



Konvergenzie 25: Jozef Lupták

Nová hudba: Samuel Hvozdík

História: Leoš Janáček

Jazzové laboratórium: Radovan Tariška

Jazz v emigrácii: Tomáš Lukáč

koncerty, opera, CD...

Hudobný život
10/2024/R. 56



Trstinový svet
Sergeja Michalčuka



Melos-Étos

17. medzinárodný
festival súčasnej hudby
7. – 14. november 2024



Štvrtok 7. 11. 19:00

Kunsthalle Košice
Štátna filharmónia Košice
Marián Lejava *dirigent*
Adam Svitač *gitara*

Igor Stravinskij *Symfónie pre dychové nástroje*
Justė Janulytė *Unanimus**
Pavol Malovec *Koncert pre gitaru, sláčikový
orchester a bicie nástroje***
Charles Ives *The Unanswered Question*
Rufus Isabel Elliot *The stones in the river by
our camp in the forest**
Giacinto Scelsi *Presagi*

Piatok 8. 11. 19:00

Moyzesova sieň
fama Q
David Danel *1. husle*
Roman Hranička *2. husle*
Ondřej Martinovský *viola*
Balázs Adorján *violončelo*

Jakub Rataj *Second Breath**
Anton Steinecker *5. sláčikové kvarteto***
Steve Reich *WTC 9/11**
Ondřej Adámek *Rapid Eyes Movements**
Georg Friedrich Haas *Sláčikové kvarteto č. 5*

Nedeľa 10. 11. 19:00

Moyzesova sieň
Trio Catch
Martin Adámek *klarinet*
Eva Boesch *violončelo*
Sun-Young Nam *klavír*

Vito Žuraj *Chrysanthemum**
Helena Cánovas Parés *una mica de cosa de
no res**
Beat Furrer *Aer**
Helmut Lachenmann *Allegro sostenuto**

Pondelok 11. 11. 19:00

Moyzesova sieň
Pierre-Laurent Aimard *klavír*

Marco Stroppa *Miniature Estrose**
George Benjamin *Shadowlines –
six canonic preludes**
Rebecca Saunders *To An Utterance –
Study**
Pierre Boulez *Sonáta pre klavír č. 1*
György Kurtág *Quiet Dialogue
Hommage à Georg Kröll 70
...just so...
...the dog...
Dialogue – Varga Bálint 70
...for Heinz...
Passio sine nomine
Ligatura for Márta*
György Ligeti *Galamb borong
Fém
Cordes à vide
L'escalier du diable*

Utorok 12. 11. 19:00

Moyzesova sieň
UMZE Ensemble
Jean-Philippe Wurtz *dirigent*

Ármin Cservenák *Spring**
Jana Kmitová *sie fuhr in die nacht**
Péter Eötvös *Fermata**
Francesco Filidei *Ballata No. 2**
Peter Javorka *sans Marteau et sans Maître***
Márton Illés *Forajzók**

Streda 13. 11. 19:00

Moyzesova sieň
Forum Voix Etouffées –
Orchestre Les Métamorphoses

György Ligeti *Šesť bagatel pre dychové
kvinteto*
Pavel Haas *Dychové kvinteto op. 10*
György Ligeti *Hommage à Hilding Rosenberg**
Hans Winterberg *Sudeten-Suite**
Arnold Schönberg *Kammersymphonie Nr. 1
op. 9 E dur*



Štvrtok 14. 11. 19:00

Veľké koncertné štúdio
Slovenského rozhlasu
Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu
Konstantin Ilievsky *dirigent*
Martin Ruman *viola*
Katarína Palová *klavír*
Helga Varga *Bach spev*

Anton Webern *Passacaglia op. 1*
Dai Fujikura *Wayfinder**
Jan Klusák *Zemský ráj to napohled**
Tõnu Kõrvits *Safra**
Luciano Berio *Folk songs*
Helmut Lachenmann *Marche fatale**

**slovenská premiéra*

***svetová premiéra*

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená.

www.melosetos.sk

f MELOS-ETHOS

ig melos_ethos

Autor diela: Igor Mindrik

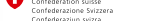
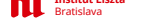
Hlavný organizátor



s finančným príspevkom



Partneri



Mediálni partneri



ticketportal

Vstupenky na koncert 7. 11. 2024
sú dostupné na www.sfk.sk

Obsah

- Koncerty**
2 Opera SND – Konvergenzie –
Arte pro arte – MOF Ivana Sokola –
Bratislavské hudobné slávnosti

- Auris interna**
3 Spomaliť

- Z organového kokpitu**
4 Prebudenie s Brucknerom

- Hudobné divadlo**
9 Činoherný festival plný hudby
(Plzeň)
10 Daubnerovej polemická Bystrouška
(Opera SND)
12 Smetanov skvost v koncertnej
forme (BHS)

- Festivaly**
14 Katedrálny organový festival
Bratislava 2024
16 Konvergenzie:
Posolstvo zašifrované v hudbe
sa poraziť nedá (J. Lupták)

- Reportáž**
20 Alchýmia fagotovej trstiny

- Nová hudba**
25 Som na ceste, ktorou som chcel ísť
(S. Hvozdiák)

- História**
28 Janáček a jeho dlhá cesta k uznaniu

- Jazz**
31 Jazzové laboratórium:
Radovan Tariška (One for Monk)
34 Jazz v emigrácii: Tomáš Lukáč

- 36 Recenzie CD

Poviedka
V. Rozenbergová: Výjavy

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



V stredovekom kostole v nemeckom Halberstadte hrá organ len jeden tón. Aj dva roky. Od r. 2003 sa tu totiž uvádza skladba *As Slow as Possible* od Johna Cagea. Skladateľ presne neurčil, ako dlho má znieť skladba s názvom Tak pomaly, ako je to možné, a tak v Halberstadte bude znieť 637 rokov. Ako píše Jakub Filip vo svojom stĺpčeku: „...iniciatíva má značne transcendentálny charakter a pripomína nám tvrdohlavý optimizmus, ktorý bol vlastný nielen Johnovi Cageovi a mnohým iným skladateľom v dejinách, ale aj hudobníkom a dobrovoľníkom zapojeným do tohto unikátneho projektu: že celé generácie ľudí síce časom odchádzajú, ale hudba, ktorú jej predstavitelia vytvorili, tu ostáva.“ (s. 3)

V októbrovom *Hudobnom živote* píšeme aj o tom, že „tu“ zostávajú aj výsledky činnosti profesionálov, ktorí vytvárajú podmienky na vznik hudby a jej šírenie. Jozef Lupták rekapituluje 25 rokov Konvergenzií, ktoré sa stali fenoménom na scéne slovenských festivalov (s. 16) a medzi riadkami reportáže z dielne Sergeja Michalčuka, špičkového výrobcu fagotových strojčekov, vnímame nadčasový presah „remesla“ cez interpretačné umenie (s. 20).

V rozhovore s mladým úspešným skladateľom Samuelom Hvozdiakom sa dostávame akoby naspäť k odkazu Johna Cagea, keď popri iných podnetných informáciách o procese autorského hľadania, spomenie: „Býval som maximalista, dnes sa snažím nie pridávať, ale uberať materiál, odhaliť veci až na kosť“ (s. 25)

Píšeme o premiére Janáčkovej *Líšky Bystroušky* v Opere SND (s. 10), ale aj o Janáčkovej náročnej ceste za uznaním vlastnej modernej vízie „ľudového“ v hudbe (V. Fulka, s. 28). Či o Tomášovi Lukášovi, ďalšom úspešnom jazzmanovi v zahraničí (s. 34). *Hudobný život* opäť uzatvára pokračovanie našej spolupráce so spisovateľkou Vandou Rozenbergovou.

Čítajte nás pomaly, tak ako je to len možné...

:||

Mesačník **Hudobný život**/
október 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:** Fagotové strojčky z dielne Sergeja Michalčuka. Foto: Hudobný život, Rudolf Baranovič • 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

7. 9. 2024

Bratislava, Opera SND

Otvárací galakonzert 105. sezóny Opery SND

Jozef Benci, Franz Hawlata, Željko Lučić, Peter Mikuláš, Pavol Mucha, Michal Onufer, Peter Račko
Orchester Opery SND, Marco Guidarini

Namiesto programu *Kontinuity*, v ktorom sa striedalo slovo s hudobnými ukážkami, približuje v posledných rokoch Opera SND svojim divákovi veľké domáce spevácke osobnosti prostredníctvom rýdzo koncertných večerov. Po Lucii Poppovej, Edite Gruberovej, Petrovi Dvorskom a Petrovi Mikulášovi prišiel rad na basistu Ondreja Malachovského (1929 – 2011). Takmer štyri desaťroky rokov bol ozdobou basového odboru SND, takže jemu venovaný koncert zákonite vyplnili árie a hudobné ukážky z oper, v ktorých dosiahol najvýraznejšie úspechy. Pravda, výber hudobných čísel nebol ľahký (dramaturg Jozef Červenka), lebo súpis spevákových úloh je nesmierne bohatý, takže do programu sa nedostala napríklad pre Malachovského „povestná“ Rossiniho ária dona Basilia, Borodinov Končak, kým Mozartov Sarastro zaznel aspoň vo zvukovej nahrávke niekdajšej opory súboru. Program vyplnili ukážky zo slovenskej, českej, ruskej, francúzskej a talianskej tvorby.

Konzert dirigoval taliansky dirigent Marco Guidarini, v posledných rokoch činný najmä v Lublane a Poznani, ktorého prizvanie považujem v danej situácii za zbytočný luxus. Orchester Opery SND zahrál aj tri orchestrálne opusy volené dosť netradične (*Polovecké tance*, *Polonéza* z *Rusalky* a introdukcia k *Faustovi*), ktoré „navdžovali“ na spievané ukážky. Efektne číslo z Borodinovej opery neochudobnila neúčast tanečníkov, skôr vo zvuku chýbajúci zborový part a scénický výjav z Verdiho *Falstaffa* nebol príliš vhodný ako záverečné koncertné číslo.

Za Malachovského nepísaného nasledovníka sa považuje Peter Mikuláš, ktorý nastúpil do SND takmer o 20 rokov neskôr. Oboch spájala záľuba v dôraze na výrazovú stránku spevu, hoci inak boli značne rozdielni. Platí to aj o ich kreáciách Suchoňovho Svätopluka, ktorého Malachovský stvárňoval ako muža „s tvrdou päsťou“ (na recenzovanom koncerte v obrazovom zázname), kým Mikuláš viac ako otca sklamaného z nesvornosti svojich synov. Aj v prípade Verdiho Filipa II. bol prvý z nich viac pánom polovice sveta, kým druhý viac rozčarovaným manželom. Áriu vladára Mikuláš skvele vygradoval a naplnil obrovským citom. Následne, v mimoriadne pôsobivom duete s predstaviteľom Veľkého inkvizítora Jozefom Bencim sa jeho hlas pohyboval v širokom rozpätí od pobúrenia k pokore. Len akademický kritik by možno postrehol u prvého menšiu nosnosť hlbokého polohy a u druhého príliš forsírované najvyššie tóny. Benci už predtým v árii Gremina ukázal, že mu sedí aj pokojnejšia hudobná línia. Basovou nádejou je Michal Onufer, ktorý v *Ronde o zlatom telati* z *Fausta* uplatnil sviežosť svojho pekne sfarbeného hlasu, no s mankom v málo „diabolskom“ výraze. Samostatnou kapitolou boli hosťujúci speváci, ktorí – ako je to na Slovensku zvykom –, okrem koncertov agentúry Kapos, prichádzajú pred koncom svojej

spevákovej kariéry. Na nemecký repertoár orientovaný Franz Hawlata síce v minulosti spieval v MET i vo Viedni, no jeho Vodník z *Rusalky* preukázal len interpretačnú rutinu, kým niekedy vo zvukovom dojme zabiehal takmer k buffóznym polohám. Barytonista Željko Lučić bol vždy spevákom „vyššieho rangu“, hoci svoje kvality verdiovského interpreta mohol teraz ukázať v netypickom verdiovskom parte – vo Falstaffovi, ktorého monológ o cti je rýdzo konverzačného charakteru, takže poodhaľuje len charakterizačné schopnosti, a nie aj umenie krásneho spevu.

Konzert nezastihol náš reprezentatívny súbor v šťastnej konstelácii. Je na zodpovedných, aby rozlíšili pseudoprávny od tých ozajstných úskalí, s ktorými v posledných rokoch divadlo zápasi.

VLADIMÍR BLAHO

14. 9. 2024

Bratislava,

Veľké koncertné štúdio SRO

Konvergenzie

Sisa Fehér, Vladislav Šarišský,
Oskar Török, Jozef Lupták, Ivan Šiller a Ď.
Varga – Zagar – Šarišský – Béreš –
Štefánik – Grimm

Konvergenzie sa od svojho vzniku hlásia nielen k odkazu a tvorbe Mariána Vargu (napokon, názov si prepožičali od legendárneho albumu Vargovej zostavy Collegium Musicum), s festivalom spájali skladateľa aj priateľské kontakty. Zaradenie vargovského projektu do dramaturgie jubilujúceho festivalu bolo preto prirodzené. Viac než dvojhodinový konceptuálny program sľuboval veľa pekného a hodnotného – úvod s mladými hudobníkmi hrajúcimi Vargove skladby vo verziách pre sólové nástroje, päť festivalových objednávok nových slovenských diel, blok Vargových klavírných skladieb a záver so slávnymi piesňami v originálnej akustickej verzii.

Už začiatok programu však nechtiac prezradil, v čom bude dlhá komponovaná dramaturgia pokrívkať – čo vyzerá sľubne na papieri, nemusí ideálne dopadnúť naživo v koncertnej sále, lebo práca s časom a dynamikou programu je pri takýchto

„skladačkách“ veľkou výzvou. Kúzelný začiatok programu s malým akordeonistom zafungoval skvele, no už druhé číslo detského klaviristu pôsobilo nadbytočne a tretia skladba, Bachovo organové prelúdium BWV 721 v interpretácii síce vekovo staršieho účinkujúceho, no interpretačne stále ukotveného v neprofesionálnej výkonnostnej kategórii, už vyvolávala rozpaky.

Objednanie až piatich nových skladieb bolo tiež papierovo úctyhodným a bohumilým počínom, no strávenie takého množstva novej (klasickej) hudby bolo pre publikum, nachystané na vargovský večer dosť veľké sústo. Navyše, v dramaturgii sme boli svedkami rýchleho preľnutia zo „zuškárskeho“ koncertu do prehliadky súčasnej hudby a čakal nás ešte ostrý strih do záberu, v ktorom sa na scéne objavil Ivan Šiller s dvomi Vargovými klavírnymi cyklami. Pred záverečným blokom slávnych piesní nasledovala, našťastie, prestávka, počas ktorej sme si tí, čo sme boli trochu zmätení i trochu unavení, mohli vyčistiť hlavu.

Treba však povedať, že ani tí, čo sme boli občas zmätení či unavení, sme nakoniec prítomnosť na koncerte neolutovali. Prehliadka nových diel, ktoré mali vzdať hold Mariánovi Vargovi, dala do pozornosti aj mladé mená ako Richard Grimm (1995), Pavol Béreš (1998) či Martin Štefánik (1993), a festival sa ani za jedno z objednaných diel nemusel hanbiť, aj keď najväčší zážitok som mala z dvoch premiér etablovaných autorov, ktoré boli oprávnené zaradené na záver – *Golden Field* od Vladislava Šarišského a *Pre Mariána* od Petra Zagara. Jedinou chybou na kráse celého bloku bol azda dobre mienený ťah zveriť väčšinu partov študentom, čo sa miestami podpísalo na kvalite našťudovania nových diel.

Hoci spolupráca speváčky Sisy Fehérovej s konvergenčným triom vo vargovskom projekte nebola premiérová, záverečný blok po prestávke bol lahôdkou. Fehér, roky poletujúca naprieč žánrami od jazzu cez alternatívny pop až po ľudovú hudbu, vniesla do slávnych Vargových piesní neľahostojný svojský odor, zužitkujúc všetko, čo vie, a koreniac to nezameniteľnou farbou svojho hlasu. Expresívny prejav, neha

Spomaliť

JAKUB FILIP



i vášň Fehérovej osobitej interpretácie v kombinácii s výberovou minimalistickou inštrumentáciou, využívajúcou len klavír (V. Šarišský), trúbku (O. Török) a violončelo (J. Lupták), sa zaslúžili o exkluzívnu pointu večera.

ANDREA SEREČINOVÁ

15. 9. 2024

**Bratislava, Veľké koncertné štúdio SRO
Konvergenzie**

Iva Bittová, Konvergenzie Ensemble
HK Gruber

**Výkon
Ivy Bittovej
postupne
zmazal všetky
chmáry v hlave.**

Po večere na počesť Mariána Vargu bol tohto roku azda najkonvergenčnejší koncert o deň neskôr, s Ivou Bittovou v hlavnej úlohe a dielom *Frankenstein!!* od rakúskeho skladateľa HK Grubera (1943), dielo etablované na zahraničných scénach, tentoraz uvedené v slovenskej premiére.

Frankenstein!! s podtitulom „Pandemónium pre šansoniera a komorný ansámbl na detské verše H. C. Artmana“ je zaujímavým koncertno-divadelným kusom, ktorý dobre funguje na pódiiach a naprieč žánrami – kombinujúc reč komponovanej hudby 20. storočia s prvkami jazzu, šansónu, kabaretu či ponášok na filmovú hudbu. Ústrednou postavou je spevák (speváčka), ktorý diváka sprevádza – prostredníctvom bizarných, zdanlivo naivných poetických textov – pantoptom rôznych literárnych a popkultúrnych postáv. Dracula, James Bond, Superman či Frankenstein ožívajú v surrealistických, nonsensových veršoch, ktorými vraj H. C. Artman mieril k širšej spoločenskej kritike. Otázka je, do akej miery mohlo slovenské publikum bez bližšieho návodu pochopiť tieto konotácie diela, s ktorým nemalo doteraz žiaden kontakt. Žiaľ, ani programový bulletin nebol v tomto prípade dostatočne nápomocný a natískala sa otázka, prečo festival nepomohol divákovi napríklad videoprojekciou, ktorá sa vyslovne do takého projektu ponúkala (rozpočet na to podujatie tohto typu iste má).

Výkon Ivy Bittovej však postupne zmazal všetky chmáry v hlave. Publikum v bratislavskej rozhlasovej sále uchvátila už v improvizáčnom úvode večera (s Jozefom Luptákom, Branislavom Dugovičom a Borisom Lenkom) a vo *Frankensteinovi!!* pôsobila doslova, ako by skladba bola písaná práve pre ňu. Technicky dokonale pripravená na členitý vokálny part skombinovala azda všetky svoje spevácke polohy, parlando, možnosti hlasovej zvukomalby i hereckého prejavu. Bittovej prejav dokonale oživoval komiksových hrdinov a ironizoval riekankovosť „detskej“ poézie s prvkami hororu. Skladba zaznela vo výbornom českom preklade, skvele využívajúcom subštandardné prvky jazyka

Posledná zmena tónu nastala piateho februára tohto roka. Ďalšia nádiada piateho augusta v roku 2026 a bude trvať 912 dní. Vôbec prvý akord zaznel piateho februára 2003, po sedemnástich mesiacoch „znenia“ úvodnej pomlky – teda ticha. A koniec? V roku 2640, keď skladba konečne dospeje k záveru. Takto si predstavte kompozíciu *As Slow as Possible* od Johna Cagea, ktorú v nemeckom Halberstadte realizuje skupina hudobníkov z projektu The Halberstadt Cage Concert.

Ludia zapojení do tohto medzigeneračného projektu sa, pochopiteľne, samotného konca skladby nedožijú. A je samozrejme otázne aj to, či sa ho vôbec niekto dožije. Skladba má celkom osem častí a každá trvá osemdesiat rokov. Istý čitateľ, ktorý si v roku 2006 prečítal v *New York Times* o tomto počine článok, zareagoval otázkou, či bude aj prestávka... Aké dôvtipné a trefné! Táto interpretácia Cageovej skladby je ohromujúcim spomalením až za hranicu predstavivosti. Je to experiment, ktorý utvára kontúry avantgardnej hudby, v tomto prípade ochudobnenej nielen o všeobecné pochopenie – pretože taký je často osud avantgardy –, ale aj o schopnosť ľudskej mysle pojať tak vzdialené časové horizonty.

Keďže samotný John Cage nikdy presne neurčil, ako dlho má jeho skladba, pôvodne skomponovaná pre klavír, trvať, hudobníci si položili otázku, nakoľko sa predvádzanie tejto skladby dá natiahnuť v čase. Záver? Za určitých okolností na veľmi dlhé storočia. Adaptácia skladby pre organ z roku 1987 tomu výrazne napomohla a od toho sa odrazili aj autori projektu. Vytvorili špeciálnu verziu organu, v súčasnosti obsahujúcu šesť píšťal a dva veľké mechy, ktoré píšťaly nepretržite zásobujú vzduchom potrebným pre tvorbu tónov.

Tento „koncert“ sa odohráva v priestoroch miestneho Kostola sv. Burcharda, ktorý bol postavený okolo roku 1050 a viac ako šesťsto rokov fungoval ako kláštor mnišského rádu cisterciánov. Tento rok vo februári do kostola prišli desiatky nadšencov, podľa *The Guardian* z rôznych kútov sveta od USA až po Filipíny, s rokmi vopred zakúpenými vstupenkami, tak, aby o túto životnú príležitosť neprišli. Program bol jednoduchý: do organu, ktorý dovtedy, počas dvoch rokov, produkoval šesťhlasný akord, bola zapojená ďalšia píšťala pridávajúca tón jednočiarkovaného d.

„Poznám ľudí, ktorí si mysleli, že celá táto vec je iba prehnane intelektualizovaný nezmysel,“ povedal umelecký riaditeľ projektu Kay Lautenbach, „no akonáhle vstúpia do kostola, sú absolútne očarení.“ Celá iniciatíva má značne transcendentálny charakter a pripomína nám tvrdohlavý optimizmus, ktorý bol vlastný nie len Johnovi Cageovi a mnohým iným skladateľom v dejinách, ale aj hudobníkom a dobrovoľníkom zapojeným do tohto unikátneho projektu: že celé generácie ľudí síce časom odchádzajú, ale hudba, ktorú jej predstavitelia vytvorili, tu ostáva. A čím dlhšie má ostať, tým viac treba spomaliť. ||

Prebudenie s Brucknerom

MONIKA MELCOVÁ



Štvrtého septembra o 4.00 ráno mi zazvonil budík a po dosť plytkom spánku som sa pýtala sama seba prečo...

V hoteli Wolfinger vládlo nočné ticho, vonku bolo 24°C a ťažký vzduch. Po niekoľkých reflexiách mi napadlo, že dnes oslávime Brucknerove 200. narodeniny. Projekt 5h ~ 9h improvizovaných raňajok sa začínal naozaj o piatej ráno a prví poslucháči prichádzali už o 4:45, na moje veľké prekvapenie.

Okolo 35 ľudí si privstalo, aby si vypočuli improvizácie na Brucknerovom organe v Kostole sv. Ignáca, nazývanom Alter Dom. O 6.30 ráno bol Alter Dom v Linzi zaplnený do posledného miesta. Spolu s mojimi kolegami Ludwigom Lusserom, Jürgenom Nattersom a Jörgom Abbingom sme si rozdelili Brucknerove témy, na ktoré sme improvizovali v blokoch, každý dvakrát po 25 minút. Na mňa prišiel rad o 5.25 a potom o 7.00. Trochu som mala obavy, ako zvládnem prvú časť bez raňajšieho espressa, ale nakoniec som bola dosť inšpirovaná témou Um Mitternacht WAB 89 a triom Scherza zo 4. symfónie. O 7.00 sa dostavila mierna únava, ale užili sme si to naplno.

Medzi každou improvizáčnou sekciou bolo desať minút pauzy, od 5.50 ste si mohli dať naozaj chutnú variáciu káva plus croissant (alebo teda Kipferl), dar mesta Linz. Malý stánok bol šarmantne označený Brucknerovým erbom a otvorený pre všetkých.

Záhľadný génus Anton Bruckner tu pôsobil najprv v r. 1855 vizórne a od r. 1856 definitívne do r. 1868 ako Domorganist.

Projekt 24-Stunden-Geburtstagsfest für Anton Bruckner predstavil niekoľko zaujímavých podujatí, od alternatívnych koncertov s elektronikou a tancom, prechádzok lesom a čítaní o Brucknerovi po zborové projekty v Kláštore sv. Floriána a 4. symfóniu s Cleveland Orchestra pod vedením F. Welsera-Mösta.

Lieber Anton, písala som už o Vašej vášni, bolestiach aj neuznaní či o toľkých zlatých hodinkách a modlitebných knižkách, ktoré ste darovali slečnám, lenže akosi to nevyšlo, aby sa naozaj niektorá chcela za Vás vydať.

Najviac sa mi páči anekdota, keď ste ako 17-ročný vo Windhaagu pri Freistadte chytali raky. V noci ste na ich chrbát priviazali sviečky a zanesli na cintorín. „Sviečky“ sa prechádzali po hrobách, čím ste chceli vyľakať cirkevných hodnostárov, ktorí s Vami nezachádzali dobre vo Vašom prvom zamestnaní. Bolo to duchaplné a naozaj vtipné. Myslíme na Vás, ste jedinečný a nenapodobiteľný... II

spodiny a dialekt. Divadelnosť hudobnej partitúry podčiarkovala aj inštrumentácia s rôznymi detskými nástrojmi a predmetmi vyludzujúcimi konkrétne zvuky, zapájajúc hudobníkov, hrajúcich na bežných nástrojoch. Bittová využila svoju dvojdomosť a spev kombinovala s hrou na husliach.

Na výbornom výslednom dojme sa podpísala aj mimoriadne kvalitná zostava ansámblu pod vedením Mariána Lejavu, v ktorom sa blysi špičkoví hráči ako klaviristka Nora Skuta, trubkár Stanislav Masaryk, kontrabasista Robert Vizvári či perkusionista Kiril Stoyanov.

ANDREA SEREČINOVÁ

16. 9. 2024

Bratislava, Kostol klarisiek

ARTE PRO ARTE

Andrej Gál, Peter Javorka

Szeghy – Salva – Šimai – Prokofiev

Kompozičné usporiadanie pripomínalo viac spontánny prúd vedomia, búrlivý a nespútany, typicky salvovský.

Bolo to spôsobené pravdepodobne rozmarmi septembrového počasia, vytrvalým dažďom a hroziacimi záplavami. Inak si len ťažko možno vysvetliť, že na koncerte dvoch skvelých komorných hráčov, kde dominovala raritná domáca tvorba, nás bolo sedem poslucháčov, s produkciou dokopy desať. Značne „vľhkej“ akustike Kostola klarisiek nijako nepomohlo, že väčšina miest v hľadisku ostala nezaplnená. Mohlo by sa zdať, že spevnému tónu violončela chrámový priestor iba pomôže, no aj vzhľadom na zvolený program to bola dvojsečná zbraň. Škoda...

Svoje *Canto triste* z r. 1986 napísala Iris Szeghy pre violončelo alebo trombón so sprievodom klavíra, no interpretačné uchopenie Andreja Gála nedalo ani pomyslieť na to, že by sa sólový part mohol hrať na čomkoľvek inom ako na violončele. Kompozične aj výrazovo pestrá skladba, oveľa farbistejšia, než naznačoval jej názov, pôsobila natoľko prirodzene a presvedčivo, až budila dojem, že vznikla priamo na objednávku oboch protagonistov večera.

Oveľa ťažšie to mali v rezonantnej kostolnej akustike *Tri árie* (1993) Tadeáša Salvu, ktoré od svojho vzniku zazneli verejne iba druhý raz. Ich navzájom veľmi podobný materiál, naplnený po okraj výbušnými šestnástinovými pasážami, sa po väčšinu času zlieval do málo artikulovanej masy. Nehovoriac o tom, že kompozičné usporiadanie pripomínalo viac spontánny prúd vedomia, búrlivý a nespútany, typicky salvovský – čo môže byť problémom z hľadiska interpretácie aj percepcie, ale zároveň aj sympatickou zvláštnosťou. Preto by si táto hudba jednoznačne žiadala suchší a intímnejší priestor (malé rozhlasové štúdio?) s bližším kontaktom medzi hudobníkmi a poslucháčmi.

Prekvapením bola kompozícia *I motljus* (doslova „v protisvetle“; 2005) z pera Pavla Šimaia. Kto by očakával elegantný ľubozvučný neoklasicizmus, musel byť mierne zaskočený temnými odtieňmi „vzdialene“ tonálnej harmónie, podčiarkujúcimi gesto smútočného pochodu, ktoré rámcovalo oblúk formy. Artikulácia tu bola opäť o niečo čitateľnejšia, akustika bola k sadzbe

skladby ďaleko milosrdnejšia a obaja interpreti naplno vo svojom živle.

Šimai okrem iného tvoril skvelý dramaturgický mostík ku klasike violončelového repertoáru minulého storočia, zastúpenej *Sonátou pre violončelo a klavír C dur op. 119* Sergeja Prokofieva. Tu bolo elegantného neoklasicizmu nadostač, hoci pri vedomí, že ide o dielo z r. 1949, nebolo možné prepočítať aj hlbšie významové prúdy bublajúce kdesi pod povrchom. Rozkošnicke melódie v skvele pripravenej a šťavnej interpretácii v kontexte práve prebiehajúceho besnenia živlov a vojnového konfliktu na pozadí (autor diela bol na území Ukrajiny narodený Rus...) mali onú zvláštnu sladkastú príchut' tanca nad priepasťou. Alebo, ako sa v nedávnom interview na YouTube vyjadril kanadsko-švajčiarsky skladateľ Samuel Andreyev, „*aj keď sa Titanic už potápa, máte chuť vytiahnuť husle z puzdra a hrať...*“

ROBERT KOLÁŘ

19. 9. 2024

**Košice, Dom umenia
MOF Ivana Sokola**

Štátna filharmónia Košice,
Zbyněk Müller,
Thomas Ospital, Marek Štrbák
Barber – Podprocký – Saint-Saëns

Aj na svojom 53. ročníku ponúkol festival orchestrálny koncert so zastúpením organových sólistov. Koncert bol venovaný 80. výročiu narodenia skvelého košického hudobného skladateľa Jozefa Podprockého a niesol názov „Organoví majstri s filharmonikmi“.

