac, vyprosí od Boha silu a zbúra chrám, ktorý ho pochová pod sebou. Guth vyrozprával archaický príbeh s explicitnými výbuchmi násilia v spomalených záberoch a s veľkým množstvom krvi. Tie kontrastovali so ženskými momentmi utrpenia, ako napríklad v árii *Coulez mes pleurs* (Tečte, moje slzy), ktorú Lea Desandre kreovala v postave Anjela priam až s paminovskou intimitou.

Dráma sopranistky a dirigenta

Pucciniho *Madama Butterfly* je moderné majstrovské dielo, v ktorom jednotlivé charaktery fascinujú svojou oddanosťou

a exotickým hudobným materiálom už od r. 1904. Inscenácia Andrey Brethovej na open air javisku v Théâtre de l'Archevêché sa však kĺzala iba po jeho povrchu.

Breth sleduje príbeh mladej gejšy Čo-Čo-San jedna k jednej bez toho, aby ho skutočne dôkladne preskúmala. Scénografia japonského domu a maskovaní tanečníci v štýle divadla bunraku síce tematizujú Pucciniho exotickú zvukovosť, ale neprehlbujú ju. Prísne usporiadaný japonský svet sa brutálne zráža so západnou aroganciou Pinkertona. Pre toho, kto si v Tokiu, resp. v Osake, odsedel predstavenia divadiel kabuki, nó či bunraku, Brethovej japanoidný lokálny kolorit zostane zvláštne schematický. O to viac pre diváka, ktorý pozná jej majstrovské a vypointované provokatívne inscenácie *Traviaty* či *Jakoba Lenza*.

Ermonela Jaho ako Butterfly je však presvedčivá svojím intenzívnym, no nikdy nie prehnaným stvárnením. Mimoriadne náročnú sopránovú úlohu zvládla s obdivuhodnou disciplínou, od jemného piana až po vášnivé forte. Daniele Rustioni, naslovovzatý pucciniiovský odborník na pódium orchestra lyonskej opery zabezpečil primerane melancholický zvuk.

Tam, kde Breth zlyháva, Jaho ako Butterfly žiari. Jej dojímavý výkon zachraňuje inscenáciu pred povrchnosťou. Skutočná dráma, tak ako v príkladne kreovanej árii *Un bel dì, vedremo levarsi un fil di fumo*, ktorú Jaho spieva takmer celú poležiačky, sa odohráva medzi sopranistkou a dirigentom. Záznam polarizujúcej inscenácie je možné pozrieť si aj v mediátéke televízie ARTE.

Festival v Aix už má svoje pevné miesto na mape európskych letných operných festivalov. Oplatí sa ho navštíviť nielen pre vysokú umeleckú kvalitu, ale aj pre kulinársku kultúru regiónu a elegantné *savoir-vivre* pod blankytným provensálskym nebom, ktoré počas predstavení na nádvorí arcibiskupského paláca tak impozantne potiemieva za spevu lastovičiek a cikád. II

Vnímať dokážeme len to, čo máme sami v sebe

S klaviristkou NOROU SKUTOVOU sme sa stretli na čete pri nahrávkach, ktoré sú zásadné pre jej vnímanie interpretačnej krásy a pravdy. V hľadaní odpovedí na to, prečo si zvolila práve tento výber, sme sa snažili pomenovať aj to, na čo sa slová nachádzajú len veľmi ťažko. Prečo sa jej neustále bytostne dotýkajú stretnutia s veľkými menami druhej polovice 20. storočia? A majú svojich nasledovníkov aj v dnešnom svete instantných zážitkov, poháňaných motorom sociálnych sietí?



Andrea Serečinová: Nora, som veľmi rada, že si prijala pozvanie do nášho redakčného četu. Vybrala si šesť nahrávok piatich klaviristov. Čím bol podmienený tvoj výber?

Nora Skuta: Bolo náročné urobiť toto rozhodnutie – vybrať len zopár klaviristov a nahrávok. Nakoniec som si zvolila pre mňa podstatný kľúč: vybrala som klaviristov, ktorých nepočúvam preto, že im znie nástroj dokonale a „pekné“, ale takých, ktorí akoby boli zároveň dirigentmi, skladateľmi, proste, akoby ich klavír rozprával všetkými nástrojmi sveta. Sú to veľké, výrazné osobnosti, komplexní hudobníci, umelci, ktorí pozdvihli interpretačné umenie na vysoký stupeň. Bohatstvo v ich vnímaní farieb, klavírných nuáns, ich estetika uchopenia a hudobného tlmočenia skladateľovho zámeru ma fascinuje. Umelci v mojom výbere odhaľujú pre mňa doslova zázračný svet svojej hlbokéj duše. A pritom svoje bohaté emócie sprostredkujú veľmi čisto a jednoducho...

AS: Spomínaš istú „zázračnosť“. Môžeš byť konkrétnejšia?

NS: Povedala by som to asi takto. Ide o tie momenty, keď aj laik – ktorý nie je odborné zorientovaný v interpretačnej problematike, ktorý nevie posúdiť prečo ten-ktorý hudobník hrá dobre –, je v konfrontácii s takýmito nahrávkami či výkonmi obliaty pocitom intenzívnej krásy a nejakej očisty. Ako po meditácii alebo psychoterapii... Proste okamih, v ktorom sme si istí, že je pravdivý, no nevieme prečo. Je nám dobre, spúšťajú sa intenzívne emócie, možno

plač, možno smútok, možno začneme premýšľať nad vecami, ktoré sme dovtedy potláčali, možno sa nám niečo otvorí...

AS: Dalo by sa povedať, že takto by na nás malo vo všeobecnosti vplývať umenie...

NS: Malo by nás zušľachťovať a umožniť nám rásť vo vnímavosti... Ale, samozrejme, môj výber bol podmienený aj mojimi vlastnými vkusovými preferenciami. Pri-púšťam, že aj kvalitné umenie ma môže nechať chladnou, pretože sa minie s mo-jím individuálnym vkusom.

AS: Ako prvého počúvame rumunského klaviristu Dinu Lipattiho, nahrávky, ktoré vznikli ku koncu jeho krátkeho života. Najprv je tu úprava záverečného chorálu z Bachovej *Kantáty BWV 147*. Mňa na tej nahrávke fascinuje prostota Lipattiho prejavu a zároveň napätie, v ktorom do posledného tónu drží poslucháča. Neustále máme pocit nejakého pohybu vpred. Je to správny postreh?

NS: Áno. Pritom hrať takto jednoducho je jednou z najťažších disciplín na klavíri. Vytvoriť tú ilúziu bezprostrednosti, prostoty, viesť frázy spevne, neklaviristicky napísanými technickými úskaliaми prechádzať tak jednoducho, aby sa naša pozornosť upriamila len na hĺbku a výpoveď diela... Lipatti naozaj dokáže to napätie od začiatku do konca udržať.

AS: Ako sa dosahuje ilúzia neustáleho pohybu vpred? Akoby sme sedeli na koni alebo v koči a pozorovali meniacu sa krajinu. A to napriek tomu, že počujeme stále sa opakujúcu figúru...

NS: To sa ťažko vysvetľuje. Dôležitá je presná vnútorná predstava, no tá, samozrejme, nestačí, ak nemáme fyzický aparát a prostriedky na to, aby sme svoju predstavu realizovali. Myslím si, že práve tej jednoduchosti Lipattiho interpretácie, tej presnosti, absencii akýchkoľvek výrazových, agogických nadbytočností či falošností, vďačíme za ten „pohyb“. A samozrejme aj dokonalému vedeniu hlasov, rozhodnutiu, ktorý hlas dá do popredia. Máme 10 prstov a dokázať „vytiahnuť“ konkrétny hlas, odpútať sa od ostatných, to je náročné. Ale pohyb je zašifrovaný aj v samotnej Bachovej partitúre, je to proste tak napísané...

AS: Druhou nahrávkou Dinu Lipattiho je Scarlattioho *Sonáta E dur L. 23*. V nej zaujme až čembalová čistota zvuku...

NS: Ak by som mala charakterizovať Lipattiho prejav všeobecne, tak prvé slovo, ktoré mi napadne, je práve čistota – zvuku i výrazu v zmysle ušľachtilosti, nie jednoduchosti, ktorá by nemala hĺbku, to v žiadnom prípade... Táto nahrávka je ukážkou, ako sa na klavíri dá hrať ľahko a perlivo. Lipatti dokonale kontroluje každý tón a máme pocit, že sú to perly, každá rovnaká. Opäť je to ukážka jednoduchosti, ktorú je však náročné dosiahnuť. Lipatti zomrel ako veľmi mladý, len 33-ročný. Nevie, akoby hral neskôr, ale jeho hra bola už v tom mladom veku veľmi zrelá, zvuk jeho klavíra bol svetlý, mimoriadne krásny...

AS: Počúvajúc druhého klaviristu v Brahmovom *Intermezze A dur zo Šiestich klavírných kusov*, mi opäť napadá spojenie

Andrea Serečinová
a Nora Skuta
Foto: Filip Rebro
a Miki Skuta

prostoty a krásy. A pritom nemáme pocit žiadnej „suchosti“ vo výraze. Hrá Radu Lupu. Opäť rumunský klavirista, tentoraz o čosi mladší, ročník 1945. Máš nejaký zvláštny vzťah k rumunským klaviristom, alebo sa dvaja Rumuni dostali do tvojho výberu zhodou okolností?

NS: Vlastne neviem. Mám veľmi blízky vzťah k týmto dvom klaviristom, neviem, do akej miery zohráva dôležitú rolu, že boli Rumuni. Učila ich tá istá pedagogička Florica Musicescu, musela to byť vynikajúca učiteľka. Možno bolo dôležité, že žili v tom čase v mimoriadne kultúrnom domácom prostredí, v úzkom kontakte s francúzskou kultúrou. Keď počúvam nahrávky rumunských klaviristov, je to niečo iné, ako napríklad keď hrajú ruskí klaviristi...

AS: V čom je to iné?

NS: Pôsobí to veľmi „teplé“, no nie je to prezdobené, stále sa to drží v určitej jednoduchosti výrazových prostriedkov. Proste, je to estetika, ktorá je mi najbližšia.

AS: Vráťme sa k Brahmovmu *Intermezzu*, ktoré hrá Radu Lupu...

NS: Nie je to repertoár vášnivého charakteru. Počujeme tu nehu, spevnosť, krásnu prácu s časom. Jeho hra má úžasnú hĺbku, ktorú zvyčajne vnímame už po pár tónoch. Presvedčila som sa o tom mimochodom aj osobne, počula som ho hrať Schumannov klavírný koncert v Budapešti. Po pár tónoch sme sa na seba s manželom pozreli a cítili sme to isté, emóciu, ktorá ma priviedla skoro k plaču. Mal komplexnú charizmu, patrila tam aj reč tela...

AS: Arturo Benedetti Michelangelli (1920–1995), veľký elegán klavírnej hry, je ďalším klaviristom v tvojom výbere. Študoval aj dirigovanie, takže asi veľmi dobre zapadá do tej tvojej definície komplexných klaviristov, ktorí hrajú tak, akoby boli aj dirigentmi...

NS: Mám veľmi rada, keď v prejave hudobníkov počuť, že čerpajú veľa z rôznych strán a, áno, Michelangelli by iste obstál aj ako dirigent. Okrem toho bol perfekcionistom, vidíme to aj na fotografiách, ako dbal na zovňajšok, to aristokratické vyžarovanie sa prenášalo aj do jeho hry. Bolo o ňom známe, že vyžadoval, aby boli klavíry pred jeho koncertmi dokonale pripravené, čo si vedel skontrolovať, pretože sa dobre vyznal v stavbe a údržbe nástrojov. Mal úžasnú techniku, ktorá mu umožňovala dosiahnuť výsledný dojem ľahkosti. Vybrala som jeho nahrávku *Odrasov na vode* z prvej knihy Debussyho *Images*, kde to všetko počujeme....

AS: Spomínaš „dirigentský“ prístup k interpretácii. S tým súvisí aj schopnosť hrať tak, že poslucháč vníma formu, štruktúru diela. Z hľadiska psychológie vnímania hudby je to dôležité, vieme sa v diele lepšie orientovať, zvyšuje to náš zážitok z počúvania. Myslím si, že všetci klaviristi, ktorých si vybrala, mali alebo majú práve túto schopnosť. Mám pocit, že dnes sa s touto cnosťou už na pódioch či nahrávkach často nestretávame...

NS: Veľmi oceňujem, keď interpret hrá tak, že sa viem v skladbe orientovať, keď nie som len zmietaná zmesou pocitov a nálad. V tom pomáha aj istá verbálnosť,

Dnes musí interpret rýchlo ohúriť a často siaha po vonkajších, povrchných prvkoch.

parlandovosť prejavu, keď interpret frázuje tak, že doslova rozpráva. Keď však spomínam, že nechcem byť zamotaná len v spleti nálad, v žiadnom prípade tým nechcem povedať, že inklinujem k nejakému akademickému prejavu. Každý z týchto umelcov dokáže z klavíra vytiahnuť celú paletu farieb a citov, no mám pocit, že ich spája pokora voči skladateľovi. Možno sa tým ani nejako vedome nezaoberali, bolo to proste v ich dobe prirodzené – nepresadzovať seba samého na úkor diela či autora. Dnes doba akoby nepriala takému prístupu, interpret musí rýchlo ohúriť a často siaha po vonkajších, povrchných prvkoch. Možno to majú dnešní interpreti vlastne ťažšie, pretože sa musia vysporadúvať s týmito novými výzvami či zvodmi doby, ktorá si žiada vo všetkom nejakú šou. Lipatti, Lupu či Michelangelli riešili zrejme len čisto umelecké výzvy. Dnes máme množstvo technicky vynikajúco pripravených hráčov, ale aj publikum, ktoré o tie hodnoty, vyžarujúce na dnes už historických nahrávkach, akoby vlastne nemalo záujem. Pretože si všímame, precítujeme len tie javy, ktoré s nami rezonujú, ktoré sami máme v sebe...

AS: Asi rok už učíš na konzervatóriu. Dará sa ti v tomto zmysle vplývať na študentov?

NS: Všimam si, ako sú študenti fascinovaní technikou, rýchlosťou. U starých majstrov bola fenomenálna technika samozrejmosťou, no to, čo ich hru robilo výnimočnou, bolo niečo nad tým. Snažím sa preto nastaviť pozornosť študentov týmto smerom, aby nešli len po povrchu. Dá sa to.

AS: Vypočujeme si aj nahrávku dnes veľmi exponovaného ruského klaviristu



Grigorija Sokolova. Chopinovu *Etudu c mol* „*Océán*“, koncertný záznam z roku 1987. To je veľmi virtuózne hranie, obrovská riava tónov od prvej sekundy. Aký máš vzťah k rýchlym tempám?

NS: Rýchlosť je, samozrejme, žiaduca. Ak máme dobrú techniku, tak rýchlosť je radosťou. A ak hráme etudy, pochopiteľne, je najlepšie, ak hráme rýchlo. No ak nemáme k dispozícii iné vyjadrovacie prostriedky, po čase začne byť hra plytkou. Veľkí majstri písali aj etudy ako umenie, nielen ako prstové cvičenia. Rýchlosť má slúžiť interpretovi, nemá byť cieľom. Sokolov je dnes jedným z najlepších žijúcich klaviristov, pre mňa je dokonalým interpretom. Často nechápem, ako vyludzuje niektoré zvuky. Napríklad pedál používa tak, že si to ani nevšimneme, ale výsledkom je výnimočný zvuk. Často divoký a vášnivý, no nikdy nie hrubý a vždy je v ňom spevnosť. O tom je aj jeho nahrávka Chopinovho *Océánu*. Chcem upozorniť na to, že Sokolov ju nehrá nejako rýchlejšie ako jeho kolegovia, má však koncepciu, vďaka ktorej vytvára pocit, že hrá mimoriadne rýchlo. Je to tým, ako vyťahuje niektoré línie, ako ľahko, niekde v pozadí, pôsobia všetky tie behy... Takto sa má hrať táto etuda. Divoko.

AS: Na záver si zaradila nahrávku s francúzskym klaviristom Pierrom-Laurentom Aimardom, ktorý predstavuje podobný typ interpreta, akým si ty sama. Veľmi orientovaný na súčasnú hudbu či hudbu 20. storočia, no nevyhýbajúci sa ani klasicko-romantickému repertoáru. Čo máš konkrétne rada na Aimardovi?

NS: Veľmi mi na ňom imponuje pozornosť, ktorú celú kariéru venuje hudbe svojich súčasníkov. Je veľmi moderný v zmyslení. Mnoho klaviristov odmieta hrať súčasnú hudbu, nevedia sa s ňou vysporiadať esteticky. Majú pocit, že hranie na klavíri je o nejakej „kráse“ v úzkom zmysle slova. Aimard dokáže vytiahnuť túto krásu aj zo súčasnej hudby, pretože ju má rád. Počuje v nej to, čo v nej iní interpreti nevnímajú. Vybrala som nahrávku Messiaenovho *Ostrova ohňa* č. 2, pretože Aimardove nahrávky Messiaenovej hudby považujem za referenčné. Mimochodom, Pierre-Laurent Aimard bude účinkovať na tohtoročnom festivale Melos-Étos...

AS: To je pekná koncertná upútavka na záver. Nora, vďaka! ||

Počúvané nahrávky

(všetky dostupné na YouTube):

Dinu Lipatti, 1947 (J. S. Bach: úprava záverečného chorálu *Jesus bleibet meine Freude* z *Kantáty BWV 147*)

Dinu Lipatti, 1950 (D. Scarlatti: *Sonáta E dur* L. 23, vyd.: Dinu Lipatti: The Solo Recordings, Regis Records 2011)

Radu Lupu, 1978 (J. Brahms: *Intermezzo* č. 2 zo *Šiestich klavírných kusov op. 118*, vyd.: Brahms / Radu Lupu, Decca 1978)

Arturo Benedetti Michelangeli, 1971 (C. Debussy: *Odrasy na vode* z 1. knihy *Images*, vyd.: Claude Debussy / *Images 1&2*, Children's Corner, Deutsche Grammophon 1971)

Grigory Sokolov, 1987 (F. Chopin: *Etuda c mol* č. 12 op. 25 „*Océán*“, live nahrávka z Helsínk, 11. 11. 1987)

Pierre-Laurent Aimard, 2008 (O. Messiaen: *Ohnivý ostrov* č. 2 zo *Štyroch rytmických etud*, vyd.: Pierre-Laurent Aimard / *Hommage à Messiaen*, Deutsche Grammophon 2008)

Slovenský mládežnícky orchester opäť na kurzoch

ADRIAN RAJTER

Začiatkom letných prázdnin sa už tradične uskutočnilo sústredenie Slovenského mládežníckeho orchestra. Tieto sústreďenia majú od r. 2022 svoju rezidenciu v Košiciach, kde v spolupráci so Štátnou filharmóniou, Konzervatóriom Petra Dvorského a Národným divadlom vzniklo priaznivé prostredie pre skúšobnú fázu, individuálnu prípravu i koncertnú prezentáciu.

Od jeho inštitucionálneho ukotvenia medzi projektmi Hudobného centra a prijatia do Európskej federácie národných mládežníckych orchestrov v r. 2017 sa na kurzoch a sústreďeniach Slovenského mládežníckeho orchestra (SMO) na základe konkurzov doteraz zúčastnilo približne 200 študentov prevažne slovenských konzervatórií a vysokých škôl hudobného zamerania. V ostatnom letnom projekte projekte účinkovalo 45 hudobníkov, vrátane rakúskej hráčky lesnom rohu, členky Wiener Jeunesse Orchester, s ktorým SMO spolupracuje na výmenných projektoch v rámci Európskej federácie národných mládežníckych orchestrov. Aktivita SMO zahŕňajú orchestrálne sústreďenia, komornú hudbu, špecializované kurzy i výmenné programy, ktorých cieľom je ponúknuť perspektívnym mladým hudobníkom dôležité skúsenosti a poznatky v ich príprave na profesionálnu kariéru.

Program tentoraz patril dielam klasicizmu, ktoré sú súčasťou kmeňového repertoáru orchestrov na celom svete: predohra *Hebridy* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, Haydnov *1. violončelový koncert* a *1. symfónia* Ludwiga van Beethovena. Niežeby pre hráčov úrovne členov

SMO neboli výzvou na technickej úrovni, v rámci sólového repertoáru však hrávajú aj podstatne ťažšie skladby. Náročnosť orchestrálnej hudby klasicizmu tkvie najmä v jasnosti a určitosti všetkých detailov interpretácie, vrátane štýlovo primeranej dynamiky, agogiky, v precíznej intonačnej a rytmickej súhre. Kľúčové miesto v rámci sústreďení SMO majú preto delené skúšky jednotlivých nástrojových skupín. Aj tento rok ich viedli renomovaní orchestrálni hudobníci – poprední členovia Štátnej filharmónie Košice Maroš Potokár, Róbert Lenárt, Zuzana Ďurčeková a Miroslav Greman, ako aj Milan Radič z Mozarteum Orchestra Salzburg, Juraj Valenčík, ktorý v uplynulých sezónach pôsobil v Helsínki Philharmonic Orchestra a Ronald Šebesta zo Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu.