V úvode zaznela *Toccata festiva op. 36* pre organ a orchester od renomovaného amerického skladateľa Samuela Barbera. Ide o dielo v rozsahu vyše 15 minút, neobyčajne rapsodické, zvukovo hutné, formovo široko zvrásnené, hudobným jazykom „mierne“ moderné. Ponúkalo nemalo možností vyniknúť organovému sólistovi, predovšetkým v krkolomne virtuóznej pedálovej kadencii, ktorá bola umiestnená približne v mieste zlatého rezu skladby. Parížsky umelec a profesor na konzervatóriu Thomas Ospital presvedčil o svojich prvotriednych manuálnych schopnostiach (popri brilantnej práci nohami), o zmysle pre spoluprácu s orchestrom, o prirodzene dýchajúcom frázovaní či adekvátnej registrácii. Mimochodom, podobné atribúty možno spomenúť aj v prípade skladby Saint-Saënsa, ktorá zaznela neskôr.

Príjemne „nabudené“ publikum azda s napätím očakávalo premiéru revidovanej

verzie (2010) *Koncertantnej partity* pre organ a orchester Jozefa Podprockého. Za organ si tentokrát sadol známy vynikajúci východoslovenský organista Marek Štrbák. Trojčastová kompozícia (*Prelúdium – Chorál – Fíndle*) v trvaní asi osemnásť minút dostala pod jeho rukami a nohami dôstojný, majestátny tvar. Hoci Podprockého hudobná reč nie je známa tým, že by sa dopúšťala kompromisov voči poslucháčom (najčastejšie sa skloňuje slovo dodekafónia, aj keď istotne nie ortodoxná), vďaka Štrbákovi sme v skladbe cítili jasné kontúry, úprimnú expresiu a pulzujúci temperament. Žiaľ, na sólistu som mal obmedzený výhľad, neviem teda naplno posúdiť technickú zložitost' sólového partu, z výrazovej stránky však bola skladba dostatočne patetická, meditatívna a presvedčivá.

Po prestávke sa na pódiu ocitla nezriedka hrávaná *Symfónia č. 3 c mol. „Organová“* Camilla Saint-Saënsa. Ide o skutočný romantický klenot. Hoci sa datuje rokom 1886, rozhodne nereprezentuje neskorý romantizmus, ale skôr romantizmus vrcholný, s typickou zvukovou vznešenosťou a pre autora príznačnou výrazovou sladkosťou. Len pre zaujímavosť uvedme, že v symfónii sa k slovu dostáva aj klavír ako súčasť orchestra, čo je pomerne progresívny prvok.

Za hracím pultom sa ocitol opäť Thomas Ospital a postaral sa o spoľahlivé vyznenie organového partu. Treba sa však zmieniť aj o dirigentovi, ktorým bol bývalý šéfdirigent košických filharmonikov Zbyněk Müller. Na jeho adresu treba uviesť, že držal pevne pod kontrolou opraty všetkých skladieb, zabezpečil rovnako spoľahlivú spoluprácu orchestra so sólistami a poskytol nemalú porciu svojich emocionálnych dispozícií v prospech náležitého, precízneho a strhujúceho vyznenia programu. Aj v prípade Saint-Saënsa sme boli svedkami výbušných fráz, mnohých temperamentných úsekov, sugestívnosti, ale v prípade potreby aj ticha a pokojnej kontemplácie. Tradičný orchestraľno-organový večer v košickej filharmonii dopadol – aj vďaka dirigentovi – v súlade s najvyššími očakávaniami.

TAMÁS HORKAY

20. 9. 2024

**Bratislava, Reduta
BHS**

Slovenská filharmónia, Roman Patkoló,
Daniel Raiskin
Moyzes – Rota – Šostakovič

Na otváracom koncerte 59. ročníka Bratislavských hudobných slávnosti

v Bratislave zazneli tri pozoruhodné diela, ktoré priniesli poslucháčom široké spektrum hudobných zážitkov – od charakteristickej slovenskej zvukovosti cez brilantnú virtuoziu až po ostrú satirickú iróniu. Večer bol plný kontrastov, ktoré sa podarilo dirigentovi Danielovi Raiskinovi a výnimočným hudobníkom prepojiť do komplexného, no pritom veľmi prístupného umeleckého celku.

Prvým bodom programu bola suita *Dolu Váhom* Alexandra Moyzesa. Ide o dielo, ktoré je pevne zakorenené v slovenskej hudobnej tradícii, čo sa prejavilo v jeho irečitej zvukovosti. Moyzesova inšpirácia slovenskou prírodou, folklórom a riekou Váh je v každej vete jasne citelná. Daniel Raiskin dokázal túto jedinečnú atmosféru preniesť na poslucháčov s veľkorysým nadhľadom, ktorý dal jednotlivým častiam suity dostatočný priestor dýchať a naplno sa rozvinúť. Raiskinova schopnosť pracovať s detailmi, ako aj s celkovým dramatickým oblúkom, podčiarkla krásu Moyzesových jemných harmónií a jeho charakteristickej melodiky. Orchester tu predviedol excelentný výkon, zvládnuť všetky náročné orchestrálne pasáže s citom pre dynamiku a farebnosť zvuku.

Nasledovalo dielo Nina Rotu *Divertimento concertante* pre kontrabas a orchester, ktoré síce po kompozičnej stránke nedosahovalo také výšiny ako predošlá suita, no rozhodne upútalo pozornosť vďaka sólistovi. Roman Patkoló, kontrabasista svetového formátu, sa predviedol v plnej virtuozi. Napriek tomu, že samotná kompozícia je chvíľami výrazovo až všedná a neponúka toľko hudobných výziev, Patkoló predviedol jedinečný výkon plný brilantných technických pasáží a úžasnej muzikality. Jeho hra mala iskru, ktorá premenila aj menej výrazné miesta na fascinujúce hudobné momenty. Patkolóova precíznosť, jemný zvuk a virtuózne nasadenie nenechali publikum na pochybách, že sledujú interpreta na vrchole majstrovstva.

Vyvrcholením večera bola 9. *symfónia Es dur* Dmitrija Šostakoviča. Toto dielo, pomerne krátke a koncízne, je známe svojím ostrým satirickým tónom, ktorý reflektuje Šostakovičov typický štýl plný irónie a skrytej kritiky doby, v ktorej tvoril. Daniel Raiskin sa symfónie zmocnil s najvyššou ostrážitosťou a citom pre detail. Pod jeho vedením podali hráči Slovenskej filharmónie výkon, ktorý bol nielen zodpovedný a precízny, ale aj výrazovo nabitý. Raiskinova interpretácia sa vyznačovala veľkou pozornosťou na dynamiku

**Patkolóova
hra mala
iskru, ktorá
premenila aj
menej výrazné
miesta na
fascinujúce
hudobné
momenty.**

a frázovanie, dirigent podčiarkol kontrasty medzi drsnými, burlesknými časťami a melancholickými momentmi, čo je pre Šostakovičove diela typické. Orchester predviedol bezchybnú súhru a výborné sólové výkony, ktoré len umocnili celkový dojem z fascinujúcej skladby. Pod taktovkou Daniela Raiskina dokázala Slovenská filharmónia sprostredkovať publiku neopakovateľný hudobný zážitok, ktorý bol nielen technicky precízny, ale aj umelecky výrazný.

TAMÁS HORKAY

21. 9. 2024
Bratislava, Reduta
BHS

Wiener Symphoniker,
Petr Popelka, Anna Vinnitskaya
Čajkovskij – Bartók

Koncert hosťujúceho orchestra Wiener Symphoniker pod vedením šéfdirigenta Petra Popelku priniesol do Bratislavy silné hudobné dojmy. Program bol zostavený z dvoch ikonických diel koncertného repertoáru – Čajkovského *Prvého klavírneho koncertu b mol* a Bartókovo *Koncertu pre orchester*.

Večer však nepatrilo len orchestru, ale aj sólistke – klaviristke Anne Vinnitskej, ktorá sa predviedla v Čajkovského náročnom koncertantnom diele. To patrí medzi najväčšie výzvy pre klaviristov, nielen pre svoju technickú náročnosť, ale aj pre emocionálnu hĺbku a šírku výrazu, ktorú vyžaduje od sólistu. Anna Vinnitskaya sa tejto úlohy zhostila so skutočnou bravúrou. Jej hra bola mimoriadne expresívna, plná vnútorného napätia a vášne. Už v úvodných taktach bolo jasné, že sa nebojí ísť za hranice bežnej interpretácie: jej prístup bol dravý, sugestívny a plný lyrickej aj dramatickej fantázie. Technicky bola bezchybná, pričom jej virtuoza nebola len o rýchlosti a presnosti, ale aj o výrazovej plnosti a pestrosti tónu.

Emocionálna a narušivá hra sólistky, najmä v druhej pomalejšej časti, oslovila poslucháča hlbokým spôsobom. Vinnitskaya tu dokázala premeniť jednoduché melodické línie na krehké hudobné obrazy plné citovej intenzity. Táto lyrická fáza bola v kontraste s dramatickou záverečnou časťou, kde sa jej interpretačná sloboda naplno prejavila v dynamickom a energickom finále.

Čo sa týka spolupráce s orchestrom, Wiener Symphoniker pod taktovkou Petra Popelku poskytl klaviristke pevný základ, hoci v niektorých momentoch chýbala orchestru mäkkosť zvuku, ktorá by lepšie podčiarkla sólistkinu hru. Najmä v dramatických pasážach mohol orchester pôsobiť jemnejšie a prepracovanejšie, pričom miestami prevažovala väčšia hutnosť tónu. Na druhej strane, spolupráca medzi sólistkou a orchestrom bola na iných miestach plynulá a precízna.

Po prestávke nasledoval *Bartókov Koncert* pre orchester, v ktorom Wiener Symphoniker pod vedením Popelku predviedli interpretačný výkon na vrcholnej úrovni vo všetkých parametroch. Bartókovo dielo patrí k náročným skladbám pre orchester, vyžaduje súhru a technickú precíznosť, ale aj schopnosť vytvárať farebné kontrasty a dynamické prechody.

Orchester exceloval v dramatických úsekoch, kde sa Popelkovi podarilo vytvoriť napätie a dynamický pohyb. Lyrickejšie úseky skladby boli zas prednesené s citom pre jemné detaily a farebné odtiene. Orchester ukázal široké spektrum svojich možností, od expresívnych momentov až po detailne vypracované pianissimá. Popelkovo vedenie bolo presné a jasné,

bez prehnaných gest alebo zbytočne násilného zasahovania do súvislého hudobného toku. Jeho prístup k Bartókovi bol skôr klasický, vychádzajúci z tradícií, čo prinieslo solídny, no nie výnimočne inovatívny výkon. Táto interpretácia sa opierala o istotu a technickú dokonalosť.

Hostovanie Wiener Symphoniker sa stretlo s mimoriadne priaznivým ohlasom publika, vďaka čomu sme sa dokonca dočkali aj dvoch prídavkov od Johanna Straussa mladšieho: valčíka *Frühlingsstimmen* a netradičnej polky *Nech žije Maďar!* (Éljen a magyar!). Hoci frázovanie a celkové znenie boli pomerne ďaleko od toho, na čo sme zvyknutí z viedenských novoročných koncertov, ovácie postojáčky nechýbali...
TAMÁS HORKAY

22. 9. 2024
Bratislava, Reduta
BHS

Arménsky národný
filharmonický orchester,
Stanislav Masaryk, Eduard Topchjan
Čajkovskij – Arutjunian – Rachmaninov

Na treťom orchestrálnom koncerte festivalu vystúpil Arménsky národný filharmonický orchester (teleso založené ešte v r. 1925) pod vedením mladého, no už renomovaného dirigenta Eduarda Topchjana. Jeho charizmatická prítomnosť na pódiu vzbudzovala u hráčov oprávnený rešpekt, čo sa, prirodzene, prejavilo na ich sústreďovaní a disciplinovanom výkone.

Program bol vystavaný na rusko-arménskom (s úškrnom by sme pred 33 rokmi dodali: sovietskom) repertoári. Hlavným ťahákom večera, ak si odmyslíme Rachmaninovovu monumentálnu *Druhú symfóniu*, bola symfonická fantázia Francesca da Rimini od Petra Iljiča Čajkovského. Dielo plné nesmiernej vášne sa vyznačuje prudkými emóciami a dramatickými kontrastmi. Orchester pod Topchjanovým vedením túto emóciou nabitú hudbu sprostredkoval s neuveriteľnou energiou. Interpretácia bola perfekcionisticky vybrúsená, plná výbojnej impulzivnosti a poctivej drobnokresby. Hoci som mal spočiatku dojem určitejšej bezhlavosti vo vertikálnom zladzovaní vyváženej zvukovosti, tento prvotný pocit postupne ustúpil, keď sa ukázala koncepčná jasnosť a precíznosť Topchjanovho vedenia.

V prvej polovici večera zaznel aj Koncert pre trúbku a orchester Alexandra Arutjuniana v podaní vynikajúceho

slovenského trubkára Stanislava Masaryka. Masarykova hra naplnila očakávania virtuóznym leskom a brilantným technickým zvládnutím náročných pasáží. Jeho interpretácia bola nielen technicky dokonalá, ale aj muzikálne presvedčivá, čím podčiarkla emocionálnu hĺbku tohto slávneho (aj keď miestami trochu lacného) diela.

Po prestávke nasledovala spomenutá *Druhá symfónia* Sergeja Rachmaninova, dielo pomerne frekventované, občas aj frenetické a lúbezné. Žiaľ, tentokrát zaúradovali nemilosrdné vonkajšie okolnosti, a to cestovné poriadky slovenských železníc (a zároveň aj celková dĺžka tohto naozaj rozsiahleho koncertu), ktoré nebolo možné zlaadiť. Recenzent musel ukončiť návštevu vybraných koncertov BHS a musel sa vrátiť na druhý deň do rodných Košíc – a to nebolo možné dosiahnuť inak, ako rezignovaním na poslucháčsky zážitok z Rachmaninova...
TAMÁS HORKAY

24. 9. 2024
Košice, Evanjelický kostol
MOF Ivana Sokola

Riccardo Ricci
Bach – Bossi – Puccini – Liszt – Schumann

Na siedmom koncerte Medzinárodného organového festivalu Ivana Sokola hosťoval mladý taliansky organista, toho času ešte študent v Mníchove Riccardo Ricci. Omaggio a Puccini – to bol neoficiálny názov koncertu, čo malo odkazovať na sté výročie úmrtia legendárneho operného skladateľa. Po vypočutí jeho šiestich versetti a dvoch sonát som však silne zapochyboval, či bolo dramaturgicky šikovným ťahom postaviť do stredobodu pozornosti bezvýznamné organové skladbičky operného majstra. Išlo totiž o hudbu ozaj nenáročnú, až banálnu, ak nechcem použiť ešte expresívnejší výraz. Navyše, zrejme sú to Pucciniho prvotiny či juvenílie...

Ricciho snahou však bolo program obmieňať a variovať, čiže okrem Pucciniho sme si ešte mohli vypočuť aj Bachov *Koncert d mol podľa Vivaldiho* či štyri *Skice pre pedálové kridlo* Roberta Schumanna. V nich sa Ricci ukázal ako solídny hráč, technicky a muzikálne pomerne zrelý a spoľahlivý; no nástroj v evanjelickom kostole príliš bohaté zvukové možnosti neposkytoval. Ide o jednoducho organ s pomerne obmedzeným registračným potenciálom. Uvedené diela tak zneli

farebne dosť jednotvárne a nemožno povedať, že by im Ricci svojím interpretačným umením v ostatných parametroch (agogika, frázovanie atď.) príliš pomohol.

Treba však pochváliť prísne držané tempo v Bachovi a určitý nadhľad aj jasnosť koncepcie v Schumannovi. Napokon, práve Schumannove skice uspokojivo uzavreli dramaturgiu tohto koncertu, ktorý, dovoľm si poznamenať, zrejme nebol v histórii MOF najkvalitnejším.

TAMÁS HORKAY

24. 9. 2024

Bratislava, Reduta

BHS

English Chamber Orchestra,

Kaspar Zehnder, Colin Currie

Haydn – MacMillan – Davies – Stravinskij

Angličania po škótsky – možno takto by sa dal vystihnúť hlavný dramaturgický akcent vystúpenia English Chamber Orchestra so švajčiarskym dirigentom Kasparom Zehnderom na BHS. Orchester typu symfonietty s tradíciou siahajúcou šesť dekád dozadu prišiel do Bratislavy predstaviť okrem etablovaného repertoáru aj zaujímavé ochutnávky z pera miestnych skladateľov, ktoré mali súvis so severnou časťou Spojeného kráľovstva.

K osvedčenej klasike, hoci nie natoľko obohranej, nepochybne patrí *Symfónia č. 95 c mol* Josepha Haydna, jedna z kolekcie jeho „londýnskych“. Hlavnú dilemu, či diela tohto okruhu hrať na starých alebo moderných nástrojoch, Angličania elegantne obišli snahou o ľahký, transparentný zvuk a mäkké, plastické frázovanie. S redukovaným obsadením sláčikov dokázali efektívne vybalansovať zvuk s dychovou sekciou, takisto obsadenou modernými, a teda zvukovo objemnejšími nástrojmi, a v prípade potreby aj dosiahnuť plnokrvné tutti.

Ideálnemu médiu pre tento typ hudby k úplnej dokonalosti chýbalo dobovo adekvátnejšie rozsadenie, v neposlednom rade aj preto, že symfónia ponúka niekoľko sólových príležitostí pre vedúceho violončelovej skupiny. Zehnder dielo koncepčne podchytil ako „finálovú“ symfóniu, dramaturgický dôraz smeroval k posledným dvom častiam (v menuete si doslova vychutnal dramatické generálpauzy pred nástupom neapolského sextakordu), najmä k finále, kde sa stretla haydnovská ľahkosť a vtip so serióznym hlbším prúdom kontrapunktu.

Sotva si možno predstaviť väčší dynamický aj výrazový kontrast ako ten, ktorý po Haydnovi priniesol koncert pre bicie nástroje a orchester *Veni, Veni, Emmanuel* od škótskeho skladateľa Jamesa MacMillana. Bol to doslova akustický šok, keď sólista, bravúrny Colin Currie presným úderom rozozvučal dvojicu tamtamov súčasne s masívnym tutti ansámblu posilneného o dva trombóny a niekoľko ďalších dychových nástrojov. Prekvapený musel byť každý, kto MacMillana akosi mechanicky pokladal za príslušníka vlny religióznej postmodernity, k čomu navádzal aj názov skladby.

Áno, stredoveký adventný hymnus tvoril v nespočetných variáciách kostru hudobného materiálu skladby, bol však odetý do rytmicky a dynamicky natoľko výbušnej štruktúry (Stravinskij na steroidoch, dalo by sa povedať s trochou zlomyselného zveličovania), že sa to akémukoľvek pomysleniu na velebný pokoj a meditatívnosť absolútne vymykalo. To je však v poriadku, išlo o koncert pre bicie, napísaný pre známu škótsku hudobníčku Evelyn Glennieovú (pred viacerými rokmi vystúpila aj v Redute), s efektnosťou a rytmickou výbušnosťou sa automaticky rátalo.

Okrem toho, text spomínaného hymnu sa viaže na apokalypticky ladené pasáže z Nového zákona a myslím si, že MacMillanovou ideou bolo priblížiť sa k stavu vedomia, v ktorom sa nachádza prorocký duch v okamihoch zjavení. Preto tá riava disonantných fanfár, apokalyptického trúbenia a búšenia. Dokonalá rytmická artikulácia v súhre pohotového a charismatického sólistu s výborne pripraveným telesom tu bola samozrejmosťou. Prirodzene, nebola to jediná výrazová poloha; MacMillan je majstrom kontrastu, na úrovni materiálu aj sémantiky (veľmi odporúčam jeho *Violový koncert.*), takže po vstrebaní prvotného šoku a privyknutí si na vyjadrovací jazyk mohol poslucháč s chuťou pozorovať, ako logicky zapadajú veci do seba – až po nádhorne surreálny záver, v ktorom hráči jeden po druhom odkladajú nástroje a rozoznievajú malé zvonkohry či iné drobné kovové objekty, nad ktorými velebne tróni nebeský hlahol trubicových zvonov...

Peter Maxwell Davies síce nebol Škót, časť svojho života však prežil na Orknej-ských ostrovoch a v r. 1980, pri pokusoch otvoriť blízko prístavu Stromness uránovú baňu, napísal na protest klavírnu skladbičku *Farewell to Stromness*, ktorá sa pre svoju priamočiariu jednoduchosť stala veľmi

populárnou, doslova zľudovela. Jej inštrumentáciou pre sláčikový orchester britskí hostia po prestávke príjemne pohladili uši publika v Redute a pripravili ich na záverečný chod večera, suitu zo Stravinského baletu *Pulcinella*.

Oblúbené a efektné repertoárové číslo nemôže sklamať, má však jedno potenciálne úskalie, a síce to, že je lakmusovým papierikom sólistickej kondície takmer všetkých členov orchestra. V transparentnej neobarokovej štruktúre, kde je jasne počuť každé zaváhanie, dostáva priestor kvinteto vedúcich sláčikových sekcií, nehovoriac už o vôbec nie jednoduchých sólových partiách pre dychové nástroje. Hoboje vynikajúce, flauty veľmi spoľahlivé, trúbka a trombón dokonalé so silným individuálnym charakterom, lesné rohy v pásme prevádzkového priemeru, fagoty kdesi uprostred; kvinteto sláčikov muziciujúce s odovzdaním a energiou, hoci nie bez intonačných prehreškov... Malo by ísť o vedľajšie dojmy, no akosi sa im nedalo ani pri jasne artikulovanej interpretačnej koncepcii a sympatickom hráčskom ťahu na bránku úplne vyhnúť, myseľ ustavične odbiehala k týmto podružnostiam. Napriek sympatiám, ktoré prechovávam k hudbe a hudobníkom z Britských ostrovov, obdivujúc „inakosť“ ich interpretačnej tradície aj charakteristického zvuku.

ROBERT KOLÁŘ

27. 9. 2024

Košice, Seminárny kostol

sv. Antona Paduánskeho

MOF Ivana Sokola

Jürgen Essl

J. S. Bach

Už niekoľko rokov beží na Medzinárodnom organovom festivale Ivana Sokola projekt s cieľom nechať zaznieť kompletne organové dielo J. S. Bacha. Z dvadsiatich koncertov sme si v posledný deň festivalu mohli vypočúť šiesty s názvom Rané dielo I. Na programe figurovali *Fantázia h mol BWV 563*, *Fúga h mol BWV 579*, deväť chorálových skladieb (predohier) a známe, virtuózne majestátne *Prelúdium a fúga D dur BWV 532*. Zodpovedným za realizáciu tohto vystúpenia bol profesor organa na vysokej škole v Stuttgarte, renomovaný a etablovaný umelec z Nemecka Jürgen Essl.

Priznám sa, že pred začiatkom koncertu som mal určité obavy z predpokladanej monotónnosti a monotematickosti

dramaturgie, v jeho priebehu sa však tieto obavy rozptýlili. Bachova tvorba je skutočne znejúce univerzum, je to akási hudobná biblia či evanjelium a vo svojej podstate je taká pestrá a mnohotvárna, že sa poslucháč nemohol nudiť. Aj napriek tomu, že okrem *Prelúdia a fúgy D dur* na programe nefigurovali pravé „hitovky“. Esslovi sa treba poďakovať za dokonalé zvládnutie náročného programu, za hlboko a autenticky pochopenú umeleckú závažnosť výpovedí jednotlivých skladieb; registroval empaticky a mnohofarebne, do stredobodu postavil bohatú hudobnú variabilitu jednotlivých kompozícií. Jeho devízou bolo seriózne poznanie Bachovho štýlu a empatické sprostredkovanie jeho náročného kontrapunktu. Zároveň z Esslovho prejavu sršala radosť z brilantného ovládnutia nástroja, bolo cítiť optimizmus, nadhľad a vyrovnanosť. Už len na okraj spomeniem grandiózne sprostredkované stavebné kontúry, prirodzene dýchajúce frázovanie či striedmu a vtipnú agogiku. Bodka na konci MOF tak nemohla byť frapantnejšia.

TAMÁS HORKAY

27. 9. 2024

Bratislava, Reduta

Bratislavské hudobné slávnosti

Daniil Trifonov,

Česká filharmonie, Charles Dutoit

Dvořák – Berlioz

Kto bol sklamaný z informácie, že Česká filharmonia nepríde do Bratislavy so svojim zdravotne indisponovaným šéfdirigentom Semjonom Bychkovom, na to po pár tónoch osobnej konfrontácie s výkonom orchestra pod vedením zaskakujúceho Charlesa Dutoita zrejme okamžite zabudol. 88-ročný švajčiarsky dirigent vytiahol z prvého českého orchestra výkon hodný najlepších svetových telies. Dutoit diriguje s úspornými gestami, výsledný zvuk a koncepcia však majú ďaleko k akejkoľvek výrazovej „skromnosti“. Nevie, do akej miery je za aktuálnou kondíciou Českej filharmonie systematická spolupráca s Bychkovom, do akej miery sme boli svedkami momentálnej chémie medzi Dutoitom a orchestrom, v každom prípade sme po celý večer nasávali výkony plné zvukovej krásy a koncepcnej múdrosti na tej najvyššej úrovni.

V prvej polovici znel Dvořákov *Klavírný koncert*, ktorý na rozdiel od violončelového či husľového nie je až tak často vyťahovaný z repertoriáových zásuviek svetových interpretov. Navyše, jeho život poznačilo viacero zásahov do pôvodnej partitúry a povest' neidiomaticky napísaného koncertu. Aj sólista večera, ruský klavirista Daniil Trifonov, ho v spolupráci s ČF uviedol prvýkrát len pár dní pred bratislavským koncertom, v Prahe počas otvorenia sezóny v Rudolfine.

Trifonov patrí k veľkým menám mladej generácie, čo dnes – v dobe prekomercializovaného systému hviezd – nemusí vôbec predznamenávať výnimočnosť interpretačných kvalít. Výnimky však, našťastie, stále potvrdzujú pravidlá a Trifonov to dokázal plným priehŕstím tónov, ktorými naplnil bratislavskú Redutu. Dvořáka našťudoval v pôvodnej verzii, s prirodzenou brilantnosťou a zmyslom pre symfonický dramatizmus. Očarujúci svietivý tón zdobili nádherné piana, človek sa nevedel nabažiť všetkej tej krásy. Čerešničkou na torte bola symbióza trojice orchester–dirigent–sólista v nebyvanej súhre a koncepcnej jednoty. Sólový koncert nebol pre orchester žiadnou povinnou jazdou pred veľkým symfonickým dielom v druhej polovici

večera, hráči to rozbalili naplno od prvých tónov. Nesmiernou krásou tónu, ktorý ťažko nazvať inak ako „český“, oplývali najmä huslisti.

Charles Dutoit má povest' špecialistu na francúzsku hudbu a o Berliozovi tvrdí, že skôr než romantikom je pokračovateľom Beethovena. Orchester hral opäť vynikajúco, hudba znela v jasných, zrozumiteľných vetných celkoch. Pozornosť poslucháčov mohla trochu upadať v tretej „vidieckej“ časti, no vzápätí predviedol Dutoit brilantnú ukážku dramatických a dynamických kontrastov. Neutíchajúci nerv jeho správnej muzikality pulzoval cez napätie vystavaný pochod a kulminoval v orgiastickom sabate. Priznávam, že aj keď zaradenie *Fantastickej* do programu pôsobilo apriori trochu demotivačne, nakoniec z nej Dutoit s Českou filharmóniou vytvorili oveľa viac než len kvalitne zreštaurované vzácné dielo klasika.

ANDREA SEREČINOVÁ

30. 9. 2024

Bratislava, Slovenská národná galéria

Konvergenzie 25

Igor Karško, Peter Biely, Daniel Rumler,

Peter Baran, Radomír Cikatricis,

Martin Ruman, Peter Zwiebel,

Robert Cohen, Jozef Lupták

Dohnányi – Brahms – Mendelssohn

Bartholdy

Sériu jesenných bratislavských koncertov jubilejného ročníka festivalu Konvergenzie zavŕšil galakonzert v úchvatných priestoroch Átria SNG. Program večera priniesol originálnu, i keď interpretačne aj poslucháčsky pomerne náročnú dramaturgiu, zahŕňajúcu komorné diela pre rôzne, počtom sa postupne rozrastajúce zostavy sláčikových nástrojov. Lákavé boli dozaista najmä výkony umelcov, po rokoch už neodmysliteľne spätých so „značkou“ Konvergencií, disponujúcich bohatými skúsenosťami s komornou hrou v špičkových zahraničných ansámblach.

K repertoárovým špecifikám festivalu patria kombinácie klasických diel so skladbami menej známych a zriedkavo uvádzaných autorov, zvlášť tých s väzbami na slovenskú hudobnú kultúru. Úvod koncertu patril *Serenáde C dur op. 10* Ernő Dohnányiho, maďarského skladateľa narodeného v Bratislave. Osobitosti jeho kompozičného štýlu, čerpajúceho z hudby minulých storočí, impulzov hudobnej

modernity i uhorského mestského folklóru, sa odzrkadlili aj v uvedenej skladbe pre sláčikové trio. Renomovaný slovenský interpreti Daniel Rumler (husle), Martin Ruman (viola) a umelecký riaditeľ festivalu Jozef Lupták (violončelo) volili s ohľadom na akustiku priestoru striedme tempá a koncentráciou na dôkladnú artikuláciu a frázovanie zabezpečili bohatosť a plnosť zvuku. V intímnej komornej zvukovosti sa nieslo všetkých päť častí skladby, oživujúcej model 5-častovej „nočnej hudby“, príznačnej pre komornú tvorbu 18. storočia.

V prvej polovici večera Dohnányiho skladbu doplnilo rozsiahle *Sláčikové sexteto č. 1 B dur op. 18* Johanna Brahmsa. Pod rukami šiestich umelcov – huslistov Igora Karška a Petra Bieleho, violistov Martina Rumana a Petra Zwiebela i violončelistov Roberta Cohena z Veľkej Británie a Jozefa Luptáka – vznikol dokonale vyvážený zvuk s prelínajúcimi sa i vzájomne splývajúcimi hudobnými vrstvami. Podarilo sa im predviesť pôsobivé sóla aj absolútne koordinovanú súhru. V priebehu všetkých štyroch častí si tak ansámbl udržal pozornosť a záujem publika, ktoré ho odmenilo dlhým potleskom.

V druhej polovici koncertu odznelo jedno z mladíckych, avšak zároveň najzávažnejších komorných diel Felixa Mendelssohna – *Sláčikové okteto F dur op. 18*, v ktorom predchádzajúcu zostavu interpretov doplnili huslisti Andrej Baran a Radomír Cikatricis. K najvýraznejším momentom patrili brilantné a zvukovo podmanivé husľové sóla I. Karška a virtuózne pasáže violončiel. Celkovo jednotný ansámbl efektne kreoval hudobné napätie, prameniace zo širokej škály dynamických i výrazových prostriedkov.

Neopočúvané hudobné diela v kvalitných interpretáciách, nevšedné hudobné zážitky – o tom, že festival Konvergenzie má i po štvrtstoročí existencie stále čo ponúknuť, svedčí neutíchajúca priazeň jeho publika. Dve kompozície z dramaturgie vydareného galakonzertu (Dohnányiho a Brahmsovo dielo) si poslucháči mali možnosť vypočuť aj na druhom koncerte Konvergencií v Žiline (5. 10. 2024 v Novej synagóge) v kombinácii s komornými aranžmánmi hudby Hansa Zimmera z kultovej sci-fi dobrodružnej snímky *Interstellar* a o deň neskôr aj v Banskej Bystrici spolu s vokálnym koncertom projektu Building Bridges, čím vznikli pestré multižánrové podujatia.

ANETA FICKOVÁ

Činoherný festival plný hudby

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Hudba zastáva v činoherných inscenáciách veľmi pestrú škálu funkcií. Od praktickej roly predelov medzi dejstvami, cez dynamizáciu či, naopak, zvolnenie drámy pointujúcim hudobným (často vokálnym) číslom, prípadne hudobno-metaforické dopovedanie toho, na čo sú slovo alebo obraz prikrátke, až po emancipovanú pozíciu ústredného vyjadrovacieho prvku. Na tohtoročnom festivale boli zastúpené všetky princípy a ako tradične, nechýbal ani opus s označením „opera“.

Školeným hlasom mikroporty nesvedčia, tobôž nie v komorných priestoroch.

Málo hudby v opere: *Jsem kněžna bláznů*

Aj opera je divadlo. O tejto skutočnosti, ktorej akceptácia dodnes nie je samozrejmosťou, je zjavne presvedčená aj dramaturgia plzenského festivalu. Nesiaha síce po „veľkých“ inscenáciách „veľkých“ režisérův, pravidelne však do programu zaraďuje tituly, ktoré prinášajú svieži pohľad na najvznešenejší z druhov scénického umenia. V r. 2021 sa s vrúcnu diváčkou odozvou stretla voľná rekonštrukcia opery Claudia Monteverdiho *L'Arianna* v podaní Ensemble Damian z Olomouca, špecializujúceho sa na barokovú a súčasnú hudbu; v r. 2022 prišlo pražské divadelné združenie JEDL s inscenáciou *Opera Ibsen/Prízraky* – inšpiratívnym príkladom toho, ako sa „operné“ projekty činoherných či alternatívnych scén líšia od svojich tradičných predobrazov. Tento rok pripadla operná misia hostiteľskému Divadlu Josefa Kajetána Tyla, ktoré sa uviedlo inscenáciou komorného opusu súčasnej českej skladateľky, muzikologičky a hudobnej publicistky Lenky Notovej *Jsem kněžna bláznů*, skomponovaného na libreto známej filmovej režisérky a dokumentaristky Olgy Sommerovej.

V epicentre príbehu, ktorého text vznikol kolážou dokumentárnych i literárnych prameňov (korešpondencia, policajné správy, novinové komentáre, úryvky z básní a i.), stojí Božena Němcová: manželka, matka, spisovateľka – no v prvom rade žena bojujúca o svoje miesto v mužskom svete. Feministicky koncipovanou témou aj táto inscenácia kompaktne zapadla do ideovo-dramaturgickej línie festivalu, ktorý sa s angažovaným progresívnym zápalom vyjadruje k aktuálnym otázkam súčasnej západnej spoločnosti. Menej s ním už súznela konvenčnou divadelnou poetikou. Inscenácia šéfa plzenskej opery **Martina Otavu** je výtvarene vkusná, no vo vzťahu k idej opusu až príliš estetizujúca a zjemňujúca, najmä v porovnaní s absurdnými výrazovými prostriedkami okorenenou divadelnou podobou, do ktorej dielo zaodel súbor Opera Diversa pri jeho svetovej premiére v r. 2017 (réžia Kristiana Belcredi).

No kým otázka režijnej koncepcie nemá jedinu správnu odpoveď, tak za vyslovenú ranu operným princípom považujem prístup k hudobnej interpretácii diela. Školeným hlasom mikroporty nesvedčia, tobôž nie v komorných priestoroch (inscenácia sa uvádza v Malej sále plzenského divadla). A orchester skrytý za zadnou stenou hracej plochy, ktorého prítomnosť sa „odtajní“ až pri záverečnej klaňačke (dovtedy sme počúvali reprodukováný zvuk), to je popretie podstaty opery, ku ktorej sa autorky, napriek

Výborne zorganizovaný, štátom štedro podporovaný, divákmi i kritikmi bohato navštevovaný, nabitý predstaveniami a diskusiami. Medzinárodný festival Divadlo v Plzni už tridsaťdva rokov ponúka panoramatický prehľad európskych divadelných trendov aj prehliadku toho najpozoruhodnejšieho z českého divadla. Hoci ide primárne o činoherný festival, ambíciu vnímať ho ušami hudobnej kritiky nie je ťažké naplniť.

kombinácii spievaného slova a činohernej prózy, prihlásili. Opera je divadlo – hudba v ňom však nesmie hrať druhé husle.

Veľa hudby v činohre: *Láska, vzdor a smrt'*

Vzhľadom k opísanému „faulu“ nemožno produkcii plzenskej opery priznať status hudobného lídra festivalu. No ani v prípade regulárnej interpretácie by to *Jsem kněžna bláznů* nemala ľahké. Jej najväčšou konkurenciou by bola inscenácia Slováckeho divadla z Uherského Hradišťa *Láska, vzdor a smrt'* – scénická montáž ľudovej poézie od slávneho českého dramatika, režiséra, skladateľa, hudobníka a teoretika umenia Emila Františka Buriana. Vo svojom avantgardnom divadle D34 v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia experimentoval Burian so zborovou recitáciou a hudobne štylizovanou, výrazne rytmizovanou rečou – sugestívna technika prednesu dostala názov voiceband.

Princíp, o ktorom sa študenti učia na dejinách českého divadla, v Uherskom Hradišti javiskovo vzkriesili slovenskí divadelníci, režisér **Lukáš Brutovský**, dramaturg **Miro Dacho** a scénograf **Juraj Poliak** v „castellucciovsky“ koncipovanej inštalácii. Ich výtvarene pôsobivá, prostriedkami civilného (ne)herectva metaforicky uchopená meditácia o láske, mladosti, starnutí a umieraní interpretovala – no nezatláčala do úzadia –, motivicky i harmonicky bohatú, muzikantsky strhujúcu zvládnutú Burianovu kompozíciu. Od klavíra ju dirigoval autor jej hudobnej úpravy a pôsobivej inštrumentácie (flauta, klarinet, saxofón, trúbka, trombón, klávesy) **Josef Fojta**, techniku prepájajúcu spev a recitáciu na fascinujúcej úrovni zvládli členovia a členky činoherného Slováckeho divadla (spevacke naštudovanie **Petr Svozilek**). Jednoducho, opus aj stvárnenie, ktoré by rezonovali i v koncertnej sále.

Hudba... hudba... hudba...

Až v jedenástich zo štrnástich inscenácií hlavného programu tohtoročného plzenského festivalu dostala hudba rolu, ktorá vysoko prevažovala úžitkovú funkciu. V totálnom význame slova „najintenzívnejšie“ rezonovala v trojdielnej inscenácii *Extinction* z tvorby berlínskej Volksbühne. Francúzsky režisér **Julien Gosse**lin, ktorý v druhej časti takmer päťhodinovej produkcie rozpitval patologické charaktery a dekadentné vzťahy viedenskej smotánky na začiatku 20. storočia, dal „veselú apokalypsu“ umierajúcej belle époque do kontextu s dneškom. Štyridsaťminútová ohlušujúca moderná technoparty pokrývajúca takmer celý pôdorys prvej časti, kde sa k didžejovi a divadelníkom mohli pridať aj diváci zo sály, evokovala bránu do (hudobného) pekla.

Intenzívne, znepokojujúce, provokujúce. A plné hudby. Také je dramatické umenie 21. storočia, ako ho prezentujú súčasné divadelné festivaly. Ten plzenský nevynímajúc. ||

32. Medzinárodný festival Divadlo, Plzeň, 11.–19. 9. 2024
Cestu autorky podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

Daubnerovej polemická Bystrouška

VLADIMÍR BLAHO

**Racionálne
vybudovaná
inscenácia
funguje ako
hodinky, no
nedojíma.**

Líška Bystrouška sa často jednostranne chápala ako detská rozprávka. (V Česku sa jej rozbor objavujú vo viacerých výchovno-pedagogických aktivitách detí.) V Opere SND je jej najnovšia inscenácia „rozprávkou“ pre dospelých. Kým Těsnohlídkov časopisecky vyrozprávaný príbeh o Bystrouške je prevažne zábavný, Leoš Janáček do neho vniesol aj filozofický rozmer, ktorý režisérka bratislavskej inscenácie posunula k výpovedi o problémoch dnešnej spoločnosti. Nemám však na mysli ani tak aktuálnu konkrétnu situáciu plnú polemík o podstate kultúry, slobody a morálky, k čomu by mohlo zvädzať nie najšťastnejšie vystúpenie režisérky a protagonistiek inscenácie pred premiérovou oponou, pripomínajúc Delacroixov slávny obraz *Sloboda vedie ľud*. Daubnerovej režijný výklad odkazuje skôr na širšie súvislosti vývoja ľudského bytia plného rozporov. Nevie, ako diváci pochopili situáciu, v ktorej sa pomocou optických zariadení siluety zničených stromov odrážali aj do priestorov hľadiska, ale podľa mňa práve týmto nápadom chcela režisérka vtaiahnuť diváka do hry a ukázať, že inscenácia je i o ňom. Publiku nastavila zrkadlo aj tým, že v rukách líšok sa objavili čriepky zrkadla, v ktorých obdivovali svoju krásu – dnes jeden z hlavných atribútov ženskej prestíže. Pravda, muži toho počas predstavenia schytili oveľa viac...

Ideový zámer inscenátorov však oslabil základné poslanstvo diela, o ktorom kedysi Ladislav Čavojský napísal, že je „o kolobehu života v prírode a jeho obnovovaní vďaka sile lásky.“ Epizódy zo života ľudí a im v mnohom podobných zvierat dali réžii šancu pertraktovať ako problémy túžbu po slobode, číňorodosť, stádovitosť, brutalitu, týranie väzňov, klebetnosť, nedostatok empatie, pudovosť konania až po hľadanie zmyslu nášho bytia. Tento kritický rozmer v diele latentne prítomný, no nie dominantný, bol režisérke oveľa bližší než rozjímanie starcov nad stratenou mladosťou, životom a láskou, takže potom ich scény v hostinci vyzneli matnejšie.

Ešte v jednom sa Daubnerová a jej tím odlišili od Janáčka. Obnovovaný cyklus života v ľudoch a zvieratách je len variantom obnovovania prírody ako takej. Tá (symbolizovaná lesom) vo svojej pestrosti bola starnúcemu skladateľovi tešiteľkou jeho bôľov a podľa niektorých je v Janáčkovom poňatí dokonca vrcholom tvorstva. Inscenačnému zámeru však takéto chápanie prírody nemohlo vyhovovať. Preto scénograf Volker Hintermeier zmenil oázu pokoja a krásy na les pozostávajúci z pahýľov stromov (zničených víchricou, ľudským necitlivým konaním, lykožrútom či vojnou?), takže potomstvo Líšky a Revírnika môžeme len poľutovať, v akom „raji“ budú žiť svoje životy.

Spolu s niektorými aranžmánmi (napríklad kohúti ako policajti s obuškami mlátiaci väzňa) sa potom nuka čierny obraz dneška bez (ružovej) budúcnosti, ktorý je skôr mementom. Kritika mieri na nás, ľudí, veď už aj v texte Bystrouška zdôvodňuje svoje

Nie každá opera ponúka také spektrum inscenačných možností ako Janáčkova *Príhoda líšky Bystroušky*. Ukazuje divákovi kolotoč života prírody, zvierat a ľudí s večným obnovovaním generácií. Režisérka Sláva Daubnerová ju pochopila skôr ako možnosť vysporiadať sa s aktuálnymi problémami dneška, čím jej dodala polemicke podobu.

negatívne vlastnosti tým, že má ľudskú výchovu. Frapantným príkladom ľudskej mentality bola aj vsunutá módna prehliadka kostýmov zo zvieracích kožušín, kým ich záverečné spúšťanie z povraziska pôsobilo už redundantne a odvádzať pozornosť od práve kulminujúcej základnej témy kolobehu života.

Ďalším inscenačným posunom je kostýmovanie zvierat, resp. ústrednej dvojice líšok. Aj to prispelo k ešte väčšiemu stotožneniu dvoch podob živých bytostí. Pritom aj postavy Revírnikových priateľov „hrajú“ vo svete zvierat a ľudí v rovnakom kostýme. Zameranie inscenácie na dospelého diváka umožnilo aj otvorenejšie pertraktovanie erotickej roviny príbehu, ktorá je mu vlastná, no v minulosti bola skôr tlmená. U Daubnerovej má vrstvu textovú, kostýmovú (ústredný pár líšok sa pohybuje v telovom trikote s naznačeným pohlavím, kým líščí charakter mu dodávajú dlhé ryšavé vlasy a často odkladané kožuchy) i pohybovú. Tá je pomerne decentná, takže v tejto sfére by som skôr oželel provokáciu s erotickým časopisom v rukách Jazveca-Farára.

Na druhej strane, práve dva výjavy Líšky a Lišiaka (pytačky a spoločné rozjímanie o deťoch a láske v máji) zachraňujú ako-tak (popri skladateľovej hudbe) poetickú atmosféru diania. Lebo aj náročné a efektné tanečné prejavy „baletnej“ podoby Bystroušky (dominujúce symfonickým pasážam partitúry) sú skôr hektické a trýznivé než poetické.

Racionálne vybudovaná inscenácia funguje ako hodinky, no nedojíma. Je v nej veľa pohybu, no málo hravosti, takže vo finále zostáva vo mne rovnaký pocit smútku ako po pamätnej inscenácii Vivaldiho *Arsildy*. Záverečná oslava prírody a života sa konala len v hudbe.

V *Líške Bystrouške* má hlavné slovo orchester. Zaujme pestrou inštrumentáciou a vie skvele charakterizovať jednotlivé výjavy. Juraj Valčuha dokázal svoje dirigentské kvality a dal Janáčkovu hudbu to, čo potrebuje. Poéziu i prozaickú vecnosť, chvíle napätia i pokoja, prelínanie komického i tragického, durovú aktivitu a molovú pasivitu, rytmickú brilantnosť a pre neho typickú melodickosť.

V spleti hudobných a vizuálnych atakov pôsobili sólistické výkony len ako kolieska vo veľkom stroji. Intervalovú náročnosť i uvoľnené herectvo dobre zvládli hlasovo dramatickejšia a dievčenskejšia Líška Adriany Kučerovej i lyrickejšia Michaela Kušteková, suverénna predstaviteľka Lišiaka Jana Kurucová (až na pritvrdené najvyššie tóny), dramatickejší barytón Svatopluka Sema a lyrickejšieho Daniela Čaploviča (Revírnika) a mnohí ďalší vrátane zboru Opery SND i chlapčenského zboru Magdalény Rovňáckovej.

Pre Milana Kunderu (v bulletine má skvelú štúdiu) je *Líška Bystrouška* drásavou idylou pre bolestné stotožnenie sa konečnosťou života. Pre inscenátorov v SND pre to, kam smeruje vývoj spoločenstva. II



Leoš Janáček

Příhody lišky Bystroušky

Hudobné naštudovanie:

Juraj Valčuha

Réžia: Sláva Daubnerová

Scéna a svetelný dizajn:

Volker Hintermeier

Kostýmy: Tereza Kopecká

Choreografia:

Stanislava Vlk Vlčeková

Zbormajsterka:

Zuzana Kadlčíková

Dramaturgia:

Jozef Červenka

Revírník: Daniel Čapkovič,
Svatopluk Sem

Rechtor/Komár: Tomáš

Juhás, Ondrej Šaling

Farář/Jezevec: Michal

Onufer, Jan Štáva

Revírníková/Sova: Jolana
Fogašová, Denisa Hamarová

Pásek: Pavol Mucha, Róbert
Remeselník

Pásková/Datel: Viktória
Svetlíková, Mária Štúrová

Harašta: Martin Morháč,
Pavol Remenár

Lapák: Monika Fabianová,
Terézia Kružliaková

Kohout/Sojka: Vanesa
Čierna, Dominika Mičíková

Chocholka: Mariana Sajko,
Andrea Vizvári

Malá Bystrouška: Eva
Kovářová, Petra Simonová

Pepík: Anna Lachová,
Anna Škubová

Frantík: Dorota Funteková,
Nikola Liptáková

Kobylka: Natália
Hajdučáková, Natália
Michalíková

Skokánek: Lara Krajňáková,
Vivien Marušáková

Cvrček: Alexandra Svrčková,
Vanesa Šutá

Bystrouščin dívčí zjev:
Stanislava Vlk Vlčeková

Spoluúčinkujú: zbor
a orchester Opery SND,
Bratislavský chlapčenský
zbor, tanečníčky z baletného
štúdia SIMART

Bratislava

Opera SND

21. a 22. septembra 2024
(premiéry)



Adriana Kučerová (Bystrouška),
Jana Kurucová (Zlatohřbíték).
Foto: Marek Olbrzymek

Petra Simonová (Malá Bystrouška),
Svatopluk Sem (Revírník).
Foto: Marek Olbrzymek

Smetanov skvost v koncertnej forme

PAVEL UNGER

Koncertné uvedenie znamenalo návrat diela do Bratislavy po 56 rokoch.

Hoci monumentálnou, viacvrstvovou a vypointovanou štruktúrou v štýle tableau by sa mohlo zdať, že *Libuše* patrí do vrcholnej etapy opernej tvorby Bedřicha Smetanu, pravda je inde. Je štvrtou z jeho ôsmich dokončených javiskových prác. Rodila sa v rokoch 1871–1872, no na prvé uvedenie si počkala deväť rokov. Pôvodne mala byť operou korunovačnou, ale okolnosti sa zmenili a Smetana určil termín premiéry na deň otvorenia pražského Národného divadla.

Stalo sa tak dokonca dvakrát. Dva mesiace po prvom uvedení *Libuše* v júni 1881 (stihlo sa odohrať päť predstavení) zachvátil novostavbu ničivý požiar. Prvá česká scéna svoju regulárnu činnosť obnovila o dva roky, 18. 11. 1883. Opäť Smetanovou *Libušou*. Skladateľ si prial, aby sa titul uvádzal výhradne pri slávnostných príležitostiach českého ľudu. Viac-menej sa jeho želanie plní. Podobne ako v *Daliborovi*, libreto Josefa Wenziga (pramene našiel v *Kosmovej kronike* a najmä v *Rukopise zelenohorskom*, ku ktorým pridal súbežný dej) vzniklo pôvodne v nemčine, no Smetana sa oprel až o české prebásnenie textu z pera Ervína Špindlera.

Keďže Bedřich Smetana bol rovesníkom Richarda Wagnera a vznik samotnej *Libuše* sa zhoduje s termínmi práce na *Prsteni Nibelungovom*, pochopiteľne, ako v historickej dobe, tak aj dnes, sa vynára otázka komparácie štýlov oboch veľikánov. Fakt, že Smetanova „slávnostná spevohra“ (napokon ani Wagner neoznačil svoj *Ring* explicitne ako operu, ale „Bühnenfestspiel“) má isté črty podobnosti v práci s príznačnými motívami i opulentným zvukovým efektom, predsa si zreteľne zachováva autonómnosť rukopisu. Nejde o rovnaký typ leitmotívov a v harmónii i inštrumentácii neopúšťa slovanský kolorit. Každá dôkladná analýza partitúry ponúka nadostač príkladov na svojbytný kompozičný jazyk. A tiež aj pri mýtickom dejovom pozadí na humanistické posolstvo, sústredené do záverečného Libušinho proroctva.

Na Slovensku zo smetanovského repertoáru nielen toto dielo ostáva v polohe rarity. Inscenačné manko, okrem obohrávanej *Predanej nevesty* a *Hubičky*, postihuje všetky skladateľove opery.

Uvítal som, keď pred rokom Marián Turner, generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie, hlavného usporiadateľa BHS, včlenil do dramaturgickej koncepcie festivalu aj koncertné uvedenia neobohraných operných diel. Tento formát v Opere SND chýba. Vlani to bola Čajkovského *Jolanta* a v poloscénickej verzii košického divadla Szymanowského *Kráľ Roger*, v aktuálnom ročníku slávnostná spevohra Bedřicha Smetanu *Libuše*.

Libušu dostali krátkodobu na javisko v 20. a 30. rokoch František Vaněk, Milan Zuna a obaja Nedbalovci, po nich až v roku 1961 dirigent Tibor Frešo s režisérom Miroslavom Fischerom. Pamätným ostávajú hostovania pražského ND v amfiteátri na Devíne (1959) a krátko po okupácii, v novembri 1968, s triumfálnym, ba až demonštriatívnym ohlasom v Opere SND. Vtedy k nám zavítali Pražania aj s *Predanou nevestou* a *Káťou Kabanovou*. Koncertné uvedenie 3. dejstva v Opere SND (2008, spolu so záverečným dejstvom Suchoňovho *Svätopluka*) sa príliš nevydarilo.

Nedá mi necitovať vetu z prílohy k bulletinu pri príležitosti hostovania pražského ND v roku 1968: „*Kultúra je zbraňou a umenie je kvetom života; zo života rastie a do neho sa vracia*“. Za súbor podpísaní páni Krombholc, Thein a Seidl. Aké nadčasové a aj dnes aktuálne slová. Natíska sa tiež otázka, prečo sa *Libuše*, až na výnimky (koncertne v newyorskej Carnegie Hall a na festivale v Edinburghu), nehrá vo svete. To, že pointou je oslava českého národa, celkom neobstojí. Či v librete Wagnerovho Lohengrina nenájdeme slová „*Mit Gott für Deutschen Reiches Ehr!*“ alebo vo Verdiho raných operách národnú tému risorgimenta?

Koncertné uvedenie v rámci BHS znamenalo návrat diela do Bratislavy po 56 rokoch. S istými kompromismi. Prvým boli škrtý (napr. celý 4. výstup 3. dejstva), ktorými sa „ušetrilo“ na minútáži, čo v porovnaní s legendárnou nahrávkou z pražského ND z roku 1983 pod taktovkou Zdeňka Košlera a Gabrielou Beňačkovou ako *Libušou* – aj pri dirigentových oveľa voľnejších tempách – znamená značný rozdiel. Druhým zásahom bolo umiestnenie jedinej pauzy uprostred 2. dejstva. Podobný krok, zmenu troch dejstiev na dva celky, spravil aj v Brne (a následne v Košiciach) Tomáš Hanus v *Daliborovi*.

So Slovenskou filharmóniou a Slovenským filharmonickým zborom (zbormajster Jan Rozehnal) predstavil svoju koncepciu Jaroslav Kyzlink. Spočíva v rýchlejších tempách a v dôraze na dynamicky vypätý pátos. Ten má svoje miesto a plne by obstál za dvoch podmienok. Keby umožnil väčší priestor intímnejším a emotívnejším lyrickým kontrastom a keby v scénach najvyššej dynamickej hladiny nenútil sólistov k spievaniu na doraz. Možno



festivalový maratón neumožnil dostatok skúšok, ale tento raz v hre filharmonikov bolo viacero nepresností a netýkali sa len chúlостivých plechov. Vyzdvihnúť však treba podmanivé violončelové sólo v 2. dejstve.

V titulnej úlohe sa predstavila Mária Porubčinová, ktorá má aj na dramatickejšiu verziu dostatok hlasovej sily a pribojnosti v každej polohe. Podstatne plastickejšie jej vychádzali pianové pasáže, vo forte však znel jej soprán občas príliš ostro a s väčším vibratom. V postave Přemysla sa zaskvel technicky znamenite ovládaný, neforsírovaný a farebne príťažlivý barytón Jiřího Brücklera. Podobný obdiv patril Františkovi Zahradníčkovi, ktorý dramatický part Chrudoša vyzbrojil kovovo lesklým a aj nad orchestrálnou presilou víťaziacim basom.

Rola Krasavy preverí interpretku vo viacerých výrazových rovinách. Alžběta Poláčková má s ňou značné skúsenosti, takže si vedela rozvrhnúť sily tak, aby obsiahla aj dramatický rozmer partu okrúhlym a objemným tónom. Petra Mikuláša umiestnili na okraj javiska, hoci postava Lutobora okrajovou nie je. Zvládol ju spoľahlivo. U Michala Lehotského (Štáhlav) v českej opere viac než v talianskej ruší defekt v sykavkách. Michaela Zajmi (Radmila), Aleš Jenis (Radovan) a kvarteto žencov (členovia SFZ) vhodne dopĺňali sólistické obsadenie.

V koncertných uvádzaniach opier sa v zahraničí stretávame s dvoma možnosťami. Ak sólisti svoje party majú v repertoári, dokážu v priestore naznačiť vzájomné interakcie. Pokiaľ nie, majú hlavu v notách. Bratislavská *Libuše* (asi s jednou výnimkou) ponúkla divadelne skúsené obsadenie, no ostala niekde uprostred. Či skôr bližšie k nenadväzovaniu vzťahov. Napriek tomu, vitaj, Libuše! II

Bedřich Smetana

Libuše

Dirigent: Jaroslav Kyzlink
Zbormajster: Jan Rozehnal

Libuše:

Mária Porubčinová

Přemysl:

Jiří Brückler

Chrudoš:

František Zahradníček

Štáhlav:

Michal Lehotský

Lutobor:

Peter Mikuláš

Radovan: Aleš Jenis

Krasava:

Alžběta Poláčková

Radmila: Michaela Zajmi

Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor

Bratislava

Slovenská filharmónia

26. 9. 2024 (premiéra koncertného
naštudovania)

Peter Mikuláš, Aleš Jenis,
Michal Lehotský,
František Zahradníček,
Michaela Zajmi, Alžběta Poláčková,
Jiří Brückler, Mária Porubčinová,
Jaroslav Kyzlink,
Slovenská filharmónia,
Slovenský filharmonický zbor.
Foto: Ján Lukáš

Katedrálny organový festival Bratislava 2024

STANISLAV TICHÝ

Festival dôstojne rámcovali dva veľkolepo koncipované sólové organové recitály špičkových umelcov. Na prvom (18. 7.) hral na Slovensku už viac ako štvrtstoročie pôsobiaci americký organista **David di Fiore**. Ani tentokrát nevybočil zo svojho zvyku v rámci recitálu radiť až nadmerne kontrastné nálady, kde sa pestro striedajú aj smrteľne vážne a rozpustilo humorné hudobné námety naprieč širokým spektrom štýlových období. Snáď najprikrejším kontrastom bolo zaradenie skladby *Hornpipe Humoresque* Noela Rawsthorna medzi *Chorál h mol C. Francka* a výber dvoch častí z cyklu *Jób (IV. Túžba po smrti a VIII. Božia odmena)* Petra Ebeny. David di Fiore opäť dokázal, že aj po sedemdesiatke ostáva tým istým virtuózom v skvelej forme, schopným nadchnúť poslucháčov sviežou muzikalitou, brilantnou technikou, zmyslom pre zvukový efekt a jasným interpretačným názorom.