Radostne očakávaný moment prvého stretnutia celého orchestra nastal na tretí deň. Tutti skúška s Marcom Vlasákom, postgraduálnym študentom dirigovania Vysokej školy múzických umení, v priestoroch skúšobne orchestra košíckeho Národného divadla naplnila tieto očakávania, nastavila základné štandardy súhry, ale odhalila aj novú vrstvu detailov vyplývajúcich z komplexnosti diel, suverénemu tlmočeniu ktorých bude potrebné venovať ešte zvýšenú pozornosť.

Napätie pred prvou skúškou s dirigentom Dionysisom Grammenosom bolo preto vysoké. Mladý grécky dirigent má výraznú charizmu: rozpráva tichým hlasom, z jeho komunikácie na skúškach je zrejmé, že detailne pozná interpretované diela, má jasnú predstavu o spôsobe ich predvedenia a zároveň vníma aj individualitu

„Verím, že pre rozvoj mládežníckych orchestrov je veľmi dôležité a rozhodujúce, aby uvádzali takzvaný základný symfonický repertoár, ktorý zahŕňa najmä diela veľkých majstrov prvej viedenskej školy. Ako nám povedal veľký dirigent Bernard Haitink počas dirigentských kurzov v Luzerne, „táto hudba musí byť naším každodenným chlebom“. Pochopenie a stelesnenie charakteristických prvkov klasicizmu – symetrie, elegancie, rovnováhy, čistoty, štruktúry a formy – je kľúčové pre ďalšie štúdium a interpretáciu každého hudobného repertoáru.“

Dionysis Grammenos

Kľúčové miesto v rámci sústreďení SMO majú delené skúšky nástrojových skupín.

každého jedného hudobníka v orchestri. Jeho dirigentské gesto je sugestívne, muzikálne, presné, čitateľné, poskytujúce orchestru oporu aj v náročných prechodoch so zmenami tempa. Sám pritom čerpá nielen zo svojich dirigentských štúdií vo Weimare a Aspe, ale aj zo svojich skúseností, ktoré získal ako úspešný, medzinárodne aktívny hudobník – klarinetista. Po skončení štúdia nečakal na dirigentské ponuky a pozvania. V r. 2017, popri úspešnom rozvíjaní kariéry sólového a komorného klarinetistu, položil základy Gréckeho mládežníckeho symfonického orchestra (GYSO), s ktorým odvtedy dva razy vystúpil v berlínskom Konzerthause a v novembri tohto roka ho po prvý raz predstaví v Carnegie Hall v New Yorku. Živé záznamy z koncertov GYSO v Aténach a v Berlíne s dielami Beethovena, Liszta, Brahmsa, Čajkovského, Rachmaninova sú svedectvom špičkovým umeleckých výkonov, ktoré znesú porovnanie s referenčnými nahrávkami popredných svetových orchestrov. Dionysis Grammenos, ktorý v uplynulej sezóne debutoval na čele London Philharmonic Orchestra a Houston Symphony Orchestra, spolupracoval so Slovenským mládežníckym orchestrom po druhý raz. Po sústreďení v Košiciach s ním vlani koncertoval v Dome umenia a v budapeštianskom Dome maďarskej hudby. Pracovať s vynikajúcim, generačne blízkym a úspešným dirigentom je pre mladých hudobníkov mimoriadne inšpirujúce.

Violončelista Juraj Škoda sa stal členom SMO na základe konkurzu v r. 2019. V tom istom roku účinkoval v orchestri pod taktovkou Benjamina Bayla na koncertoch

v Bratislave, Prahe a Berlíne. V r. 2023 s komorným súborom zloženým z hudobníkov Holandského a Slovenského mládežníckeho orchestra našťudoval *Okteto* Franza Schuberta. Ako absolvent Akadémie Českej filharmónie odohral vo violončelovej sekcii tohto elitného orchestra desiatky koncertov na svetových pódioch. V súčasnosti je študentom AMU v Prahe v triede prof. Mikaela Ericssona. Tentoraz sa s SMO predstavil po prvý raz aj ako sólista, s dielom, ktoré v minulosti intenzívne študoval a uvádzal s dirigentom Jackom Martinom Händlerom.

„Bolo veľkou radosťou a ctou spolupracovať s priateľmi, rovesníkmi zo slovenských konzervatórií a vysokých škôl. V orchestri vládlo od začiatku veľmi dobré, pozitívne mentálne nastavenie. Zvlášť si cením možnosť detailných skúšok Haydnovho koncertu s orchestrom, na čo v profesionálnych podmienkach zvyčajne, žiaľ, neostáva čas. Dirigent pripravil čisté, transparentné hudobné zázemie, v ktorom som sa ako sólista cítil komfortne a slobodne. Veľkú podporu som vnímal aj od hudobníkov orchestra.“

V druhej časti programu, v Beethovenovej 1. symfónii, Juraj posilnil violončelovú sekciu. Možnosť účinkovať v jednom telese s hudobníkom, ktorého zdobia bohaté skúsenosti z Českej filharmónie, bola pre členov SMO dodatočnou vzpruhou a motiváciou.

Na záver sústredenia sa uskutočnili dva koncerty: prvý v Michalovciach bol, napriek pozitívnej odozve publika, poznačený náročnou akustikou a po jeho skončení bolo v orchestri cítiť isté sklamanie. Bola to však užitočná skúsenosť. Na generálke záverečného koncertu v košickom Dome

umenia dirigent mladým hudobníkom pripomenul, že ani špičkové orchestre v akusticky nekvalitných sálach neznejú dobre. A položil otázku, ako chcú zahrať na záverečnom koncerte. „*Sústredene*“, „*presne*“, „*čisto*“, „*aby sme si to užili*“ – tak znela väčšina odpovedí. Dionysis Grammenos ponúkol ako odpoveď svoju hudobnícku motiváciu: „*zahrať ďalší raz vždy lepšie, ako kedykoľvek predtým*“.

Priaznivá akustika Domu umenia, vynikajúca pripravenosť, obrovské sústredenie a nadšenie všetkých hudobníkov, pozorné publikum, strhujúci sólista a inšpirujúci dirigent prispeli k nezabudnuteľnému večeru. „*V Beethovenovej 1. symfónii sa prejavila hĺbka a detailnosť našťudovania. Na koncerte v Košiciach sme už nepotrebovali mať oči stále v notách, mali sme medzi sebou vynikajúci kontakt, spoločné hranie sme si užívali*“, stručne vyjadril svoje dojmy po záverečnom koncerte Juraj Škoda.

Aktivity členov SMO pokračovali počas celého leta. Piaty účinkujú v projekte Wiener Jeunesse Orchester (koncerty o. i. v Bukurešti), jedna hudobníčka v Ukrajinskom mládežníckom orchestri (koncerty v Norimbergu a Luzerne) a jedna hudobníčka v Slovinskem mládežníckom orchestri. V novembri budú dvaja hudobníci hosťovať na základe pozvania Dionysis Grammenosa v GYSO (koncerty v Aténach a newyorskej Carnegie Hall). Sústredenie sláčikového orchestra SMO sa uskutoční v decembri pod vedením Igora Karška a so sólistom Matúšom Velasom, s adventnými koncertmi v Trnave (14. 12.) a Bratislave (15. 12.). ||

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



76. KONCERTNÁ SEZÓNA
2024/2025



filharmonia.sk

23. 09. — 10. 10.

Voľný predaj abonentiek
pre všetkých záujemcov

14. 10.

Začína sa predaj vstupeniek
na jednotlivé koncerty

Fúga je aj harmónia protikladov

Za Ladislavom Kačicom a Miroslavom Bázlikom

Na sklonku letných prázdnin opustili slovenskú kultúrnu obec dve výrazné postavy, muzikológ, hudobný historik a pedagóg LADISLAV KAČIC (1951–2024) a skladateľ, klavirista a matematik MIROSLAV BÁZLIK (1931–2024). Prvý z nich bol známy ako aktívny bádateľ najmä v oblasti domácej hudobnej kultúry predovšetkým z éry baroka a klasicizmu s osobitným dôrazom na hudbu františkánov (hoci záber jeho odborných záujmov bol oveľa širší), druhý sa do dejín zapísal najmä ako autor opery *Peter a Lucia*, oratória *Dvanásť* či klavírných *Prelúdií*, ale tiež svojimi verejnými interpretáciami a analýzami Bacha a Chopina a v neposlednom rade aj ako tvorca elektroakustickej hudby. Ich životné dráhy sa okrem iného pretli na bratislavskej VŠMU, kde sa Kačic a Bázlik stretli v rolách študenta a pedagóga, ale aj neskôr, napríklad pri nasledujúcom retrospektívnom rozhovore pre časopis *Slovenská hudba* (2005)*. Venujú sa tu téme, ktorá zosobňuje prienik sfér záujmu oboch: fúgam Johanna Sebastiana Bacha.

Ladislav Kačic: Spomienky na politicky veľmi zlé časy „normalizácie“ sú dodnes živé, napríklad i na nasledujúci dialóg vedúceho katedry hudobnej teórie Ota Ferenczyho s dekanom tesne predtým, než ste museli odísť zo školy, vypočutý viacerými prítomnými napriek hrubým čalúneným dverám pracovne dekana HF VŠMU–O. F.: „Bázlik odíde zo školy len cez moju mŕtvolu.“ Dekan: „Tak bude o jednu mŕtvolu viac.“ Boli to však pekné časy, preto náš rozhovor nemožno začať ináč než „spomienkovou“ otázkou. Pre nás študentov mali vaše analýzy veľký význam, malo to nejaký význam vtedy aj pre vás?

Miro Bázlik: Určite malo, pretože prvýkrát v živote som mohol učiť to, k čomu som mal vrúcny vzťah. Keď som na SVŠT učil matematiku, bol som odkázaný len na počítanie, čo som v podstate nemal veľmi rád, stále išlo len o príklady, príklady, teda učil som z matematiky to, k čomu som mal najmenší vzťah, kdežto tu som mohol konečne učiť niečo, čo sa ma bytostne týkalo. Samozrejme, malo to význam aj pre mňa.

LK: Kedysi ste nám zdôrazňovali dôležitosť tvarovosti v hudbe J. S. Bacha, ba jej mimoriadny význam konkrétne v *Dobre temperovanom klavíri*, od témy každej

fúgy, jej stavby, cez materiál medziviet až po najmenší, trebárs dvojtónový či trojtónový motív. Rovnako dôležité boli aj vzťahy v tomto materiáli.

MB: Tvarovosť v Bachovej hudbe – filozoficky – zastupuje akýsi individualizačný princíp, ktorý je jedným zo základných pojmov vo filozofii. Prvýkrát ho veľmi jasne vyslovil Leibniz, a nie náhodou významný francúzsky filozof a matematik Jean Dieudonné napísal knihu *Leibniz – Bach*. Samozrejme, u Bacha je úžasné, že vedel tak veľmi dobre spájať individuálne s celkom, s univerzom. To je jeho geniálne riešenie formy vo veľkom a malom. Vôbec, v čase, keď sa narodil Bach, v matematike bol objavený princíp infinitezimálneho počtu (novšie: diferenciálny a integrálny počet), ktorý je – tiež filozoficky – súčasne riešením problému okamihu a celku (t. j. problém ako v matematike problém derivácia – okamih a integrál – celok). Presne rok pred Bachovým narodením vyšla kniha *Nova methodus pro maximis et minimis* (1684) od Leibniza. Takže riešenie týchto problémov bolo akosi „vo vzduchu“.

LK: Pokiaľ si dobre spomínam, už pri analýzach *Dobre temperovaného klavíra* na VŠMU ste používali pojem (spojenie) „motivická práca u Bacha“. Je to trochu „kacírka“

formulácia, veď dovtedy sme počúvali, že ju „vymyslel“ až klasicizmus, predovšetkým Beethoven, u Haydna a Mozarta bola ešte len v začiatkoch, „v plienkach“ (v rozvedení a pod.). Už ako študentom ste nám pri analýzach zdôrazňovali, že u Bacha ide o čosi také ako motivická práca...

MB: Položil by som to do trochu inej roviny. Hovorí sa, že štrukturalizmus v hudbe „vymyslel“ Joseph Haydn, ale to tiež nie je pravda. Či to už nazveme motivická práca alebo motivické štruktúry alebo ináč, v Bachovi je to všetko úplne zrejmé, dokonca by som povedal, že v podobe oveľa komplikovanejšej a bohatšej než u Haydna. Klasicizmus akoby si zobral z Bacha len akési zjednodušenie a vyčizeloval ho do krajnosti už u Haydna, Beethoven takisto vedel vytvoriť impozantné veci, ale až pozdny Mozart a pozdny Beethoven pochopili Bacha hlbšie a vrátili sa aj ku kontrapunktu. Pierre Boulez raz v jednej prednáške povedal, že kdekto sa „chabral“ na fúgu, chcel po Bachovi robiť niečo zaujímavé, ale okrem Beethovena nikto nič nové vo fúge nevymyslel. Myslím si tiež, že Beethovenove fugata v symfóniách a kontrapunktické záležitosti v pozdnych sonátach a kvartetách jedine nadviazali na Bacha, teda rozvinuli to štruktúrne, polyfonické, motivické.



Miro Bázlik
Foto: M. David

LK: Klasicizmus bol oproti baroku vlastne zjednodušením aj v oblasti harmónie. Bachovská harmónia je oveľa bohatšia než harmónia raného klasicizmu, i raného Haydna a Mozarta.

MB: Zasa by som sa vrátil k tomu, že Bach prišiel do doby, keď celkove myšlienkovy dynamizmus začal čoraz viac „vykúkať“ vo svete, v technike, fyzike, matematike, logike, v myslení vôbec, obraz sveta sa stával čoraz dynamickejší. To isté sa stalo i v harmónii. Bachovská harmónia je vrcholne dynamický fenomén, klasicizmus sa vlastne stiahol na akúsi aproximáciu, oprostil tú dynamickú harmóniu – zložitý kontrapunkt, lebo kontrapunkt je vlastne dynamická harmónia –, vytvorenú na základe toho, že dôležité sú tvary, ktoré sa ukazujú (prejavujú) ako samobytné, harmónia, ktorá z toho kontrapunktu vyviera, je veľmi bohatá, všestranná, a najmä nie je jednoznačná. Pohyb, dynamizmus v hudbe sa chápe podobne ako vo fyzike, napríklad v harmonickej dynamike, dôležité je tu skôr smerovanie, rozvrstvenie, zhusťovanie, zriedčovanie a podobné veci.

LK: Čiže pod dynamizmom v harmónii rozumiete toto, alebo aj niečo, čo platí pre dynamizmus všeobecne, konkrétne v harmónii striedanie napätia a uvoľnenia?

MB: No iste, v hudbe sa to prejavuje aj v iných parametroch, v sadzbe, vo zvuku, ale v harmónii máme schopnosť najlepšie, najprecíznejšie tieto veci vnímať. Harmónia je zaujímavá vec, to si treba uvedomiť. V čase, keď som študoval, mnohí hovorili, že harmónia je už vyčerpaná. Postupne som si začal uvedomovať, že harmónia, jej vnímanie funguje cez pomery celých čísel, celé čísla a pod., to sú veci, ktoré môže totiž ľudská myseľ najpregnantnejšie uchopiť. Prirodzené čísla, prvočísla sú najzreteľnejšie, prvé momenty stretnutia sa s večnými zákonitosťami bytia, ktoré nestrácajú svoju platnosť. Na tomto je to, u Kanta sú to napríklad tie apriórne pravdy, veci pred všetkou skúsenosťou, sú akoby dané v našom rozume.

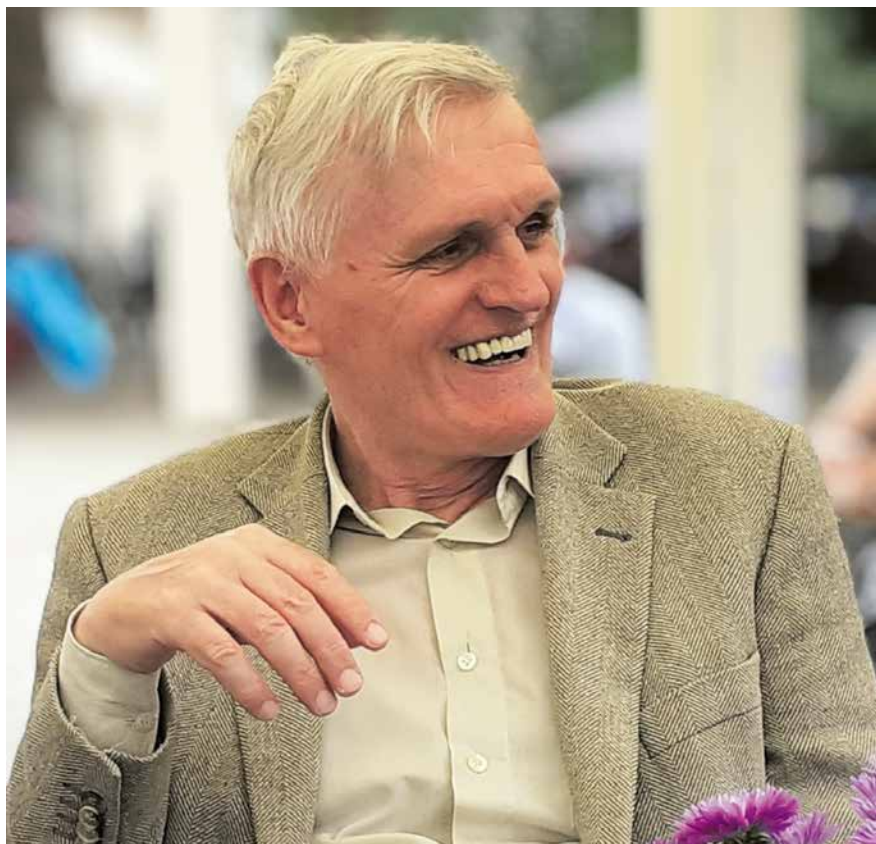
Sú na to, pravda, rôzne názory, marxizmus napríklad tvrdil, že všetky pravdy vznikajú veľakrát opakovanou praxou, podobný prístup k tzv. apriórnej pravde má koniec koncov aj americký pragmatizmus. Ale som presvedčený, že bez apriórnych právd sa nezaobídeme. Myslím si, že v harmónii sú tiež skryté oporné body, ktoré sa týkajú našich apriórnych právd, cez ktoré vnímame svet, a preto v harmónii vieme najpregnantnejšie uchopiť rôzne veci. A preto hudba, ktorá sa vzdá harmónie a začne sa upínať na všetky iné parametre, vzdáva sa svojej podstaty. To je

akoby sme u človeka brali len jeho živočíšnu podstatu a vzdávali sa ducha. To nejde.

LK: Jednou zo zaujímavých otázok, resp. charakteristík u Bacha, a konkrétne aj harmónie v *Dobre temperovanom klavíri*, je chromatika. Bach, samozrejme, virtuózne ovládal fúgovú kompozíciu, kontrapunkt a všetky kompozičné techniky doby. Poznal výborne aj chromatiku svojich predchodcov od raného baroka, od Frescobaldiho a Sweelincka cez Frobergera až po Buxtehudeho, no jeho chromatika je celkom iná. Aká je teda Bachova chromatika?

MB: Myslím si, že ste trafili klinec po hlavicičke. Bach je aj v chromatike veľmi osobitý, jedinečný. To, ako vedel vyvážiť chromatiku a diatoniku bez ohľadu na to, či išlo o prevažne diatonickú alebo prevažne chromatickú skladbu, je úžasné. Poznáme chromatické skladby povedzme u romantikov a priznám sa, že som bol niekedy otrávený, koľko chromatiky je napríklad u Maxa Regera. V prebujnenej chromatike sa úplne stráca harmonický tvar – ten existuje podobne ako melodický. Na harmonickom tvare sa zakladajú napríklad Wagnerove opery (módy, zaujímavé harmonické spoje, na ktorých je založená jeho hudba). Toto Bach ovládal

Bachovská harmónia je vrcholne dynamický fenomén, klasicizmus sa vlastne stiahol na akúsi aproximáciu.



Ladislav Kačic v r. 2021
Foto: Eva Gruber

absolútne dokonale. Celkom virtuózne narába v tomto smere v 2. diele *Dobre temperovaného klavíra* s chromatikou a diatonikou súčasne, je to také dokonale vyvážené, že v takejto úplnosti to u nikoho iného nenájdeme. Z Bacha veľa vyťažil Mozart a neskorý Beethoven. Hovorí sa, že Beethoven nepoznal 2. diel *Dobre temperovaného klavíra*, neviem, no myslím si, že to vyváženie, zrovnoprávenie diatoniky a chromatiky, a niečo, čo je nad nimi dvoma, to je len v pozdnom Mozartovi a Beethovenovi a jedine v Bachovi, u žiadneho iného skladateľa to v tejto dokonalej podobe nenachádzame.

LK: Úžasné je 24. fúga z 1. dielu *Dobre temperovaného klavíra* s „dodekafonickou“ témou, predsa však chromatika v 2. diele je odlišná. Nielen v niektorých prelúdiách, ale najmä vo *Fúge gis mol*, ktorú ste nedávno spracovali v elektroakustickej skladbe *Pytagorovský obal jednej Bachovej fúgy podľa Zjavenia sv. Jána* (2004).

MB: To je fúga, ktorá je až koncepčná, to je výzva, ako sa dá dať dohromady diatonika a chromatika. Na túto fúgu som narazil už počas štúdia klavíra u prof. Kafendovej a potom mi ju dal rozoberať prof. Cikker v rámci štúdia kompozície. To je iný prípad ako *Fúga h mol* z 1. dielu *DTK*, kde sú chromatické a diatonické úseky uvedomele oddelené, postavené „vedľa seba“, kým vo *Fúge gis mol* z 2. dielu *DTK* je od druhej

tretiny všetko skĺbené, druhá, chromatická téma je „previazaná“ až do konca s prvou. Tvar druhej témy je aj v chromatike výrazný, interval kvarty vyplnený malými sekundami najprv smerom dolu a potom hore, s výrazným rytmom, kým prvá téma je prísne diatonická. Aj v tomto spojení malých a väčších intervalov oboch tém je určitá formová koncepcia. Veľmi dôležité je, že druhá, chromatická téma sa kryštalizuje v protivete prvej témy, je to akási „polochromatika“, „polodiatonika“.

Táto fúga ma vyprovokovala, keď ma po dlhých 16 rokoch pozvali ako starého 73-ročného človeka do Experimentálneho štúdia SRO a ukázali mi, ako je možné na nových technických zariadeniach „kúzliti“ s časom bez toho, aby sa posúvali výšky. Spomenul som si, ako krvopotne sme robili, hľadali konečnú formu v prvých *Spektrách* a povedal som si, že to musím skúsiť. Povedal som si: „ak ti nepomôže rozum, uši máš už otupené...“ A rozum mi naozaj pomohol, to vloženie rozumu, rácia ma prekvapilo, zostal som až vydesený. Je to možné? Až tak funguje rácio? Snažil som sa o prepojenie pytagorovskej idey (celých čísel, Pytagoras bol o. i. prvý veľký harmonik, uznával harmóniu čísel) s Bachovou harmóniou. Počas práce sa mi zdalo, akoby si Pytagoras a Bach naozaj podiskutovali kdesi v nebi a vo sne mi to zjavili...

LK: Vaše staršie elektroakustické kompozície (*Spektrá*) napovedajú, akoby každá

Problém vidím v tom, že každá téma, fúga rieši nejaký univerzálny problém, zodpovedajúci určitému archetypu.

fúga z *Dobre temperovaného klavíra*, ktorú ste spracovali, riešila určitý kompozičný problém. Je známe, že Bachovo dielo i samotný Bach mali veľký vplyv aj na vašu ďalšiu kompozičnú tvorbu, nielen na elektroakustickú hudbu. Keby sme sa však ešte na chvíľu vrátili k bachovskej fúge, súhlasíte s myšlienkou, že v každej ide o riešenie určitého kompozičného problému?

MB: Problém vidím v tom, že každá téma, fúga rieši nejaký univerzálny problém, zodpovedajúci určitému archetypu. Nie náhodou má napríklad prvá téma z *Fúgy cis mol* 1. dielu *DTK* pôdorys ležatého kríža (*Crucifixus* v *Omši h mol* atď.), Bach však nezostal pri tom, vymyslel k nej ďalšiu tému a potom ešte tretiu. Bach si zobral nejaký archetyp – problém kríža, bolesti, utrpenia – a pridal k tomu ďalšie archetypálne záležitosti: druhá téma je také „motanie sa“ medzi nebom a zemou, tretia téma je víťazná, smerujúca hore. A potom, čo všetko s tým spravil, ako tie témy prepojil, trojdielnosť, úžasné stretky na konci, človek až žasne napríklad nad tercióvymi príbuznosťami, ktoré klasicizmus vlastne obchádzal, Bach to tam „nasolil“, cis mol, e mol vedľa seba a v strette. Bachova fúga ma očarila už v mojich 12 rokoch a aj neskôr som si uvedomil, koľko príbuzného má s matematickým myslením, lebo fúga je aj logika, a je v nej aj veľké bohatstvo harmonické, melodické, a zároveň je tu aj nejaká súhra, harmónia

Miro Bázlik
Foto: R. Polák



protikladov, nielen harmónia v harmónii, ale aj harmónia v niečom vyššom, v nejakej ďalšej dimenzii. Fascinuje ma – „odkukal“ som to asi od Leibniza – že harmóniu treba hľadať všade. Spory sú len tam, kde nenájdeme harmóniu. Rozpory máme vtedy, keď nepochopíme, že je to v rámci vyššej harmónie (harmónie harmónie). Toto je možno idealistický postoj, ale mňa to viedlo životom: mal som v ňom veľa ťažkých chvíľ – smrť rodičov, dlhé, pomalé zomieranie matky. Nakoniec treba hľadať zmysel vo všetkom. Ako už spomenutá *Fúga cis mol*, Bach nezostal len pri kríži, hľadal ďalej a našiel zmysel kríža. Keď mal Adorno v Bratislave prednášku a ja som oponoval proti jeho „básneniu“ o modernej hudbe a pripomenul Bacha, nie náhodou si spomenul na *Fúgu cis mol* a povedal, že Bach predstavoval vrchol práve čo sa týka zvládnutia formy, bol jedným z najväčších „fantastov“ v oblasti formy (*Formfantasie*), mal síce voľné ruky (formy neboli vtedy také stabilizované), ale tak vo forme ako aj v harmónii je Bach neprekonateľný.

LK: Je možná typológia prelúdií a fúg z *Dobre temperovaného klavíra*? U prelúdií je to, myslím si, jasné, zhodujú sa v tom aj viacerí autori: sú arpeggiové, figuratívne prelúdiá, prelúdiá typu toccaty, arióza. Je možná nejaká typológia aj u fúg?

MB: Priznám sa, aj ja som nad tým premýšľal a „zasvietilo“ mi jediné: ruský

skladateľ a veľmi milý človek Nikolaj Sidel'nikov, ktorý tieto veci (Bachov *Dobre temperovaný klavír*) aj učil, ma kedysi upozornil, že Bachovi nestačilo riešenie v jednej tónine len raz, išiel na to druhýkrát, no zaujímavé je napríklad, že fúgy v 1. a 2. diele *Dobre temperovaného klavíra* akoby presne riešili nejaký trochu iný problém, napríklad hneď prvá *Fúga C dur* v 1. diele je prakticky bez medzirov, s nahustenými nástupmi veľkolepej, majestátnej témy, kým v 2. diele má *Fúga C dur* „koncertantnú“ tému, celá fúga je vlastne malý „koncert“. Alebo *Fúga c mol* z 1. dielu prináša problém trojitého stáleho kontrapunktu, kým v 2. diele je to fúga s voľným kontrapunktom, kde potom výnimočne „zasvieti“ augmentácia...

LK: Predsa len, v 1. diele má Bach aj 5-hlasné fúgy...

MB: Myslím si, že v 2. diele to už nepotreboval, „vybavil si“ to vo fúgach *cis mol* a *b mol* v 1. diele. V 2. diele riešil iné problémy, ktoré sa už nedali tak dobre robiť v päťhlase, napríklad veľké dvojdielne fúgy, na to sa päťhlas nehodí. Ale povedzme si pravdu, vrchol kontrapunktu je trojhlas, napríklad *Fúga dis mol* z 1. dielu, to je „fúga fúg“, je tam všetko, všetky variácie témy, téma moduluje do subdominanty, inverzia témy atď., Bach dokonca vedel, čo robí, prečo použil trojhlas, dokonca aj dvojhlas vo *Fúge e mol* z 1. dielu.

Bachovi nestačilo riešenie v jednej tónine len raz, išiel na to druhýkrát

LK: Vezmime si na druhej strane napr. *Fúgu Cis dur* z 2. dielu, je to takmer improvizácia, hoci v princípe ide o kontrapunktickú prácu. Ale už napríklad prvý nástup témy je v tesne a ďalej využíva všetky jej možné obraty, diminúcie, augmentáciu...

MB: Túto fúgu pokladám za akýsi Bachov „výstrelok“, je to akási „hodená rukavica“ voči možnostiam formy fúgy.

LK: Je veľmi hravá.

MB: A potom, keď prídu pred koncom tie dvaatridsatiny, všetko sa to tam „melie“...

LK: Bach tú zvláštnu tému aj natáhuje, virtuózne obracia...

MB: Ba dokonca aj vypĺňa intervaly, postup, ku ktorému sa vrátil až Beethoven v *Hammerklavier-sonáte*. Je otázne, či sa tou výplňou nezahmlila téma.

LK: To je zrejme otázka tvarovosti, ktorú ste nám tak veľmi zdôrazňovali...

MB: Keď sa to vezme trochu abstraktnejšie, je to vlastne variant témy, ale veľmi zvláštny, namiesto skokov – tercií sú tu kroky. Obdivujem Bachove schopnosti, čo všetko vedel s témou urobiť, vymyslieť, aby, ako sa hovorí, to „hralo“ a aby to bolo „udreté po hlavičke“. Treba si uvedomiť, že keby vo *Fúge Cis dur* neboli pripravené

tie tirády dvaatridsatín pred koncom, ako by mohli prísť? Len tak bolo možné to veľké gesto, keď sa „sypú“ dvaatridsatínové behy jeden za druhým.

LK: Historicky sa tento typ fúgy vlastne nazýval capriccio, napríklad u Johanna Jakoba Frobergera, ktorého hudbu Bach, samozrejme, tiež dobre poznal. *Fúga Cis dur* ukazuje, ako úzko súvisí problém formy a materiálu, jeho prvkov.

MB: Bach vedel, že voľačo musí k nemu pridať, aby z toho bola veľkolepá skladba.

LK: Ešte na chvíľu sa vráťme k problému prelúdií. Občas sa to berie tak, akoby pred fúgou muselo čosi byť, fúga sa nemôže začať len tak z ničoho nič témou, akokoľvek je krásna, dokonalá. V *Dobre temperovanom klavíri*, zdá sa, nie je prelúdium len „obyčajnou“ predohrou.

MB: Kedysi Glenn Gould tvrdil, že prelúdiá v 2. diele sú náhodné. Nemyslím si to. Zdôraznil by som však, že Bachove prelúdiá, aj v 2. diele *DTK*, úzko súvisia s fúgami, Bach mal svoje kompozičné, ale aj bytostné, logické, obsahové, intelektuálne či filozofické dôvody, pričom fúgu „navodí“ zmysluplne. Napríklad hneď prvé *Prelúdium a fúga C dur* z 1. dielu *DTK* – v prelúdiu sa „dokolečka“ (ako verklík) opakuje jediná figúra, je to akoby školský príklad prelúdiá ako sledu harmónií. Kým téma fúgy je sama v sebe uzavretý celok, neurčitost' ohraňovania z prelúdiá je tu akoby „priklincovaná“ v uzavretom celku (i celej fúgy!).

Alebo *Prelúdium cis mol* z 1. dielu *DTK*, na úvod je akýsi vzdych, vzopätie, neistota, príde fúga s prvou témou kríža, kráča s istotou, bez zádrhov, rovnako ako aj ostatné témy, všetko je veľmi dôstojné, majestátne, jasné, bez pochybností. Alebo ariózo *Prelúdia* pred *Fúgou dis mol* – je v ňom úžasné napätie, zúfalé harmonické prietahy, bodkovaný rytmus. Bytostne tu ide o smútok, je tu nastolené niečo vážne, smútok nad tým, že niečo musí byť. No príde téma fúgy, ktorá je takmer malou pesničkou, hoci má tiež svoje vypätie. Je to obraz života a smrti – kým prelúdium akoby nastroľovalo „musí sa zomrieť“,

nasledujúca fúga je pieseň s variáciami témy života a smrti. Podobne *Prelúdium a fúga b mol* s nástojčivosťou, prietahmi...

LK: ...navyššie ešte aj drámou. Teda nielen fúgy, ale aj niektoré prelúdiá sú drámou.

MB: Áno, aj v *Prelúdiu b mol* je nástojčivosť, ustavičné prietahy, disonancie, ktoré sa hromadia. Téma fúgy s veľkým ambitom, akýmsi rozmachom, najprv skok nadol, potom pomalý zostup zhora, to je akoby dráma smrti a vzkriesenia, a nie náhodou príde pred koncom trojnásobná úžasná stretta.

LK: Je tento „minicyklus“ – prelúdium–fúga – chápaný podobne aj v 2. diele?

MB: Tvrdenia Glenna Goulda ma nepresvedčili, napríklad o *Fúge E dur*, ktorá je vraj akýmsi spevom anjelov pred Faustovým odsúdením, kým prelúdium je akoby hudba zložená o 200 rokov neskôr. Nesúhlasím s tým. Prelúdium dopĺňa prísny chorálny princíp fúgy tým, že navodí určitú hravosť, určitú koncertantnosť. No štruktúrne aj v ňom prevažujú tercie a sekundy, len sú vyplnené krokmi, je tu určitá koncertantnosť oproti chorálovosti, zborovosti fúgy. Prelúdium z istého hľadiska vždy dopĺňa fúgu.

LK: 1. a 2. diel *Dobre temperovaného klavíra* oddeľujú približne dve desaťročia. Ako historika ma zaujíma, v čom sú iné, štýlovo rozdielne. Napríklad dvojdielne prelúdiá v 2. diele, ktoré sa v 1. diele, až na č. 24 *h mol*, nevyskytujú. Nový je aj „galantný“ či „rokokový“ charakter viacerých skladieb (najmä *Prelúdium č. 12 f mol*, *Fúga č. 13 Fis dur* alebo *Prelúdium č. 23 H dur* z 2. dielu) – ako historik počujem viac „francúzskej“ hudby, ale aj Domenico Scarlattiho (napríklad v *Prelúdiu č. 15 G dur* alebo v *Prelúdiu č. 18 gis mol*). Samozrejme, je to vždy ten špecifický, neopakovateľný, absolútne originálny Bachov jazyk.

MB: Je síce známe, že viaceré prelúdiá a fúgy z 2. dielu sú prepracovaním starších skladieb, napríklad *Fúga e mol* a ďalšie v zošitoch pre Wilhelma Friedemanna

Bacha. Celkove však najmä z hľadiska harmónie išiel v ňom Bach oveľa ďalej v prepojení chromatiky a diatoniky, v ich zjednotení. Chromatika je v 2. diele skryto prítomná skoro všade, i v tých „najdiatonickejších“ partiách.

LK: Bach určite nebol ten, kto by robil dvakrát to isté...

MB: Samozrejme, akoby si vždy pri komponovaní novej fúgy spomenul na tú-ktorú fúgu z 1. dielu, uchopil to podstatné v nej a s tým urobil niečo iné, nie čo, čo predtým ešte nevyjadril v rámci tej-ktorej tóniny. Myslím si, že každá tónina má aj pri takom abstraktnom komponovaní ako u Bacha svoje „položenie“ na klávesnici, čo si Bach ako vynikajúci hráč zrejme veľmi dobre uvedomoval. Každá tónina z tohto hľadiska inšpiruje melodické i harmonické tvary. Akoby chcel v 2. diele riešiť trochu iný konkrétny problém a tú-ktorú stupnicu celkom určitým spôsobom vyčerpať. Takto to vidím.

A čo sa týka tých „rokokových“ vecí, tie mu tam vnikli skôr akosi podvedome, „zboku“. Nemyslím si, že si na tom až tak veľmi zakladal. Ale veľký rozdiel vidno napríklad vo *Fúge h mol* z oboch dielov *DTK*. Tónina h mol je v rámci systému 24 tónin na konci, a na konci sa patrí rozlúčiť. V 1. diele *DTK* sa Bach lúči takpovediac „pohladením“ jednotlivých tónov témy tým poltónom zhora, jej moduláciou do kvinty, vyčerpaním všetkých 12 tónov chromatiky a pod. V 2. diele má *Fúga h mol* tiež aspekt lúčenia, ktoré má však celkom iný význam, pripadá mi ako rozprávkové lúčenie sa starého kráľa so svojím kráľovstvom: téma, už nie taká prísne baroková, obsahuje o. i. dva oktavové skoky, ide tiež z akési pohľadenie, avšak len pohľadom z jedného kraja, „kráľovstva“ na druhý, pohľadom na priestor, kde žil. Spoločným menovateľom je teda moment rozlúčky, ale v 1. diele je až „vedecky“ uchopený, vývoj času ide dopredu, modulovanie témy do kvinty, ide sa ďalej, k novým úlohám, kým v druhom je to akási tanečná „rozlúčková pieseň“, ktorá znamená lúčenie sa, povedzme, toho starého kráľa.

LK: Z toho, čo ste povedali, možno vyrozumiť, že *Dobre temperovaný klavír* sa dá chápať aj ako celok, cyklus. Možno ho chápať podobne ako, povedzme, *Umenie fúgy*?

MB: Vždy som ho tak chápal. Keď sa dokončila nahrávka 1. dielu, bol som vďačný Igorovi Vajdovi, ktorý ma utvrdil v tom, že treba nahráť aj 2. diel, lebo patria k sebe. Celý život som to tak chápal, ale spočiatku som si na 2. diel ani veľmi netrúfal. Po Vajdovej výzve som sa na to dal a priznám sa, že nahrávanie mi trvalo dlhšie: 1. diel som nahrával trištvrte roka, druhý diel rok a pol.

LK: V diskusii na workshope k 250. výročiu Bachovej smrti „250 years after“ ste spomínali „vyskočenie“ zo systému, to Bachovo typické prekračovanie noriem (platí všeobecne, aj pre *Brandenburské koncerty*, skladby pre sólové husle, resp. violončelo, organové triové sonáty, cirkevnú hudbu, čokoľvek, čo bežne komponovali i takí majstri ako Vivaldi, to Bachovi nestačilo, vedel to skomponovať na svoj „bachovský“ spôsob). Ako je to

v tejto súvislosti s *Dobre temperovaným klavírom*? Mohli by ste ho z tohto hľadiska zhrnúť ako charakterizovať?

MB: Veľmi presne asi sotva (ťažko), ale už aj to uchopenie (tónového) univerza, vyčerpanie tónin, ale na druhej strane aj nálad, životných postojov, archetypických zákonitostí je vyskočením zo systému, ale zjavne ide o vyskočenie najmä v bohatstve formy. Bach na každej fúge ukazuje, že nejde len o fúgu, ale o niečo viac, o živú hudbu, ktorá prináša riešenie starého problému. To bachovské „vyskočenie zo systému“ je mnohoraké, veď napríklad spomínaná *Fúga dis mol* z 1. dielu je nielen fúga, ale zároveň sú to aj variácie, kde tému „o živote a smrti“ stále varíruje, zopakuje ju aj trikrát nad sebou. No potom nasledujú pasáže, ktoré nemajú s témou nič spoločné, Bach od nej úplne „odíde“, teda „čaruje“ s témou a „netémou“. Lebo tá slávna Gödelova veta o vyskočení zo systému (Gödel bol veľký logik z viedenského krúžku z 30. rokov minulého storočia; pozn. red.), po predchádzajúcich bojoch logicistov, ktorí si zakladali na tom, že všetko, matematiku, celú prírodu možno vysvetliť na základe logiky, ukázala, že neexistuje žiadny logický systém, ktorý by sám v sebe nemohol sformulovať vetu, ktorú nedokáže dokázať.

To je to „vyskočenie zo systému“, musí sa vyskočiť, každý bohatší logický systém je odkázaný na vnáranie sa do ďalších ešte bohatších systémov, pretože sám si nevystačí. Bohatstvo v tomto prípade znamená približne to, že obsahuje aspoň axiómu nekonečna, musí obsahovať aspoň prirodzené čísla. U Bacha je to vyskočenie na každom kroku. Bach je neprekonateľný vo veľkom bohatstve minimálneho, okamžitého a veľkého tvaru. V malom dáva tušiť väčší celok. Existujú aj názory, že celé Bachovo dielo je stále „o tom istom“, koniec koncov, sám každú skladbu venoval „na väčšiu Božiu slávu“.

LK: Práve z vás prehovoril matematik. Aký je váš názor napríklad na tie analytické konštrukcie na báze čísel, číselnej symboliky, kombinatoriky, kde sa doslova všetko, každý tón v Bachovej hudbe dá vysvetliť pomocou čísel, číselnej symboliky, sčítavania, násobenia a pod. To, čo

skomponoval Bach – *Goldbergove variácie, Umenie fúgy, Dobre temperovaný klavír, Kánonické variácie na „Vom Himmel hoch da kam ich her“*, tie najzložitejšie kánony, spojenie i 3-4 tém a pod., to predsa nemožno „vypočítať“, to musí byť súčasťou hudobného myslenia skladateľa. Aký názor máte ako matematik-profesionál na spojenie „Bach a matematika“?