Na záverečnom koncerte (12. 9.) sa predstavil francúzsky virtuóz **Jean-Baptiste Monnot** z Rouenu. Po úvodnej Bachovej skladbe pokračoval recitál v intenciách názvu koncertu *Spirit of France*. Monnotov skutočne špičkový umelecký výkon pôsobil z hľadiska dramaturgie celého festivalu tak trochu ako strhujúca záverečná rekapitulácia na najvyššej interpretačnej úrovni, pretože s výnimkou dvoch skladieb Luisa Vierna (*Elégie* z op. 31 a *Toccaty* z op. 53) všetky ostatné skladby už zazneli na predchádzajúcich koncertoch: *Fantázia a fuga g mol BWV 542* J. S. Bacha, *Chorál II h mol C. Francka*, chorálové spracovanie *Herzlich tut mich verlangen* op. 122/10 J. Brahmsa a úvodné Allegro zo 6. *Organovej symfónie* op. 42/2 Ch.-M. Widora. Vzniknuté duplicity len potvrdzujú, že dané diela patria ku

kmeňovému organovému repertoáru a sú poslucháčmi opakovane vďačne prijímané. Ak mám byť dôsledný, tak na festivale ešte dvakrát zaznel aj *Chorál I E dur C. Francka* a *Toccata d mol BWV 565* J. S. Bacha. Príležitosť počuť tieto diela na festivale dvakrát v presvedčivých (hoci niekedy aj odlišných) interpretačných poňatiach vynikajúcich umelcov možno vnímať ako obohacujúcu poslucháčsku skúsenosť pre stálych návštevníkov koncertov.

Sólové organové koncerty boli ešte dva. **Monika Melcová** (25. 7.) tentokrát nehrala recitál z diel organovej literatúry, ale svoje vlastné improvizácie. Za námet si vybrala päť sugestívnych obrazov slovenského výtvarníka, spisovateľa a kňaza Teodora Tekela (1902–1975), ktoré boli premietané na plátne počas znenia jednotlivých improvizácií. K názvom výtvarných diel priradila umelkyňa názvy vystihujúce podstatu inšpirácie na ich hudobné stvárnenie: *Svätá rodina – Triptych; Muž bolesti – Preludium Grave; Pozerajú, ale nerozumejú – Contrapunctus; Válka, napadnutie Československa 1968 – Sonata Epica; Svetník – Fantasia*.

Jedinečné improvizácie oplývali bohatstvom nálad, farebných odtieňov, formovou a sadzobnou pestrosťou, ako aj kontrastmi kvázi statického a dynamicky dramatického stvárnenia. Poslucháč-znalc postrehol použitie viacerých hudobných symbolov, napr. melódií cirkevných piesní (chorálov) z *Jánových* a *Matúšových paší* J. S. Bacha či tému fúgy z jeho *Dobre temperovaného klavíra*, s ktorou organistka svojsky polyfonicky pracovala pri obraze *Pozerajú, ale nerozumejú – Contrapunctus*. Som však presvedčený, že aj bežného poslucháča, ktorý takéto hudobné odkazy

Pri príležitosti 15. jubilea medzinárodného festivalu sa jeho riaditeľ, slovenský organista **Stanislav Šurin** rozhodol rozšíriť počet koncertov z osem na desať. Keďže koncerty v bratislavskej Katedrále sv. Martina bývajú pravidelne vo štvrtky (výnimkou je jeden nedeľný koncert v Lamači), festival sa „natiahol“ na takmer 2 mesiace. Na tejto ploche nie je možné venovať sa každému z koncertov podrobne, preto čitateľovi ponúkam skôr akýsi výber zásadných postrehov.

nevnímal, zaujala príjemným a zrozumiteľným hudobným jazykom a vtiahla ho do magického sveta spontánnej invencie.

Štvrtým sólovým recitálom bol do festivalu už tradične zaradený Koncert v arcidiecéze v Kostole sv. Margity v Bratislave-Lamači, na ktorom sa predstavil nitriansky hradný organista **Vladimír Kopec**. Umelec si neustále rozširuje repertoár a v nedeľu 8. 9. popoludní ponúkol poslucháčom zmes starostlivo nastudovaných diel staršej hudby (Mozart, Pasquini, Händel, Bach) i tvorby 19. storočia (F. Mendelssohn Bartholdy, G. Morandi). Koncert zakončil skladbou *Matin Provençal* (Provencálske ráno) z cyklu *Poèmes d'Automne* op. 3 (Jesenné básne) Josepha Bonnetta z r. 1908 a dvoma rozsiahlejšími prídavkami. Škoda, že dojem zo suverénneho umeleckého výkonu oslabil zvuk lamačského organu, ktorý bol následkom dlhotrvajúcich letných horúčav rozladený. (Mám na mysli labiálne registre, nie jazykové, ktoré sa spravidla pred koncertom vždy doladujú.)

Výrazným špecifikom tohoročného festivalu bola početná prevaha koncertov s vokálnou účasťou (celkovo 6), čo sa premietlo aj do jeho podtitulu *Organ & Voices*. Hudobná literatúra, v ktorej organ zaznieva spolu s ľudským hlasom, je obsiahla, no vzhľadom na výrazové bohatstvo nástroja sa dá ešte neustále rozširovať aj o transkripcie inštrumentálnej zložky vokálnych skladieb pôvodne napísaných s klavírnym alebo orchestrálnym sprievodom.

Stodvadsiate výročie úmrtia Antonína Dvořáka si festival pripomenul dvojnásobným uvedením kompletného cyklu *Biblické písně* op. 99. Sopranistka **Ingrida Gápová** (1. 8.) očarila suverénnou speváckou technikou a výrazovou hĺbkou, ako aj pozoruhodnou sýtostou hlasu, keďže cyklus spievala v pôvodnej verzii pre nižší hlas. **Martin Bako** stvárnil pôvodne klavírne party cyklu na organe s takou mierou invenčnej kreativity v oblasti farby zvuku, dynamických kontrastov a sadzobných riešení (rozdelenie textúry medzi manuály a pedál) inšpirovaných veľkým organom, akú som doposiaľ nepočul ani na koncerte, ani na nahrávke. Program Bako obohatil takmer úplným uvedením nesmierne poetického a obsahovo hlbokého cyklu *11 chorálových predohier* op. 122 J. Brahmsa (chýbali len č. 1, 4 a 9) kladúcich vyššie nároky na vnímavosť poslucháča a záverečnou skladbou C. Francka.

Skvelé švajčiarske duo **Guðrun Sidonie Otto** (soprán) a **Andreas Liebig** (organ) uviedli Dvořákov cyklus *Biblické písně* v nemeckej jazykovej verzii, pričom organista bol v stvárnení



inštrumentálneho partu oproti Bakovi zvukovo zdržanlivejší, no veľmi vkusný. Výrazným dramaturgickým vkladom v rámci festivalu bolo uvedenie vokálnych skladieb Luigiho Nona a žijúcich autorov (Sofia Gubaidulina a Daan Manneke).

Závažným umeleckým počinom bol večer (8. 8.) mladého poľského dua, ktoré tvoria **Angelika Rzewuska** (soprán) a **Mateusz Rzewuski** (organ). Ich vystúpenie očarilo nielen špičkovou interpretačnou vyváženosťou, ale aj obdivuhodnou zvukovou vyváženosťou, sviežou ľahkosťou, zrozumiteľnosťou a dokonalým synchrónom aj v najrýchlejších skladbách v rozľahlej akustike chrámu. (Sólistka stála pri zábradlí chóru niekoľko metrov za chrbtom organistu.) Pútavá a pestrá dramaturgia zahŕňala diela od 11 autorov a presahovala od 2. polovice 18. do začiatku 20. storočia.

Publikom vďačne prijatým bol z pohľadu dramaturgie populárnejšie ladený koncert poprednej sopranistky **Simony Šatureovej**, huslistu **Miloša Valenta** (hral na barokovom nástroji) a organistu **Stanislava Šurina**, (22. 8.). Sopranistka nadchla obecenstvo kultivovaným a súčasne zanieteným spevom dvoch árií G. F. Händla a známeho *Laudate Dominum* W. A. Mozarta. S citlivým interpretačným vkladom predniesla *Štyri mariánske antifóny* S. Šurina, ktorý odel

Stanislav Šurin, Simona Šatureová a Miloš Valent
Foto: R. Lutzbauer

Návštevnosť koncertov ukazuje, že organizátorovi sa dlhodobo darí nachádzať optimálne riešenia.

organový part do nádherných farieb. Koncert zakončil sólovým organom – invenčnými *Variáciami na Victimae Paschali Laudes* už zosnulého pražského virtuóza Jiřího Ropeka.

Z Talianska pricestovali sopranistky **Marina Malavasi** a **Lidia Bastarretxea Vila** s organistom **Giulio Mercatim**, aby 29. 8. predniesli u nás zriedka uvádzané skladby cirkevnej hudby pre dva hlasy a organ od Jeana-Baptista Farého, Gabriela Faurého, Gioacchina Rossiniho a Camilla Saint-Saënsa. Všetci festivaloví organisti sú permanentne koncertujúcimi umelcami v skvelej hráčskej forme a vokálne koncerty obohatili aj uvedením náročných skladieb pre organ sólo.

Sériu po sebe nasledujúcich vokálnych koncertov zavŕšil jedinečný večer s názvom *The Festival Goes Bach* (5. 9.). Tento koncert ma obzvlášť potešil, lebo sprístupnil slovenskému poslucháčovi reprezentatívnu ukážku zriedka uvádzanej cirkevnej hudby J. S. Bacha a jeho staršieho bratranca Johanna Christopa Bacha. Spolu s 25-členným **Miešaným speváckym zborom Tirnavia** (zbormajster **Michal Stahl**) vystúpilo kvinteto vokálnych sólistov v zložení **Helga Varga Bach**, **Hilda Gulyás** (soprány), **Angelika Zajícová** (alt), **István Hajdu** (tenor) a **David Harant** (bas). Interpretačne (intonačne i rytmicky) náročnú vokálnu

polyfóniu zanietené a s osobitým stvárnením dirigoval **Norbert Brandauer** z Rakúska. Basso continuo realizovali **Vladimír Kopec** na organovom pozitíve a **Michal Vavro** na kontrabase.

V dvojzborovom 8-hlasnom motete *Lieber, lieber Herr Gott* J. Ch. Bacha tvorilo jeden zbor kvarteto sólistov, druhým bol zbor Tirnavia stojaci za nimi. Aj v záverečnom približne 20-minútovom 5-hlasnom motete *Jesu, meine Freude BWV 227* J. S. Bacha spievalo viaceré úseky kvinteto sólistov. Vyznenie skladieb v tvorivej spolupráci s poloprofesionálnym trnavským speváckym zborom bolo obdivuhodné. Tentokrát ma menej zaujali sólové organové skladby J. S. Bacha v podaní špecialistu na starú hudbu **Tomeu Seguí Campinsa** zo španielskej Malorky.

Ešte malá poznámka k dramaturgii festivalu ako celku. Je potešiteľné, že na podujatie stále prichádza početné publikum. No zároveň som si vedomý toho, že udržať jeho záujem si vyžaduje neustále balansovať medzi ambíciou zaraďovať vysoko hodnotné, no posluchácky náročné hudobné projekty, a zároveň vychádzať v ústrety očakávaniam mainstreamového poslucháča. Myslím si, že práve návštevnosť koncertov ukazuje, že organizátorovi sa v tomto smere dlhodobo darí nachádzať optimálne riešenia. ||

Konvergenzie

Posolstvo zašifrované v hudbe sa poraziť nedá

pripravila VIERA POLAKOVIČOVÁ

Stretneme sa na krátky čas a sme takí vyspelí, že sa vieme zohrať za tri skúšky, niekedy viac.

Pamätám sa na začiatky festivalu, keď bolo vašou ambíciou oživenie domáceho komorného muzicírovania, a dialo sa tak vďaka vám a vašim kolegom vrátane Roberta Cohena. Bol jedným z niekoľkých vzácných mladých umelcov, ktorých som spoznala na začiatku mojej profesionálnej kariéry ako dramaturgičky BHS. Práve jeho festival, ktorý sa odohrával v anglickom mestečku Charleston, vás inšpiroval na vytvorenie niečoho podobného v Bratislave. Začínali ste v malom a dnes je to košatý projekt s presahmi do iných žánrov hudby a umenia a s celospoločenským významom. Ako sa vám podarilo udržať pôvodný cieľ domáceho muzicírovania? Stále je základom festivalu. Založili sme aj Spoločnosť pre komornú hudbu, aby sme to zdôraznili. Naše špecifikum je, že dávame prednosť spájaniu rôznych domáciach a zahraničných interpretov. Podľa mňa totiž existujú dva princípy hrania – kvarteto, ktoré hrá, povedzme, dvadsať rokov spolu a je geniálne, sme očarení, že dokáže znieť ako funkčný ansámbl. Druhý prístup ku komornej hudbe je ten, ktorý som sa naučil až v zahraničí. Stretneme sa na krátky čas a sme takí vyspelí, poznáme množstvo literatúry, že sa vieme zohrať za tri skúšky, niekedy viac, a hoci nemáme dirigenta, máme spoločné noty a navzájom komunikujeme.

Podľa vzoru môjho učiteľa Roberta Cohena boli prvé ročníky Konvergencií podujatím niekoľkých dní pred

prázdninami, neskôr v septembri, kde sa vtedy takmer nič nedialo, dnes sa takmer prekrývame s BHS a inými festivalmi. Hoci sme sa vyvinuli a etablovali ako vyhľadávaný festival komornej hudby a prinášame aj zaujímavých slovenských a zahraničných umelcov, našou ambíciou je prinášať radosť z hudby, umenia, z priateľstiev. A nosným mottom festivalu ostala komorná hudba.

Porozprávajte, čo vás naučil Robert Cohen.

JL: Musím sa vrátiť práve k TIJI, Medzinárodnej tribúne mladých interpretov v rámci BHS 1981, keď som ho ešte ako dieťa počul a fascinoval ma. Po revolúcii som sa dostal do nemeckého Sobernheimu (festival a majstrovské kurzy, pozn. aut.), kam som chcel ísť na stáž k slávnej violončelistke Marii *Tchaikovskej* z Moskvy, ale dostal som ponuku ísť k Robertovi Cohenovi. Mal iba päť žiakov, ona dvadsať, to bol pre mňa kľúčový moment. Strávili sme s ním desať dní, hrali sme celé hodiny, prešli sme spolu široký repertoár, obedovali sme spolu. Postupne k nám prichádzali študenti aj od prof. *Tchaikovskej*, ktorá bola autoritatívna, a z jej triedy prenikali náreky študentov. My sme popri vášnivej práci zažívali pohodu, bolo tam veľa smiechu, radosti z hrania, spájali nás obdiv k Robertovi, hrajúcim akúkoľvek skladbu bez prípravy. Stali sme sa celoživotnými priateľmi – nielen my, ale aj naše manželky a deti. Robert je silným pilierom festivalu po celých 25 rokov.

Violončelista JOZEF LUPTÁK o začiatkoch festivalu
Konvergenzie píše: „Keď som sa v roku 1997 vrátil zo štúdií v Anglicku a v Kanade, kde som zažil festivaly komornej hudby, chcel som niečo podobné robiť aj na Slovensku. Pričom od začiatku som chcel, aby mal presahy aj do iných hudobných žánrov. V rokoch 1998–1999 som urobil sériu koncertov a od roku 2000 som sa rozhodol zmeniť tento formát na festival. Hneď v ďalšom roku som pozval Mariána Vargu a pozvanie prijali aj hostia zo zahraničia – Robert Cohen, Benjamin Schmid, Rena Sharon či Gabina Demeterová.“
So zakladateľom Konvergencií sme sa rozprávali pri príležitosti 25. výročia festivalu...

Dr. Igorovi Čechovi z Rotary vďačím za to, že ma navrhol na výberové konanie Rotary klubu do Rakúska, kde zo štyridsiatich adeptov vybrali šiestich na štúdium a ja som bol medzi nimi. Pomohli mi odporúčania prof. Lapšanského, Roberta Cohena a získal som štipendium na Royal Academy of Music v Londýne. Bol som prakticky prvým riadnym študentom Roberta Cohena na Royal Academy. Robert má obrovské renomé nielen ako umelec, ale aj ako pedagóg. Vlní získal na tejto prestížnej akadémii Chair Williama Pleetha – to je veľká prestíž, možno viac ako naša profesúra, je zárukou kvality a kontinuity po svojom slávnom pedagógovi prof. Pleethovi.

Konvergenzie – to je štvrté storočie tvrdej, ale zaujímavej práce v oblasti nezriadovanej kultúry. Hráte síce veľa na festivale a v zahraničí, ale menej na dôležitých slovenských koncertných pódiiach. Aj toto priniesli Konvergenzie?

Myslím si, že sa nám podarilo jedno také dôležité pódium aj vytvoriť. Musím povedať, že mám dobrú komunikáciu a vzťahy s predstaviteľmi zriadovanej kultúry, ale napríklad Dvořákov violončelový koncert som hral naposledy na Novom Zélande. A recitály? Na jeden neviem zabudnúť – hneď ako sa počas korony dalo (9. júna 2020, pozn. aut.), urobil vtedajší generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie Marián Lapšanský veľké gesto a pozval ma na recitál s klaviristkou Jordankou Palovičovou do Reduty. Je však pravda, že mi trochu



Jozef Lupták
Foto: V. Kabath

chýba osobná spolupráca mimo festivalu, napríklad so Štátnym komorným orchestrom Žilina alebo Košickou filharmóniou. Veď mám aj veľa krásneho repertoáru s orchestrom.

Komorná hudba sa vinie celým festivalom, zoskupenia sú variabilné, opierajú sa o veľké umelecké osobnosti, piliere festivalu, ktoré posúvajú festival do vysoko profesionálnej roviny – Nora a Miki Skutovci, Ronald Šebesta, Martin Ruman, Eva Šušková, Boris Lenko, Igor Karško či Katarína a Milan Paľovci, britský huslista Tom Norris a mnohí ďalší... V tomto smere sme mali veľkú diskusiu s naším hlavným podporovateľom Fondom na podporu umenia, kde som narazil na malé nepochopenie, keďže festival budujem s niekoľkými stálymi hosťami. Pre mňa je veľmi dôležité, že sa cyklicky vracajú, lebo čerpáme z ich poznania a skúseností, učia sa od nich mladí slovenskí interpreti a študenti a vzniká prirodzené odovzdávanie skúseností a prepojenia. Na jednom ročníku festivalu vystúpi 60–70 umelcov, to znamená, že ide o 50 nových, vrátane svetových...

Váš vklad je hlavne umelecký...

Priznám sa, že to ma baví najviac. Snažím sa vystihnúť podstatu umenia, hudby, spolu s dramaturgom Andrejom Šubom naprogramovať hlavné línie festivalu. Hudbu milujem a manažovanie postupne delegujem na manažérku a môj vynikajúci tím.

Prenikli ste na scénu Bratislavy – do Moyzesovej siene, Primaciálneho paláca, krásne obnovej Slovenskej národnej galérie, do Design Factory či na pôdu zahraničných inštitútov, ale aj do ďalších slovenských miest. Festival obohatili semináre, workshopy, diskusie, filmy, čítania, skladateľské kurzy a súťaže, presahy do iných druhov umenia – výtvarného, divadelného, filmového, literatúry a najmä do celospoločenských tém. Ako sa vám pri tomto zábere darí prenikať do podstaty hudby a umenia?

Áno, festival sa veľmi rozšíril, rástol postupne a prirodzene, ale boli sme do toho aj trochu dotlačení situáciou, ktorá vznikla počas korony. Predtým sme boli primárne hudobným festivalom. Prišiel 9. marec 2020, odohrali sme bachovský festival – J. S. Bach je jedným z mojich najobľúbenejších skladateľov –, a podaril sa obsahovo, vizuálne aj zostavou umelcov, ktorí tam boli, bol mozaikou rôznorodosti tvorby jedného autora, čo nám dovolilo preniknúť do hĺbky, do podstaty.

Nastala situácia, že sme zo dňa na deň nemohli vystupovať. Hľadali sme náhradné možnosti. Iste je dobré robiť online koncerty, ale po určitom čase strácate kontakt s realitou, s publikom i s umelcami, no hlavne motiváciu. Hľadali sme inú formu komunikácie, pričom sme nevedeli, ako dlho to potrvá, tak sme sa orientovali na to, čo posilňovalo našu značku: vydávali sme CD, záznamy koncertov,

live koncerty, venovali sme sa študentom, popri koncertoch sme robili semináre, workshopy. Chceli sme, aby prežila idea festivalu, aj aby sme mohli fungovať ďalej. To rozbehlo aktivity, ktoré sa teraz snažíme už trochu redukovať a vrátiť sa do pôvodného formátu. Tešilo nás, že sa môžeme venovať vzdelávacej činnosti. Myslím si, že ide ruka v ruku s tým, čo robíme pre širšie publikum. Snažíme sa pritiahnuť ľudí, ktorým je blízka hudba bez hraníc – stará, súčasná, nepoznaná, ktorí chcú objavovať, ale aj tým, ktorí sa s hudbou stretávajú po prvý raz.

Takou hodenou rukavicou bolo stretnutie s primárom Brodského kvarteta Danielom Rowlandom vo fínskom meste Kuhmo na najväčšom festivale komornej hudby v Európe. Neskôr sme sa stretli na kurzoch v talianskom Cividale, kde sme obaja učili. Nadhodil mi ideu uvedenia kompletu sláčikových kvartet Dmitrija Šostakoviča. Vedel, že mám festival, vtedy to už bolo po roku, čo som ho pozval a zažil u nás atmosféru nabitú vášňou k hudbe, ale mal som obavy, že pätnásť kvartet za tri dni, to naše publikum nezvládne. Ale myšlienka už bola v hlave. Vymysleli sme to teda ako špecifický projekt, ktorý bude raz, a prispôbili sme sa im dátumom – Brodsky Quartet tak vystúpil na Konvergenciách vo februári v roku 2016. Bola to taká silná skúsenosť, preto sme si povedali, že každý rok budeme venovať jednému autorovi. Mám pocit, že to je vždy fantastická časť roka, ktorá nám

Snažíme sa pritiahnuť ľudí, ktorým je blízka hudba bez hraníc – stará, súčasná, nepoznaná.

dovoľuje ísť do hĺbky. Už teraz sa teším, že na budúci rok prinesieme hudbu Bohuslava Martinu. Zvažovali sme viaceré návrhy, ale i vzhľadom na situáciu v našej kultúre by sme chceli ukázať, ako veľmi oceňujeme pomoc českých kolegov, napokon teraz je taktiež Rok českej hudby. Chceme spolupracovať s našimi susedmi, chceme posilniť česko-slovenské vzťahy. Martinu je fantastický autor, ktorý mal Slovensko rád takisto, ako Janáček, ktorého sme už mali. Keď som to povedal Igorovi Karškovi, s ktorým často konzultujem programy, reagoval, že som mu pripravil predčasné Vianoce...

A neváhate sa priblížiť ani k poslucháčom mimo hlavného mesta – tento rok v Žiline a Banskej Bystrici.

V minulosti sme dokonca deväť rokov robili samostatný festival Konvergenzie v Košiciach, hrali sme v Piešťanoch, Nitre, Liptovskom Hrádku či Mikuláši a v mnohých ďalších mestách, ako aj v zahraničí.

Vďačím vám za ochutnávku festivalu v parížskej Invalidovni, a to aj za účasti krstného otca festivalu Roberta Cohena.

Bol to krásny zážitok, vynikajúca sála, nadšené publikum. Hrali sme aj v Ríme, Maďarsku, pravidelne cestujeme do Ameriky – spojenie vzniklo cez priateľské vzťahy v Montane v USA, kde prinášajú mestu Billings niečo, čo obohacuje mesto a spoločnosť, a veľmi si v tom rozumíme. Zaujímavý je príbeh, ako toto partnerstvo vzniklo. Bolo to na koncerte SVJATI v roku 2013 v Dóme sv. Martina, kde zneli diela A. Pärtu, J. Tavenera, V. Godára, P. Zagara či G. Bryarsa. Americký hosť Bill Simmons, hlavný hosťiteľ našich koncertov v Montane, bol hlboko dojatý. Nielenže sa na Konvergenzie vracia, ale pozýva na hostovanie celý rad umelcov nášho festivalu. Boli sme tam ako kvarteto (Chassidic Songs) kvinteto, s Borisom Lenkom, Branislavom Dugovičom a ďalšími. Často nám na mobilitu prispel aj Fond na podporu umenia, pretože takto získané skúsenosti sú ďalšou vysokou školou.

Tomu hovorím v zmysle názvu jedného z vašich kľúčových projektov „building bridges“...

„Building Bridges“ je špecifický projekt ostatných troch rokov s nórskeymi umelcami, ktorý vyvrcholil aj nahrávkou albumu *Spev*, ale obsahovo sme niečo podobné robili už roky predtým. Inšpiráciou pre nás bolo aj prepojenie s festivalom Arcus Temporum v Maďarsku. Ich dramaturgia sa vždy opierala o jedného autora

z historického obdobia a jedného zo súčasnosti. Maďari prišli za nami a spolupráca sa pekne rozvinula obojsmerne. Podarilo sa nám odporučiť okrem iných aj Quasars Ensemble, Noru a Mikiho Skutovcov, hrali sme so skvelými umelcami, mimo iných aj s Gidonom Kremerom či fantastickými maďarskými umelcami. András Keller bol umeleckým riaditeľom tohto projektu.

A budete hrať aj v rakúskom Hainburgu – Karolinenhofe...

To je slovensko-rakúsky priestor, jeho majiteľom je Slovák, pripomína nám Design Factory a radi by sme tu hrali aspoň raz za rok, ako taký dezert. Mám k miestu aj osobný vzťah, keďže moja manželka Katka riešila architektúru časti usadlosti.

Variabilné zoskupenia, neznáma tvorba domácich, v totalite neuznávaných tvorcov, hľadanie súvislostí a prepojení v medzinárodnom kontexte, hostovanie svetových tvorcov. Kde sa vzal ten celospoločenský kontext?

Vyrastal som tak, mám to v DNA. Môj otec nezaprel svoju vieru, bol na konci 50. rokov vo väzení, ŠtB ho zobrala priamo z práce v roku 1958, pretože bol aktívny v Cirkvi bratskej (vtedy Jednota česko-bratská), venoval sa mladým ľuďom, bol odsúdený na tri roky za rozvracanie republiky. Všetko to boli klamstvá. Súdila ho pani Colotková. Odsedel si na Pankráci takmer rok, neskôr bol v rámci amnestie pre politických väzňov prepustený, ale sledovanie pokračovalo. Každé tri mesiace sa musel hlásiť na Februárke (*budova polície na Račianskej ulici*, bývalej ulici Februárového víťazstva, jedno zo sídiel ŠtB, pozn. aut.). Mali sme aj problém cestovať, čo sa ešte zhoršilo, keď moja sestra emigrovala do Kanady. V rodine som však dostal do vienkla otvorenosť a záujem o to, čo sa deje v spoločnosti.

Mne osobne veľmi imponujú vaše občianske aktivity. Raz mi jedna veľká osobnosť našej domácej a medzinárodnej scény povedala, že ste politik, nie hudobník...

Trochu ma to prekvapilo, lebo sa tak necítim, vyjadrujem len svoje občianske postoje. Na Slovensku to znie takmer ako negatívum, lebo u nás sú mnohí politici skorumpovaní a na krajine im viac menej nezáleží. Ale mne na tomto priestore veľmi záleží a myslím si, že každý umelec ide do verejného priestoru, spoluvytvára ho, a pre mňa je to prirodzené a myslím si, že je aj nutné, aby sme prezentovali svoj názor, postoj voči tomu, čo sa deje.

Samozrejme, veď už tým, koho pozvanie, na aké podujatie a v akom priestore prijmete, dávate signál verejnosti. Máte tak možnosť ovplyvniť kultúrne, spoločenské dianie. Vždy ste stáli na strane tolerancie, slobody, výchovy k demokracii, na tých pódioch, kde Ladislav Snopko pripomína Nežnú revolúciu alebo Michal Kaščák pozýva na Pohodu. Umelec je homo politicus.

Ja sa tomu nebránim, nemám však žiadnu politickú moc ani žiaden vplyv, žiadne nitky nepotahujem, ale keď ma pozvú – či už zahrať hymnu alebo predniesť prejav, prijímam to. Keby som to odmietol, mal by som pocit, že zapieram sám seba. Som presvedčený, že treba stále pripomínať, k čomu sme sa dopracovali pred 35 rokmi. To bola jedna z najsilnejších skúseností môjho života. Niektro sa to snaží relativizovať, ale pre mňa to stále zostáva mimoriadne dôležité, naozaj sa otvorila železná klieťka, v ktorej sme žili, a to, že sa niektoré veci následne nesprávne riešili, na tom nič nemení, hoci je to pravda. Mám na mysli skutočnosť, že sa neinvestovalo dostatočne do vzdelania, do kultúry, do zdravotníctva. Dôležité je teraz, aby sme dokázali otvoriť tú pomyselnú železnú klieťku aj v našom vnútri a byť slobodní a pravdiví občania.

Keby sme aj v rámci nežnosti boli odstavili politicky aktívnych prisluhovačov režimu...

Áno, a aspoň symbolicky ich potrestali...

Medzitým nás ohýba internet a občania, zmätení z internetu a sociálnych sietí, a hoci to rieši celý svet, u nás sú tie roztvorené nožnice príliš okaté. Čo dokáže v takomto krízami zmietanom zraniteľnom svete hudba?

Tie vonkajšie prejavy, to je jedna vec – niekam prídem, prednesiem prejav, ale vydávanie signálov samotnou hudbou, to považujem za nezlomné a neporaziteľné poslanstvo, o ktoré nás nemôže nikto pripraviť, aj keď je to veľmi krehký nástroj – skoro ako to kvarteto na lodi Titanic.