MB: Možno to, čo poviem, nebude celkom poctivé, lebo aj sám som – v niektorých elektroakustických skladbách (posledné *Spektrá*) – použil matematiku. Ale tej elementárnej matematike, rozkladu hudby na elementárne číselné vzťahy nedávam zelenú, neschvaľujem to. Celkove, ľudia, ktorí majú dosť ďaleko k matematike, pochytali len akési „kupecké počty“, radi oslňujú uchopením zložitých vecí pomocou „matematiky“. Matematika však stále prekonáva samu seba, rozvíja sa, obohacuje, napríklad z fyziky. V hudbe verím skôr jej uplatneniu v procese tvorby, ale nie pri vysvetľovaní už existujúcej hudby. Mne je to trochu smiešne, keď ľudia s „kupeckými počtami“ chcú filozofovať o aplikovaní matematiky v hudbe.

LK: Už počas štúdia matematiky na Karlovej univerzite ste súkromne študovali klavírnu hru u Františka Raucha a Iva Moravca. Zaujímavý je iste aj váš interpretačný prístup k *Dobre temperovanému klavíru*: z nahrávok je jasné, že dôležitá je každá nota, musí byť aj počutelná (o čosi podobné sa snaží, resp. hlása a praktizuje už vyše dve desaťročia hnutie „starej hudby“); všeobecne je záväzné dodržiavanie notového zápisu. (Dnes, napríklad, študenti zväčša nehrajú repetície v suitách, veď načo..., v skutočnosti asi vôbec nechápu, čo je to forma). Bacha hráte absolútne bez pedálu, „nevynášate“ témy, jednoducho u vás ide o odromantizovaného Bacha, predsa však muzikantsky plnokrvného, napriek tomu, že nástroje, na ktorých ste nahrávali, asi neboli vždy najkvalitnejšie. Hráte bez použitia pedálu, s tým sa vynárajú otázky artikulácie, úderu atď.

MB: K týmto témam sa nevyjadrujem veľmi rád. V živote som toho zažil dosť. Verejne hrať na klavíri som v podstate ani

nemohol, iba ak som pritom hovoril o hudbe, povedzme na výchovných koncertoch. Ale neľutujem to, dalo mi to dosť veľa, lebo som musel nad hudbou premýšľať. Nahrávky *Dobre temperovaného klavíra* vznikli z iných dôvodov. Pri 1. diele som cítil potrebu vyjadriť sa v tom spomínanom ťažkom období života, hoci ponuka na nahrávku prišla viac-menej náhodne. Bachom som sa vtedy zaoberal naozaj veľmi intenzívne, komponoval som menej. Čo sa týka interpretácie, spočiatku som bojoval aj s pedálom, niektoré fúgy z 1. dielu sme tak aj nahráli, ale nebol som s tým spokojný, preto sme ich zopakovali bez pedálu, a ukázalo sa, že som na hranie bez pedálu dozrel. Keď človek ovláda prsty, „ponorí“ sa do klávesnice, dajú sa práve v tom veľkom bohatstve Bachovho kontrapunktu robiť zaujímavé veci.

Bach sa vtedy hral bežne zo všetkých vydání Carla Czerného a ďalších, kde boli odstránené všetky nepripravené disonancie a pod., čo je nemóresné. Pre mňa bolo samozrejmé, že ho treba nahráť z Urtextu, sedel som nad tým celé dni, vôbec som nekomponoval, úplne som sa ponoril do Bachovej hudby. A potom tu boli fámy, najmä od žiakov Zuzany Růžickovej, ktorá vraj jediná vtedy hrala Bacha dobre, má všeličo preštudované a podobne. Dokonca po nahrávke ma na ulici zastavili ľudia a vynadali mi, že čo som si to dovoľil... Vložil som vtedy do Bacha kus svojho života, videnia sveta, bola to akási očista ducha, mysle i citu. Som rád, že tie nahrávky zostanú ako doklad z určitého obdobia môjho života – rok 1968, smrť oboch rodičov, bol som vtedy ešte slobodný, osamotený, existoval virvar okolo modernej hudby, priatelia a kvázi-priatelia atď. Nahrávka *Dobre temperovaného klavíra* je moja výpoveď z tohto obdobia, a dúfam, že nielen z tohto obdobia. Nič by som na tom nenechal ani dnes, i keď môj vývoj išiel potom trochu iným smerom. Bachova fúga ma očarila a snažím sa aj vo vlastnej tvorbe ťažiť z jej ideí, napríklad vyčerpania všetkých 12 stupňov v harmónii (ide o ergodický princíp vyčerpania harmonických postupov).

V rôznych obdobiach tvorby som sa vyrovnával s ideou *Dobre temperovaného klavíra*. Lebo (podobne ako Albert Schweitzer, ktorý vyslovil myšlienku, že *Dobre temperovaný klavír* nie je len dielo, ale aj idea) i ja som presvedčený, že *Dobre temperovaný klavír* je idea (z ktorej žil aj Ludwig van Beethoven). Je známe, že Beethoven v určitom období veľa ťažil z Bacha, a vlastne po Bachovi vytvoril v istom zmysle vo svojich klavírnych sonátach jediný ďalší *Dobre temperovaný klavír*. Snažili sa o to aj iní, ale nikomu sa v tej hĺbke a mohutnosti nepodarilo preniknúť do tohto diela tak ako jemu. Beethovenov vzťah k *Dobre temperovanému klavíru* sa krásne prejavuje na jeho posledných troch sonátach (č. 30, 31, 32), akoby symbolizujúcich sv. Trojicu – Otca, Syna a Ducha. Druhá časť *Sonáty* č. 32 cituje tému s názvukmi *Gaudeamus igitur*, pričom prvá časť témy je v dur, druhá v mol, a keď berieme do úvahy všetky varianty dohromady, dávajú číslo 24. Je to akoby pre Beethovena znamenal Bachov *Dobre temperovaný klavír* prejav Ducha Svätého v hudbe. ||

* (Slovenská hudba, roč. 31, 2005, č. 2, s. 195–204; citované podľa: Miro Bázlik. *Spektrá života*. Ed. Vladimír Godár, Bratislava, Hudobné centrum 2021, s. 113 – 124, krátené)

Fikret Amirov (večne živý) alebo nečakaná inšpirácia z Azerbajdžanu

ROBERT KOLÁŘ

Predstavme si, že sledujeme súčasný hraný film, v ktorom vidíme veľmi mladého Eugena Suchoňa, ako chytá v bránke za pezinýsky futbalový klub, alebo ako maľuje portrét Richarda Wagnera. Alebo mladého Alexandra Moyzesa, ako v Prahe sedí za klavirom spolu s Jaroslavom Ježkom, ktorý ho práve oboznamuje s horúcimi novinkami zo sveta swingovej hudby. V dobovom oblečení a s dobovými rekvizitami. To všetko by bolo popretkávané rozhovormi s rodinnými príslušníkmi, muzikológmi a interpretmi, plus efektnými zábermi z orchestrálnych alebo divadelných skúšok. Popritom by podprahovo, no takmer neustále znela ich hudba. Inšpiráciou by v tomto smere mohol byť pomerne nedávno uvedený „polohraný“ dokumentárny film z krajiny, z ktorej by sme to možno nečakali – z Azerbajdžanu.

Skladateľ Fikret Amirov je u nás známy predovšetkým v kruhoch flautistov vďaka svojim *Šiestim kusom pre flautu a klavír*. Z rovnakého dôvodu sú v tých istých kruhoch známe tiež mená Otara Taktašvili alebo Otara Gordeli, kým väčšine milovníkov klasickej hudby dnes v našej krajine už takmer nič nehovorí. Amirov (celým menom a s pôvodným pravopisom Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirov; v ďalšom texte budeme používať transliterácie, pozn. red.) pritom patrí spolu s Karom Karajevom k najvýraznejším postavám klasickej hudby niekdajšieho sovietskeho Azerbajdžanu a jeho hudba, najmä tá orchestrálna a baletná, prenikla pomerne ďaleko za hranice rodného teritória. V novembri 2022 by Amirov oslávil storočnicu a pri tejto príležitosti vznikol veľmi zaujímavý spracovaný filmový dokument režiséra Vaqifa Mustafayeva nazvaný jednoducho Fikret Amirov, dnes voľne dostupný s anglickými titulkami na YouTube.

Patril k výraznej generácii zakaukazských skladateľov narodených v 20. rokoch minulého storočia, teda v čase, keď sa ich domovské republiky stali – nie práve dobrovoľne a ani bez násilností –, súčasťou novovznikajúceho Sovietskeho zväzu. Okrem spomenutých dvoch gruzínskych skladateľov to boli napríklad Sulchan Cincadze alebo Sulchan Nasidze,

Zvuk, ktorý nástroj vydá, keď sa chlapec dotkne jeho strún, je zjavným, rozhodujúcim okamihom osudovej voľby.

za Arménsko Alexander Harutjunjan, Arno Babadžanjan či Eduard Mirzajan, najvýraznejšími postavami z Azerbajdžanu boli Kara Karajev a práve Fikret Amirov. Kým vo zvyšných zakaukazských republikách dnes s občasnými výnimkami tieto mená postupne zapadajú prachom zabudnutia, ich azerbajdžanskí kolegovia sa doma tešia úcte aj živému záujmu. Až natoľko, že vzniklo efektné filmové dielo určené tak domácemu, ako aj zahraničnému divákovi. Azda i preto sa v ňom okrem hudby odráža tiež jeden a polstoročia miestnej kultúrnej histórie, ale i súčasná geopolitika, hoci, prirodzene, len v náznakoch, aby nebolo porušené dekorum. No aj preto sa film oplatí vidieť.

Film sa začína scénou vo vozni metra v Baku, jeden z cestujúcich sa okolosediacich spýta, kto je autorom geniálnej hudby, ktorá sa ozve pri ohlásení každej stanice. Fikret Amirov, *Azerbajdžanské capriccio* – bez zaváhania odpovie mladá žena v okuliároch.

Príbeh sa však začína odvíjať oveľa skôr. Amirov sa narodil do hudobníckej rodiny v meste Gəncə (za cárskych čias Jelizavetpol', za sovietskych Kirovabad) a dôležitou postavou v rodinnej histórii bol skladateľov otec Mašadi Džamil Amirov. Bol popredným hráčom na tare (brnkací strunový nástroj, ktorého korpus v tvare ležatej osmičky je priam

symbolom tradičnej hudby Azerbajdžanu), novátorom, propagátorom aj pedagógom v oblasti umeleckej formy zvanej muğam (mugham), najvyššej podoby tradičnej klasickej hudby rozšírenej pod podobnými názvami v turkickej, arabskej, perzskej aj arménskej jazykovej oblasti. Pochádzal z mestečka Šuša v Náhornom Karabachu, kde ešte donedávna žila arménska populácia, za vzdelaním odišiel do Istanbulu a napokon sa usadil v Jelizavetpole. Jeho detstvu je venovaných viacero hraných scén v úvode filmu. Vo všetkej nádhere orientálnych kostýmov môžeme sledovať, ako malý chlapec fascinovane sleduje hudobníkov, ktorí do susedného domu prišli hrať na svadbu, až tak, že zabudne na vriacu vodu lejúcu sa do zdobenej čajovej kanvice z obrovského samovaru. Sledujeme ho, ako si z polien a vlasov z konského chvosta zostrojí tar (variácia na archetypálny príbeh chlapca snívajúceho o svojej prvej gitare...) a ako bude po krátkom čase jasné, že viac nebude krajčírskym učňom a nastúpi na cestu hudobníka. Našťastie, toto povolanie sa v miestnej spoločnosti teší značnej úcte, mladý Mašadi Džamil môže vyraziť na štúdiá do osmanskej metropoly.

Aj jeho syna Fikreta vidíme ako dieťa, keď objavuje tar, položený v otvorenom puzdre na klavíri. Zvuk, ktorý nástroj vydá, keď sa chlapec dotkne jeho strún, je



Tradiční hudobníci
hrajúci na svadbe:
dhol, tar a kemenče.

akoby zjavením, rozhodujúcim okamihom osudovej voľby, podobne ako u jeho otca. Os príbehu však tvorí najmä rozprávanie skladateľových potomkov, dvoch dcér, syna a tiež netere. Vo filme hovoria po rusky s typickým kaukazským zafarbením; takmer všetci ostatní respondenti používajú rodný azerbajdžanský jazyk. Dôvod sa vlastne nedozvieme, no je to akosi prirodzené u ľudí, ktorí značnú časť svojich životov prežili v sovietskom zriadení. Pri spomínaní na detstvo Mašadiho Džamila aj Fikreta Amirovovcov sa hrané sekvencie striedajú s archívnymi fotografiami aj filmovými zábermi, ďalej však už hrané časti ustupujú do úzadia v prospech klasického dokumentu postaveného na rozhovoroch a materiáli z archívov – čo je veľmi cenné pre každého, koho zaujíma nielen tradičná hudba exotických etníc, ale aj jej adaptácie v prostredí klasickej hudby západného typu.

Postupne sa pred nami odvíja rodinná história, potomkovia navštevujú skladateľov rodný dom, vidíme efektné zábery z dronu, snímajúceho panorámu tretieho najväčšieho mesta dnešného Azerbajdžanu. Fikret Amirov stratil otca pomerne zavčasu, ako šesťročný. Jeho rolu nahradil Fikretov hlavný pedagóg kompozície na konzervatóriu v Baku, zakladateľská osobnosť modernej azerbajdžanskej hudobnej kultúry Ťzeyir

Hadžibekov (Hacıbəyov), autor prvej azerbajdžanskej opery *Lejla a Medžnun*, v ktorej sa miešajú prvky západnej opery a mughamu. Hadžibekov takisto pochádzal z okolia mesta Šuša a Mašadi Džamil Amirov účinkoval v titulnej mužskej postave v *Lejle a Medžnunovi*, ako aj pri uvedení ďalších Hadžibekovových hudobnodivadelných diel. Mimochodom, aj o tomto skladateľovi – s nezameniteľnou fyziognómiou s okuliarmi a s tenučkým pásikom fúzov pod nosom – vznikol hranný životopisný film (*Ťzeyir ömrü*/Život Ťzeyira, 1981, réžia Anar Rzayev). Síce značne tendenčný a nesúci pečať sovietskych čias, no cenný pre množstvo zachytenej tradičnej hudby aj dobových obyčají. Je nepochybné, že tvorcovia filmu o Amirovovi sa ním výrazne inšpirovali, hoci ho viedli viac dokumentárnym smerom.

Aj v aktuálnej snímke často znie bohato ornamentálne, nazálne zafarbené brnkánie taru, ťahavý zvuk kemenče (vertikálne držaný sláčikový nástroj), perlivý kanun (citará) a nenapodobiteľný, technicky veľmi náročný spôsob spevu charakteristický pre interpretáciu mughamu. A do toho, samozrejme, úryvky zo skladateľovej tvorby. Najprv hudba z filmu *Slepý Arab*, ďalej ohnivo vášnivé melodické línie zo *Symfónie na pamiatku Nizámího* pre sláčikový orchester, možno

Napriek tomu, že prvé dve z týchto kompozícií pochádzajú z čias vrcholiaceho stalinizmu, nie je tu takmer ani stopy po idiotskom budovateľskom nadšení.

jedného z najvydarenejších Amirovových diel, k slovu sa dostanú aj jeho „symfonické mughamy“. Prvé dva, *Šur* a *Kürd ovšari*, vznikli ešte v 40. rokoch, o dve dekády neskôr k nim pridal tretí, *Gülstan Bayati-Širaz* (názvy odkazujú na modálne stupnice, ktorými sa riadi výber tónového materiálu v konkrétnom type mughamu).

Z hudobného hľadiska sú tieto orchestrálné útvary sledom melodicky výrazných epizód takmer bez akéhokoľvek použitia motivicko-tematickej práce či variačnej techniky typickej pre západnú symfonickú tradíciu. Z jej pohľadu ide doslova o „chyby v systéme“, keďže je tu symfonické rozvíjanie nahradené aditívnym princípom, statickosťou harmonického procesu a ornamentálnosťou melodickéj línie. Napriek tomu, že prvé dve z týchto kompozícií pochádzajú z čias vrcholiaceho stalinizmu a všetok ich materiál je folklórnej (či presnejšie tradičnej) proveniencie, nie je tu takmer ani stopy po idiotskom budovateľskom nadšení typickom pre sovietsky socialistický realizmus v hudbe tých čias. Navyše, technicky veľmi čistá a farbami oplývajúca inštrumentácia týmto orchestrálnym kúskom dodáva zvláštnu príťažlivosť a možno bola dôvodom, prečo si *Kürd ovšari* vybral aj Leopold Stokowski a uviedol ho v 50. rokoch v USA. To bola, samozrejme, pre azerbajdžanskú hudobnú kultúru veľká

Amirovova hudba ostala navždy zviazaná s miestnou tradíciou – a práve tým je dnes zaujímavá.

udalosť, ktorú vo filme patrične vyzdvihujú aj ďalší respondenti, muzikologička Lale Hüseynova či rektor konzervatória v Baku Farhad Badalbayli, ktorý, sediac pri koncertnom krídle, chvíľami spamäti prehráva pasáže zo skladateľovho diela, napríklad z populárneho *Klavírneho koncertu na arabské témy*. Obaja nezabudnú prízvukovať, ako veľmi azerbajdžanská je Amirovova hudba. To jednoducho patrí k bontónu...

Nie je to však úplné klíšé, Fikret Amirov sa vo viacerých momentoch skutočne odlišuje od svojich skladateľských krajanov. V dokumente sa tiež spomína, ako mu bola ponúknutá možnosť odísť na ďalšie štúdiá do Moskvy – do triedy Dmitrija Šostakoviča. Prijali ju jeho kolegovia Kara Karajev aj Elmira Nazirova, do ktorej sa Šostakovič zalúbil a kryptogram jej mena votkal do 3. časti svojej *Desiatej symfónie*. Amirov však nešiel, Ťzeyir bey, ako Amirov familiárne a zároveň úctivo oslovoval svojho učiteľa, sa vyslovil proti takému kroku. „*Len by tam pokazili tvoj talent,*“ spomína na Hadžibekovov argument skladateľov syn Džamil s tým, že toto rozhodnutie sa napokon ukázalo ako veľmi prezieravé. „*Zachránil u Amirova to, čo bolo amirovovské.*“ Fakticky s tým možno súhlasiť; Amirovova hudba ostala navždy zviazaná s miestnou tradíciou – a práve tým je dnes zaujímavá, možno

zaujímavejšia než viac univerzalistická, a v zásade aj „sovietskejšia“ hudba jeho kolegu a hlavného konkurenta Karu Karajeva. (Okrem jeho dvoch kultových baletov *Sedem krásavíc* a *Cestou hromu*, ktoré právom patria ku klasike nielen ruského baletu minulého storočia.)

Vo filme, pochopiteľne, nie je ani zmienka o tom, že mnoho z unikátneho štýlu tejto hudby čerpá z odkazu tbiliského Arména Arama Chačaturjana, čo by vo svojej dobe nebolo také neobvyklé. Hlavne v Karabachu, ale aj na mnohých ďalších miestach na území Azerbajdžanu bok po boku existovali rôzne etniká a dochádzalo k plodnej kultúrnej výmene. Až kým sa čosi tragicky nepokazilo v čase agónie sovietskeho impéria a proces násilného etnického čistenia nezavrážila nedávna vojna, po ktorej nastal masový exodus arménskeho obyvateľstva a Náhorný Karabach bol definitívne včlenený do dnešného Azerbajdžanu. Odráža sa to aj vo filme, kde znovupripojenie Karabachu sprevádza hudba Fikreta Amirova. Zábery súčasného prezidenta Alijeva, ako v maskáčovej uniforme bozkáva azerbajdžanskú zástavu, striedajú pohľady na zrúcaniny budov v meste Šuša či improvizované pódium, z ktorého znie *Klavírný koncert na arabské témy* v trocha bizarnej adaptácii pre klavír a súbor

tradičných nástrojov. Samozrejme, nesmú chýbať ani archívne zábery na prezidentovho otca Heydara Alijeva, kedysi všemocného vládcu sovietskeho Azerbajdžanu a neskôr prvého prezidenta samostatnej republiky. A k tomu spomienky skladateľovej dcéry na dlhé telefonáty a vrelé priateľské kontakty Alijeva s jej otcom. Pravda, v rozumnej miere, nie príliš okato, no predsa s nádychom povinnej jazydy. Skrátka, bolo treba pokloniť sa chlebobdarcom – aj keď diváka aspoň trochu zorientovaného v historických reáliách pritom musí na okamih zamraziť...

Sám Fikret Amirov bol človekom takmer čisto apolitickým, aspoň sa takým snažil byť, v maximálnej miere možnej pre kultúrneho činiteľa v sovietskej spoločnosti. Podľa spomienok rodinných príslušníkov bol v každodenných záležitostiach života krajne nepraktický – ak chcel zatĺcť klinec na chalupu, takmer s istotou to skončilo zranenými prstami. Hovorieval, že písanie hudby je jeho jediným poslaním, čo tak trochu pripomína veľmi podobný výrok Franza Schuberta. Napokon, komponovanie bolo hlavným zdrojom príjmov jeho rodiny, Amirov neučil na konzervatóriu („*Nikdy ma nepozvali,*“ odpovedal na otázku, prečo vlastne nevyučuje skladbu.), nezaložil nijakú školu, ostal osamelým bežcom. Pracoval naozaj intenzívne, bol



Fikret Amirov ako dieťa objavujúce tar

perfekcionistom, každú frázu prehrával na klavíri desiatky ráz, kým bol spokojný. Prakticky nevychádzal z pracovne a ak aj áno, zasa tam odbiehal zaznačiť si hudobný nápad, pokračovať v rozrobenej práci. Vtedy muselo byť v dome absolútne ticho, iba zriedka Amirov dovolil synovi Džamilovi zaliezt' pod klavír, a to len pod podmienkou, že bude ticho ako myška...

Osobitnou kapitolou vo filme sú historické, ale aj nedávne záznamy z koncertných predvedení alebo orchestrálnych skúšok Amirovových diel. K tým prvým patria zábery z práce ruského dirigenta Gennadija Roždestvenského, ktorý patril k horlivým zástancom hudby Fikreta Amirova a viacerým jeho partitúram vtlačil nezameniteľnú interpretačnú pečat'. Platí to pre jeho symfonické mughamy, no hlavne pre *Symfóniu na pamiatku Nizámiho*, ktorú Roždestvenskij naštudoval s mohutným, v plnom zmysle symfonickým obsadením sláčikového orchestra. Jeho nahrávke sa dodnes nevyrovná žiadna interpretácia s komorným orchestrom – azerbajdžanská alebo ktorákoľvek iná. Veľkým pôžitkom sú však aj zábery zo skúšok Azerbajdžanského národného symfonického orchestra, nacvičujúceho *Azerbajdžanské capriccio* či ešte pomerne mladický *Dvojkoncert pre husle, klavír a orchester*. Vyvolávajú chuť pozrieť si ich celé, ak sa vôbec kdesi nájdu zavesené na internete.

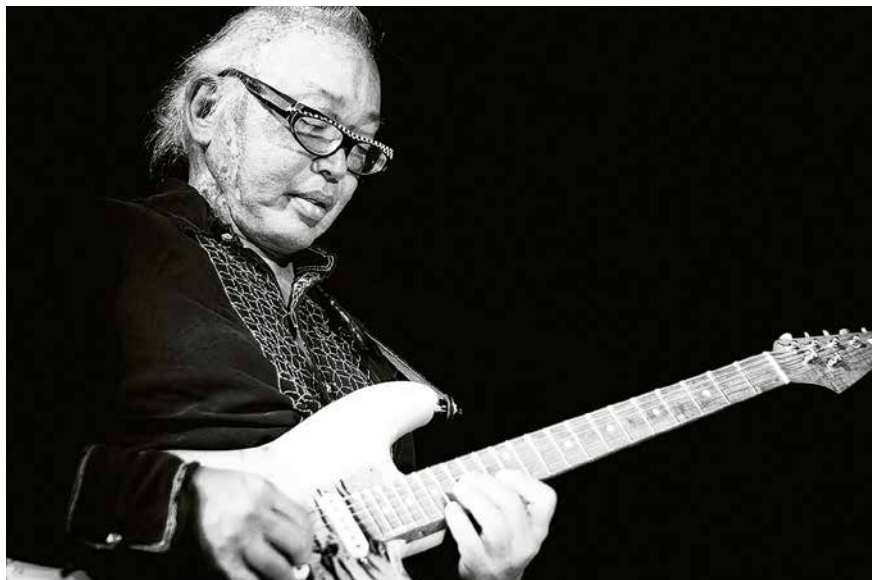
Sympatické je, že tvorcovia neostali len pri spomienkovom optimizme. Na pretras prídu aj osobné intrigy podnietené závisťou, intrigy „malých“ ľudí, ktorí sa proti sebe snažili postaviť Amirova a Karajeva, hoci ich spájali vzájomný obdiv a nad tieto snahy sa dokázali povzniesť. Ťažšie to však bolo napríklad v situácii, keď do Azerbajdžanu pricestoval hosťovať Ukrajinský národný symfonický orchester, ktorý chcel na svoj program zaradiť dielo miestneho skladateľa, a voľba padla práve na Amirova. Vinou intrig na koncert takmer nikto neprišiel, čo skladateľ niesol mimoriadne ťažko. A čoraz častejšie zaznievali hlasy, že jeho hudba už neodráža ducha doby, že zastarala, že sa neinšpiruje aktuálnym vývojom. Lenže serializmus, elektroakustika alebo postmoderné tendencie s ironizujúcimi citátmi klasiky boli na míle vzdialené naturelu skladateľa, ktorý vyšiel z centra miestnej tradície. Možno aj to sa podpísalo pod jeho odchod vo veku nedožitých 62 rokov...

Vráťme sa na chvíľu späť do našej reality. Pred rokmi vznikla séria filmov o v tom čase ešte žijúcich skladateľoch – Zeljenka, Šimai, Berger, Hatrík –, aj o súčasníkoch Martinovi Burlasovi a Vladimírovi Godárovi. Natočil ich tím okolo režiséra Ivana Ostrochovského a majú nesmiernu hodnotu dnes už ako

Sympatické je, že tvorcovia neostali len pri spomienkovom optimizme.

historické dokumenty. Majú viac charakter rozhovorov, skladatelia rozprávajú o sebe a svojej dobe. Chýba však väčší, širokospektrálnejší materiál venovaný našim klasikom, urobený tak, aby dokázal pritiahnuť pozornosť súčasného diváka aj mimo bubliny úzkej profesijnej komunity. Je pravda, že naftové polia v Gbeloch sa výdatnosťou nemôžu porovnávať s tými okolo Baku, ani (zatiaľ) nemáme zavedený prezidentský systém, v ktorom by sa úrad dedil z otca na syna (CD a DVD s hudbou Karu Karajeva a Fikreta Amirova, ktoré sa mi vďaka rôznym ľuďom a ich zahraničným cestám dostali do domácej kolekcie, vydalo Centrum Heydara Alijeva v Baku, majú takpovediac prezidentský imprimatur...), no neznamena to, že na realizáciu projektu tohto druhu je nevyhnutné prostredie nacionálne orientovaného autoritárskeho režimu. Tiež to zrejme nebude ani tak otázkou financií, ako skôr nedostatku záujmu a motivácie niečo podobné urobiť. A pritom vidieť život klasikov našej hudby v komplexe spoločenských aj politických súvislostí – v technickom aj umeleckom spracovaní odzrkadľujúcom možnosti našej doby – by sme potrebovali ako soľ. ||

Nguyễn Lê
Foto: Michal Babinčák



16. 8. 2024

Bratislava, Káčečko, World music festival

Topolana, Stromoradie, Nguyễn Lê Trio

Tropický augustový večer sa v staronovom Káčečku (budova obchodného domu Tesco na Kamennom námestí) premenil na maratón exotической hudby. World music festival je pre obyvateľov Bratislavy alebo jej návštevníkov už deviaty rok veľkou udalosťou.

Večer sa niesol v znamení jazzu a jeho modifikácií prezentujúcich slovenský folklór a tradičnú hudbu ďalekého Vietnamu. Program ponúkol porovnanie dvoch mladších etno jazzových formácií Topolana a Stromoradie. Ako tretí sa predstavil svetoznámy gitarový mág Nguyễn Lê so svojím aktuálnym triom.

V úvode večera nás privítala mladá slovenská jazzmanka žijúca v zahraničí Mária Reháková (priečna a altová flauta, vokály). Medzinárodnú zostavu hudobníkov jej jazzovo folklórneho projektu Topolana tvoria Angličania Sam Knight – tensorsaxofón, Eddie Lee – klávesy, Floyer Sydenham – bicie nástroje, Gustavo Clayton-Marucci – klarinet a Slovák Peter Korman – kontrabas.

Rehákovej sexteto uviedlo tri skladby z jej debutového albumu *Topolana* (2023), ktorý spája slovenský folklór s jazzovou improvizáciou: pieseň *Červené jablko* netreba slovenskému poslucháčovi zvlášť predstavovať. Každý z hráčov sa prezentoval vkusnou sólovou prácou v skladbách *Dočkaj ma*, *šuhajko* a *Transformation suite* s časťami *Detstvo*, *Búrka* a *Zbohom ostávajte*. Reháková predstavila svoj hráčsky talent na flaute, no snaha o emocionálne podaný hlasový prejav nie je u nej na rovnakej úrovni ako inštrumentálny prejav.

Folklór má azda tie najefektívnejšie prejavy a postupy v štylistike a práci s melódiou a jej ornamentmi, osobité pre každého individuálneho hráča alebo speváka. Reč folklóru formuje to najhlbšie, najúprimnejšie a najosobnejšie muzikantské remeslo, ktoré folkloristi často nasávajú už od kolísky.

Zoskupenie Stromoradie vzniklo pomerne nedávno a je zložené z najtalentovanejších slovenských multižánrových hudobníkov, dovoľm si ich nazvať, aj folkloristov: Simona Hulejová – spev, Stanislav Palúch – husle, Marcel Comendant – cimbal a Peter Korman – kontrabas.

Krehkosť, priesačná artikulácia a neskutočná súhra členov tohto výnimočného kvarteta nás počas celého koncertu zásobovala obrovskou energiou. Hulejová predviedla technicky obdivuhodne zvládnutú prácu s hlasom, svojím jediným, ale nado všetko všestranne využitým nástrojom. Inštrumentalistom sa

darilo premyslené vrstvenie a prelínanie ľudových motívov, ktoré cez individuálne sóla prerastalo do konverzácie postavenej na jazzovom jazyku.

Vyvrcholenie programu nás posunulo k vietnamskej a africkej tradičnej hudbe, fusion, ale aj k progresívnemu rocku v podaní Nguyễn Lê Tria: Nguyễn Lê – gitara, syntetizátor, vokály, Chris Jennings – kontrabas a Rhani Krija – perkusie, vokály. Veterán world music, ktorý svoju tvorbu definuje ako „hudbu bez hraníc“, zavítal na Slovensko s komorným projektom, v ktorom so všestranne nadaným a vyhladávaným kanadským kontrabasistom Jenningsom a rovnako talentovaným rodákom z Maroka Krijom ponúkli transcendentný hudobný zážitok.

Trio zahralo päť kompozícií zo svojho aktuálneho albumu *Silk and Sand* (2023). Homage Marakéšu, taktó charakterizoval Lê prvú kompozíciu svojho koncertu, *Red City*. Vďaka jemným farebným groovom a zvukovo fascinujúcim gitarovým efektom sme sa zrazu ocitli v severnej Afrike, vo svete plnom rytmov. Precízne gitarové sólo s jazzovou príchutou rezonovalo celou sálou, načo nadšené publikum reagovalo bezprostredným potleskom. Občasné výkriky hudobníkov a perkusívne výbuchy v Krijovom sóle nielen dotvárali kúzelnú atmosféru skladby, ale dodávali ich interpretácii aj istú dávku zemitosti.

Bez úvodného trúbkového intra, ktoré môžeme počuť na albume, nás trio skladbou *Moonstone* presunulo do príjemného meditačného stavu. Lêho zvuk, používaný skôr v progresívnom rocku, v nej pripomínal Mika Oldfielda a skladbe dodal zdanie permanentného pohybu. Lê vo svojich nekonečných gitarových sólach servíruje extatický umelecký zážitok. Jeho jazzové improvizácie sú obohatené o rockové nuansy

a citácie chytľavej melódie témy, ktorých súvislý tok citlivo podporuje rytmická sekcia. Trio dokáže posunúť svoju interakciu na úroveň, v ktorej kreativita a experimentovanie so zvukom získavajú hlbší zmysel a presah do hudobného obsahu.

The Waters of Ortigia, ďalšia Lêho pôvodná kompozícia, priniesla pocitovo dlhé sóla a menej exotický a dobrodružný feel. Gitaristi a kontrabasisti prítomní v hľadisku však napriek tomu mohli počas celej skladby načerpať vysoko hodnotné interpretačné know-how.

Predstavivosť každého hráča a dokonalé zobrazenie hudobného príbehu (tzv. storytelling) nám trio predviedlo v predposlednej skladbe večera z titulom *Thar Desert Dawn*. Jenningsov hypnoticky pútavý kontrabas nás preniesol do nekonečných zákutí africkej púšte. Perkusie a gitara svojím mystickým melodicko-rytmickým manifestom otvorili cestu do ďalekej a divokej Indie a Afriky.

V závere koncertu sa trio vrátilo na severoafrickú pôdu skladbou *Baraka*, ktorú uviedol krátkou charakteristikou Krija. Jej názov znamená požehnanie, čo sa triu podarilo bez problémov preložiť do hudobného jazyka.

Jazzman, rocker a gitarový experimentátor Lê spolu s jeho dvornými spoluhráčmi otvárali prostredníctvom originálnej a umelecky nespútanej slobody prejavu postupne nie jednu, dve, tri, ale tisícky dverí do zákutí hudobnej reči a expresie. Hudobníkov tohto kalibru v našom uponáhľanom svete, žiaľ, ubúda.

Záverom mi už neostáva nič iné, len zablahoželať organizátorom World music festivalu k vydarenému podujatiu a zaželať „baraka“ hudbe, ktorú sme mali možnosť v ten večer počuť, spoznať a precítiť.

LENKA DOBAI

Dušan Húščava

Sweet Georgia Brown

Harmonická analýza skladby, sóla a improvizačných prístupov hrania na akordickej schéme kompozície štandardného repertoáru

JURAJ KALÁSZ

Džentlmen, priateľ, spoľahlivý spoluhráč, rešpektovaný pedagóg, ale aj osobnosť s prirodzenou autoritou. Dušan Húščava (1940–2020), saxofonista, klarinetista a skladateľ, ktorého formát presiahol rámec Slovenska, nám dnes bytostne chýba.

Typickým príkladom Húščavovho improvizačného myslenia v tradičnejšom jazzovom kontexte je jeho sólo v skladbe *Sweet Georgia Brown* na albume *Vlado Vizár Jazz Quintet – live 2 z r. 2000*, ktoré ide svojou bopovou koncepciou ďaleko za hranice dixielandového alebo swingového žánru. Húščava tu znie ako moderný mainstreamový hráč, ktorého poslali na „prevýchovu“ medzi jazzových tradicionalistov.

Sweet Georgia Brown z r. 1925 patrí k starším skladbám štandardného repertoáru. Jej autormi sú skladatelia Ben Bernie (Benjamin Anzelevitz), Maceo Pinkard a herečka a textárka Kenneth Casey. Kompozícia je postavená na 32-taktovej ABAC forme, každý z jej 8-taktových dielov je zložený z dvoch štvortaktových fráz. Skladba sa začína akordom F⁷, ktorý však nie je tónikou, ale poslednou zo série „roztiahnutých“ mimotonálnych dominant smerujúcich v kvartovom kruhu do tóniky, čiže Ab⁶. Vtipnou pointou je začiatok dielu C, ktorý v prvej fráze namiesto očakávaného rozvedenia do As dur zmoduluje do paralelnej molovej tóniny f mol.

Ako takmer každá skladba štandardného repertoáru, aj *Sweet Georgia Brown* má verse. Ten má však nezvyklých 20 taktov a jazzmani ho zatiaľ ignorujú. Oveľa známejší je refrén, považovaný mylne za kompletnú kompozíciu. Improvizáciu na jeho harmonickú štruktúru v interpretácii Dušana Húščavu si rozoberieme v nasledujúcich riadkoch.

Začiatok sóla je posadený do malej oktavý pod znejúcim c¹. Tenorsaxofón by sa pri povrchnejšom počúvaní dal ľahko zameniť za barytonsaxofón.

V 11.–12. a 15.–16. takte použije Húščava akordický postupnosť |Gm^{7b5}|C^{7b9}|, resp.

|Gm^{7b5}|C^{7b9}Fm|. Obe reharmonizácie smerujú do tóniky Fm, pričom v druhom prípade sú anticipované už na 3. a 4. dobe 16. taktu. 13. takt sa však napriek tomu začína akordom Ab⁶, ktorý je tónikou paralelnej durovej tóniny, a 17. takt mimotonálnou dominantou F⁷, ktorá je súčasťou radu „roztiahnutých“ mimotonálnych dominant. Tónový materiál je až na drobné výnimky z As dur, resp. f mol harmonickej. (Jej použitie prezrádza tón e.)

V oboch prípadoch však ide o frázy vytvorené z akordov, pričom Gm^{7b5} je „výdobytkom“ novších jazzových slohov, ako bebop, hard bop alebo cool jazz, ktoré prišli až po swingu. V staršej literatúre sa často stretne s molovým kvintakordom s pridanou sextou, ktorý je ekvivalentom spomínaného polozmenšeného akordu. V našom prípade by bol akord Gm^{7b5} zapísaný ako Bbm⁶. Tóny sú identické, akordy sa však líšia svojou stavbou a základným tónom. Dôvod, prečo sa dnes v jazze používa v molových tóninách polozmenšený akord na II. stupni namiesto molového kvintakordu s pridanou veľkou sextou, vyplýva z logiky pohybu basovej línie harmonickej kadencie v kvartovom kruhu.

Na tomto detaile vidno, že ak chcel Húščava ostať sám sebou, musel svoju sólistickú prácu posúvať nad rámec swingového štýlu a snažiť sa do nej „vpašovať“ niečo z modernejšieho improvizačného jazyka.

Hneď v ďalšej časti jeho sóla je trojdobý bluesový motív, ktorý sa v 4/4 metre opakuje päťkrát. Tento „melodický polyrytmus“ sa začína v 17. takte na 3. dobe a končí v 21. takte na 1. dobe. Na to, aby mala fráza logiku, treba „nepárny“ motív opakovať v párnom 4/4 metre dovtedy, kým sa jeho posledný tón nedostane na prvú dobu.

Záver prvého chórusu obsahuje dve zreteľné bopové frázy v 25.–28. takte a štýlové akordické rozklady v 29.–30. takte.

Ďalšie osemtaktie (33.–40. takt) sa začínajú použitím F dur bluesovej stupnice (33.–34. takt) a pokračuje melodickou

reharmonizáciou v 35.–36. takte, ktorá sa dá chápať buď ako akordický postup |Dm^{7b5}G⁷|Cm⁷F⁷|, alebo ako improvizácia v stupnici B dur bebopovej. V 37.–38. takte ide jednoznačne o B dur bluesovú stupnicu a v 39.–40. takte o b mol bebopovú stupnicu.

V 41.–42. takte je použitá Es mixolydická s blue notes (b3, b5), následne v 43.–44. takte Húščava reharmonizuje Eb⁷ pomocou „modal interchange“ postupom |Gm^{7b5}C^{7b9}|Fm| z f mol harmonickej. Trojdobý bluesový motív zahrá sprvoti na 2. dobu 45. taktu, potom na ťažkú dobu 46. taktu a napokon ako zdvih k 1. dobe 47. taktu. Pri treťom opakovaní, t. j. v 47. takte sa zmení cieľový tón z es na e. Ide o anticipáciu tercie, citlivého tónu z akordu C^{7b9} na 3.–4. dobe 48. taktu smerujúceho do F⁷.

Melodická reharmonizácia statickej harmónie v 49.–52. takte (pôvodne akord F⁷) používa od 50. taktu rad „roztiahnutých“ mimotonálnych dominant, ktoré smerujú do Bb⁷. Húščava zahrá na každej z nich jej príslušnú molovú bluesovú stupnicu. Spomínaná reharmonizácia mimotonálnymi dominantami v jednej z radu „roztiahnutých“ mimotonálnych dominant, mi pripomína matriošku.

Ďalšie štvortaktie, t. j. 53.–56. takt, má charakter prázdnej strany v knihe. Vágne opakovanie kvinty z akordu Bb⁷ bez použitia výrazného rytmického modelu v 53.–54. takte, typický bluesový lick v 55. takte (dá sa chápať aj ako melodická reharmonizácia na F⁷) a následne tón c v 56. takte (reharmonizácia na C⁷) sú len prostriedkami na „rozriedenie“ sóla pred záverečným osemtaktím.

Na jeho začiatku (57.–58. takt) použije Húščava zmenšenú stupnicu. Pôvodnú harmonickú štruktúru |Fm6|Gm^{7b5}C^{7b9}| zjednoduší na |Fm6|C^{7#9}|, pričom na ťažkej dobe 58. taktu použije tón e, čiže terciu dominantného akordu C^{7#9}. Jednou z možných interpretácií tónového materiálu v 59. takte je použitie alterovaného akordu E⁷, ktorý okrem charakteristickej disonancie (3, b7) obsahuje aj štyri tenzie: b9, #9, #11 a b13.