Vlani ste hudbou rozprávali príbehy – Hudba ako dobrodružstvo – Hudba, ktorá spája alebo Hudba ako sen, koncert s názvom bach-berger-beethoven-brahms, Building Bridges... Závan politickej výzvy nepôsobil nasilu, bol chcený a možno aj neustále potrebný, ale vytváranie hudobných a umeleckých mostov, kde sú prirodzené v láske a priateľstve zapojení všetci, by mohlo byť aj v politickom poslanstve silnejšie. Aké poslanstvo budete prinášať tejto zraniteľnej spoločnosti?

To je veľmi ťažká otázka, prinášanie krásy zahŕňa všetky tieto atribúty, o ktorých sme sa rozprávali, či je to slušnosť, tolerancia, láska, základné piliere otvorenej a demokratickej spoločnosti. Názov festivalu som zvolil preto, lebo mi to pripomínalo to, čo som na začiatku chcel priniesť a aj sa to celých tých dvadsaťpäť rokov sa deje, vždy trochu inak, ale deje sa to. Konvergenzie – spájanie, prepájanie ľudí, ktorí sú zdanlivo ďaleko od seba, štýlov, ktoré zdanlivo spolu nesúvisia, umeleckých odvetví. Pre mňa to v tom čase znamenalo aj prepájanie slovenských a zahraničných interpretov, lebo sa nám vtedy zdalo, že to nefunguje, chýbalo nám tiež prepájanie umelcov s publikom. Toto prepájanie sa však akýmsi spôsobom preklapilo aj do spoločnosti. To, čo sme komunikovali na pódii, sa vlastne ukázalo ako dôležité. Chýba nám totiž stred, ľudia, ktorí sú slušní a nepotrebujú sa prezentovať, prijímajú akúkoľvek minoritu ako samozrejmosť, pomáhajú si. Jednoducho, ten stred mizne. Odpoveďou na rastúcu nenávisť a zlobu má byť pokoj, slušnosť, dialóg.



Komorné muzicírovanie by mohlo byť princípom spoločnosti, je to krásny, nasledovateľný model, symbol, ako by mohla fungovať, keď sa vzájomne počúvame, rešpektujeme, raz je jeden vpredu, druhý ho sprevádza, potom je druhý vpredu a kolega sprevádza jeho. To je priam fascinácia hudbou a umením, človek zažíva radosť, aj jeden aj druhý a tretí môže byť hodnotný a každý môže byť nápomocný. Toto ma mimoriadne naplňa.

Počas 24 ročníkov sa festival Konvergencie vyvinul na zásadný umelecký a celospoločensky prospešný projekt. Tu je na mieste otázka názvu festivalu – uctiebate priateľa Mariána Vargu a aj jedného z najvýznamnejších slovenských skladateľov a mysliteľov Romana Bergera, ktorý tak pomenoval svoje sólové skladby pre husle, violu a violončelo (*Konvergenzie I, II, III*). Obaja boli rebeli a aj si za to svoje museli vytrpieť. Kde sa vzalo spojenie s týmito osobnosťami?

Títo dvaja umelci sú mi zvlášť blízki. Pre mňa je obrovskou poctou, že môžem pokračovať v tom, čo oni začali. Máme veľa vzácných osobností, pekný vzťah som mal a mám k Iljovi Zeljenkovi, Jurajovi Benešovi, Vladovi Godárovi, ale „Hudba

a pravda“ je z úst Romana Bergera a toto chceme nieť ďalej, dúfam, že sa nám to podarí.

Roman Berger bol raz na Konvergenciách, po druhý raz už bol chorý a nemohol prísť, ale poslal mi rukou písaný list – obdiv voči tomu, čo robím, a k hodnotám, ktoré prinášam, to bolo pre mňa obrovským povzbudením. A podobné to bolo s Mariánom, pýtal som sa ho, či mu to nebude prekážať, ak sa festival bude inšpirovať názvom jeho albumu. Odpovedal mi, že ten názov nevlastní, a bude rád, keď sa v tom bude pokračovať. S jeho manželkou Jankou sme dodnes priatelia a po jeho smrti som sa stal predsedom Spoločnosti Mariána Vargu.

Necítim sa supermanom, často sa bojím pred festivalom, či prídu ľudia, či sa všetko podarí..., aj teraz, keď robíme tento rozhovor, myslím na to, čo ešte musíme dokončiť pred začiatkom festivalu, a potom, celospoločenská situácia, ktorá nás skľučuje, a neistá budúcnosť kultúry a umenia mi nie vždy dovoľia zaspáť.

Povzbudzuje ma výrok Václava Havla, ktorý povedal, že dôležité je, aby nás neopustila nádej. „*Nádej nie je optimizmus. Nie je presvedčenie, že niečo dobre dopadne, ale istota, že to má zmysel bez ohľadu na to, ako to dopadne*“. ||

Jozef Lupták (1969) je absolventom VŠMU u Jozefa Podhoranského, študoval na Royal Academy of Music v Londýne (štípendium Rotary Foundation) v triede Roberta Cohena, absolvoval štípendijný pobyt v kanadskom The Banff Centre for the Arts, ako aj majstrovské kurzy u popredných svetových violončelistov. Je laureátom a víťazom viacerých národných a medzinárodných súťaží. V roku 2000 založil festival komornej hudby Konvergenzie, ktorý tento rok vstúpil do svojho 25. ročníka.

S Robertom Cohenom
na festivale r. 2021
Foto: J. Uhlíková

Alchýmia fagotovej trstiny

pripravila ANDREA SEREČINOVÁ

Keď som koncom apríla na festivale Allegretto robila rozhovor s fagotistkou Sophie Dervauxovou, ako blesk z čistého neba zaznela informácia, že používa fagotové strojčky zo Slovenska. Moja chuť spoznať výrobcu, ktorý dokázal zmeniť návyky azda najväčšej hviezdy súčasného fagotu, časom rástla. Stretnutie so SERGEJOM MICHAĽČUKOM odhalilo zaujímavý osobný i profesionálny príbeh človeka, ktorý dokázal správne uchopiť nielen svoj talent, ale aj životné príležitosti.

Trstinové plátky musia byť upravené na hrúbku len približne desiatiny milimetra.

Rodinný dom v Jelke, dedine pri Malom Dunaji v Galantskom okrese, typická „kocka“ v tichej uličke, ničím nenašepkáva, že by sa v ňom vyrábali komponenty pre fagotistov z celého sveta, vrátane prominentných hráčov. Vstupujem do útulnej domácnosti, hneď pri vchode je miestnosť, ktorej veľkú plochu zaberá prikrytý biliardový stôl. Až druhý pohľad odhalí stoly pri stene s množstvom fagotových strojčiek, náradím a nástrojmi, laikovi na prvý pohľad pripomínajúcimi zveráky alebo malé frézy. Domáci pán tu trávi „trojfázovo“ väčšinu dňa, prakticky väčšinu roka.

Práce je veľa, aktuálne sa totiž na strojčky Sergeja Michalčuka čaká aj dva mesiace. Ich dosah je v pravom slova zmysle globálny – od Taiwanu na východe až po Kaliforniu na západe. „Vypnem rádio, aby nás nerušilo. Ja pri práci počúvam stále BR-Klassik, nedávno púšťali nahrávku so Sophie Dervauxovou, to bola úžasná náhoda,“ žiari pri zmienke o svojej najprominentnejšej odberateľke...

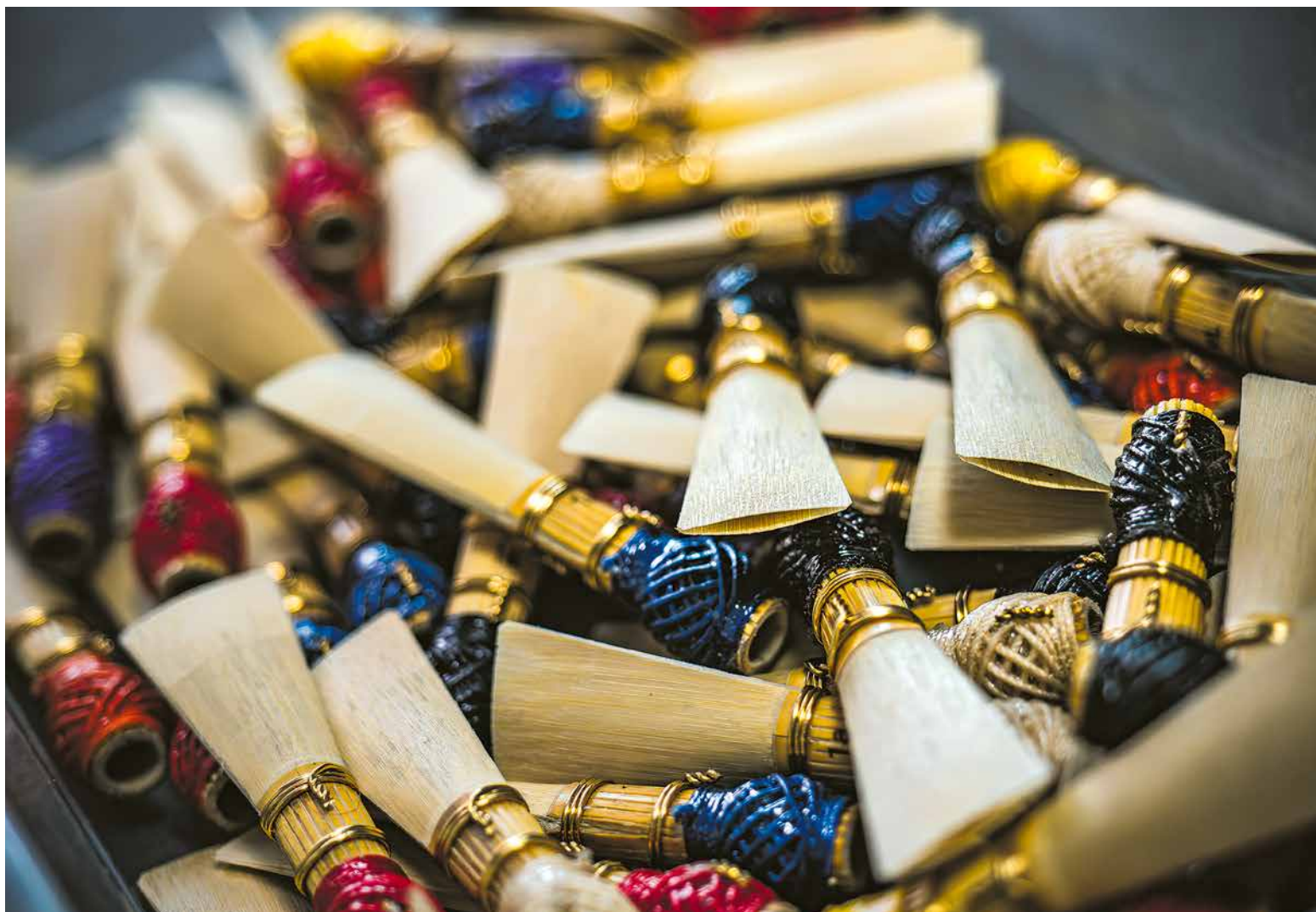
Sergej Michalčuk pochádza z východnej Ukrajiny, na Slovensku je už od r. 2015. Na Ukrajině sa najprv živil ako

fagotista. „Fagot som študoval na strednej škole v Záporoží, potom na vysokých školách v Donecku a Kyjeve, kde som sa zamestnal v opernom orchestri. Strojčky sme sa učili vyrábať počas štúdia. Časom som zistil, že keď kolegovia v orchestri vyskúšali tie moje, dobre sa im na nich hralo a chceli, aby som ich vyrobil aj pre nich.“ Ručné opracovanie trstinových plátok do „strojčka“ len nožikom je časovo náročnou prácou s vysokou chybovosťou. Trstinové plátky musia byť upravené na hrúbku len približne desiatiny milimetra. Keď Sergej Michalčuk začínal so zásobovaním kolegov na Ukrajině, vyrobil popri hraní v orchestri maximálne 10 strojčiek za týždeň. Dnes dokáže vďaka profesionálnym nástrojom produkovať 20 kusov denne. Nebolo to však vždy jednoduché.

„Ešte ako študent som s dychovým kvintetom začal hrať v západnej Európe. Raz som si v Nemecku všimol billboard s reklamou na nástroj na úpravu plátok od slávnej firmy Georg Rieger. Pochopil som, že s takou výbavou môžem svoju produkciu zefektívniť. Bola to však vtedy pre mňa obrovská investícia, jeden stroj stál okolo 1 500 eur a ja som potreboval tri druhy pre rôzne fázy

výroby. Ale podarilo sa to a roku 2004 som sa stal prvým výrobcom fagotových plátok na Ukrajině s touto profesionálnou výbavou.“ Zákazky sa začali hrnúť. Profesionálne nástroje pomohli Sergejovi Michalčukovi zvýšiť nielen produkciu, ale aj presnosť spracovania trstinových plátok. Po ukrajinských fagotistoch sa začali ozývať aj hráči z Ruska. Dopyt po strojčkoch rástol a Sergeja ich výroba bavila. Postupne začala vytláčať jeho pôvodnú profesiu. „Okrem práce v divadle sme mali dobre rozbehnuté aj hrania v Nemecku s kvintetom. Bolo treba veľa cvičiť, no zároveň sa stále viac zvyšovali objednávky na strojčky.“

Keď sa pýtam Sergeja, či jeho kariéru orchestrálneho hráča „zničili“ fagotové strojčky, odpovedá, že nielen strojčky, ale i hokej. „Môj syn bol v tom čase veľmi talentovaný hokejista v žiackej kategórii a jeho hokejová škola na Ukrajině skrachovala. Dostali sme ponuku, aby sa presunul do prestížnej hokejovej školy v Moskve. Pre mňa to nebol problém, mal som tam už veľkú klientelu a aj možnosť zamestnať sa v orchestri. To sa napokon nepodarilo, pretože ma úplne prevalcovali práve zákazky



na strojčeky.“ Výroba strojčekov dokázala pokryť finančne náročnú hokejovú prípravu syna, Sergej spomína, že čas trávil buď v dielni, alebo na hokejovom štadióne. Napokon však okolnosti rozhodli o odchode. „Nechcem hovoriť o politike, ale je fakt, že od roku 2014 som sa v Rusku začal cítiť neprijemne, a keď zabili Borisa Nemcova, definitívne som sa rozhodol odísť. Známa mi odporučila Slovensko, povedala, že je to hokejová krajina...”

Sergejov syn naozaj nadviazal na Slovensku na hokejové úspechy a až viaceré zranenia prerušili jeho kariéru v prvej lige. Dnes študuje na vysokej škole trénerstvo. Jeho otca však po presťahovaní na Slovensko čakali aj krušnejšie chvíle. Stratil veľa klientov z Ukrajiny a Ruska a na mesiace upadol do finančnej krízy. „Fagotistom, pre ktorých som vyrábal strojčeky, zrazu chýbal osobný kontakt. Zvykli prichádzať do dielne a osobne si vyberať strojčeky, skúšať ich. Často sa spoliehali aj na moju radu, vedel som napasovať strojček na individuálne potreby hráčov. O tieto možnosti sme odchodom na Slovensko prišli.“

Po čase však dostal nápad kontaktovať cez sociálne siete fagotistov po celom

svete. Desiatkam z nich poslal strojčeky zdarma. Zafungovalo to, z mnohých sa stali klienti a Sergeja Michalčuka objavili aj obchody v USA či na Taiwane. Napríklad špecializovaný obchod pre hráčov na dvojplátkových nástrojoch Forreests Music v kalifornskom Berkeley si 3–4-krát do roka objednáva po 300 kusov strojčekov. Facebooková stránka Mykhalechuk Basson Reeds sa hemží referenciami od hráčov zo slovenských, maďarských, rakúskych, španielskych, amerických či ukrajinských a ruských orchestrov. Medzi Michalčukovými klientmi sú aj flamencomový fagotista Niño Rubén či priekopník jazzového fagotu Paul Hanson.

No jeho najzásadnejšou a zdá sa, že aj najobľúbenejšou klientkou sa stala francúzska fagotistka Sophie Dervaux, momentálne prvá hráčka Viedenských filharmonikov s exkluzívnou sólovou kariérou. „Keď som mal na Slovensku obdobie krízy, uvedomil som si, že Bratislava je blízko Viedne a Budapešti, miest s bohatým hudobným životom, a že vo Viedni žije mladá hviezda sólového fagotu. Oslovil som Sophie na Facebooku, či by nechcela vyskúšať nové strojčeky s tým, že jej ich môžem

Hotové fagotové strojčeky
Sergeja Michalčuka
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

doviezť. Poďakovala sa, bola spokojná, no vravel som si, že je možno len zdvorilá. Potom však prišla ďalšia objednávka...” Dervaux si strojčeky ukrajinského výrobcu zo Slovenska obľúbila natoľko, že prestala s časovo náročnou vlastnou výrobou. Kvalitné strojčeky z Bratislavy a neskôr z Jelky ju odbremenili nielen časovo, ale zbavili aj stresu, aký zažívajú hráči, ak v krabicike zrazu nemajú dostatok rôznych strojčekov. Strojčeky treba neustále vyrábať, musia týždne zrieť a vyhovieť špecifickému repertoáru i situáciám. Správne sa zásobiť z vlastných zdrojov nie je jednoduché.

Sergej Michalčuk sa naučil „počuť“, aký strojček potrebuje Dervaux na konkrétny repertoár či podmienky. Iné potreby má hráč v symfonickom orchestri, kde sa vyžaduje prieraznejší tón, iné v opernej jame, kde je vítaný skôr subtilnejší zvuk. A úplne iné nároky na výbavu potrebuje sólista, ktorý musí byť v plnom nasadení počas recitálu a strojček by ho nemal sklamať ani unaviť. Sophie Dervaux sa pravidelne ocitá vo všetkých spomínaných situáciách – ako prvá fagotistka Viedenských filharmonikov i aktívna sólistka

Sergej Michalčuk sa naučil „počuť“, aký strojček potrebuje Dervaux.

Sergej Michalčuk
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič



a komorná hráčka. Navyše, v prípade vyťaženej hráčky s takou intenzívnou medzinárodnou kariérou sa musia brať do úvahy aj odlišné klimatické podmienky v rôznych krajinách sveta. „*Sophie hrá jeden deň vo Viedni, druhý v Helsinkách, tretí v Japonsku. Všade sa musí vysporiadať s odlišnou teplotou či vlhkosťou vzduchu. To sú bežné situácie, v ktorých hráčov často zradia strojčky. Napríklad jedna španielska fagotistka sa stala mojou klientkou po tom, čo jej na súťaži v USA zlyhali strojčky. V krabicike však mala aj jeden môj a ten ako jediný, zabral. Súťaž s ním napokon vyhrala.*“

Sophie Dervaux zásobuje niekoľkokrát do roka pestrým setom strojčekov. Ich vzťah sa z obchodného zmenil na priateľský. Vrávi, že pre neho je cťou, že sa podieľa na jej úspešnom príbehu. A niet lepšej reklamy, ako keď sa špičkovej hráčky opýtajú, aké strojčky používa. „*Sophie je veľmi dobrý a bezprostredný človek. Niektorí interpreti považujú strojčky za konkurenčnú výhodu a nechcú prezrádzať svoje know-how. Odporučiť výrobcu strojčekov preto nie je až takou samozrejmosťou. Sophie to ale robí rada. Často na základe nových objednávok z nejakej krajiny potom spätne zistím, že tam mala koncert...*“ O nadštandardnom vzťahu so Sophie Dervauxovou svedčí aj fakt, že keď Sergej Michalčuk

Originálnym prvkom je trojité vinutie horného drôtu.

po rokoch inovoval svoje výrobné zariadenia, francúzska fagotistka nové strojčky testovala a pomohla mu nástroje správne nakalibrovať.

Obzerám sa po priestore. Pracovné stoly sa hemžia náradím a nástrojmi, pestrofarebné strojčky sú na stojane aj v miskách. Sergej navrhne, že mi predvedie hlavnú ručnú fázu výroby, počas ktorej sa dva trstinové plátky spájajú niťou a drôtikmi. Ešte predtým sa však plátky musia špeciálnymi fréзами obrúsiť na správnu hrúbku, v závislosti od tvrdosti konkrétneho dreva. To je predpríprava, v ktorej pomáha sofistikovaná technika. Výsledné produkty môžu spĺňať rôzne parametre – sily, mäkkosti zvuku, ale aj hrateľnosti, resp. miery responzivnosti. Sergej sa snaží každý strojček „vyladiť“ na univerzálnu strednú hrateľnosť, to je úroveň, o ktorú má záujem väčšina klientov. Je však malé percento fagotistov, ktorí preferujú „ťažšie“ alebo „ľahšie“ hrateľné strojčky. „*Napríklad španielska fagotistka Xaro Martínez Felipe má vyslovene rada ťažšie strojčky. Je fakt, že ťažšie sú intonačne presnejšie a spoľahlivejšie v pianach. Na druhej strane, keď mi napíše útlá fagotistka, ktorá hrá v amatérskom orchestri barokový repertoár, viem, že potrebuje ľahko hrateľný strojček...*“

A čo farebnosť nití? Signalizuje nejaké parametre? „*Najčastejšou farbou nití fagotových strojčekov je červená, ale pre hráčov je praktické mať v krabicike rôzne farby. Lepšie si zapamätajú, ktorý je novší, starší, mäkkší, ťažší... Takže robím vinutia v rôznych farbách, ale ich výber je náhodný.*“

Čas v dielni beží a v hlave mi víria posledné otázky. Prečo si vlastne mnohí fagotisti stále vyrábajú vlastné strojčky, ak sú k dispozícii kvalitní výrobcovia? „*Pre mnohých ide o vnútorný pocit istoty hrať na tom, čo som si vyrobil sám. Ak je fagotista manuálne zručný, urobí si kvalitný strojček, ktorý vyhovuje jeho potrebám. Stáva sa, že si hráč odo mňa objedná jediný strojček. Vtedy tuším, že chce v podstate okopírovať môj, vylepšiť vlastné know-how. Je to bežné, s tým rátam.*“ Originálnym prvkom na strojčekoch Sergeja Michalčuka je trojité vinutie horného drôtu, ktorý býva bežne okolo plátok obtočený len dvakrát. Pri výbere trstiny preferuje tvrdé drevo. Po experimentovaní s rôznymi dodávateľmi z Francúzska, Talianska, Španielska, Latinskej Ameriky alebo Číny sa rozhodol používať tureckú trstinu, ktorá mu najviac vyhovuje tvrdosťou i estetikou tónu.

Záverečnou fázou je dobrúsenie koncov plátok, ktoré ovplyvňuje flexibilitu tónu a je prejavom individuálneho



V prvej fáze drevo „prijíma“
tvar strojčeka, pomáhajú tri
drôtené vinutia
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

Kvalitný strojček vytvára
po nasvetlení na konci
pekný oblúk
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

majstrovstva výrobcu. Ukáže sa ako oblúčik, akýsi „polmesiac“ na konci plátkov, ktorý dobre vidieť, keď sa na drierka zasvieti svetlo. Fagotisti si veľmi všimajú práve tvar oblúka, aj keď Sergej Michalčuk upozorňuje, že ani ten najkrajší polmesiac nezaručí, že bude plátok aj výborne hrať. Pri záverečnom spracovaní do „polmesiaca“ sa síce používa jeden z pracovných strojov, no už nestačí spoliehať sa na metrické údaje a ich odporučené kombinácie. Každý strojček sa musí odskúšať a vyladiť na fagote. V tejto fáze pomáhajú hráčske skúsenosti výrobcu, ktorých má Sergej Michalčuk veľa. „Bežne mi v dielni pomáha syn aj manželka, zaučil som ich tak, aby vedeli robiť čiastkové práce v prvých fázach, no záverečné vyladenie je už len na mne. Práve tu je priestor sa neustále zlepšovať. Kedysi som pracoval na tom, aby boli strojčky intonačne spoľahlivé, dnes sa venujem farebnosti zvuku. Je to nekonečný proces, práve to ma na tom veľmi baví...“

Sergeja bavia aj iné veci. Tvrdí, že keby šesť dní v týždni pracoval len v dielni v Jelke, ustrnul by. V pondelky učí v ZUŠ v neďalekom Senci saxofón, jeho žiaci vyhrávajú slovenské súťaže. Chodí do prírody, na koncerty, do opery... „Človek sa musí hýbať, inak stratí inšpiráciu, platí to aj pre výrobu fagotovných strojčekov. Musím sledovať scénu, počúvať nahrávky. Interpretáčny vkus sa neustále mení. Kedysi sa preferoval výrazný tón, dnes sa kladie väčší dôraz na farebnosť fagotovného zvuku.“

Uvedomujem si, že na žiadnom strojčeku nevidím logo. Sergej Michalčuk hovorí, že kedysi na plátky gravíroval svoju značku, no zistil, že gravírovanie negatívne ovplyvňovalo kvalitu strojčka, tak od toho upustil. Navyše, obchody, ktoré zásobuje vo veľkom, ako americký Forrests Music, nechcú, aby zákazníci poznali meno výrobcu, pretože by si strojčky začali kupovať priamo od neho. Potmehúdsky dodáva: „Nepotrebujem logo, fagotisti, ktorí používajú moje strojčky, veľmi dobre vedia, na koho strojčeku hrajú.“ A kto by nechcel strojčky, na akých hráva Sophie Dervaux, pomyslí si... II



Technické parametre fagotovných strojčekov Sergeja Michalčuka

Drevo: turecká trstina
značky: Lavoro, Tchankaya
tvrdosť: 10–14

Fazóny:
Rieger (1, 1a, 2, Thunemann, KOR., K1)
Rimpl (1a, 15, 20, Thunemann, KOR.)

Na úpravu strojčka do
konkrétneho modelu slúžia
kovové „fazóny“
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

Narezanie dreva
na požadovanú dĺžku
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

Originálnym prvkom
Michalčukových strojčekov je
trojitá vinutie horného drôtu
Foto: Hudobný život,
Rudolf Baranovič

Som na ceste, ktorou som chcel ísť

pripravil ROBERT KOLÁŘ

Zastupoval Slovensko na tohtoročnom festivale ISCM World New Music Days na Faerských ostrovoch a za svoju organovú kompozíciu *Magma* získal ocenenie ISCM Young Composer Award pre skladateľa do 35 rokov. Nebol to zďaleka jediný z jeho medzinárodných úspechov. V uplynulých rokoch sa mu podarilo nadviazať spoluprácu s renomovanými súbormi a jeho hudba opakovane znela za hranicami Slovenska. So SAMUELOM HVOZDÍKOM sme sa rozprávali deň pred bratislavskou premiérou jeho najnovšej skladby *Stigma* v rámci projektu RenMus v interpretácii súboru EnsembleSpectrum a hostí z blízkeho zahraničia.



Samuel Hvozdič
Foto: archív SH

Získal si ocenenie, ktoré bolo v minulosti udelené takým skladateľom ako Helena Tulve, Diana Rotaru či Thomas Adès. Očakával si to?

Nerátal som s tým. Vedel som, že existuje toto ocenenie, a predstavoval som si, že by bolo krásne dostať ho, no nedával som tomu veľa šanci. Počul som skladby iných skladateľov na festivale, napríklad od kolegu-skladateľa, Carlosa Brita Diasa, s ktorým som sa spoznal minulý rok vo Francúzsku. Už predtým som počul jeho kompozíciu pre komorný orchester, uvedení na tohtoročných ISCM WNMD, a podľa mňa je veľmi pekná. Myslel som si, že cenu „vyhrá“ práve on. No stalo sa a teším sa z toho. V ten večer, keď oznámili výsledok, som práve pristával v Helsinkách, kam som išiel na improvizáciu kurzy. Olga Smetanová mi volala, aby mi gratulovala, a ja som na chvíľu stratil reč.

Súčasťou ocenenia je aj objednávka na napísanie komornej skladby, ktorá odznie na niektorom z budúcich festivalov. Začal si už pracovať?

Nie. Skladateľ štandardne začína komponovať tak týždeň pred termínom odovzdania... (smiech) Ešte nie je jasné, o aké obsadenie pôjde, zatiaľ sa ani presne nevie, na ktorom ročníku by skladba mala odznieť. ISCM má s objednávkami menší

sklzy pre covid. Určite to nebude na budúci rok v Portugalsku a pravdepodobne ani na nasledujúcom ročníku.

Skladba *Magma*, s ktorou si zvíťazil, je napísaná pre „tvoj“ nástroj – organ. Predpokladám, že si rátal s určitými nástrojovými dispozíciami, respektíve že jej vyznenie bude do značnej miery závisieť od dispozícií nástroja, na ktorom sa bude interpretovať.

Práveže nie. Považujem za výhodu, že som študoval organ, preto sa dokážem odosobniť od dispozície konkrétneho nástroja. Skladatelia, ktorí organu až tak dobre nerozumejú, si často vyberú registre, ktoré sa impáčia. Lenže rovnaký register môže mať pri rôznych nástrojoch úplne inú intonáciu, niekde môže byť prieraznejší, niekde jemnejší a podobne. To, že som v minulosti veľa hrával na organe, ma naučilo vnímať ho viac vo všeobecnosti a nezameriavať sa na určitý zvuk, ale maximálne na konkrétne stopy – oktavu, kvintu či ďalšie alikvóty a mixtúry.

Aké si mal očakávania cestou na Faerské ostrovy?