V 60. takte vymení Húščava dominantné jadro |Gm^{7b5}C^{7b9}| z f mol harmonickej za dominantný akord Eb⁷ z paralelného As dur. V 61.–62. takte sa nachádza rad chromaticky zostupujúcich dominantných akordov, na ktorý vyberá Húščava tónový materiál z c mol harmonickej. Posledné dva takty sóla (kadencia v As dur) sú zjednodušené na trojzvuk Fm a zaujmú hlavne tým, že sú hrané v spodnom rozsahu tenorsaxofónu.

Typickou črtou Húščavovho improvizačného myslenia sú melodické linky implikujúce modálne záměny. Ich použitie v pôvodnom kontexte vytvára žiadaný harmonický pohyb a disonancie. Táto improvizačná stratégia je kombinovaná s došálnym hraním na pasáže s hustejšou akordickou štruktúrou a bluesovým prvkami. ||

Sweet Georgia Brown

Dušan Húščava - tenorsaxofón
Transkripція Juraj Kalász

Measure 1: F7, 1 9 b3 3, 1 1, 5 b7 5, 8vb

Measure 5: B $\flat$ 7, 9 11 5, 9 11 5, 5 9 11 5, 9 11 5, 9 11 5

Measure 9: E $\flat$ 7, b3 1 9 1, 3 5, (Gm7 $\flat$ 5) b5 b13 b7 1, b2 1 b7 3 5, (C7 $\flat$ 9) 11 b7 1 b7 #9 b9 b9 b7

Measure 13: A $\flat$ 6, 1 6 7 6 9 1 7 6, Bbm7, E $\flat$ 7#9, Gm7 $\flat$ 5, C7 $\flat$ 9, Fm

Measure 17: F7, 3 1 9 b3 3 1

Measure 21: B $\flat$ 7, b7 1 b9 11 13 b7 #11 13 5 13 5 11 #11 9 1 b7 5 1 b7

Measure 25: Fm6, Gm7 $\flat$ 5, C7#9, Fm6, Gm7 $\flat$ 5, C7

Measure 29: A $\flat$ 7, G7, G $\flat$ 7, F7, B $\flat$ 7, E $\flat$ 7 (Cm), A $\flat$ 6

Annotations: bopová fráza, straight, swing, 3-dobý bl. motív, c mol harmonická

2

33 F^7 (Dm 7b5) (G 7b9) (Cm 7) (F 7)
 3 1 1 9 b3 3 5 b13 13 11 5 13 5 3 11 3 9 1 13 1 +
 F dur bluesová B dur bebopová

37 B b7
 1 3 5 3 5 b3 3 5 b3 3 5 b3 3 5 13 b7 13 + 5 + 11 b3 b3 1 13 b3
 B dur bluesová B mol bebopová

41 E b7 (Gm 7b5) (C 7b9) (Fm)
 3 5 3 b3 9 b5 9 + 1 9 + b7 13 5 11 9 (b3 b9 1 b7 3 5 b7 b9 5 11 b3 11 b3)
 Es mixolýdická s blue notes bopová fráza

45 A b6 B bm7 E b7 A b6 Gm 7b5 C 7b9
 3 9 3 5 9 1 9 1 13 b13
 bluesový motív bluesový motív modifikovaný bluesový motív

49 F 7 (G 7) (C 7) (F 7)
 1 1 9 b3 3 5 b5 11 3 b3 1 b9 + 11 b5 5 11 5 11 b3 + 5 11 b3 11 b3 b7
 g mol bluesová c mol bluesová f mol bluesová

53 B b7 (F 7) (C 7)
 5 5 5 5 5 11 5 5 (1 1 5 b7 1 5 1 1 1
 C zmenšená začínajúca m.2 E alterovaná Es mixolýdická

57 Fm 7 Gm 7b5 C 7b9 Fm 6 Gm 7b5 C 7b9
 (C $^{7\#9}$) (E 7alt) (E b7)
 b7 5 11 (3 5 b7 b9 #9 1 b7 3 b9 #9 b9 1 #9 #11 b13 b7 1 5 3 5 3 1 13 9 1 5 11 11)
 C zmenšená začínajúca m.2 E alterovaná Es mixolýdická

61 A b7 G 7 G b7 F 7 B bm7 E b7 A b6
 (Cm) (Fm) (b3 1 b7 5 b7 5 b3)
 (1 5 b13 11 7 7 b13 11)
 c mol harmonická 8 vb straight

Jazz v emigrácii

NIKOLA BANKOV Kodaň – Aarhus – Zürich...

Talent, intelekt a tvrdá práca. Tak by sa dali pomenovať základy, na ktorých je postavený úspech mladého slovenského saxofonistu, skladateľa a bandlídra Nikolu Bankova (25). Ako chutí život v európskej jazzovej komunite mimo Slovenska? Ako sa z neznámeho slovenského chlapca stane jazzman, o ktorom sa píše v *DownBeate*? O svojej ceste hovorí hudobník, ktorého časopis *Forbes* zaradil do zoznamu najúspešnejších Slovákov do 30 rokov.

Zo Slovenska som odišiel, aby som sa mohol vzdelávať, hrať, cvičiť a komponovať. V roku 2015 som sa prihlásil na letný jazzový tábor Berklee College of Music vo Valencii. Zaujímavé bolo, že sa zameriaval na jazz a flamenco. O rok neskôr som sa v Holandsku zúčastnil ďalšieho letného workshopu, ktorý usporiadalo Konzeratórium van Amsterdam v spolupráci s newyorskou Manhattan School of Music. Medzi lektormi boli špičkoví americkí jazzmani, bubeník Jon Riley alebo saxofonista Dick Oatts. Mal som len 17 rokov a jazzu som sa venoval asi rok. Všetci moji „spolužiáci“ boli minimálne o 10 rokov starší. O improvizácii vedeli, samozrejme, oveľa viac, a keď sme na hodine preberali blues a profesor nás požiadal, aby sme ho hrali postupne vo všetkých dvanástich tóninách, cítil som sa ako outsider. Dovtedy som sa o nič podobné ani len nepokúsil. Keď som však počul, ako sa s tým dokázali vysporiadať ostatní, motivovalo ma to začať viac pracovať na sebe.

Na kempе v Holandsku som sa zoznámil s dánskym bubeníkom Noahom Dimonom, ktorý mi odporučil študovať po maturite na Kráľovskej hudobnej akadémii (The Royal Academy of Music) v Kodani. Škola samotná je zdarma a každý študent môže získať štátne stipendium vo výške 750 eur na mesiac, ak sa zaviazе odpracovať 42 hodín na brigádach. Prijímacie skúšky, vrátane prehrávky s kapeľou, som vďaka Noahovi a jeho dvom ďalším kamarátom zvládol bez problémov. Škola si pri výbere uchádzača overuje

nielen technické schopnosti a zmysel pre kreativitu, ale aj jeho umelecký názor, umeleckú víziu. Podstatnou časťou môjho trojročného bakalárskeho štúdia boli hodiny s profesorom saxofónu Christianom Vuustom, absolventom Berklee. Preberali sme stupnice, študovali štandardy a pracovali na transkripciách. V tomto štýle sme však vydržali iba prvý polrok, potom sme už na hodinách preberali len to, na čo som sa spýtal.

V Dánsku hovoria všetci aj po anglicky, a keďže už v detstve som chodil na súkromné hodiny angličtiny, nepocíťoval som žiadnu jazykovú bariéru. Horšie to bolo so škandinávskou mentalitou. Skamarátiť sa s Dánom je problém, ktorého riešenie trvá niekedy aj roky. Uvedomil som si to, keď ma na druhý deň po zoznámení na ulici odignoroval môj nový známy. Deň predtým sme strávili hodiny v srdečnom rozhovore a ráno, keď ma uvidel, prešiel na opačnú stranu ulice... Na druhej strane, mal som veľké šťastie s dánskymi spoluhráčmi v mojej prvej kapele. Pomohli mi nahráť debutový album *Bright Future*, vďaka ktorému som v roku 2020 získal cenu Danish Music Awards v kategórii New Name of The Year. Album vydalo dánske vydavateľstvo APM Music & Records. Na jeho nahrávanie prijal pozvanie renomovaný saxofonista Seamus Blake.

Album však nestačí len nahráť. Nech by bol akokoľvek kvalitný, treba mu spraviť promo. To som pochopil už pred štyrmi rokmi. Spočiatku som túto prácu robil ja sám a až neskôr som sa zoznámil s PR

manažérom Chrisom DiGirolamom, ktorý sa podieľal na zisku 25 cien Grammy rôznych umelcov a túto prácu robí za mňa. Je potrebné poslať CD spolu s tlačovou správou do relevantných médií, aby sa o albume vedelo. Ide o desiatky takýchto „balíčkov“, na ktoré nemusí prísť žiadna odozva. Úspechom je uverejnenie čo i len jednej recenzie. Ja sám som začínal od nuly a dnes som v kontakte s redaktormi z printových médií *The Guardian*, *DownBeat* alebo z britskej BBC.

Vždy som veril, že úspech príde. Bol som ochotný za ním ísť bez ohľadu na to, ako dlho to bude trvať a čo to bude stáť. Treba mať len pevné nervy, modliť sa a veriť. Veľakrát sa mi stalo, že mi usporiadatelia jazzových festivalov pár týždňov pred koncertom oznámili, že pre „objektívne príčiny“ musia znížiť honoráre. Často som tam mal ísť hrať s renomovanými hudobníkmi, ktorým som už nechcel dohodnutý termín zrušiť. Jediným riešením bolo festival odohrať, vyplatiť spoluhráčov podľa pôvodnej dohody a tešiť sa, ak ja sám ostanem na nule... Chápal som to vždy ako investíciu a súčasť cesty tam, kde seba o päť rokov vidím. Je to nastavenie, ktoré sa dá chápať ako „staviť všetko na jednu kartu“ alebo „all in“. Nie každý hudobník je však ochotný ísť za svojou umeleckou víziou.

V Dánsku som žil niekoľko rokov v meste Aarhus. Pred dvomi rokmi som sa však kvôli magisterskému štúdiu na Zürišskej vysokej škole umení (Zürcher Hochschule der Künste) presťahoval do Švajčiarska.

Vždy som veril, že úspech príde. Bol som ochotný za ním ísť bez ohľadu na to, ako dlho to bude trvať a čo to bude stáť.



Mojím hlavným predmetom je jazzová pedagogika a hra na saxofóne, vedľajším jazzová kompozícia. Doháňam resty hlavne v kompozičnej oblasti, pretože skladby na mojich predchádzajúcich dvoch albumoch vznikali skôr intuitívne než na základe skladateľského remesla. Mojím učiteľom kompozície je Martin Streule, skladateľ a aranžér, ktorý vedie vlastný bigband. Keďže som na škole jeho jediným žiakom, môžeme sa venovať práci na skladbách, ktoré budú na mojom treťom albume.

V štúdiu saxofónu pokračujem pod vedením profesora Christopha Graba. Švajčiarski hudobníci sú vysoko profesionálni a perfektne organizovaní. Podobne ako v Dánsku, aj tu je množstvo jazzových klubov. Horšie je to s grantmi, tých je vo Švajčiarsku menej.

Keď som odchádzal z Dánska, všetci ma varovali, že ľudia sú vo Švajčiarsku chladní a ťažko s nimi nadviažem kontakt. Opak je však pravdou. Všetci sú tu milí a oproti uzavretým Dánom sa mi s nimi

Nikola Bankov v Kodani.
Foto: archív NB

Doháňam resty hlavne v kompozičnej oblasti, pretože skladby na mojich predchádzajúcich dvoch albumoch vznikali skôr intuitívne než na základe skladateľského remesla.

komunikuje oveľa lepšie. Výhodou je, že som sa za rok a pol naučil slušne po nemec-ky, pomohlo mi to lepšie tu zapadnúť. Už v Dánsku som uvažoval o transfere do nemec-ky hovoriaceho prostredia. Predsa len je to väčší trh než Škandinávia...

Minulý rok som sa zúčastnil na projekte, ktorý tu každoročne organizuje saxofonista a skladateľ Fritz K. Renolds. Išlo o koncertnú nahrávku s bigbandom, ktorý si každoročne zostaví z vybraných európskych študentov a hostí z USA. Podujatie s názvom Jazzaar Festival prezentuje bigbandový jazz vo dvoch formátoch: jeden je zameraný na fusion a funk a druhý na latino hudbu. Ja som sa dostal do funkovej kapely, v ktorej hostovali gitarista Mark Whitfield, hráč na klávesových nástrojoch Ray Angry z kapely Roots, basista James Genus a hráč na bicích nástrojoch Gene Lake. Jedna takáto nahrávka z minulosti, na ktorej účinkuje Ron Carter, bola nominovaná na cenu Grammy.

Momentálne pracujem na svojom treťom albume. Snažím sa, pokiaľ je to len

možné, udržať vlastnú pôvodnú kapelu. Obom členom rytmiky sa však narodili deti, a preto som musel za nich nájsť náhradu. Na nahrávanie som pozval aj hostí, gitaristu Eivinda Aarseta a basgitaristu Tima Lefebvra, ktorý nahrával posledné CD Davida Bowieho *Blackstar*. Album bude postavený viac na produkcii a zvuku, preto som musel dlho uvažovať, s kým ho nahrám. Teším sa tiež na ďalší Jazzaar Festival, pretože medzi pozvanými hosťami budú Herbie Hancock a bubeník Steve Gadd...

Keď som mal 15-16 rokov, lákalo ma odísť do USA. Dnes to už cítim inak. Chcem ostať v Európe, kde sú podmienky pre život jazzového hudobníka oveľa lepšie. Život v Zürichu je minimálne taký drahý ako v New Yorku. Veľmi mi pomohlo, že som dostal nielen plné školné, ale aj určitú sumu na život. Aj tak to však nestačí, takže mojimi ďalšími zdrojmi príjmu sú práca v kaviarni a súkromné hodiny saxofónu pre deti. Som však na ceste za naplnením môjho sna... ||



Roman Berger Adagio

M. Paľa, K. Paľová
Pavlik Records 2023

Nie je jednoduché písať o hudbe Romana Bergera. Možno ju snáď iba prijať, taká expresia a naliehavosť z nej, podčiarknutá jej interpretáciou, vyžaruje. Alebo ju možno aj neprijať, je to vecou vkusu a osobného postoja. Každopádne sa zrodil jeden výrazný album.

Roman Berger sa narodil v poľskom Tešíne v r. 1930. Po tragických peripetiách 2. svetovej vojny sa jeho rodina presídlila do Bratislavy. Začiatky autorovej tvorby sa viažu na neoklasicistické a neofolkloristické inšpirácie, neskôr vychádza z inšpirácií serializmom, sonorizmom a aleatorikou. V 80. rokoch sa zaiste aj pod vplyvom nastupujúcej postmodernej obracia v tvorbe k estetike citácií či alúzií. Zomrel v Bratislave v decembri 2020 vo veku 90 rokov a zanechal dielo tvoriace približne 40 kompozícií komornej, vokálno-inštrumentálnej, orchestrálnej, elektroakustickej a filmovej hudby.

Od jeho odchodu na večnosť sa udialo niekoľko podujatí a projektov, ktoré si formou profilovej dramaturgie pripomenuli jeho odkaz. K takýmto počinom patrí aj album *Roman Berger: Adagio* z minulého roku, ktorého obsah, diptych *Adagií*, má v autorovom diele osobitné postavenie. Rozsiahle meditatívne plochy adagia určujú ideové jadro Beethovenovej sonáty, adagio-centrické sú Brucknerove a Mahlerove

symfónie. V nich dochádza k transformatívnym hudobným procesom, neraz majúci blízko k mysticizmu. Berger narába aj s týmito východiskami v duchu postmodernej, ku ktorej smeroval.

Z diel albumu vychádza gesto poklony. Jeho zdrojom je práve étos, ktorý špecifickým spôsobom do hudby vnieslo dielo Beethovena. (Berger explicitne na majstra z Bonnu poukazuje v dielach *Epilog – Ommagio a L. v. B. v Allegro frenetico con reminiscenza* či *Patetique alúziami na Klavírnu sonátu č. 8 „Patetickú“* a tiež na *Grosse Fuge* a 5. symfóniu.) V dvoch *Adagiach* na tomto albume je beethovenovský duch ideový, spirituálny, nie v priamych citátoch. Kam tieto gestá smerujú? Môžu byť poklonou človeku nezradiaceho svoje zásady, alebo chcú vyjadriť pokľaknutie pred večnosťou, vyššou silou, kozmom?

Prvé *Adagio pre Jana Branného* (1987) je venované pamiatke muža, ktorého teror mocenských netvorov z 50. rokov priviedol do hrobu. *Adagio č. 2 „Pokánie“* (1988–1989) je venované Krystyne a Bohdanovi Pocijovcom. B. Pocij bol poľský muzikológ, ktorý vo svojej tvorbe skúmal dielo Bacha, Beethovena, Brucknera, Mahlera, zaoberal sa fenomenológiou, hermeneutikou a celkovým postavením hudby v celospoločenskom živote. V oboch *Adagiach*, prvom fragmentárnejšom a druhom postavenom na meditatívne vyznievajúcich súzvukoch, sú obaja interpreti stotožnení s neľahkým hudobným textom a jeho závažným posolstvom sa stávajú médium týchto gest. Zvukovo chvejivý, no homogénny tvar docieľuje Milan Paľa svojim „rukopisným“ vibratom i rubatom, ktoré plasticke nadväzujú

na plochy hrané klavírom. Huslista z nich neraz vylie-ta ako expresívny havran, aby sa o nejaký čas stlmil a vytvoril priam zvukovú zliatinu dvoch nástrojov. V klavírnom parte Katarína Paľová kreuje nielen mätko položené harmónie, ale v prípade zmeny textúry aj artikulované, rytmicky drobnejšie figurácie s jasnosťou a výrazovosťou.

Interpreti obe *Adagia* podávajú plasticke, suggestívne, odovzdane, bez strachu z temnejšieho koloritu, ktorý občas Bergerova hudba prináša. Prirodzene, po takomto koncepte zameranom na Bergerovu huslovo-klavírnu tvorbu, vyvstáva otázka, či dvojica v budúcnosti siahne aj po autorovej rozsiahlej trištvrtehodinovej *Sonáte s motívom Karola Szymanowského* (1984), ktorá chronologicky predchádza obidve *Adagia*. Interpretovaný výkon z tohto CD dáva tušiť, že výsledok by mohol byť mimoriadny.

Pozoruhodná zvuková stránka albumu je nielen výsledkom interpretácie a akustiky brnianskeho Besedného domu, ale aj nahrávacích síl Pavlik Records (hudobná réžia Martin Pavlík, zvuková réžia Rostislav Pavlík). Ide o vydavateľstvo už roky spolupracujúce s Paľom a dá sa povedať, že so vzájomnou profesionálnou dôverou je zvuk vyladený do želaného detailu. Po otvorení tmavo dizajnovaného albumu nachádzame booklet s fotografiami a textom, ktorého autorkou je muzikologička Tatiana Pirníková. Jej text svojou decentnosťou organicky dopĺňa nahrávku Bergerovej hudby. Na záver neostáva iné, len znovu povedať: Zrodil sa výrazný album.

PETER JAVORKA



Mikuláš Moyzes Sláčikové kvarteta

Mucha Quartet
Hudobné centrum 2023

Hudobný nosič s ucelenou nahrávkou sláčikových kvartet Mikuláša Moyzesa (*D dur, a mol, fis mol, G dur*) informuje poslucháča o skladateľskom zrení v druhej etape autorovho života. Interpretácie vyspelá je aj koncepcia Muchovho kvarteta, ktoré nemalo pri uchopení Moyzesovho hudobného pletiva žiaden aktuálny vzor. Kvarteto nástrojov tak stavalo na svojej technickej skúsenosti, tvorivosti vo frázovaní a muzikantskej intuícii.

Pri posudzovaní tejto nahrávky môžeme hovoriť o Moyzesových autentických priekopníckych metódach pri práci s ľudovými nápevmi v rámci sláčikového štvorhlasu, ktoré nekorigoval jeho syn Alexander. Naprieč všetkými kvartetami totiž dominuje autorova vynikajúca znalosť ťažiskovo celoslovenského, ale čiastočne aj uhorského, resp. maďarského hudobného piesňového fondu. Album tiež v širšom kontexte upriamuje pozornosť na mestské komorné hnutie na Slovensku (nielen tvorbu, ale aj interpretáciu) v 20.–40. rokoch 20. storočia, kde bola komorná hudba súčasťou rodinného, domáceho či spolkového muzicírovania.

S prvou časťou prvého kvarteta (1917/1918) boli oboznámení aj vyučujúci (Z. Kodály a B. Bartók) na budapeštianskej Hudobnej akadémii, kde Moyzes skladal štátne skúšky na vyučovanie na učiteľských ústavoch. Možno to považovať za tvorivý

začiatok pre ďalšie jeho kvartetové opusy (1917–1942). Muchovcom sa podarilo vystihnúť atmosféru medzivojnového obdobia a vtedajšieho nadšenia z národných piesní, s vrúcnu romantickou lyrikou melódií, ako aj umelecky zvládnutou kánonickou alebo polyfonickou technikou ich spracovania.

Členovia kvarteta veľmi špecificky zachytili autorov štýl a rukopis s dvojakou štruktúrou: s množstvom presahov do klasicko-romantických syntéz na jednej strane (*Sláčikové kvarteta č. 1 D dur* a *č. 4 G dur*), na strane druhej zasa motívickú prácu s ľudovou piesňou: gajdošské kvinty, cifrovanie, duvaj, početné známe nápevy (*Lecela pava, lecela; Budzil som ca, budzil; Vyletel vták* a iné), avšak s pozadím nového harmonického myslenia.

Ako inklinácia k európskej hudobnej moderne, neoklasicizmu a náznakom atonality zapôsobilo *Sláčikové kvarteto č. 2 a mol*, časť *Adagio*. Zachytiť interpretačne takýto dualizmus (starších a novších praktík) vôbec nie je jednoduché, skôr naopak, ale portfólio Muchovho kvarteta zaznamenáva interpretačnú skúsenosť s haydnovsko-mozartovským repertoárom, ako aj modernistickou pred-pobartókovskou tvorbou – a to sa na nahrávke derie do zvukovodov. Mentálne i emocionálne nastavenie na Moyzesov štýl je u členov kvarteta veľmi blízke. Ba aj zložitost' variačnej práce skladateľa (*Adagio Sláčikového kvarteta D dur*) bola interpretmi veľmi výstižne podaná. Ako labutia pieseň pôsobí ľudový nápev *Zasial som žitko, nebudem ho žať* (*Allegro giusto, Sláčikové kvarteto G dur*), pieseň Moyzesovej rodnej Zvolenskej župy, no „muchovci“ okrem tejto melanchólie priniesli aj množstvo dramatických a dravých finálnych záverov častí.

RENÁTA KOČIŠOVÁ



Ola Gjeilo Dreamweaver

The Choir of Royal Holloway,
Royal Philharmonic
Orchestra, R. Gough
Decca 2023

Skladateľ nórského pôvodu Ola Gjeilo (1978), ktorý žije a tvorí v USA, je u nás známy predovšetkým svojou zborovou tvorbou. Jeho kompozičný štýl doposiaľ najvernejšie reprezentovali albumy *Ola Gjeilo* (2016) a *Winter Songs* (2017), kde sa popri starších skladbách pre zbor a cappella nachádzajú aj skladby s klavírnym sprievodom, ktorý je priamočiary, rytmicky zaujímavý a harmonicky priezračný. Dominantnú úlohu má zbor, čo počuť aj v sláčikoch, ktoré až príliš často kopírujú spevácke party. Gjeilo zhudobňuje najmä sakrálné texty, no predstavuje sa aj ako vynikajúci klavirista a improvizátor. Práve to zúročil neskôr, v období pandémie, keď vydal klavírne albumy *Night* (2020), *Dawn* (2022) a EP *Seasons* (2020).

Najnovší album *Dreamweaver* však predstavuje inú dimenziu a zjavne aj kompozičný posun tohto tvorca. Prijemne prekvapí širšia paleta zvukovej farebnosti, strategickejšia motívická práca, nezávislejší orchestr, no tiež nová téma. Celý album je totiž inšpirovaný skladateľovým rodiskom – jeho podstatnú časť tvoria dve cyklické kompozície venované nórskemu prírodnému (The Road) a stredovekej ľudovej balade (Dreamweaver).

The Road je hudobným portrétom nórskych krajín, ktorú Gjeilo vykresľuje prostredníctvom štyroch lokalít.

Ich výber, hoci výsostne osobný, predstavuje aj akýsi archetyp tejto severskej krajiny. Sú to vrch *Hallingskarvet*, náhorná plošina *Hardangervidda*, pokojné vody *Hardangerfjorden* a vodopády *Husedalenu*. Autorom textov, ktoré vznikli v intenzívnej spolupráci so skladateľom, je americký básnik Charles Anthony Silvestri. *The Road* v šiestich častiach predstavuje rôznorodé charakteristiky prírodnej krajiny, ktoré sa najviac prejavili v orchestri (Royal Philharmonic Orchestra pod taktovkou Ruperta Gougha). Ten je omnoho pohyblivejším, dynamicky kontrastnejším a v konečnom dôsledku pôsobivejším partnerom zboru (The Choir of Royal Holloway). To platí dvojnásobne pri skladbe *Dreamweaver*, kde sa Gjeilo zbavuje pomaly plynúcich fráz a odvážnejšie pracuje s rytmom, harmóniou či faktúrou. *Dremweaver* je silne naratívnu skladbou, ktorej protagonista na Vianoce zaspi a zobudí sa až po 13 dňoch. V snoch však zažije rôzne varianty posmrtného života a po zobudení beží do kostola varovať pred nimi veriacich. Ťažisko kompozície je na strane obšírneho textu, čo skladateľa núti použiť kreatívnejšie kompozičné techniky.

Album obsahuje aj zborové skladby (*Autumn, Agnus Dei, Ingen Vinner Frem Til Den Evige Ro*), klavírne (*The North*) či komorné (*Winter Light, Stone Rose*). Hoci sú jeho zborové skladby jednoduché a obľúbené a jeho klavírne miniatury dosahujú na internete mimoriadnu počúvanosť, chýba im širšie spektrum emócií, jednotiacia téma, slobodnejšia práca s motívom či inovatívne využitie nástrojových techník. Album *Dreamweaver* však dokazuje, že Gjeilo má potenciál ísť aj týmto (menej populárnym) smerom.

JOZEF HORVÁT



„The Dreams“ Cinema for the Ears by Juraj Ďuriš

L. Ďurišová, M. Paľa,
R. Rudolf
La Plata Production 2023

Juraj Ďuriš patrí už viac ako 40 rokov medzi zásadné postavy v oblasti experimentálnej, elektroakustickej hudby, resp. SonicArtu, v našom kultúrnom (hudobnom i intermedialnom) geopriestore. Jeho meno je úzko späté s fenoménom Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave, kde od r. 1978 pôsobil ako zvukový tvorca, zvukový majster, redaktor a dramaturg; okrem iného je aj pedagógom a organizátorom.

Na sklonku r. 2023 vydal vo vydavateľstve La Plata Production svoj projekt „The Dreams“ / *Cinema for the Ears*. Vo výše hodinovom putovaní sónickými krajinami – štyrmi hudobnými časťami obrazne nazvanými *Záhrady* (*Gardens*) –, máme možnosť spoznať fascinujúci zvukový, kompozičný a myšlienkový svet Juraja Ďuriša.

Štyri sónické bloky sú vnútorne vystavané na princípoch juxtapozície, prelínania, dopĺňania, spolupôsobenia, interakcie a na kontrastoch rozmanitých zvukových dianí. V nich prebieha vzájomná komunikácia medzi zvukovými objektmi, ktoré predstavujú konkrétne (concrète) zvuky, ambientné plynutia, hlukové ataky, zvukové mémy, zvukové symboly, hudobné tvary (violončelové pasáže interpretované Lujzou Ďurišovou, hudobné línie

hrané na päťstrunovom milanole v podaní Milana Paľu, sonoristické akcie Roberta Rudolfa) či hovorené slovo (napr. hlas Johna Cagea z prednášky *Composition in Retrospect*, „amadeovské“ reinterpretácie a i.).

V ich spoločnom plynutí sa rozohráva hra kontextov a významov. Jednotlivé sónické fragmenty, disponujúce svojimi osobitými (či konvenčnými) významami, sa v procese vzájomnej komunikácie rekontextualizujú, významovo zreťazujú, možno povedať deteritorializujú, vytvárajúc tak nové/ďalšie možné auditívne teritória a významové nadstavby. Nie, nie je to len bezhraničné experimentovanie či overovanie známych i neznámych postupov alebo ideí; je za tým niečo viac, niečo univerzálnejšie.

Obsahy štyroch kompozičných celkov (obsahujúcich deväť Ďurišových skladieb) sú definované v samotnom názve – *Kino pre uši*. Sónické a významové zvukoobrazy konvergujú do pomyselného príbehu, ktorý sa vytvára v recepčnom akte, roztvára imagináciu a „hrá sa“ s anticipáciou, pamäťou a časom. Slovanami samotného Juraja Ďuriša: „*Príbeh tvorí kontext udalostí, z ktorých sa rodí význam. V príbehoch sa nevyhnutne vyskytujú opakujúce sa vzorce – štruktúry – psychologické hry.*”

V plynutí hudobného času v tomto projekte vnímame dlhoročný vývoj kompozičnej poetiky Juraja Ďuriša. A „*The Dreams*“ / *Cinema for the Ears* je tak (aj) príbehom jeho hudby, jej tvorenia, hľadania a tvorivého uchopovania. V rámci jednotlivých častí *Záhrad* počujeme okrem aktuálnych (resp. aktuálnejších) tvorivých kompozičných počínov aj skladby (alebo fragmenty) kompozícií z raného obdobia Ďurišovej

tvorby: *Chronos I.* (1983), *Zrodenie svedomia* (1984), *Spomienky* (1985, skladba v tom istom roku získala 1. cenu v talianskom Varese), *Sny* z r. 1987 (skladba získala prvú cenu vo Varese a o rok neskôr v r. 1988 ocenenie na International Rostrum of El. Music vo Švédsku), *Portréty* (1989). Všetky tieto skladby už dnes patria do zlatého fondu slovenskej elektroakustickej a experimentálnej tvorby.

The Dreams Juraja Ďuriša sú istou formou dokumentu a zároveň aj aktuálnym kompozičným tvarom; sú to abstraktné sónické formy generujúce vo vedomí poslucháča príbehy a hlavne: ponúkajú poslucháčsky fascinujúce a vzrušujúce zážitky. Tie znásobuje fakt, že album „*The Dreams*“ / *Cinema for the Ears* bol vydaný aj v podobe limitovanej vinylovej (dvojplatňovej) verzie s použitím fragmentov malby Svetozára Ilavského a so zasväteným textom Jozefa Cseresa. Zhrnutie: jedinečný projekt jedinečnej osobnosti našej experimentálnej tvorby.

LUBOMÍR PAVELKA



Petr Eben Jób pre organ

D. di Fiore,
D. Šamaj/R. Taber Hamilton
Tribus Musicae 2024

Organ Geralda Woehla z r. 2010 v bratislavskom korunovačnom dóme dostal v r. 2018, resp. r. 2024 (vznik a vydanie), ďalšiu možnosť ilustrovať svoje kvality vďaka projektu takpovediac živej

nahrávky (zrealizovanej za necelé tri hodiny) americko-slovenského interpreta Davida di Fioreho. CD vzniklo v dvoch jazykových verziách. Slovenskú spoluprácu s organistom recitátor Dodo Šamaj, v anglickej recituje kňazka americkej episkopálnej cirkvi Rachel Taber-Hamilton. Autorom zaujímavého textu o diele a jeho kontexte v obsiahlej skladateľovej organovej tvorbe je organista, organizátor, ebenovský znalec a spiritus agens nielen vydania nahrávky, ale i samotného nového katedrálneho organu, Stanislav Šurin.

V prvých tónoch úvodnej časti významnej skladby Petra Ebena, reprezentanta českej organovej moderny, s názvom *Osud* môžeme počuť pléno nástroja v akoby zastrenej podobe, symbolizujúcej tematickú závažnosť obsahu. Nasledujú dialógy jazykovej registrácie striedanej plným organovým zvukom. Druhá časť *Vernost' v nešťastí* necháva priestor útešným melódiám gregoriánskeho chorálu, konkrétne veľkonočného chválospevu *Exultet*. Di Fiore citlivo registruje a vhodne využíva pestré zvukové možnosti symfonického organu v kombinácii s virtuóznym technickým zvládnutím.

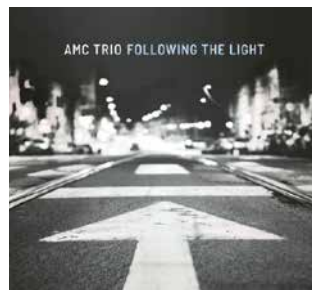
Prijatie utrpenia prináša utišujúci prvok v protestantskom choráli *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Kto sa len na milého Boha spolieha), ktorý je súčasťou bohatších harmonicko-tematických a farebných koláží a veľkorysej formovej koncepcie. Interpret opäť ťaží z farebných možností nástroja a výstižne podčiarkuje naliehavosť obsahu. Podobne je to aj v časti *Túžba po smrti*, kde sa však výrazovosť ešte stupňuje. *Zúfalstvo a rezignácia* poskytujú organistovi ďalší priestor na prácu s farbami

aj s tempovými kontrastmi, čo Di Fiore dôsledne využíva a naďalej naplňa hudbu registračnou aj výrazovou pestrosťou.

Časť *Tajomstvo stvorenia* prináša bohatú zvukomalbu, *Pokánie a osvietenie* citlivú interpretačnú ilustráciu ďalšieho chorálu, tentoraz *Veni Creator Spiritus* (Prid, Duchu Svätý, tvorivý). Záverečné *Naplnenie života* s motívom piesne *Kristus, príklad pokory* je aj v Di Fioreho podaní pokornou a zároveň veľkolepou umeleckou víziou českého majstra.

Bratislavský katedrálny organ dokázal aj vďaka interpretačnému prínosu Davida di Fioreho v plnej miere naplniť autorský zámer Petra Ebena. Výborná recitácia Doda Šamaja umocňuje vyznenie prvého sprístupnenia diela v slovenskom jazyku. Anglická verzia s anglickým bookletom má podľa mňa potenciál zarezonovať aj v medzinárodnom meradle.

MÁRIO SEDLÁR



Following The Light

AMC Trio, R. Brecker,
A. R. Becker
Jazzline 2023

AMC Trio patrí k najstabilnejším zoskupeniam na slovenskej jazzovej scéne, kde pôsobí už viac ako dve dekády. Úspešné východoslovenské trio (Peter Adamkovič – klavír, Martin Marinčák – kontrabas a Stanislav Cvanciger – bicie nástroje) sa presadilo originálnou tvorbou, s ktorou dokázalo osloviť na spoluprácu aj

svetových jazzmenov, akými sú Randy Brecker, Philip Catherine, Ulf Wakenius, Regina Carter a mnohí ďalší. V ich hudbe sa spája spevná melodickosť a jednoduchosť s eklektickým, polyštýlovým prístupom a v kompozíciách často nájdeme inšpirácie z jazzovej, klasickej, folklórnej a aj popovej hudby.

Following The Light je ôsmym štúdiovým albumom tria, ktoré sa už dávnejšie rozšírilo o gitaristu Samuela Marinčáka. Ide aj o dôležitý mílnik, pretože zoskupenie sa po desiatich rokoch znovu spojilo so slávnym americkým trubkárom Randym Breckerom. V dvoch kompozíciách *Ray of Hope* a *NPL* sa zapojila aj Breckerova manželka, saxofonistka Ada Rovatti Brecker. Svojím tónom a melodickou hrou prispela k ešte väčšej farebnosti a harmonicky plnému zvuku ansámbľu.

Dramaturgia albumu je veľmi pestrá a rôznorodá. V úvode otvára dianie kompozícia *Daybreak Rhapsody* s pokojnou atmosférou podporenou spevnou melodikou a figuratívnym sprievodom. Štýlovo sa protagonisti pohybujú na rozhraní hard bopu, soulu a pop music v typickej piesňovej forme, ktorá je pre protagonistov často základným stavebným kameňom hlavných tém aj improvizácie. Okrem melodickosti je dôležitým aspektom aj práca s farbami, keď hlavná téma zaznie najprv v kontrabase a neskôr v pestrom unisone trúbky a gitary.

Smiling Eyes predstavuje v hlavnej melodicko-úlohe gitaru s mierne vybudeným tónom balansujúcim medzi čistým a skresleným zvukom. Dobré zvolený sound ešte viac zasvietil v emotívnom frázovaní Samuela Marinčáka. AMC Trio sa už od začiatku svojho pôsobenia snaží písať chytľavé, transparentné piesne, ktoré

nesú silný, melodický odkaz v akomkoľvek obsadení a aranžmáne. To je aj dôvod, prečo im to tak dobre funguje s odlišnými hosťami. *Ray of Hope* poslucháčovi ponúka kontrastne surovejší tón s rockovým charakterom, pričom je tu cítiť mierne nostalgický odkaz na zvuk zoskupenia na albume *Waiting For A Wolf's Ulfom* Wakeniusom.

Dawn Chorus je veľmi príjemným spestrením žánrového portfólia albumu, ale aj repertoáru kapely. Klavirista Peter Adamkovič sofistikovane a explicitne zapracoval inšpirácie klasickej hudby v kontraste s improvizáciami, ktoré sa uberajú smerom moderného jazz fusion a funku. Kompozícia *Virtual Soul* vrhá úplne odlišný uhol pohľadu na tvorbu AMC Tria. Moderne podané, extatické bicie v štýle drum and bass v prepojení s minimalistickým klavírom, ambientnou gitarou a cooljazzovou trúbkou vytvorili pestrofarebné zvukové polohy a scenérie.

Veľkým prekvapením je aj titulná skladba *Following The Light*, kde poslucháča pohltí netradičné spojenie tvrdého, surového hardrockového riffu v prepojení s jazzom, pop music a soulom, čo je pre AMC Trio netradičná poloha. Je manifestáciou nebojácnosti členov zoskupenia skúmať a siahať po stále nových, rôznych kombináciách jazzových prvkov a iných žánrov v moderných hudobných kontextoch.

Je pozoruhodné, že AMC Trio dokáže aj po toľkých rokoch objavovať vo svojej tvorbe nové zvukové možnosti a spôsoby, ako rozprávať svoje melodické hudobné príbehy. Uvidíme, čo ponúku slovenskej jazzovej scéne nabudúce. PETER DOBŠINSKÝ



HARMONY I.

P. Morochovič
Hevhetia 2023

Klavirista a skladateľ Pavel Morochovič sa dostal do povedomia slovenského jazzu, keď v roku 2014 prišiel s debutom svojho tria *Awakening*. Album zaujal originálnymi kompozíciami a dynamickou rytmickou sekciou, ktorú tvorili Juraj Griglák a Martin Valihora. V popredí jeho kompozícií stála výrazná melodickosť, lyrickosť, tematické kontrasty a motivická práca, ktorá okrem jazzového mainstreamu čerpala aj z klasickej hudby a rocku. Odvtedy ubehlo 10 rokov a vývoj Morochovičovej muzikality sa za ten čas výrazne posunul. Už v začiatkoch, v duu s JezzSPRIT s Miroslavom Zahradníkom, preukazoval virtuozitu a sofistikovanosť, no na poslednom albume *Harmony I.* predstavuje novú hĺbku svojho hudobného jazyka na sólovom klavíri.

Morochovič sa pri práci s rozsiahlejšími formami inšpiruje klasickou hudbou, pričom svoje kreatívne tendencie vygradoval do 40-minútovej suity *Harmony I.* *Introdukcía* navodzuje mystickú, temnú atmosféru s rôznymi zvukovými efektmi docielenými aj tlmením strún a hrou vo vnútri klavíra. Experimentovanie s harmóniou a zvukom je jednou z charakteristických črt celého albumu. Pri objavovaní rôznych sonorických kontrastov poskytuje náhľad do možností znenia moderného prepojenia klasickej

hudby a jazzu v podaní sólového klavíra.

V súčasnosti sa mnoho jazzových umelcov venuje reinterpretácii diel klasickej hudby. Morochovič však hľadá vlastnú cestu s originálnym materiálom, kde objavuje zaujímavé prieniky oboch žánrov.

Impression No. 1 je o harmonickom bádani a spájaní výrazných kontrastov. Môžeme tu počuť zvukomalbu a efektnú prácu s registrami, kde sa z burácajúcich, hromových, disonantných ostínát v nízkych registroch vynorí krásna melódia a dia-tonické progresie. Krátke ostinátá na albume a repetitívne figurácie pripomínajú Bartókov *Mikrokozmos*. Improvizovaná časť je plná harmonických vybočení a descendenčných motívov, ktoré sú podkladom pre búrlivé virtuózne behy s chromatismami.