Žiadne špecifické očakávania som nemal. Žiaľ, americký organista, ktorý mal hrať moju skladbu pôvodne, zistil, že si toho na plecía naložil trochu veľa, keďže

na festivale boli naplánované až dva organové koncerty. Zvažovali aj alternatívu, že by som si skladbu zahral sám. To by však bolo veľmi náročné, potreboval by som dlhší čas na prípravu na mieste. Nakoniec organizátori oslovili švédskeho organistu Hansa Hellstena z Malmö, ktorý však dostal noty s problematickou kvalitou tlače, čo značne znížilo ich čitateľnosť. Skladbu cvičil na poslednú chvíľu pred koncertom, nedopadlo to úplne ideálne...

Považujem za výhodu, že som študoval organ, preto sa dokážem odosobniť od dispozície konkrétneho nástroja.

Niekedy však zapôsobí čaro nechceného; interpretácia, s ktorou skladateľ nie je spokojný, môže u publika nečakane vyvolať nadšenie...

Výhodou je, že v skladbe je jasne vybudovaná gradácia a v závere accelerando. Možno vďaka tomu dokáže dosiahnuť efekt, aj keď interpretácia z technického hľadiska nemusí byť celkom „hotová“. Viem si predstaviť, že pri nejakej inej mojej skladbe by to s takýmto interpretačným prístupom mohlo dopadnúť oveľa horšie. Nie všetky sú vykomponované s takto jasne definovanou dramaturgickou líniou.

Ako na teba zapôsobil priestor, kde sa koncert konal?

Bol to kostol vo Fuglafjarðare, postavený v osemdesiatych rokoch, typická architektúra toho obdobia. Úžasné na ňom bolo,

Mohli sme si vyskúšať prácu s nástrojmi, napríklad s harfou, lupofónom, kontraforte alebo s preparáciou sláčikových nástrojov.

že celý okraj kostolnej lode bol presklený a poskytoval nádherný výhľad na more. Ohlasy publika boli veľmi pozitívne, zastavovali ma neznámi ľudia a gratulovali mi. Bol som milo prekvapený.

Aká bola organizácia festivalu a účasť publika? Z minulého ročníka v Južnej Afrike som si odniesol dojem istej neorganizovanosti a toho, že na koncerty chodili najmä delegáti ISCM...

Z organizačnej stránky bol festival perfektne zvládnutý. Čo sa týka návštevnosti, záležalo to od konkrétneho koncertu. Niekde prevládali v publiku hostia festivalu, no bol aj koncert pod holým nebom, okolo móla pri skalnom výbežku. Účinkovalo kvinteto plechových nástrojov, hrali sa s priestorom a podobne. Zavítalo tam veľa turistov.

Pamätám sa, že na festivale ISCM na Novom Zélande v roku 2020 mal zaznieť tvoj Torus pre komorný orchester, nezaznel však dodnes...

Medzitým už stihla vzniknúť jeho nová verzia. V roku 2020 organizátori pre pandémie zrušili festival a plánovali ho presunúť na nasledujúci rok. Ani vtedy sa však nič neudialo a na Novom Zélande prísne protipandemické opatrenia platili ešte aj v roku 2022, keď sa už všade inde na svete zmiernili. Mali napríklad obmedzenie, že v sále nesmie byť viac ako sto ľudí. Festival sa teda odohral, konali sa však iba komorné koncerty. *Torus* som napísal pre festival Orfeus v roku 2017 pre obsadenie, ktoré sa pohybuje medzi komorným a symfonickým orchestrom, takže pre veľkosť obsadenia nemohol byť na Novom Zélande uvedený.

Za ten čas sa však podarili iné veci. Okrem toho, že sa tvoja skladba *Regerna Symbio Irbis* dávnejšie dostala na program Interantional Ensemble Modern Academy, si nadviazal niekoľko ďalších spoluprác so zahraničnými súbormi a vzniklo niekoľko pekných

nahrávok: Ensemble Proton z Bernu a Ensemble Linea zo Štrasburgu. Ako k nim došlo?

Pokiaľ ide o Bern, existuje tam projekt nazvaný Protonwerk, toto bola jeho jediná edícia. Funguje ako výzva, na základe ktorej skladatelia z celého sveta posielajú koncept, motivačný list, svoje partitúry a nahrávky, a oni si z toho vyberú piatich-šiestich, ktorým dajú objednávku. Vybrali ma, napísal som skladbu *Na mene nezáleží*. Spolupráca s ansámblom bola vynikajúca, mal som k dispozícii veľmi špecifické obsadenie: basová flauta/flauta, anglický roh, kontrabasový klarinet, fagot, harfa, klavír, husle a violončelo. Na jeseň 2021 sme mali stretnutie v dedine Liestal blízko Bazileja, kde niektorí členovia ansámblu učia na miestnej umeleckej škole. Tu sa usporiadal workshop, na ktorý sme mali priniesť rozpracované koncepty. Samozrejme, všetci prišli s niečím, čo sa na výslednú skladbu vôbec nepodobalo, no strávili sme spolu skvelý čas, panovala tam rodinná atmosféra. Mohli sme si vyskúšať prácu s nástrojmi, napríklad s harfou, lupofónom, kontraforte alebo s preparáciou sláčikových nástrojov, s čím ako hráči mali naozaj veľa skúseností. Ukázali nám, ako tieto veci fungujú, ako ich použiť, ako ich zapísať do nôt...

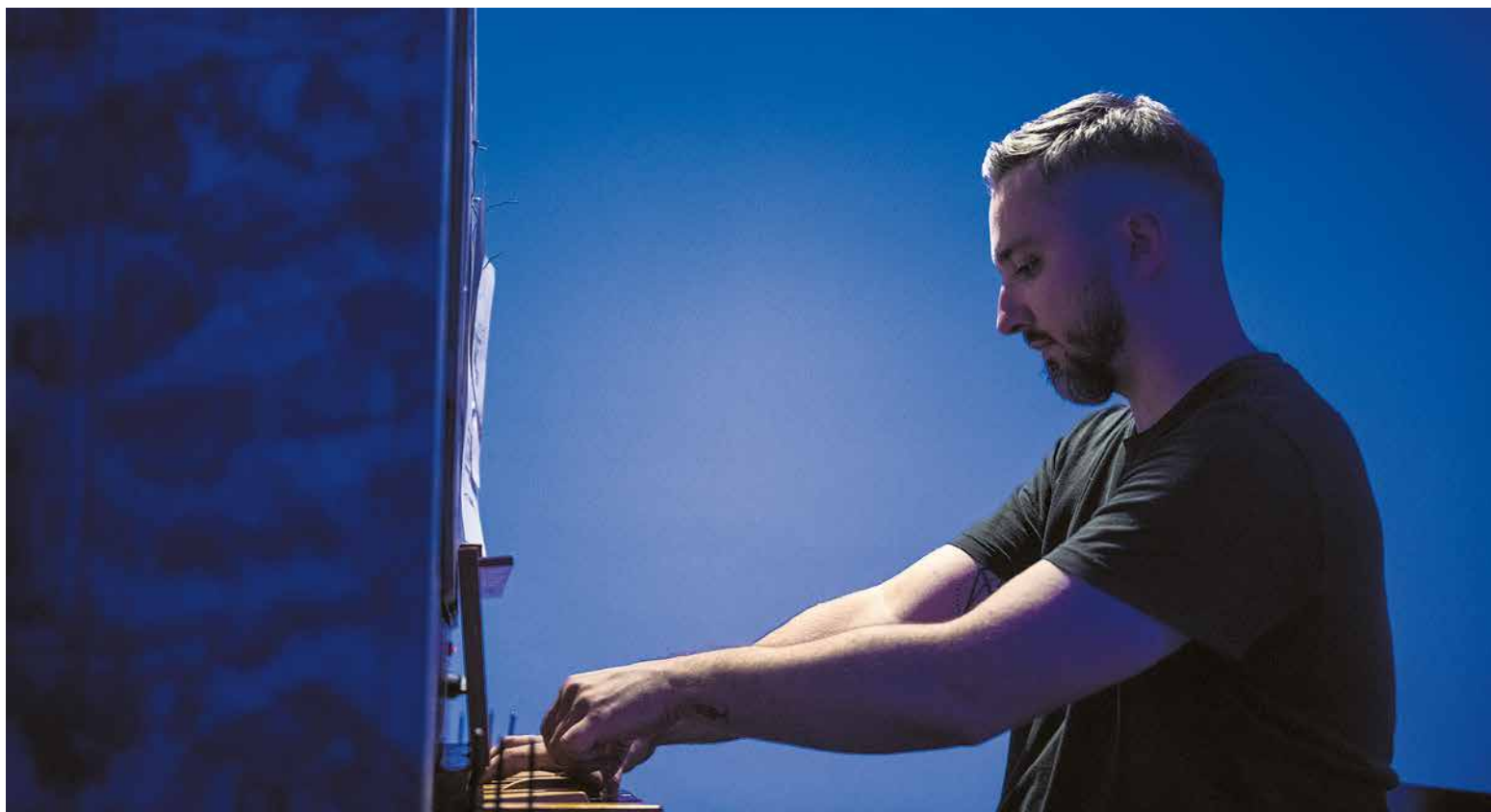
Mal si možnosť byť aj na premiére?

Žiaľ, nie. Bol február 2022, vypukla vojna, šiel som pomáhať na ukrajinskú hranicu a chytil som tam kovid. Stalo sa to asi týždeň pred premiérou. Skladba však zaznela ešte dvakrát, hrali ju v Bazileji aj v Zürichu, do Bazileja sa mi podarilo prísť. Nahrávka Ensemble Proton z premiéry v Berne je dostupná na YouTube alebo mojich stránkach. Zahráli ju perfektne – mali sme jedinu online skúšku, na ktorej mi skladbu predviedli, a ja som povedal len niekoľko pripomienok. Partitúru prečítali dokonale, nemusel som do procesu nijako výraznejšie vstupovať.

Vieš už dnes posúdiť, či tá táto spolupráca niekam posunula, v zmysle získania ďalších objednávok?

Profesionálna nahrávka z Bernu mi dosť pomohla pri hlásení sa na ďalší projekt, ktorým bola spolupráca s Ensemble Linea. K nej som sa dostal vďaka kurzom v rámci letného festivalu v juhofrancúzskej dedine Cordes-sur-Ciel, približne hodinu jazdy od Toulouse. Súčasťou festivalu je vždy aj umelecká rezidencia, na ktorú prichádzajú skladatelia z rezidencie v elektroakustickom štúdiu v Albi, organizačne spadajúcom pod parížsky IRCAM. Festival má aj svoj rezidenčný ansámbl a v posledných rokoch to vždy bola Linea. V minulom roku, keď som sa prihlásil, boli lektormi Jürg Frey a skladateľka na rezidencii Zeynep Toraman. Na kurzoch s nimi vznikla moja skladba *Blankets of Dependence* pre kontrabasovú flautu, harfu, klavír, barokové husle, violončelo a elektroniku, ktorá tam aj zaznela.

Pristavme sa ešte pri tvojom hudobnom jazyku a jeho transformáciách. Spomínam si na niektoré tvoje študentské skladby, ktoré mi pripadali zaujímavé napriek ich viac-menej tradičnému charakteru. Potom prišla *Regerna Symbio Irbis*, ktorú hrali Quasars aj Ensemble Modern, a v nej si pracoval s tónovými radmi, výsledok znel veľmi punktualisticky, postwebernovsky. A následne vznikli skladby, o ktorých sme práve hovorili, *Na mene nezáleží* a *Blankets of Dependence*, kde je citeľná snaha o redukciu materiálu, stíšenie aj väčšia repetitívnosť. Čo ovplyvnilo tento posun? Prešlo niekoľko rokov, dostatok času na to, aby som získal odstup. Zaujímavé je, že v rovnakom čase, keď vznikla *Regerna*, teda v roku 2016, som začal písať aj skladby označené ako *N*. Boli to čisto zvukové plochy s mikrintervalmi a jednoduchou oblúkovou formou. Od základného tónu sa ambitus rozšíril napríklad do kvinty



Samuel Hvozdič
Foto: Jana Schäfferová

a potom sa zúžil naspäť. Je to celkom iná estetika napriek asi iba dvojmesačnému odstupu. Až donedávna som prakticky nevedel, čo chcem reálne robiť. Hľadal som a cítil som, že hudobne nie som k sebe ako autor celkom úprimný.

Môžeš napísať skladbu, ktorá u publika vyvolá pozitívny ohlas, no vieš, že sám so sebou nie si spokojný, že to nebolo ono, nech ti hovorí, kto chce, čo chce. Pri *Regerna Symbio Irbis* som cítil, že je to estetika, ktorej sa tak úplne nechcem venovať, že vznikla pod vplyvom prostredia alebo hudby, ktorú som vtedy počúval. Toto sa teraz „nosi“, tak sa podvedome snažíš myslieť v tomto systéme – no nejde to... Rok predtým som napísal klavírny koncert *Atropos*, ktorý vznikol celkom intuitívne. Dovtedy som komponoval takto, mal som síce základnú kostru, no vyplňal som ju intuitívne. To ma veľmi vyčerpávalo, tak som skúsil matematický prístup. V *Regerne* je všetko podriadené sérii, ešte aj názov. Vyskúšal som si to, no povedal som si, že toto je opačný extrém, a tiež to nechcem robiť.

Skladby zo série *N* sú podobne vykomponované, no s nimi som, paradoxne, spokojnejší. Veľmi sa totiž podobajú na to, čo robím teraz. Pomedzi to som ešte napísal ďalšie skladby, *In Finitum*, *Telo a Perie*, ktoré sú zasa v niečom iné v porovnaní s tým, čo robím teraz. V konečnom dôsledku neboli tým, kam som sa chcel dostať, boli akýmsi medzistupňom. A dnes som sa

dostal práve k práci s plochami, s jednoduchosťou. Býval som maximalista, dnes sa snažím nie pridávať, ale uberať materiál, odhaliť veci až na kosť. Teraz mám konečne pocit, že som nabral správny smer a som na ceste, ktorou chcem ísť.

Zajtra večer zaznie slovenská premiéra tvojej najnovšej skladby *Stigma*. Mohol by si priblížiť jej pozadie?

Počnúc skladbou *Na mene nezáleží*, sa u mňa začala odvíjať evolúcia hudobného materiálu naprieč viacerými skladbami. Rytmickú schému som tu prevzal z *Torusu* a materiál vystaval na nej. Potom som vzal nahrávku *Na mene nezáleží* v podaní Ensemble Proton Bern, prehral som ju štýlom *I am sitting in a room* od Alvina Luciera (spôsob, keď sa zvuk v miestnosti nahrá a záznam sa opakovane prehráva a opäť nahráva, až po niekoľkých cykloch dôjde k akustickému „rozpadu“ pôvodného zvuku, spôsobenému rezonanciou priestoru a šumom nahrávacej techniky, pozn. red.), vznikla z toho doslova drone music s prelievajúcimi sa frekvenciami, ktorú som potom rozťahol na hodinovú dĺžku. Do tejto nahrávky som donahrával analógové syntetizátory, elektrický organ, sínusové vlny a podobne. Túto hodinovú elektroakustickú skladbu som potom stlačil do tridsiatich sekúnd. Vzniklo v nej osem akordických pilierov, ktoré som frekvenčne analyzoval, z čoho vznikol materiál skladby *Blankets of Dependence*.

Môžeš napísať skladbu, ktorá u publika vyvolá pozitívny ohlas, no vieš, že sám so sebou nie si spokojný.

Je to prakticky otvorená partitúra na jednom liste A4, nástupy sú intuitívne.

Napokon som zobral nahrávku *Blankets of Dependence* od Ensemble Linea, nástupy som rozrátal percentuálne vzhľadom na dĺžku nahrávky a adaptoval som ich na trvanie najnovšej skladby. Následne vznikla forma *Stigmy*, zvukový materiál už je celkom iný, vychádza z tónu D a jeho prirodzených flażoletov. Znie to ako spektrálna hudba, hoci som nechcel kopírovať spektralistov. Ide tu o jediný akord a jedinečnú formu. Hráči pritom reagujú na elektroniku. V elektronike sú nejaké fixné veci, ktoré som vopred nahral – analógový syntetizátor ako bas plus elektrický organ, a štyri generované sínusové vlny, znejúce ešte pred skladbou, počas príchodu hráčov na pódium –, a potom je tu live processing s tape delayom. Zvuk nástrojov sa zaznamenáva a zároveň päť- alebo šesťnásobne oneskoruje. Na výstupe je ešte pridaný LFO (low frequency oscillator, pozn. red.), pravidelne regulujúci hlasitosť, čo spolu s fázovými posunmi vytvára dynamické vlny. Ako skladba graduje, zvyšuje sa aj frekvencia vlnenia.

Vzniká teda akoby nekonečná spätná väzba medzi živými hudobníkmi a elektronikou...

Áno, preto sa skladba aj volá *Stigma*. Metaforicky je to stopa, ktorú za sebou zanechávame a ktorá sa s nami nesie a nesie, kamkoľvek sa pohneme... ||

Janáček a jeho dlhá cesta k uznaniu

VLADIMÍR FULKA

**Janáček ne-
skorší prejav
už nebol náro-
dopisom
a folklorizmom.**

Aj Janáček musel nadviazať, tak ako každý český skladateľ na prelome 19. a 20. storočia, na dedičstvo národnej hudby, na český romantizmus Smetanu a najmä Dvořáka, aj na širší európsky romantizmus od Mendelssohna po Wagnera. Jeho neskorší vyhranený hudobný prejav však akoby prerušil kontinuitu s týmto dedičstvom, čo v českej hudbe na začiatku 20. storočia muselo nutne vyvolať nepochopenie, ba až odmietnutie. V Česku vládol silný kult Smetanovej hudby. Janáček, ktorý žil a pôsobil vtedy skôr v periférnom nemeckojazyčnom Brne, mal v pražských hudobných kruhoch, napríklad u Vítězslava Nováka a hudobného kritika Zdeňka Nejedlého, povest' provinčného či až insitného skladateľa-nedouka, ešte aj potom, keď konečne v Prahe (po dvanástich rokoch od brnianskej inscenácie) „prerazil“ so svojou operou *Její pastorkyňa* v r. 1916 a o dva roky zásluhou pražského nemeckého spisovateľa židovského pôvodu Maxa Broda aj vo Viedni. Brod preložil libreto *Pastorkyne* do nemčiny a otvoril tak Janáčkovu bránu do sveta.

Janáček a folklorizmus

Za zdroj Janáčkovej originality sa všeobecne považuje moravský folklór, s ktorým bol Janáček úzko spätý. Síce je zaradovaný do folkloristického prúdu európskej hudby, ale ako upozorňuje Jozef Kresánek, pojem folklorizmu by nemal byť u Janáčka alebo Bartóka uplatňovaný plošným a paušálnym spôsobom. Naopak, je oveľa reálnejšie považovať ich za priekopníkov novej expresívnosti, hoci s prvkami neofolklorizmu. Kresánek tvrdí, že ak sa pri Janáčkovi používa nálepka neofolklorizmu, symfonická rapsódia *Taras Bulba*, ale aj posledné opery (*Káťa Kabanová*, *Věc Makropulos*) ju náležite vyvracajú. K podobnému záveru prichádzajú aj muzikológovia nasledujúcich generácií (R. Taruskin).

V podmienkach všeobecného kultu smetanovsko-dvořákovskej hudby v Česku na prelome storočí pociťoval Janáček vyprahnutosť, epigónstvo a konvenčnosť hudobného dedičstva 19. storočia; bola to preňho cesta, ktorou moderný skladateľ už nemohol ísť. Sám však, pravdaže, pôvodne na túto cestu tiež vstúpil. Vo svojom robustnom naturele „věčného venkovana“ videl možnosť oživenia hudby v návrate k novej expresívnej pravdivosti a autentickejšiemu ľudovému hudobnému prejavu, ku ktorému ho inšpiroval moravský folklór, ale aj intonácia rečového prejavu, tzv. „nápěvky, mluvy“. Janáčekov hudobný prejav je tak úzko spojený s jeho etnomuzikologickými aktivitami v moravsko-slovenskom regióne, ktorými pripomínal Bartóka.

Janáček mal svoje rané národopisné obdobie folklorizmu (balet *Rákos Rákoczy*, *Lašské tance*, opery *Počátek románu* a *Její*

O Leošovi Janáčkovi (1854–1928) hovorí americký muzikológ Richard Taruskin ako o najstaršom skladateľovi 20. storočia, pretože generačne patrí do polovice 19. storočia, ale ako skladateľ sa zaraďuje už do novej postromantickej etapy. Janáček bol naozaj oveľa starší ako všetci priekopnícki protagonisti hudobnej moderny a avantgardy 20. storočia, napríklad od Schönberga bol starší o 20 rokov...



Leoš Janáček
Foto: archív

Rapsodická expresívnosť je kľúčom k Janáčkovej hudbe.

pastorkyňa, zbory, úpravy moravských ľudových piesní, ich priame citovanie), jeho neskorší vyprofilovaný hudobný prejav však už nebol národopisom a folklorizmom v jeho kombinácii s romantizmom, ale novou hudobnou paradigmou, rezonujúcou s hudbou 20. storočia. Ľudové prvky sú v nej skôr implicitné a sublimované, prípadne už v nej ani nie sú prítomné.

Nová expresívnosť

Janáčkovu hudbu charakterizuje silná, či až extrémna expresívnosť. Môžeme hovoriť o novej podobe expresívnosti, ktorú poznáme v hudobných dejinách, napríklad v operných recitativoch, áriách, ariózach, prípadne v rapsódiách. Nová rapsodická expresívnosť bola charakteristická pre celý folkloristický smer európskej hudby – od Stravinského, Bartóka a Szymanowského po skladateľov zakladateľskej generácie slovenskej hudby.

Janáčkovým svetom nebol svet mozartovskej citovo umiernennej a vyrovnanej hudby, ako ním nebol ani svet racionálneho konštruktivismu. Charakterizuje ho napríklad to, že nikdy nekomponoval fúgy; bol mu cudzí „solistický“ kontrapunktický prejav. Vo svojich fejtónoch to vyjadril svojou typickou jadrnosťou a irečitosťou: „*Z tónových hříček jsou zvlášť ubohé ty kontrapunktické...*“ V publicistike aj v hudbe proklamoval svoju hudobnú „filozofiu-estetiku života“: „*A já pravím, že tón čistý nic neznamenal, pokud není zabodnut v životě, v krvi, v prostředí. Jinak je hračkou, která se nemusí cenit.*“

Filozofia života (*Lebensphilosophie*) bola prúdom európskej filozofie na prelome 19. a 20. storočia, spojená s F. Nietzschem, H. Bergsonom a W. Diltheyom. „Věčný venkovan“ Janáček takmer určite filozofiu života nepoznal, jeho hudba a verbálne vyjadrenia však môžu predstavovať určitú skrytú paralelu k nej.

Rapsodická expresívnosť, alebo použijúc J. Kresánkovu kategóriu *nová expresívnosť*, ktorá je kľúčom k Janáčkovej hudbe, nemala v českej romantickej hudbe obdobu. U Janáčka je späť s expresívnosťou jeho literárnych zdrojov, českej poézie S. Čecha, J. Zeyera, a P. Bezruča, J. Vrchlického, ale aj dramaticko-literárnych textov a sujetov G. Preissovej, K. Čapka, N. Ostrovského a F. Dostojevského, no taktiež textov ľudových balád. Hoci Janáček zanechal bohatú inštrumentálnu tvorbu, jeho prejav je bytostne spätý primárne so slovom, so sujetom a s vokálnym prejavom – ktorý je *zabodnut v životě, v krvi, v prostředí*. Janáček bol akoby „rodeným“ operným skladateľom.

Aj v novšej janáčkovskej muzikológii nachádzame podobný obraz Janáčka ako „nového expresionistu“. Richard Taruskin vo svojom kompendiu dejín hudby 20. storočia *Music in the Early 20th Century*. *Oxford History of Music* (2009) hovorí

o špecifickom janáčkovskom expresívnom maximalizme, ktorého zdrojom sú Janáčkovy *nápěvky mluvy*. Tento maximalizmus ide ruka v ruku s kompozičnou úspornosťou a lakonickosťou, ktoré evokujú a anticipujú neskorší hudobný minimalizmus.

Tento expresívny a extatický hudobný prejav je spojený s prudkými motivickými, tempovými a metrickými kontrastmi či kontrastmi faktúry, s náhlými prerušeniami a cezúrami priebehu. Pre Janáčka sú charakteristické diminúcie („sčasovky“ – použijúc jeho irečitú hudobnú terminológiu), melodicko-rytmické mikrohodnoty a fragmentarizácia štruktúr. Melodika je silne rapsodicky uvoľnená, nasýtená synkopami, ligatúrami, zádržkami a nepravidelnou rytmikou (duoly, trioly, kvartoly...). V rapsodickej uvoľnenosti sa prejavuje „moravská ľudová dikcia“ a dikcia *nápěvkov mluvy*. Úsečné mikromotívy pôsobia aj v inštrumentálnej hudbe dojmom vzrušenej rečovej výpovede.

Ústup od evolučného princípu

Janáčkov vrcholný expresívno-rapsodický prejav sa v oblasti formy (tektoniky) úzko viaže na aditívnosť a s ňou spojený ústup od klasického evolučného princípu. Ide tu o vysokú mieru bezprostredného doslovného, sekvenčného alebo ostinátneho opakovania motívov alebo krátkych úsekov, často s opakovacími znamienkami. Skladateľov hudobný prejav išiel, povedané Jozefom Kresánkom, cestou variabilnej mozaikovitej aditívnosti, dvořákovsky bezprostredného priradovania hudobných nápadov, hoci na celkom inej rovine než u Dvořáka, z ktorého Janáček pôvodne štýlovo vychádzal. Aditívny princíp u Janáčka znamenal elimináciu princípu sonátovej formy, ktorá sa vyskytovala ešte v jeho ranej tvorbe, napríklad v spomenutej *Klavírnej sonáte* z r. 1905, neskôr ju však už nenachádzame.

Literatúra

Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček. Život a dílo*. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963.

Jozef Kresánek: *Tektonika*. ASCO Art&Science Bratislava, 1994.

Esej bola napísaná v rámci projektu VEGA č.2/0127/24, „Identita a pamäť v hudbe 20. storočia: metamorfózy a interakcie“. Janáčkov článok *Šumařovo dítě*, in *Hudební revue*, 1914. Podľa J. Vogela, *Janáček. Život a dílo*, Praha, 1963, s. 17.

Janáček v liste Maxovi Brodovi 2. augusta 1926. Podľa J. Vogela, c. d., s. 11.

Príklad 1



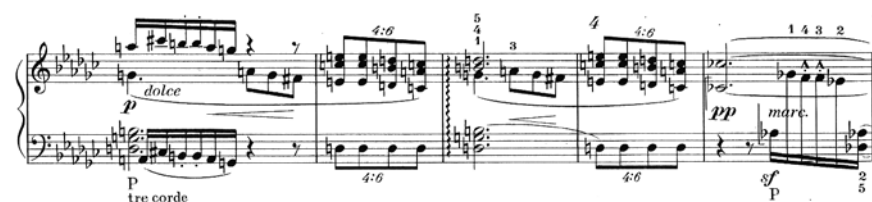
Príklad 2



Príklad 3



Príklad 4



Príklad 5



Príklad 6



Nasledujúce príklady ilustrujú Janáčkov expresívny prejav, najmä jeho „sčasovky“.

Sonáta pre klavír, Z ulice 1. X. 1905, 1. časť Předtucha, začiatok, „sčasovka“ v poslednom takte. (Príklad 1) Po zarostlém chodníčku 1. rad, č. 6 Andante, Nelze domluvit (Príklad 2)

Pre Janáčkov vzrušený rapsodický štýl sú veľmi charakteristické aj rozsiahle trilkové a tremolové zádrže a ostinátne figurácie, ako napríklad v opere *Její pastorkyňa* (prvé dejstvo, výstup I, začiatok, t. 1–9; Príklad 3).

Zádrže a ostinata, často vo veľmi vysokých registroch, sú mnohohrstené a neraz náhle prerušované.

Vo všeobecnosti je pre Janáčka charakteristické tiež silné exponovanie melodickeho živlu, prejavujúce sa v sólovej unisonovej sadzbe motívov. Vertikálna harmónia je výrazne v pozadí alebo splýva s melodikou. Unisono môže prebiehať v rozsahu dvoch, ale aj troch, či dokonca piatich oktáv.

Aj v uvedenom príklade z cyklu *Po zarostlém chodníčku (Nelze domluvit)* je vstupom unisonová melódia, ktorá vzápätí prechádza do silne kontrastnej kvintakordálno-sextakordálnej faktúry.

Unisona majú v týchto kontextoch nepochybne silný expresívny účinok. Janáčkov klavírna sonáta je silne, či až „extrémne“ expresívna. Výrazné exponovanie melodickej (resp. polymelodickej) sadzby má typickú podobu melódie v paralelných neúplných kvintakordoch (t. j. bez kvinty) alebo s dvojhlasnou melodicou sadzbou paralelných tercií alebo sext. Tak je to v druhej téme uvedenej klavírnej sonáty (t. 24–28; Príklad 4).

Téma vychádza z unisona v rozpätí troch oktáv v prvom takte a vyústi do skratky („sčasovky“) v poslednom takte.

Podobnú melodicú sadzbu v neúplných kvintakordoch, ktorá je typickou moravskou ľudovou „dikciou“, nachádzame napríklad v *Sláckovom kvartete* č. 2, ale aj v mnohých ďalších Janáčkových skladbách, napríklad v operách *Věc Makropulos*, *Výlety páně Broučkovy*, v klavírnem *Capricciu pre klavír ľavú ruku a dychový súbor* alebo vo vokálno-inštrumentálnom cykle *Říkadla*.

Podobne charakteristická je aj fragmentárna kantabilná melódia v „plnej“ sadzbe paralelných kvintakordov, sextakordov, kvartsextakordov a sext.

Klavírný cyklus, *V mlhách* č. 1, *Andante*. (Príklad 5)

Po tejto prerušenej melodickej sekvencii nasleduje vo 4. takte prudký kontrast v podobe zostupných komplementárnych intervalových figurácií trojtónového motívu vo vysokom registri.

Podobné štruktúry sa nachádzajú aj v *Glagolskej omši. Mša glagolskaja* 4. časť *Credo-Věřuji* (...Boga ot Boga, svět ot světa; Príklad 6).

Pre uvedené príklady je typická osobitná fúzia durmolovej tonality s moravskou modalitou, ako ju analyzoval Jan Trojan vo svojej monografii *Moravská lidová píseň. Melodika, harmonika: o harmonické struktuře lidové písně jako výsledku melodicke složky* (1980). Ústredným pojmom Trojanovej knihy je pojem „flexibilnej diatoniky“, v ktorej dochádza ku chromatickému kolísaniu diatonických stupňov.

Radovan Tariška

One for Monk

Harmonická analýza skladby a improvizačných prístupov hrania na akordickej schéme „rhythm changes“

MARTIN UHEREK

Altsaxofonista Radovan Tariška je jednou z najvýraznejších osobností súčasnej slovenskej jazzovej scény. Patrí medzi rešpektovaných hráčov nielen doma, ale aj v zahraničí, pričom na svojom konte má desiatky albumov, či už ako líder alebo hosťujúci sólista. Jeho charakteristický štýl hry, ovplyvnený expresívnym prístupom Kennyho Garretta a zakorenený v tradícii Charlieho Parkera, vyniká strhujúcim rytmickým cítením a silným emocionálnym nábojom.

V analýze sa zameriame na Tariškovu interpretáciu skladby *One for Monk*, ktorú predviedol 22. októbra 2004 na Bratislavských jazzových dňoch s kvartetom bubeníka Jozefa Dömeho. Spoluhráčmi mu na tejto nahrávke boli Ľuboš Šrámek – klavír a Tomáš Baroš – kontrabas. Tariškovo sólo v skladbe *One for Monk*, venovanej legendárnemu klaviristovi Theloniousovi Monkovi, je ukážkou jeho výrazovej sily, práce s rytmom a dôkladnej znalosti jazzovej tradície. V nasledujúcich riadkoch sa bližšie pozrieme na transkripciu a analýzu prvých dvoch chórusev tohto sóla. Tariška tu využíva viacero charakteristických improvizačných prvkov Theloniousa Monka – použitie celotónovej stupnice, preferenciu veľkej tercie a malej septimy v linkách vychádzajúcich z akordov a použitie repetitívnych rytmických modelov.

Harmonický pôdorys skladby je postavený na 32-taktovej forme kompozície Georgea Gershwina *I Got Rhythm*, ktorú jazzoví hudobníci familiárne nazývajú „rhythm changes“. Tento harmonický rámec je pre jazzových hudobníkov štandardnou platformou na improvizáciu a komponovanie nových melódií. Typická forma „rhythm changes“ má 32 taktov a využíva piesňovú štruktúru AABA, čo znamená, že skladba je rozdelená do štyroch dielov, pričom každý diel má 8 taktov. Diely sú v podstate harmonicky identické a pozostávajú z tonickej a dominantnej harmónie, často obsahujú postupy ako I-VI⁷-II-V⁷ (v B dur napríklad Bbmaj⁷-G⁷-Cmi⁷-F⁷). B diel, známy tiež ako „bridge“, je postavený na harmonickom slede dvojtaktí dominantných septakordov, ktoré sa vyvíjajú cez kvartový cyklus (v B diele v B dur sú to akordy D⁷-G⁷-C⁷-F⁷).

Z „rhythm changes“ vychádzajú stovky jazzových skladieb, pričom množstvo z nich sa od pôvodnej harmónie mierne líši. To sa deje aj v prípade tejto skladby, konkrétne v A dieloch. Je nutné spomenúť, že jazzoví hudobníci majú v improvizácii možnosť nahradiť známe harmonické funkcie svojimi vlastnými reharmonizáciami. Je evidentné, že zatiaľ čo Baroš so Šrámeckom zachovávajú klasickú harmóniu pôvodného „rhythm changes“, Tariška tu väčšinu času naznačuje plochu jedného akordu Bb⁷, kde pracuje s B celotónovou stupnicou.

Je to stupnica, ktorá obsahuje tóny 1-2-3-#4-#5-b7, teda b-c-d-e-fis-as a ktorú je možné harmonicky sprevádzať dominantným septakordom Bb⁷, keďže obsahuje jeho primu, terciu a septimu (b-d-as). Práve tieto tóny Tariška v A dieloch zdôrazňuje. V prvých 12 taktov rytmicky pracuje výlučne s motívmi zloženými z týchto tónov – motív 1 predstavuje sekvenciu malej septimy, veľkej

tercie a návratu na malú septimu, motív 2 zas sekvenciu malej septimy a dvoch veľkých tercií, prípadne jej obrat, teda veľkú terciu a dve malé septimy. Až v 13. takte prichádza s B durovou bluesovou stupnicou, ktorú opakovane používa v A dieloch. V 14. takte zaznieva chromatický jazzový obal smerujúci do tónu g, ktorý je prvým výrazným odkazom na bopový jazyk. Hneď za ním nasleduje typický bebopový nátril g-b-g, po ktorom sa Tariška vráti k B durovej bluesovej stupnici.

B diel v 17. takte prináša rytmické variácie s veľkými terciami a malými septimami. Prvá zložitejšia pasáž sa vyskytuje v taktov 22–24, pričom jej triolový rytmus a zároveň frázovanie v skupinkách štyroch nôt pôsobí veľmi moderne. Tu Tariška najprv využíva C zmenšenú stupnicu začínajúcu poltónom, ktorá sa obvykle používa na akord C⁷, avšak tu ju hrá počas akordu F⁷, kde na prvý pohľad harmonicky neseďí – obsahuje napríklad tón e, čo je veľká septima, a vôbec neobsahuje tón f. Napriek tomu je možné ju vnímať ako harmonické oneskorenie C⁷, alebo si počas akordu F⁷ môžeme predstaviť k nemu zodpovedajúci II. stupeň Cmi⁷, na ktorý by sa táto stupnica hodila o čosi viac. Tariška následne využíva chromatickú stupnicu, ktorá v 25. takte prechádza do B dominantnej bebopovej stupnice, pochádzajúcej z mixolýdického módu, pridaním veľkej septimy a v jaze sa štandardne využíva na septakord Bb⁷. Posledný A diel opäť používa B celotónovú stupnicu a v nej sa nachádzajúce dva zväčšené kvintakordy B a As a chóruse uzatvára bluesovou stupnicou.

Druhý chóruse obsahuje na začiatku podobné prvky ako predošlý – B durovú bluesovú stupnicu a chromatický obal smerujúci do tónu d, teda tercie nadstaveného

akordu B⁷. Tariška na pomerne dlhej ploche ostáva verný charakteristickému bluesovému zvuku s miernymi obohateniami, čím jeho sólo nadobúda celistvosť. Charakteristickým motívom je motív 3 v kombinácii s jeho obratom a následným bluesovým lickom, ktorý sa už predtým objavil aj v takte 15. Takty 45–48 znovu využívajú celotónovú stupnicu, s výnimkou tónu dis, ktorý je v danom koncepte vnímaný ako „out“.

Kvintolové rytmické zadelenie je príkladom Tariškovo moderného polyrytmického cítenia. Bridge druhého chóruse začína v takte 49 a najbližších 5 taktov opäť pracuje so septimami a terciami, čím pripomína motív 1 zo začiatku sóla. Typickým moderným prvkom, ktorý sa začal objavovať v období bebopu, je tzv. tritónová substitúcia, kde je dominantný septakord (tu F⁷) nahradený septakordom vzdialeným o zväčšenú kvartu, teda tritonu (tu B⁷). Tú Tariška zahrá v takte 56, kde v šestnástinových hodnotách využíva obraty kvintakordu H dur. Posledný A diel druhého chóruse je charakterizovaný trojtónovými prietahmi k akordickým tónom B dur, ktoré preslávil už Charlie Parker. V poslednom štvortakti 61–64 Tariška opäť využíva chromatický jazzový obal smerujúci do tónu f, B durovú bluesovú stupnicu a pripravuje nástup ďalšieho chóruse rytmickým opakovaním základného tónu b.

Minimalistická kombinácia základných intervalov tercie a septimy, celotónová a bluesová stupnica v spojení s expresiou, pútavým frázovaním a rytmickou invenciou – to je niečo, čo bolo charakteristické pre improvizačný štýl Theloniousa Monka a v tomto sóle aj pre hru Radovana Tarišku. Výsledok stojí za to! ||

One for Monk

M.M. = 211

Radovan Tariška - altsaxofón
Transkripcia Martin Uhrek

Transkripcia Martin Uherek

A

B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷ B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷

(m7 v3 m7) (m7 v3 m7)

motív č. 1 - v. 3 a m. 7 obrat motívu č. 1

5 B♭maj⁷ B♭⁷ E♭maj⁷ Edim⁷ B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷

motív 1 - motivická práca ukončenie frázy

9 B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷ B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷

(m7 v3 v3 m7 v3 m7 m7)

motív 2 motív 2 - rozvedenie ukončenie frázy

13 B♭maj⁷ B♭⁷ E♭maj⁷ Edim⁷ B♭maj⁷ B♭maj⁷

(1 2 m3 v3 5 m7)

B durová bluesová chromat. obal bebop. nátril B durová bluesová stupnica

B

D⁷ G⁷

(v3 m7 v3 m7 v3 m7 v3) (v3 v3 m7 v3 m7)

časť motívu 1 smerom nahor - v3 a m7 časť motívu 1 smerom nadol - v3 a m7

21 C⁷ F⁷

(m7 v3)

pokrač.

C zmenšená stupnica HTWT chromatická stupnica

A

25 B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷ B♭maj⁷ G⁷ Cmi⁷ F⁷

3 3 (v7 m7) 3 3

B dominantná bebopová stupnica celotónová stupnica zväčšený kvintakord B

29 B♭maj⁷ B♭⁷ E♭maj⁷ Edim⁷ B♭maj⁷ B♭maj⁷

zväčšený kvintakord A♯ zv. kv. B B mol. bluesová B dur. bluesová

A

33 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7

B durová bluesová stupnica

37 Bbmaj7 Bb7 Ebmaj7 Edim7 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7

chromat. obal B durová bluesová stupnica

41 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7

motív 3 motív 3 - obrat B durová bluesová

45 Bbmaj7 Bb7 Ebmaj7 Edim7 Bbmaj7 Bbmaj7

B celotónová

B

49 D7 G7

názna motívu 1 práca s motívom 1 práca s motívom 1

53 C7 F7

práca s motívom 1 C mixolýdická H dur (tritónová substitúcia)

57 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7 Bbmaj7 G7 Cmi7 F7

3-tónové melodické priesťahy do akordických tónov B dur

61 Bbmaj7 Bb7 Ebmaj7 Edim7 Bbmaj7 Bbmaj7

chromat. obal B dur. bluesová rytmická práca s 1 tónom

Copyright © 2024 transcribed by Martin Uherek. All rights reserved.

Jazz v emigrácii

TOMÁŠ LUKÁČ

Graz – Mníchov – Berlín

Odhodlanie, skromnosť a pracovitosť. Atribúty úspešného slovenského gitaristu, skladateľa a bandlídra Tomáša Lukáča (32). Svoj profilový album *Heart-Shaped* (2021) rovnako ako nasledujúci *Minga Sessions* (2022) nahral s rakúskymi a nemeckými hudobníkmi. Ako sa študuje jazz, zarába na živobytie hudbou v nemecky hovoriacich krajinách, kde strávil posledných desať rokov? Prečo je atmosféra v Berlíne zaujímavejšia ako v Grazi či v Mníchove?

Vždy som sa chcel profesionálne venovať hudbe. Bola to asi logická voľba, veď život oboch mojich rodičov bol spojený s prácou v rozhlase. Bavilo ma hrať rôzne štýly, ale najviac informácií som mohol načerpať štúdiom jazzu. Amerika mi pripadala drahá a prostredie v Poľsku a Českej republike príliš podobné Slovensku. Hovoril som si, že ak už chcem odísť „von“, tak do Rakúska. Škola v Grazi bola najlepšia a najdostupnejšia, akú som poznal. V Bratislave som ako 18-ročný začal študovať kulturológiu na Filozofickej fakulte UK, ale vždy som to považoval len za dočasné riešenie.

Na Kunstuniversität v Grazi som sa však dostal až na tretíkrát, a to už som mal na konte bakalársky titul z UK. Môj prvý neúspešný pokus mal jednoduchý dôvod: nemal som poriadne základy, pohorel som hlavne na sluchovej a rytmickej analýze. Keď sa ma profesor Guido Jeszenszky spýtal, kto je mojím obľúbeným bluesovým gitaristom, povedal som mu, že Stevie Ray Vaughan. Keďže nejde o žiadneho jazzmana, mal ma hneď zaradeného... Na druhé prijímačky som sa pripravoval u Borisa Čellára. Mal som pocit, že som dobre pripravený. O to ťažšie som niesol, keď ma znovu nevzali. O rok neskôr som sa cítil oveľa sebavedomejšie a ako prvú skladbu som komisii zahrál bopový štandard *Donna Lee*. Prijali ma. Možno som mal šťastie, možno sa Jeszenszkému páčil

môj repertoár, neviem. Jedno je však isté: technická úroveň gitaristov sa zvyšuje každým rokom a ak by som v komisii sedel ja, nesmierne ťažko by som sa rozhodol, koho vybrať. Počet študentov, keďže škola je zdarma, je obmedzený na jedného-dvoch v ročníku, a preto všetkým svojim žiakom radím, aby sa prihlásili na viacero škôl.

Hoci mesto Graz poskytuje študentom príspevok na bývanie, na pokrytie všetkých nákladov to nestačilo. S brigádami, keďže som bol občanom EÚ, nebol problém. Často som chodil vypomáhať ako čašník na rôzne cateringy. Horšie na tom boli spolužiaci zo Srbska alebo Bosny, ktorých pre daňové odvody nechcel nikto zamestnať. Ak som chcel učiť na hudobnej škole, potreboval som bakalársky titul s IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) alebo potvrdenie zo školy, že základy pedagogiky už študujem. Ja som však vtedy ešte učiť nechcel.

Po dvoch rokoch som už mal aj príjem z hrania v Grazi alebo Bratislave, keď som si odskočil domov. Napriek všetkým týmto možnostiam som žil až donedávna veľmi skromne. Moje mesačné náklady v Grazi však nikdy neboli príliš vysoké, popri študijných povinnostiach by som na brigády aj tak nemal čas. Mne to však nevadilo, lebo som vedel, že to chcem robiť, že tam chcem byť.

Už na škole som si všimol rozdiel medzi prístupom k práci rakúskych a slovenských hudobníkov.

S mojím gitarovým pedagógom, profesorom Guidom Jeszenszkým som mal vždy pomerne voľný vzťah. Osnovy považoval za rámec, ktorý sa dal okrem polročných prehrávok prispôsobiť žiakovi a jeho umeleckej vízii. Nikdy ma do ničoho netlačil, skôr rozvíjal moju kreativitu. Bol som zvedavý žiak. Stále som sa pýtal. Okrem toho som absolvoval hodiny akustickej gitary u Huga Gonzalesa, aranžovanie, komponovanie, sluchovú a rytmickú analýzu, hodiny jazzovej teórie a improvizáciu u Renata Cicca.

Už na škole som si všimol rozdiel medzi prístupom k práci rakúskych a slovenských hudobníkov. Rakúšania sú zodpovednejší a spoľahlivejší než my. Príčinou nie je len ich typická „nemecká“ poriadkumilovnosť, ale hlavne tlak prostredia, konkurencia. Nikto si nemôže dovoliť prísť na skúšku alebo hranie nepripravený. Naplnenie umeleckej vízie umelca je tu ľahšie, jej základom je vzdelávací systém od škôlky až po „univerzitu“. Klubov a možností na usporiadanie koncertov, ako všade vo svete, ubúda. Honoráre sú však štedrejšie a čo ma v Rakúsku najviac prekvapilo, rozumný kompromis medzi učením a koncertnou kariérou je možný. Je tu aj viac možností uplatnenia sa v bigbandoch. Hudobná kariéra má v Rakúsku viac odtieňov.

Škola v Grazi je výborná a mesto veľmi príjemné. Graz je najväčšie „malomesto“



Tomáš Lukáč
na koncerte v Grazi
Foto: Milica Vujadinović

v Európe, lebo vzhľadom na to, aké je malé, sa tam toho veľa deje. Ja som však vždy chcel žiť v nejakej svetovej metropole, život vo veľkomeste mám rád. Keď som končil štúdium v Grazi, hovoril som si, že sa ešte nechcem vrátiť domov, že chcem ešte niečo vidieť a zažiť. Mal som len 26 rokov, takže môj prístup k životu bol tak trochu „ruka hore“. Rozhodol som sa pokračovať v magisterskom štúdiu na Hochschule für Musik und Theater v Mníchove. Pôvodne som chcel ísť do Berlína, no nechcelo sa mi pre posunuté prijímacie pohovory pol roka čakať na začiatok štúdia. V Mníchove mohli prijať iba jedného študenta. Prijímacie pohovory boli pre mňa vďaka vedomostiam z Grazu bezproblémové. Hru na gitare tam ešte vtedy učil Austrálčan Peter O'Mara, ku ktorému som na jeseň roku 2018 nastúpil.

Zatiaľ čo pri bakalárskom štúdiu študenta nahustia množstvom vedomostí z rôznych oblastí, pri „magistrovi“ pracuje už viac-menej samostatne na vlastnom projekte. Najväčší rozdiel bol v tom, že O'Mara je aktívnym hráčom. Nebol to typický pán profesor, ktorého človek stretne len v škole na vyučovaní. V nedeľu hrával pravidelne na jamoch v mníchovskom klube Unterfahrt a v pondelok ráno som s ním mal hodinu.

Peter ma od začiatku môjho presunu do Mníchova veľmi podporoval. Bavorsko

bolo novým začiatkom, svoje postavenie som si musel vybudovať od nuly. Po troch semestroch sme sa začali venovať učivu, ktoré ma veľmi zaujímalo. Riešili sme skôr otázky zvuku a umeleckých koncepcií.

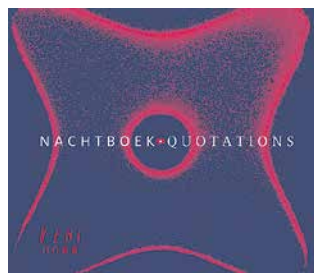
Ak moje 2,5-ročné štúdium hodnotím spätne, univerzita v Mníchove mi dala hlavne chuť do hrania. Končil som však v období pandémie, absolventský koncert som mohol mať len online v prázdnom klube Unterfahrt. Kluby boli zatvorené a pre nedostatok koncertných možností som začínal byť frustrovaný. Druhým problémom bola mentalita mníchovských hudobníkov. Sú uzavretí, malo spontánny a ťažko sa s nimi nadväzuje spolupráca. Koncertné honoráre sú v Bavorsku nastavené vysoko a hudobníci sú ochotní ísť hrať len vtedy, ak to majú zaplatené. Takto však umenie nefunguje. Po piatich rokoch v Mníchove som zistil, že som si s miestnymi hudobníkmi nedokázal vybudovať žiadne vzťahy. Dokonca ani s ľuďmi, s ktorými som pravidelne hrával vo svojej kapele. Po pandémii som zašiel do Berlína, kde som mal pocit väčšej otvorenosti. To uľahčilo moje ďalšie sťahovanie...

Berlín je obrovské štvormiliónové mesto, v ktorom sa stále niečo deje. Ľudia sa tu chcú v porovnaní s Mníchovom viac baviť, tancovať. Dominuje elektronická tanečná scéna a dopyt po živšej hudbe je ako všade vo svete, nižší než v minulosti.

Kluby sú vždy plné a ľudia si každý koncert veľmi vážia.

Napriek tomu je tu ešte stále záujem o hudbu hranú naživo. Kluby sú vždy plné a ľudia si každý koncert veľmi vážia. Prejaví sa to hlavne vtedy, keď sa hrá za dobrovoľné vstupné. V Berlíne žijúci hudobníci sú ochotní hrať aj za menej peňazí, pretože majú chuť si zahrať alebo vyskúšať nový projekt. Kúsok z koláča, ktorý predstavuje jazz, je síce malý, ale vďaka veľkosti mesta je to ešte stále dosť na to, aby scéna fungovala. Berlín je mekkou kreatívnych umelcov a zároveň „party town“. Súvisí to práve s klubovou kultúrou, ktorá je vďaka mentalite miestnych ľudí veľmi živá.

Výsledkom je, že po polroku v Berlíne mám oveľa viac kontaktov než po piatich rokoch v Mníchove. No aj keď mám pocit, že som sa tu celkom aklimatizoval, stále skúšam nové možnosti, nadväzujem nové kontakty. „Music business“ sa dnes rovná „relationship business“ a etablovať sa v novom prostredí trvá 2-3 roky. Čím viac hudobníkov človek pozná, tým má lepšie možnosti. Mojm hlavným zdrojom príjmov je však ešte stále učenie. Či už online alebo „naživo“ v Berlíne. Na pokrytie životných nákladov stačí, ak učením „zabijem“ dva dni v týždni. Okrem hudby nerobím nič iné. Život je tu oveľa lacnejší než v Mníchove, v niečom dokonca aj s porovnaním s Bratislavou. Nie nadarmo je Berlín považovaný za „najlacnejšie“ hlavné mesto v EÚ, ako sa tu vraví „arm aber sexy“ ... ||



NACHTBOEK • QUOTATIONS

VENI ensemble, I. Šiller,
D. Matej, M. Lejava
ISCM Slovakia 2024

Album *NACHTBOEK • QUOTATIONS* súboru VENI ensemble pozostáva z troch skladieb, ktoré koncertne zazneli 16. 12. 2023 v Slovenskom rozhlase pri príležitosti osláv 35 rokov od vzniku súboru. Autorom dvoch z nich je vedúci súboru Daniel Matej, ktorého skladby orámcovali dielo holandského skladateľa Pieta-Jana van Rossuma. Matej je na albume taktiež prítomný ako dirigent prvej skladby, zvyšné súbor odohral pod taktovkou Mariána Lejavu.

Úvodná skladba *JMF for DM* je formálne založená na spomalení a upokojení energetickej a hustej „masy zvuku“. Ostré, pravidelne sa opakujúce sekavé zhluky tutti v rytmickom unisone sa postupne „drobia“ do krátkych sól jednotlivých nástrojov – dynamických vln na jednom tóne, tremol, crescend. Hudobný tok sa upokojuje a dynamicky stišuje, skladba plynule prechádza od ostrej klastrovej chromatiky k snivej diatonike.

Ako sa môžeme dočítať v booklete, partitúra využíva z väčšej časti verbálny zápis, výnimku z neho tvorí len záver skladby – citát z Bachovho chorálu *Jesu, meine Freude*. Ten je interpretovaný na spôsob tzv. kórejského unisona. (Sám autor používa výstižnejší výraz rozsýpané unisono.)

Na samotnej hudbe však „sek“ jednotlivých formových častí ani spôsobov zápisu nie je cítiť. Celá skladba prebieha

plynule, bez bolestivých švov. Ako nám približuje v skvelom sprievodnom texte Jaroslav Šťastný, Daniel Matej používa citáty a pracuje s recykláciou už jestvujúceho materiálu. Viac než citácie a alúzie však v skladbe cítime prácu s hudobnou energiou a jasný formálny priebeh, konkrétny zdroj citátu je skôr druhoradý (aspoň pre autora článku).

Hudba iskrí a dupoce, ku koncu sa podmanivo „zasníva“. Mimochodom, táto skladba bola vynikajúco nahratá na albume *Veni 30* vo verzii pre flautu a ansámbl (Hudobný fond 2019), osobne si ma však táto nová verzia spomínanou dravosťou a plným zvukom získala ešte viac.

Klavírný koncert *Avondboek – Nachtboek* van Rossuma vznikol počas koronového lockdownu a podľa slov autora stal sa akýmsi skladateľovým denníkom z tohto obdobia. Dielo je oproti predchádzajúcej skladbe nielen dvojnásobne dlhšie, ale aj formálne členitejšie. Hoci klavírný part vyčnieva nad ostatnými, nejde v žiadnom prípade o predvádzanie technických možností nástroja. Z hudby cítiť svoju introvertnosť a akúsi enigmatickosť. Veľmi vzdialene evokuje niektoré skladby Charlesa Ivesa. „Bezčasie“ (či ilúzia absencie hudobnej aktivity) niektorých formových dielov, harmonické myslenie a práca s registrom klavíra zas môžu pripomínať Messiaena. Z posluchu mám pocit, že van Rossum je svojím spôsobom skladateľským samorastom, osobnosťou, ktorá určite stojí za väčšiu pozornosť.

Záverečná, približne polhodinová trojčastová skladba Daniela Mateja *QUOTATIONS • ROTATIONS • VARIATIONS* opäť pracuje s alúziami a citátmi, resp. skôr tónovým materiálom. Dôležitým zdrojom je najmä Webernov *op. 27*. S predchádzajúcou Matejovou skladbou ju spája viacero kompozičných prvkov: spomínané využívanie

citátov, obľuba jednohlasej faktúry, formová prehľadnosť smerujúca od energického úvodu k zasnenejším spomaleným plochám a diatonickému stíšeni k záveru skladby, v tomto prípade s prekvapivým „bondyovským“ vyústením. Skladba je taktiež vynikajúco orchestrovaná, najmä v dynamických vlnách súzvyky doslova svietia.

Interpretácia celého ansámbľu, ako aj sólistu Ivana Šillera, je suverénna, zvuk čistý a plný. (Samého ma prekvapilo, že ide o nahrávku z koncertu – hráči majú za takto kvalitné živé predvedenie skladieb môj obdiv.) Samotné zoradenie skladieb je hudobne presvedčivé. Výsledkom je album, ktorý aj v medzinárodnom meradle obstojí ako vynikajúci (v zmysle vyčnívajúci) počín. Ostáva mi len blahoželat všetkým zúčastneným.

Na záver jedna subjektívna drobnosť, ktorá však vôbec nekazí obrovskú radosť z tejto nahrávky. Myslím si, že by bolo vhodné, keby sa na stránkach vydavateľstva dal vypočítať aspoň fragment jednotlivých skladieb (prípadne možnosť prečítať si booklet alebo aspoň zoznam skladieb a minútáž) či album distribuovať aj v digitálnej podobe (napr. cez platformu bandcamp). Snáď by to mohlo napomôcť jeho propagácii záujemcom o súčasnú hudbu.

ADRIÁN DEMOČ



Juraj Vajó / Pamiatke môjho otca

Juraj Vajó Pamiatke môjho otca

Hevhetia 2023

Konštatovanie, že košícký skladateľ (a hudobník) Juraj

Vajó je veľmi zaujímavým skladateľom, vyznieva hrôzostrašne triviálne. A pritom len sťažka nachádzam priliehavšie a pre mňa pravdivejšie zhodnotenie jeho albumu s titulom *Pamiatke môjho otca*. Ostávam udivený nad tým, ako veľmi v hudbe atrofoval prívlastok zaujímavý. Verím, že neprávom.

Vajóov profilový album pri naša prierez jeho kompozičnej tvorby – od sólovej, cez komornú až po zborovú a orchestrálnu hudbu. Čím si teda jeho hudba zaslúži pozorné a zvedavé uši? Tým, že prekvapuje šírkou inšpiračných zdrojov a nevyhľadáva „vychodené“ a zaručené chodníčky. Vajóov tvorivý záujem dokáže nasýtiť aramejský jazyk (*Tuvejhuin*), gréckokatolícka liturgia (*Pochoron*), ale i tradičná doména komornej (*Kvarteto pre flautu, violu, violončelo a čiastočne preparovaný klavír*) a orchestrálnej hudby (*Midrash*).

Vo výsledku ponúka album bohatý a nadmieru variabilný poslucháčsky zážitok, voľne „labzujúci“ pomedzi všakovské hudobné poetiky a rôzne kompozičné techniky. Jednoducho a výstižne – album pripomína viacchodové menu s dobre premysleným a vyváženým výberom, v ktorom každý chod prekvapí.

Tí, ktorí poznajú tvorbu tohto (dovolím si napísať) renesančného človeka, vedia, že rád skúma a posúva ontológiu hudobného diela. V jeho partitúrach sa stretávame aj s tradičným notovým zápisom, ale zároveň aj s rozmanitými skicami, farbami, grafickými pokynmi a obdobne voľnými, na hudobnosti interpretov závislými „návestami“. Uvažujem, že ak má ešte slovné spojenie „experimentálny skladateľ“ u nás funkčný a nie výhradne prázdne nabubrelý význam, tak ho naplňa práve Juraj Vajó.

CD prináša vyše 50 minút hudby, pričom zhru-
ba polovica je venovaná
inštrumentálnym a druhá
vokálnym kompozíciám
(alebo sólovým dielam s po-
žiadavkou spevu). A práve
lipnutie na melodickosti (li-
neárnosti) je azda jediným
usúvzťažňujúcim prvkom
albumu. Tak ako naznačuje
jeho titul, selekcia kompo-
zícií odkazuje na pamiatku
skladateľovho otca. Nejde
však o zabehaný homma-
ge, ale o osobný a v hudbe
(na rôznych úrovniach)
sprítomnený vzťah syna
s otcom, ktorý ho sprevá-
dza a pozoroval pri tvorbe.
Je to teda znútorný
odkaz, osobné gesto, ktoré
síce nie je priamo počuteľné
z CD, ale je prítomné ako
živé spojivo jednotlivých
skladieb – prežitý a nevykal-
kulovalý príbeh.