Morochovič má cit pre vedenie melódie, pričom dokáže zaobaliť originálne hudobné témy do komplexných fráz. Jeho invenčnosť motivickej práce v improvizácii stiera hranicu medzi kompozíciou a improvizáciou. Jednotlivé impresie majú väčšinou otvorenú, fantazijnú formu, no miestami sa objavujú alúzie na návrat motívu. Autor sa snaží hľadať symbiózu medzi zdanlivo nespojitelnými kontrastmi, či už je to vo sfére harmónie, rytmu alebo vedenia melódie. Často pracuje s protikladom statickej figurácie a dynamickej melódie, ktorá rôznymi vybočeniami mení charakter výsledného módu, čím vytvára pestrú zvukomalbu a nečakané zmeny, ako je to v *Impression No. 5*, *Intermezzo No. 1* a *Intermezzo No. 2*.

Každá impresia prináša hudobne niečo nové, no napriek tomu na seba organicky nadväzujú. *Impression*

No. 3 je najfragmentovanejšou časťou, pričom v improvizácii zvukovo obohacuje suitu o bluesové prvky a zároveň sa paleta farieb viac rozširuje o pestré rozklady a inšpirácie impresionizmom. *Impression No. 4* predstavuje najlyrickejšiu, baladickú polohu, kde môžeme počuť aj vzdialené inšpirácie filmovou hudbou.

V poslednej časti vrcholí Morochovičova exploračia harmónie a kontrastov v podobe vrstvenia výrazných harmonicko-melodických motívov. Gradáciu a pocit naliehavosti umocňuje rýchle tempo sprievodných figúr a disonantné ostinaty. Morochovič tu pracuje so zvukomaľbou, pričom efektne vyplňa priestor pedálom v kontraste k ostrým staccatam a redším voicingom. Pohrávanie sa s očakávaniami vyústi do veľkolepého, nedopovedaného záveru. Dúfajme, že kreatívne cesty Pavla Morochoviča budú mať ďalšie pokračovanie. Toto dielo prerastá naše kultúrne zázemie a obstoí aj medzi dielami najetablovanejších klaviristov na svetovej jazzovej scéne.

PETER DOBŠINSKÝ



LEVOČSKÉ BABIE LETO medzinárodný hudobný festival XVII. ročník

16. – 22. septembra 2024

<https://sk.lblfestival.eu>



Pondelok 16. septembra 19.00 – Evanjelický kostol, Levoča

LITOMYŠLSKÝ SYMFONICKÝ ORCHESTER

David Lukáš (dirigent) (Česko) (vstup voľný)

Antonín Dvořák: Biblické piesne op. 99 – Bedřich Smetana:

Úryvky z oper – David Lukáš: časti z kantáty „Pověsti české“

Utorok 17. septembra 19.00 – Divadlo, Levoča

MOYZESOVO KVARTETO (Slovensko)

Felix Mendelssohn: Sláčikové kvarteto a mol op.13

Ilja Zelenka: Musica Slovaca

Maurice Ravel: Sláčikové kvarteto

Sreda 18. septembra 19.00 – Divadlo, Levoča

**MOYZESOVO KVARTETO / MARK VINER (klavír) (Veľká Británia) /
ROBERT VIZVARI (kontrabas)**

Ján Cikker: Sláčikové kvarteto č. 3 „Domovina“

Charles-Valentin Alkan: Andante avec sourdines

a Concerto da camera č. 2 pre klavír a sláčikové nástroje

Antonín Dvořák: Sláčikové kvinteto op. 77

Štvrtok 19. Septembra 19.00 – Galéria, Levoča

HAYDN BARYTONTRIO BUDAPEST (Maďarsko)

PHILIP SHEFFIELD (tenor) (Veľká Británia)

Joseph Haydn a jeho súčasníci

Piatok 20. Septembra 19.00 – Divadlo, Levoča

PHILIP SHEFFIELD (tenor) (Veľká Británia)

MARK VINER (klavír) (Veľká Británia)

Franz Schubert: Winterreise („Zimná cesta“) D.911

Sobota 21. Septembra 18.00 – Divadlo, Levoča

WIHANOVO KVARTETO (Česko)

Leoš Janáček: Sláčikové kvarteto č. 1 („Kreutzerova sonáta“)

Erwin Schulhoff: Päť častí pre sláčikové kvarteto

Antonín Dvořák: Sláčikové kvarteto d mol op. 34

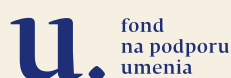
Nedeľa 22. Septembra 18.00 – Divadlo, Levoča

WIHANOVO KVARTETO

Leoš Janáček: Sláčikové kvarteto č. 2 („Intímne listy“)

Bohuslav Martinů: Sláčikové kvarteto č. 2

Bedřich Smetana: Sláčikové kvarteto č. 1 („Z môjho života“)



Z verejných zdrojov
podporil Fond
na podporu umenia

Vstupenky na koncerty stoja 5,00 € (deti 1,00 €)
Vstupenky je možné získať v pokladni pred koncertom,
aleho cez: Informačná kancelária mesta Levoča,
Nám. Majstra Pavla 54, tel: 053 451 3763.
K dispozícii je aj čestná patrónska vstupenka,
umožňujúca vstup na všetky koncerty na 15,00 €.

Cé

VANDA ROZENBERGOVÁ

Keď som ako decko otvoril maminu skriňu, vnútorná strana dvierok bola celá polepená obrázkami Elvise. Otec mal v garáži kút s náradím a aj tam visel na omietke samý Presley. Bol som žiakom základnej školy na ulici Obrancov mieru a rodičov moje výsledky netrápili. Učil som sa priemerne, oveľa dôležitejšie bolo, aby som bol pekne učesaný a mal špicatý golier na košeli. Nenosil som háro ako Elvis, to by sme si neboli bývali mohli dovoliť, predsa len, pomery si žiadali slušné, krátke vlasy a oblečenie bez nápisov. Ale mama mi aj tak každé ráno šuchla na vlasy trochu cukrovej vody na boky a v škole ma nevolali Elvis, ale dilino.

Rodičia ľúbili Elvise Presleyho, svet tajných správ, ukrytých životov, nepodložených informácií, mimozemské existencie, mäsožravé rastliny a mňa. Namiesto pamäťovej stopy pri cvičení na klavíri mi vtĺkali do hlavy, že najdôležitejšie je cvičiť nezávislosť pravej a ľavej hemisféry. Lavou dvojtvrťový rytmus, pravou trojtvrťový. A naopak. Moji spolužiaci vyklopkávali *Kohútik jarabý* a mne oco kládol prsty do *Rhapsody in Blue*. Prvý rok som to hral šesťkrát pomalšie ako originál. „Len pokojne, Milan, pomaly. Rapsódia je taký veľký oblúk, tam sa netreba báť, že sa pomýliš, veru, je to smutná skladba, ale život nie je prechádzka ružovou záhradou, uvidíš sám.“

Vidím. Keď Elvis zomrel, mal som dvadsať, a keby som sa bol lepšie učil, mohol som spievať na konzervatóriu, takto som si nôttil v podzemí. Vidíš dobre. Naši ma presviedčali, že Elvis žije, a otec mal všetky magnetofónové pásky s jeho pesničkami zamknuté v trezore na chodbe. V našej šatníkovej skrini bola ďalšia skrinka a tam bol Elvis ukrytý. Chceli, aby som sa naučil tú reč, aby som im spieval pri večeri aj po nedeliach. Iné deti rodičia nútili rátať príklady a za odmenu počúvať rozhlasové hry, môj otec vytiahol kľúčik od trezoru, nahodil pásku a opakoval som slová, ktoré pre mňa ani neboli slovami, ale len súbormi hlások a skrčených skomolenín. Naučil som sa ich. Neskôr, to som už prichádzal z roboty a vo svojej stále ešte detskej izbe som spieval. Fáral som štyridsať rokov, od šestnástich, a ani tam ma nevolali Elvis. Také meno nemá s baňou nič spoločné, a predsa, dni, keď sme museli ostať dolu dlhšie z rozličných dôvodov, najčastejšie pre poruchu na odsávaní, sme sedeli poopieraní o tie blatové steny, a keď som spieval, nikto ma nezastavil. *If I can dream, of a better land, where all my brothers walk hand in hand...*

Koľko zásadných udalostí, dalo by sa povedať, že nešťastných, sa udialo za celý ten čas, za tie roky, čo som spolu s ostatnými spieval s čelovkou na hlave a rúbal, kedysi aj ručne. Ale nikdy ma nikto nezahriakol, aby som bol ticho. Dlhodobý pobyt v podzemí bol otázkou zvyku a každý trochu klamal, ako si zvykneš na takú tieseň? Prvý rok, aj dva, ma zvuky, čo sa ozývali v bani, desili. Akoby pukala zem. Tu sme blízko pekla, hovorieval Čučko, a jeho meno bolo smiešne len pre tých, čo nevedeli, že pochádzal z Užhorodu. „Keď sú zvuky tiahle a temné, vtedy treba prestať s robotou, dať si pauzu. To sú znamenia. Ja znamenia vždy poslúchnem.“ Niektorí neposlúchali a bol z toho úraz. Vtedy som mlčal a len som sa pozrel do Čučkovej tváre. Nebola v nej ani stopa po zadostučinení, naopak. Znamenia vraj dostáva každý, len ich nevidíme. „Moja žena ráno nemohla nájsť kabelku, zmizla z vešiaka, u nás doma, no nepochopiteľné, volala do práce, tam tiež nič, hľadala po celom byte, aj v garáži, plakala a bola vyčerpaná, taká banalita, v kabelke je ukrytý celý svet. Tak nechod' do roboty, hovorím jej. Nešla. Ja som bol v rannej zmene. A večer mi hovorí, Elena sa popálila a je

v nemocnici, prevrátila na seba päťdesiatlitrový hrniec s polievkou, čo ak by som to bola bývala ja? A kabelku máš? pýtam sa. Mám. Bola v Alickinej izbe, na posteli, ale tak akosi prehodená dekou. O tomto to je. Buď bdely, vnímaj,“ hovoril mi Čučko, „znamenia sú všade.“

Oveľa lepšie ako gitaru ovládam akordeón, a tak na jednom vystúpení za čias, keď som fáral v Handlovej, trúfol som si zaspievať *Heartbreak Hotel* s akordeónom. Na akordeóne ma naučil hrať starý otec zo Zákamenného, tam hrajú na harmonike všetci, a klavírny základ som dostal v ranom veku. Na konci sedemdesiatych rokov som zopár ráz vystúpil na slávnosti u nás v zasadačke, lebo keď sme v bani urobili rekord, vždy sa oslavovalo. Oficiálnou časťou bola básnička od pionierky, ale neoficiálna, to bolo jedla a pitia, a spieval som aj do mikrofónu, s kapelou. Na Silvestra mi mama urobila účes s tou vlnou dohora a aj sme sa pritom pohádali, vraj viem spievať lepšie ako Elvis a nebyť nášho spoločenského zriadenia, mohol som to využiť, len choď, chlapče, ujdí za hranice a buď bohatý – ale mňa to v bani bavilo. Rodičia vo mne videli slávu a peniaze, no bol som si istý, že nie každý, kto vie spievať, sa s tým musí vystatovať v televízii alebo v športovej hale. Vraj som obmedzený, ak to beriem takto. No volali ma stále častejšie, tu do kabaretu, tu do vinárne, a naši odborári ma dokonca pozvali, aby som zaspieval ruskej delegácii z Tuly. Súdružky ma bozkávali po tvári a plakali, akoby nepochopili, že nie som ten naozajstný spevák z Ameriky. Možno ani nevedeli, že je mŕtvý, ba možno ani, že existoval. Osudovosť nie je vždy žiarivá, a preto sa potom povie: bol to osud, keď sa na teba zosunie pol tony zeme, alebo ti noha zostane v prepadisku. Chlapi boli radi, keď sa v najväčšej temnote rozlhal môj hlas. Žena po večeroch krájala cesto na slíže a ja som sa učil texty. Magnetofónové pásky ležali v trezore, po revolúcii som si vo Viedni kúpil šesť kaziet a u nás doma pod klenbami aj knihu: *Angličtinu pre samoukov*. Už sa nikam nepchám. Nepozývajú ma. Naposledy som účinkoval v Lome nad Rimavicou, aj to len tak náhodou, boli sme tam na dovolenke. Staré ženy si utierali slzy do papierových vreckoviek a dlane sa im zmenili na kusy dosák, čo udieľajú jedna o druhú.

Nič, čo sa malo zlepšovať, sa nezlepšuje. Cesty sú preplnené a mám čoraz väčší problém dostať sa tam, kam treba, už som len taký pravotočivý šofér, zatáčam len doprava. Pred mesiacom som otvoril schránku a spolu s novinami vypadlo na zem čosi biele, kúsok tvrdého papiera zabaleného v celofáne. Zohol som sa.

Papier bol na dvoch miestach prerezaný a cez otvory sa vinul náramok. Len taká šnúrka s plieškom a na ňom namalované písmeno, iniciála C. Jasné znamenie. Vopchal som si ho do vrečka a doma vyložil na stôl. Cé. Čo to môže znamenať? Týždne sa nič nedialo. Dal som si ho na ruku. Čierna šnúrka ledva obopla moje sedemdesiatročné zápästie. Zadíval som sa naň hocikedy v priebehu dňa. Nič, čo by sa začínalo písmenom Cé, sa v mojom živote nevyskytovalo. O tri týždne prišla doporučená pošta, pri preberaní som sa musel podpísať. Namiesto oslovenia *Vážený pán Milan Kotrík* tam bolo napísané *Vážený pán Milan Elvis Kotrík, dovoľujeme si vás pozvať na neformálnu oslavu výročia prvého sfárania do podzemia. Prineste si akordeón a bokombrady. Stretnutie sa uskutoční v zasadačke kultúrneho domu v Cíferi v piatok o osemdesiatej*. Tak ho tu máme! Cé. A nepôjdem autom. Rovno pozriem cestovný poriadok, to je tiež na cé.

Mimoriadny koncert BHS

ŠTVRTOK 5. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
The Cleveland Orchestra
Franz Welser-Möst | dirigent
Víkingur Ólafsson | klavír
Robert Schumann
Koncert pre klavír a orchester
a mol, op. 54
Piotr Iljič Čajkovskij
Symfónia č. 5 e mol, op. 64

Otvárací koncert 59. ročníka BHS

PIATOK 20. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
Daniel Raiskin | dirigent
Roman Patkoló | kontrabas
Alexander Moyzes
Dolu Váhom, op. 26
Nino Rota
Divertimento concertante
pre kontrabas a orchester
Dmitrij Šostakovič
Symfónia č. 9 Es dur, op. 70

SOBOTA 21. 9.

16.00

Stípková sieň Slovenskej filharmónie
Quasars Ensemble
Ivan Buffa | dirigent
Leo | koto
Zdeněk Folprecht
Concertino pre deväť nástrojov, op. 21
Dai Fujikura
Koncert pre Koto
Aaron Copland
Apalačská jar, suitea pre trinásť nástrojov

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Wiener Symphoniker
Petr Popelka | dirigent
Anna Vinnitskaya | klavír
Piotr Iljič Čajkovskij
Koncert pre klavír a orchester
č. 1 b mol, op. 23
Béla Bartók
Koncert pre orchester

NEDEĽA 22. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Arménsky národný
filharmonický orchester**
Eduard Topchjan | dirigent
Stanislav Masaryk | trúbka
Piotr Iljič Čajkovskij
Francesca da Rimini,
symfonická fantázia, op. 32
Alexander Arutjunjan
Koncert pre trúbku a orchester
Sergej Rachmaninov
Symfónia č. 2 e mol, op. 27

UTOROK 24. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
English Chamber Orchestra
Kaspar Zehnder | dirigent
Colin Currie | perkusie
Joseph Haydn
Symfónia č. 95 c mol
James MacMillan
Veni, Veni Emmanuel
Peter Maxwell Davis
Farewell to Stromness
Igor Stravinskij
Pulcinella, suitea z baletu



Autor diela: Juraj Čutek

59. Bratislavské
hudobné
slávnosti

BHS

BRATISLAVA MUSIC FESTIVAL
MUSIKFESTSPIELE BRATISLAVA
FÊTES DE MUSIQUE DE BRATISLAVA

20. 9. –
– 6. 10.
2024

STREDA 25. 9.

19.30

Malá sála Slovenskej filharmónie
Ivan Ženatý | husle
Marian Lapšanský | klavír
Antonín Dvořák
Sonatina G dur, op. 100
Sonáta pre husle a klavír F dur, op. 57
Johannes Brahms
Scherzo c mol zo Sonáty F–A–E
Sonáta pre husle a klavír
č. 3 d mol, op. 108

ŠTVRTOK 26. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor
Jaroslav Kyzlink | dirigent
Jan Rozehnal | zbormajster
Mária Porubčinová
Jiří Brückler
František Zahradníček
Michal Lehotský
Peter Mikuláš
Aleš Jeniš
Alžběta Poláčková
Michaela Zajmi
Bedřich Smetana
Libuše, koncertné uvedenie opery

PIATOK 27. 9.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Česká filharmónia
Semjon Byčkov | dirigent
Daniil Trifonov | klavír
Antonín Dvořák
Koncert pre klavír a orchester
g mol, op. 33
Hector Berlioz
Fantastická symfónia, op. 14

SOBOTA 28. 9.

16.00

Malá sála Slovenskej filharmónie
**Koncert z tvorby
slovenských skladateľov**
Mucha Quartet
Slovak Brass Quintet
Peter Machajdík, Iris Szeghy,
Ladislav Burlas, Marek Piaček,
Peter Zagar, Juraj Filas, Milan Novák

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Štátny komorný orchester Žilina
Spevák zbor Lúčnica
Leoš Svárovský | dirigent
Elena Matušová | zbormajsterka
Teo Gertler | husle
Ludwig van Beethoven
Coriolan, predohra, op. 62
Wolfgang Amadeus Mozart
Koncert pre husle a orch. č. 5 A dur
Anton Zimmermann
Missa Solemnis in C

NEDEĽA 29. 9.

16.00

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Organový recitál Iveta Apkalna
Bach & Glass

19.30

Stípková sieň Slovenskej filharmónie
Cameraa Philharmonica Slovaca
Ondrej Olos | dirigent
Božidara Turzonovová | recitácia
Wolfgang Amadeus Mozart
Serenáda č. 10 B dur *Gran Partita*
Maurice Ravel
Introdukcia a Allegro pre harfu, flautu,
klarinet a sláčikové kvarteto
Bohuslav Martinů
Kuchynská revue, koncertná suitea
z jazzového baletu pre rozprávača
a komorný súbor

PREDAJ VSTUPENIEK

v pokladnici Slovenskej filharmónie budova Reduty pondelok – piatok | 12.00 – 18.00
a hodinu pred každým koncertom

tel.: +421 2 20 475 293

e-mail: vstupenky.bhs@filharmonia.sk

predaj vstupeniek on-line: www.bhsfestival.sk | www.filharmonia.sk

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

UTOROK 1. 10.

19.30

Stípková sieň Slovenskej filharmónie
Slovenský komorný orchester
Ewald Danel | umelecký vedúci
Ján Bogdan | violončelo
Alexander Moyzes
Musica Istropolitana,
koncertná predohra, op. 73
Pēteris Vasks
Koncert pre violončelo a sláčikový
orchester č. 2 *Présence*
Antonín Dvořák
Sláčikové kvinteto č. 2 G dur, op. 77

STREDA 2. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Alcina – Začarovaná láska
La Cetra, barokový orchester Bazilej
Andrea Marcon | dirigent, čembalo
Magdalena Kožená | mezzosoprán
Georg Friedrich Händel, Arcangelo
Corelli, Alessandro Marcello,
Francesco Maria Veracini

ŠTVRTOK 3. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Kórejský národný
symfonický orchester**
David Reinland | dirigent
Sumi Jo | soprán
árie z opier skladateľov:
Gioachino Rossini, Gaetano
Donizetti, Vincenzo Bellini,
Wolfgang Amadeus Mozart
Robert Schumann
Symfónia č. 4 d mol, op. 120

PIATOK 4. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Symfonický orchester mladých
z Barcelony**
Carlos Checa | dirigent
Ilya Maximov | klavír
Sergej Rachmaninov
Koncert pre klavír a orch. č. 2 c mol, op. 18
Nikolaj Rimskij-Korsakov
Španielske capriccio, op. 34
Manuel de Falla
Trojrohý klobúk, suitea č. 2

SOBOTA 5. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
**Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu**
Rastislav Štúr | dirigent
Astrig Siranossian | violončelo
Jevgenij Iršai
A chto befar, predohra **premiéra**
Antonín Dvořák
Koncert pre violončelo a orchester
h mol, op. 104
Anton Bruckner
Symfónia č. 4 Es dur *Romantická*

Záverečný koncert 59. ročníka BHS

NEDEĽA 6. 10.

19.30

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor
Sylvain Cambreling | dirigent
Jan Rozehnal | zbormajster
Catriona Morison | mezzosoprán
Pavol Bršlík | tenor
Edwin Crossley-Mercer | bas
Hector Berlioz
Romeo a Júlia,
dramatická symfónia, op. 17

Hlavný usporiadateľ BHS

BHS člen Európskej
asociácie festivalov

Hlavný partner SF

Partneri a mediálni partneri