Poslucháči sa môžu
vlastne v doslovnom zmysle
tešiť na ALBUM. Namiesto
fotoalbumu si vypočujú
rozličné záznamy vývoja
skladateľovho hudobného
vyjadrovania v rôznych
interpretáciách sloven-
ských hudobníkov (dokopy
16 interpretov a hudobných
telies). Album teda nepriná-
ša výsledok vopred naplá-
novanej dramaturgie, lež
starostlivo vybranú históriu
Vajóovej hudby.

Za zvukovo a interpre-
tačne najvydarenejšie
považujem *Tuvejhún*
v podaní Michala Paľka
(cimbal, spev a hovorené
slovo) a *Kvarteto* (Monika
Duarte Štreitová – flauta,
Peter Zwiebel – viola, An-
drej Gál – violončelo a Ivan
Buffa – čiastočne prepa-
rovaný klavír). Za menej
vydarenú vnímam inter-
pretáciu skladby *Midrash*
Slovenskou filharmóniou,
za ktorú síce Vajó získal ce-
nu Jána Levoslava Bellu, ale
v interpretácii tohto telesa
vyznieva (na škodu) len ako
povinná jazda.

ONDREJ VESELÝ

14.12.2024
20:00 hod.

A4 – priestor
súčasnej kultúry

Sciarrino | Filidei | Murail | Czernowin

REZONANCIA FARIEB

Ivana Chrapková (SK), soprán
Felicita Brusoni (IT), mezzosoprán

Matej Sloboda, dirigent

koncert komorného súboru
Ensemble Spectrum

Viac info



Organizátor



Spoluorganizátor



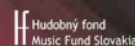
Hlavný partner

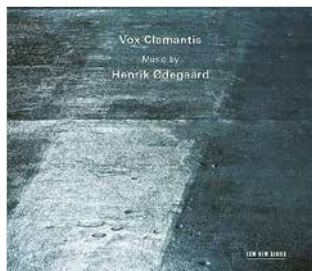


fond
na podporu
umenia

Séria komorných koncertov s Ensemble Spectrum
a aktivítou v.o. "Ensemble Spectrum" v roku 2024
z verejných zdrojov podporil Fond na podporu
umenia ako hlavný partner projektu.

Partneri





Music by Henrik Ødegaard

Vox Clamantis, J. E. Tulve
ECM 2023

Produkcia vydavateľstva ECM sa v zásade vymyká zo všednosti komerčného ladenia. V katalógoch sa nachádza množstvo titulov, ktoré nabádajú k úvahám o funkčnosti umeleckej tvorby, o paralelách medzi dávnymi časmi a súčasnosťou, medzi slovom, výtvarným umením a hudbou. Profilové CD nórskeho skladateľa Henrika Ødegaarda nie je v tomto smere výnimkou. Recenzentskej činnosti sa venujem niekoľko desiatok rokov, stretol som sa s množstvom situácií a zadanií. Priznávam sa, že Ødegaard ma dostal na istý čas do úzkych.

CD má mimoriadne pozitívny ohlas v zahraničí; v Estónsku bolo zaradené medzi najúspešnejšie tituly. Rovnako vo Veľkej Británii odborníci reagovali slovami uznania. Ale oddaná závislosť Ødegaarda na gregoriánskom choráli bola pre mňa výzvou v zmysle pochopiť špecifickú metódu tvorby tohto autora. O tom, že v čase dehumanizácie spoločnosti a ľudských vzťahov sa stal gregoriánsky svet oázou duchovnej obnovy a žriedlom nových nádejí, niet pochyb. Chorál je rýdzim prejavom ducha a duše človeka, bez akýchkoľvek ašpirácií upriamovať pozornosť na jednotlivca.

Ødegaard sa v podstate celý život (rok narodenia 1955) pohybuje v prostredí škandinávskych kamenných kostolov a kostolíkov. Dôsledne študoval gregoriánsku

notáciu, v Paríži gregoriánsky spev. Uvedomil si, že po dlhom čase, keď bola táto tradícia v hlbokom zákulísi, je čas konať. Predpokladal a očakával som výraznejšie konfrontácie súčasnosti a minulosti – tak ako ich prezentuje nórske vokálne Trio mediaeval. Ødegaard je však celkom oddaný gregoriánskej atmosfére. Druhým zdrojom jeho tvorby je autentický nórsky folklór; v niektorých okamihoch dochádza k vzrušujúcej fúzii týchto dvoch prameňov. V naznačenom duchu sa nesie celé CD.

„Povedal by som, že (záujem) narastá – niekoľko storočí prebehlo väčšinou bez gregoriánskeho chorálu, ale teraz sa vracia. Som významnou súčasťou tohto posvätného procesu – opäť preniesť chorál do kostola. Najmä modlitby na rôzne denné časy. Na skladbe som pracoval tak, aby sa dala spievať v nórčine, pretože ak má byť súčasťou bohoslužby a osobnej modlitby, musíte rozumieť každému slovu,“ uvádza Henrik Ødegaard na svojej webovej stránke.

Ødegaard komponuje nové gregoriánske melódie, čo je pre súčasníka naozaj mimoriadne náročná úloha. V iných skladbách kombinuje gregoriánsky originál s jeho skladateľskými „komentármi“. Veľmi zvláštne a osobité je skladateľovo používanie stredovekej kvadratickej notácie spoločne s novou notáciou, čo dodáva jeho dielam pečať maximálnej originality. Sám sa vyjadril, že kvadratická notácia je lákavá svojou elimináciou rytmickej pulzácie, čo je preňho ako tvorcu výzvou dotvoriť tento parameter svojimi vstupmi.

Dramaturgia CD obsahuje šesť kompozícií: *Jesu, dulcis memoria* (Ødegaard), *Alleluia. Pascha nostrum* (gregoriánska melódia), *O filii et filiae* (Ødegaard), *Kyrie* (chorál), *Pater noster* zo zborníka *Al Códice*

de Madrid. Poslednou je najvýznamnejšia položka dramaturgie – rozsiahly Ødegaardov osemčastový projekt *Meditácie o sviatku sv. Márie Magdalény v Nidarose*.

Zatiaľ čo Ødegaardova hudba môže prekvapíť, výkon známeho estónskeho zboru Vox Clamantis môže len potešiť. Pod vedením Jaana-Eika Tulveho poskytujú členovia zboru priam až nadzemskú atmosféru. Vox Clamantis sa špecializuje na hudbu dávnych čias v súvislostiach so súčasnosťou; nahrali mnohé diela súčasných autorov a vždy žali úspechy. Rovnako je to aj v prípade tohto albumu. Extrémne náročné „pozemské“ situácie znejú v ich zamýšľanej nadzemskej dokonalosti.

IGOR JAVORSKÝ



Duchovná a organová tvorba Mariána Gregora

Pavlik Records 2024

Tvorba Mariána Gregora, kňaza, skladateľa a organistu, síce nie je rozsiahla, ale možno o nej povedať, že je plná hĺbky, úprimnosti a pokory. Jeho banskobystrické štúdiá kompozície a hry na organe mu umožnili popri službe Bohu venovať sa svojej vášni, hudbe.

Po pôsobení v Martine a v Banskej Bystrici ho kňazské povolanie zaviedlo do Sielnice, kde vďaka svojej neutíchajúcej chuti poznávať, vzdelávať sa a tvoriť, inicioval stavbu nového organu (2015), čo odštartovalo v Kostole Ducha Svätého množstvo koncertov, organových prehliadok, festivalov a súťaží.

Album *Duchovná a organová tvorba Mariána Gregora* vznikol spontánne ako reakcia na realizované koncerty jeho tvorby na podnet organistky Denisy Gibalovej Kabáčovej, ktorá je interpretkou a propagátorkou skladateľových diel doma aj v zahraničí. Dramaturgia profilového CD Mariána Gregora je prierezom a akousi prehliadkou jeho doterajšieho kompozičného života.

Trojčastová *Suita pre organ* (*Prelúdium, Interlúdium, Toccata*) je autorovou záverečnou študijnou prácou komponovanou pre organ banskobystrickej Katedrály sv. Františka Xaverského. Nahrávka zaznamenaná v Sielnici zmenou registrácie nič neubrala na jej originálnom znení. Skladba je plná kontrastov, meditatívnosti, výraznej kantilény (najmä v druhej časti), rytmiky či postupných gradačných vrsťvení s výraznou podporou farebných registrov ústiciach do zvukovo plných harmónií. To všetko sa deje v rámci tradičných foriem v oblasti klasickej tonality.

Spočiatku organová improvizácia *Batala* sa stala kusom na prezentáciu nového organu v Sielnici, konkrétne jeho registra Chamades 8, osadeného v zábradlí chóru. Gregor neskôr svoju improvizáciu zapísal a skladba v ostinátnom tanečnom rytme a v čistých harmóniách s veľkou záverečnou gradáciou dostala možnosť zaradiť sa do programu iných interpretov.

Cyklus *Toccata et Passacaglia*, ktorý skladateľ skomponoval na svoj absolventský organový koncert, vyrastá z tradície barokovej hudby a možno v ňom počuť afinitu s nemeckou organovou tvorbou. Inšpiráciu našiel v kancionáloch, ktorých melódie použil v tematických úsekoch oboch častí. Prvá časť je melodická konceptívna, v druhej časti

exponovaná téma v pedáli variačne narastá v ostatných kontrapunktických hlasoch nielen zvukovo, ale aj technicky.

Posledným číslom CD je skladba písaná na objednávku Denisy Gibalovej Kabáčovej. Dlhoročná spolupráca so speváckym zborom Belius a jeho dirigentkou Oľgou Bystrianskou iniciovala nápad osloviť Mariána Gregora na napísanie omše. *Messe de la Pentecôte* pre organ, ženský spevácky zbor a sólo (Jana Rajčoková Rábotová, soprán) je autorovou najprírodzenejšou polohou. Jeho teologické a umelecké vzdelanie predurčili, že sakrálny námet omše získal akési ideálne spracovanie so zafinovanou symbolikou.

Veľkolepé chorálové *Entrée* vykresľuje katedrálnu bránu s následnou oslavou všadeprítomného Božieho Ducha. V nasledujúcich častiach sa objavuje striedanie spevov antifóny s veršami žalmov, pripomínajúc responzoriálne spevy.

Kontrastné hlbavé *Offertoire* vzbudzuje predstavu mihotajúcich sviec a symbolu obety, ktoré strieda pokojné *Communion* v štýle gregoriánskeho chorálu so sedemnásobným opakovaním organového motívu symbolizujúceho sedem darov Ducha Svätého. Záverečné *Sortie* použitím melódie stredovekého hymnu *Veni Creator Spiritus* sprítomňuje vyliatie Ducha Svätého a veľkolepým organovým sólom zakončuje celý cyklus.

Dramaturgia zachytáva vývoj kompozičnej práce Mariána Gregora, zároveň však poukazuje na to, že od svojich prvotín len opatrne opúšťa priestor komfortnej zóny tonality. Napriek tomu nad kompozíciou premýšľa progresívne, hľadá a objavuje nové možnosti a harmonické súvislosti, nie však na úkor istoty vo forme ako takej. Spolupráca s Denisou

Gibalovou Kabáčovou je intenzívna, kreatívna a vzájomne inšpirujúca.
EVA MIŠKOVIČOVÁ



Valér Miko *Conscious Being*

V. Miko, M. Gašpar, I. Sabo, P. Bereza, M. Geišberg, S. Palúch, M. Cálík, Spectrum Quartett
Slnko Records 2023

Klavirista Valér Miko sa už viac ako dekádu profiluje aj ako skladateľ s originálnou tvorbou s citom na kreovanie pútavých hudobných príbehov. Jeho skladateľský rukopis sme už mohli počuť vo viacerých formáciách. V poslednom čase však pracoval s rozšírenejším obsadením a komplexnejšou inštrumentáciou. V rovnakom trende pokračuje aj na najnovšom albume *Conscious Being* (Vedomé bytie), kde so svojím stabilným triom v zložení Martin Gašpar (basgitaru) a Igor Sabo (bicie nástroje) nepriamo nadväzuje na spolupráce z predošlého albumu *Presence* (Prítomnosť). Na novom albume preniká do rôznych oblastí existencie v komornej a hlbavej atmosfére.

Tému zrodenia otvára skladba *Birth* (Narodenie), ktorá pohltí poslucháča svojím ambientným charakterom a otvoreným zvukovým priestorom so zadržanými melodickými tónmi trúbky Michala Cálíka. Skladba odzrkadľuje atmosféru albumu s jeho introspektívnym, mystickým a prevažne melancholickým charakterom.

V kompozícii *Spirit* (Duch/Duchovno) poslucháčov

nextfestival.sk
Bratislava

Next

Advanced Music Festival

Performances

Talks

Workshops

Alexandra Cihanská Machová /
Amnesia Scanner / Black Decelerant /
Fantasma Boca / Enxin / Onyx
/ Francisco López / FURT (Richard Barrett
& Paul Obermayer) / Garazi Navas
/ Gazelle Twin / Görkem Arikan: Wirwarp /
Kinga Ötvös / Kuntari / Martin Hurych /
Merche Blasco / Michaela Antalová & Adrian
Myhr / Robert Henke: CBM 8032
/ Sól Ey: Materize ...and many more

Hlavný organizátor

Partneri

Spoluorganizátori:

Partneri

Hlavný partner:

Co-funded by the European Union

Hlavní mediální partneri

Mediální partneri

NEXT 2024 Advanced Music Festival sa koná s podporou z verejných zdrojov z Fondu na podporu umenia (hlavný partner), Hlavného mesta SR Bratislava a MC Bratislava – Staré Mesto. Spoluorganizuje A4 – priestor súčasnej kultúry, ako súčasť projektu New Perspectives for Action v rámci medzinárodnej spolupráce Re-Imagine Europe, spolufinancovaného Európskou úniou a z verejných zdrojov z Fondu na podporu umenia a Nadácie mesta Bratislavy.

upúta najmä temný groove s prvkami fusion. V hlavnej úlohe melodického nástroja je jemne skreslená gitara Pavla Berezu, ktorá sa rozprestiera ponad komplexnou modálnou harmóniou s množstvom vybočení. Miko použil kombináciu rôznych štýlotvorných prvkov minimalizmu, groove music, jazzového mainstreamu s rockom, ktoré sú zaobalené do emotívnej, hlbavej melodickedy skladby s viacerými sonorickými vrstvami.

Intimacy (Intimita) otvára hlbšie brány do Mikovej práce s minimalistickou esetikou. V emotívnej balade s figuratívnym sprievodom pracuje autor pod povrchom s prvkami dynamizmu a statickosti, kde voči ostinátne mu sprievodu dáva do superimpozície odlišné modálne akordy a vzťahy, a tak vytvára dynamický kontrast harmonickým pohybom. Estetika nečakaných protikladov a odlišných vrstiev je jednou z hlavných charakteristických črt albumu.

Valér Miko sa v minulosti venoval aj štúdiu klasickej hudby. Stále hľadá nové cesty, ako ju spájať s inými žánrami a jazzom. Príkladom je skladba *Evolving* (Vývoj), kde veľmi invenčným spôsobom prepojil barokovú polyfóniu s prvkami modernej hudby, ktoré následne rozviedol do impozantnej zvukovej fúzie ambientu a etno jazzu v podaní vynikajúceho huslistu Stanislava Palúcha. V závere skladby do tejto fúzie excelentne zapadá sólo na bezpražcovej basgitare v štýle Pastorina.

V *Open Mind* (Otvorená myseľ) preukázal autor invenčnosť spojením straight-ahead jazzu s groove music, R&B, klasickej a filmovej hudby. Množstvo eklektických vplyvov sa rozvíja na otvorenej harmonickej pôde s evolučnou formou, ktorá je zakončená otvoreným záverom, kde

zasvietili v aranžmáne sláčikovej sekcie najmä schopnosti troch členov Spectrum Quartett: Jána Kružliaka (husle), Petra Dvorského (viola) a Branislava Bielika (violončelo).

V závere autor pracuje so zvukomalbou, pričom využíva bohatý inštrumentár hostí, ako napríklad kombinovanie nylonovej gitary, sláčikovej sekcie, polyfónie klarinetov a vrstvenie originálnych vokálov v jazyku esperanto v podaní Martina Geišberga v skladbe *Peace*. Kompozičné snahy Mika vyústili do intímnej, eklektickej, zvukomalebnej jazzovej balady *Lucia* s voľnou fantazijnou formou a hrou rubato.

Okrem naratívnych melódií, ktoré sú pre jeho kompozície typické, je na albume dôležitý aj dostatočný priestor na improvizácie hostí, ktorých necháva zaskvieť sa s ich charakteristickými črtami. Pod príjemnými, spevnými melódiami sa ukrývajú komplexné harmonické vzťahy a rozsiahle epizodické formy. Valér Miko opäť dokázal prezentovať svoju originálnu hudobnú víziu v novom kontexte na vysokej úrovni.

PETER DOBŠINSKÝ



Mark Kroll

JOHANN NEPOMUK HUMMEL Život a svet hudobníka

Kniha úspešného amerického interpreta, vedca a pedagóga Marka Krolla je vôbec prvou modernou monografiou, ktorá sa zaoberá Hummelovou kariérou v jej celistvosti. J. N. Hummel (1778 – 1837) pôsobil v jednom z najdynamickejších období dejín hudby uprostred prechodu od klasicistických k romantickým interpretačným a kompozičným štýlom. Krollova publikácia prináša bohatý a zložitý príbeh nielen o veľkom hudobníkovi, ale i o dynamicky sa meniacom svete, príbeh, ktorý nám ponúka ucelený obraz jedného z kľúčových momentov v dejinách hudby, ako aj roly hudobníka vo vtedajšej spoločnosti. Hudobné centrum vydáva knihu v slovenskom preklade i v druhom revidovanom vydaní v angličtine. Prílohou publikácie je aj úplný zoznam diel J. N. Hummela.



Bratislava 2024

ISBN 978-80-89427-97-0



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Výjavy

VANDA ROZENBERGOVÁ

Vidí svoju nezdravo chudú, vytiahnutú postavu, ako sa v pančucháčoch a prikrátkej sukni točí v kruhu. Je v škôlke. Spolu s ostatnými deťmi nacvičuje predstavenie na skladbu *Babetta*, až oveľa neskôr, v dospelosti, spoznala mená autorov. Napriek zdanlivej krehkosti oplýva energiou a z tanca má radosť, zo všetkého ostatného v škôlke nie. Veľmi sa jej páči razancia skladby a to je aj jediné, čo si z tých dní uchová v pamäti. Po príchode domov, každý deň krátko po šiestnástej, sa z kuchyne ozývajú tlmené zvuky. Pochádzajú z rozhlasu po drôte. Ten sa nikdy nevypína. Ovláda sa len hlasitosť. Sedí s mamou a s bratom v kuchyni a popri príprave jedla počúvajú Mikrofórum. Hrajú tam slovenské, české a maďarské pesničky. „Občas Allu Pugačovú“, hovorí mama. Má šesť rokov, je leto a zachytávajú sa v nej slová *výlety, výlety od piatku do nedele, výlety, výlety letné, a preto skvelé*. Z tých čias nepozná po mene nijakú skupinu ani interpreta. Nielen v slovách, ale aj v oných tónoch je všetko, po čom prahne: prísluby zábavy, žiarivé dni, dobrodružstvo. Zárodok niečoho, čo sa aj tak nikdy nestane, ale dúfa, že by sa mohlo. Predvídanie slnečného dňa s rodičmi na deke alebo dokonca v stane. Tú pieseň počuje z rádia po drôte vždy v lete a *Biela zima s nami letí na saniach* zas vždy v zime. Dva razy do roka sa ocitne na návšteve u svojej tety, na jeseň jej s rodičmi vezú orechy, na jar akési cibulky. Teta žije ďaleko, je sama a je moderná.

V spomienkach sa jej vynára rytmus piesne *Deň ako z pohľadnice*. Chce ju u tety počúvať stále dookola. Malá platňa sa krúti toľko ráz, až sú z toho dospelí nervózni: aj tu sa spieva o deke a o tom, ako by sa mohli bláznit pri vode a možno mať so sebou aj rádio v koži na baterky. Také myšlienky jej prinášajú úľavu, lebo život je už v šiestich rokoch neznesiteľný. Odohráva sa predovšetkým v škôlke, ktorú nenávidí. Túži po rodičoch. Rodičia piesne nepočúvajú vedome, hudbe nevenujú nijakú mimoriadnu pozornosť. Jej otec sa však bez pohnutia díva na obrazovku čiernobieleho televízora v nedeľu podvečer, keď v ňom vyhráva dychová hudba. Pán s veľmi červenými lícami, v krojovanej veste, spolu so ženou vo vyšívanej blúzke, spievajú a bez prestávky sa usmievajú. Ich ústa sú rozťahnuté od ucha k uchu. K ocovi sa často pripojí aj mama. Štrikuje a na rozdiel od neho kýva nohou do rytmu. Rodičia v tej chvíli majú tridsaťjeden a štyridsaťtri rokov. Možno je ten vekový rozdiel dôvodom, že keď je mama s ňou a jej bratom sama, dychovou hudbou sa nijako nenadchýna.

Má desať, keď sa jej matka intenzívne započúva do Edith Piaf a Mireille Mathieu. Len čo sa jej podarí zohnať knihu spomienok a korešpondencie s názvom *Edith* a v kinách socialistického Československa prichádza do distribúcie film *Edith a Marcel*, požičiava sa gramofón a doma vyhráva len Piaf. Dcéra je stále pri mame a všetky tie kvilivé piesne sa jej zarezávajú do pamäti. „Chod', prosím, zazvoniť tete Milenke, nech príde,“ pošle ju mama k susedom. Ako mladá žila Milenka de Vries vo Francúzsku. Ovláda výborne jazyk a v roku 1985, nažívajúc si osamelo v bytovke v malom slovenskom meste, rada prichádza k nim domov a pri počúvaní piesní simultánne prekladá. Edith Piaf spieva, teta Milenka do toho rozpráva a mama plače. „Nie, nič neľutujem, nie, nič neľutujem...“ monotónne opakuje pani de Vries.

Môžu mať toľkí v jej triede kotúčové magnetofóny a gramofóny? Môžu a aj majú. Pritom sa deti na prvom stupni základnej školy nikdy nezgovarujú o hudbe a ak aj, tak len o Žbirkovi. Zato neskôr, to už má trinásť, sú úplne všetci zbláznení do Petra Nagya. V tom období dostane aj s bratom na Vianoce kazetový magnetofón. K nemu dve kazety, Boney M a duo Baccara. Nijaký Duran Duran, tobôž nie Depeche Mode. Také kazety ani platne jakživ nikto nevidel. Nedeľa u nich zostávajú nemenné – otec nehybne sedí a pozoruje ľudovú alebo dychovú hudbu. Neudiera prstom do rytmu, ani nekyvká hlavou. Mama sedí pri ňom, pletie, ona a jej brat sa nachádzajú vo svojich izbách. Na mamine narodeniny cestujú k modernej tete a mama má so sebou platňu od susedy Milenky. Na obálke vidia muža s výzorom opice, volá sa Jacques Brel. Malý hudobný nosič obsahuje pieseň, ktorá ju rozplače. Nie je o lete ani o dekách

a stanovačke. Teta Milenka im preloží celý text a popri preklade vysvetlí, že Jacques Brel chcel byť po smrti roztrúsený v mori.

Vo svojej, stále ešte detskej izbe o tom jednej noci napíše krátku báseň: *Teraz som všetkému všetkým milovaným, teraz som zemi morom*. Už je rok 1987 a po dlhých úvahách sa celá rodina vychystá na týždennú dovolenku do Maďarska. Tam si ona a jej brat konečne kupujú kazety: Michaela Jacksona, Madonnu aj Depeche Mode a A-ha.

Končí sa čas, keď sa každý deň po príchode zo školy znovu a znovu zotavujú zo sklamaní, že si nemôžu vypočuť Master and Servant alebo People are People, o ktorých sa všetci rozprávajú. Večer si líha do postele, na ulici svieti pouličná lampa, všetko je spomalené a ráno v nedohľadne. Zdanlivé nekonečno sprevádza jej noci pri kazetovom magnetofóne, nevie, čo znamenajú slová Depeche Mode ani Master and Servant, ale konečne to znie ako niečo, čo ju posilňuje.

Raz musí zaniest akési knihy domov k súdruške učiteľke ruštiny a aj u nich stojí na polici gramofón. Učiteľkin syn sa volá Oleg. Díva sa na ňu s predstieraným nezaujmom, z obalu vytiahne LP platňu. Niekoľko ráz otočí čiernou doskou medzi prostredníkmi oboch rúk a až potom ju položí na prístroj. „Dnes ráno,“ povie, „mi to priniesol kamoš. Jeho otec robí v Prahe. Vozí mäso.“ Tá hudba sa jej nepáči. Ani meno interpreta – Vladimír Mišík. Čo je to za meno? Nikdy také nepočula. V cudzom byte sa cíti čudne, majú tam zatiahnuté závesy, hoci je jasný deň a vzduch je silno napáchnutý cigaretami. Zriedkakedy sa cíti dobre inde než doma. V skutočnosti sa všade cíti zle a ak musí pridlho zostať u cudzích, je jej dokonca do plaču. Vystrašená z neznámych príbytkov a zvykov, najbezpečnejšie sa cíti vo svojej izbe, kde je o niekoľko rokov na stene jediný plagátik – U2. Získala ho od spolužiačky, ktorej rodičia si predplácali zahraničný časopis o hudbe. Zaplatila jej zaň dvadsať korún. Ak by to mala porovnať s maličkou čiernobiou fotografiou Petra Nagya, ktorú kedysi celej škole predával jeden malý tučný ôsmak po tridsať, bolo to neporovnateľné. Až krátko po osemdesiatych narodeninách docení dôležitosť posteru U2. Stane sa jedným z oporných bodov jej života, áno, života. Skladba *Red Hill Mining Town*, ktorá sa asi nikdy nikde neumiestnila a nikoho nijako zvlášť nezaujala, hrala vo walkmane, ktorý jej aj s príslušnou kazetou požičia kamarát. Kladie si otázku, odkiaľ majú tí ľudia walkmany. Z Tuzexu. V ich meste sa taký obchod nenachádza. Kamarát k nim chodí pravidelne, rozveselí jej otca, je zdvorilý k matke a v detskej izbe jej pri bozkávaní vyzlieka tričko.

Prvou operou, ktorú kedy navštívi, je *Carmen*. Na predstavení v národnom divadle sedí v prvom rade na balkóne, no necíti sa dobre. Nepáči sa jej nič z toho, čo počuje, dokonca si zapcháva uši, aby sa mohla sústrediť len na pohyb postáv a ich gestá. Nasilu sa usiluje prijať novú melodiku, nikdy ju nikto nepoučil o tom, čo je opera, aké sú jej princípy a prečo ju ľudia milujú. Po druhom dejstve odchádza. „Nezvládla som to,“ hovorí neskôr v škole, študuje na katedre literárnej vedy, prijali ju vďaka fotografickej pamäti. Vie o knihách rozprávať hodiny a všetko to hovorené pochádza z učebníc, do hlavy jej vsakujú celé strany. Ale opera do nej nevsiakla ani po druhom pokuse, to už je rok 1990 a predstavenia sa valia jedno za druhým. Nechá sa nahovoriť na *Bohému* – a vydrží v hľadisku po celý čas. Uvedomila si, že ak prekoná istý druh lenivosti a sústredí sa, v melódiách dokáže nájsť časti, ktoré ju uchvacujú. Po Bohéme však navštevuje už len muzikály, cestuje do Prahy na *Draculu* aj na *Jesus Christ Superstar* a na *Bohému* si spomenie až v roku 2007. Je už dávno dospelou ženou, pracuje vo vydavateľstve odbornej literatúry a v jeden októbrový večer vykročí do kina, sama. Vo filme *Pokanie* sa opäť stretáva s áriou z opery *Bohéma*. Ešte v tú noc si ju púšťa v internetovom prehliadači. Uvarí si čaj, zabudne naň. Znovu a znovu si prehráva moment, keď sa vo filme do stĺpikov dymu z cigarety vinie sklúčujúca a zároveň veľkolepá, tiesnivá a rovnako planúca melódia a spomenie si na detstvo, na *Deň ako z pohľadnice*.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA



76. KONCERTNÁ SEZÓNA 2024 / 2025



foto: P. Brenkus



Slávnostné koncerty

24. 10. 2024 / štvrtok / A1

25. 10. 2024 / piatok / B1

Koncertná sieň SF / 19.00

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

DANIEL RAISKIN *dirigent*

JAN LISIECKI *klavír*



Antonín Dvořák

Karneval, koncertná predohra, op. 92

Ludwig van Beethoven

Koncert pre klavír a orchester č. 3 c mol, op. 37

Ľubica Čekovská

Maison de la musique en sept périodes /

Dom hudby v siedmich obdobiach (svetová premiéra)

Dielo na objednávku Gesamtkunstwerk

s podporou UNIQA a Nadácie EPH



Pokladnica Slovenskej filharmónie

Reduta, Nám. Eugena Suchoňa 1, Bratislava

Otvorená v pracovných dňoch

po – pia 12.00 – 18.00 a hodinu pred koncertom
v mieste jeho konania.

Zmena programu a interpretov vyhradená!

#SlovakPhil

stream.filharmonia.sk

www.filharmonia.sk