

Pierre-Laurent Aimard v Bratislave

Štátny komorný orchester Žilina: 50 rokov

Miroslav Beinhauer

a šestínótnové harmónium

Jazz: Dave Holland a Chris Potter

Hudobná poviedka Vandy Rozenbergovej

Hudobný život
12/2024/R. 56

Melos-Étos: Kristove roky



2,50 €

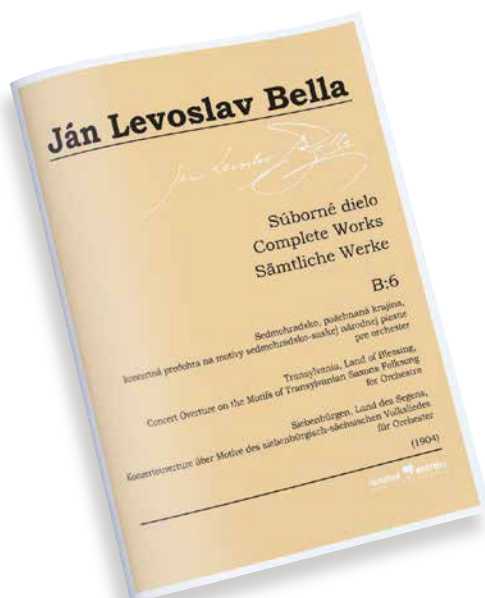
12

9 771335 414008

Ján Levoslav Bella

SEDMOHRADSKO, POŽEHNANÁ KRAJINA

Koncertná predohra *Sedmohradsko, požehnaná krajina* vznikla ako posledná z radu Bellových orchestrálnych skladieb. 61-ročný majster v tejto partitúre zúročil svoje bohaté kompozičné skúsenosti a vytvoril pôsobivé dielo, ktorého posolstvo – pieseň *Siebenbürgen, Land des Segens* – sa ozýva ako pointa v tutti zvuku záverečného úseku slávnostnej predohry. Skladba vychádza ako študijná partitúra a prevádzkový materiál pre koncertné predvedenie je dostupný k zapožičaniu.



Bratislava 2021
ISMN 979-0-68503-077-5



Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

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

Obsah

- Koncerty**
- 2 Hudba dneška v SNG – ŠKO Žilina –
Štátna filharmónia Košice –
Slovenská filharmónia –
CODEnsemble – Albrechtina

- Auris interna**
- 5 Skupinová synchronia

- Bravo**
- 7 Ronald Šebesta

- Festivaly**
- 8 Melos-Étos
17 Bratislava Mozart Festival

- Rozhovor**
- 14 Rád prekvapujem, aj sám seba
(Pierre-Laurent Aimard)

- Hudobné divadlo**
- 19 Výlet berlínskeho Janáčka do Brna
(Festival Janáček Brno)
22 Triptych v meste Guggenheimovho
efektu (Bilbao)

- Jubileum**
- 24 Splnené sny a vďačné návraty
(ŠKO Žilina)

- Fenomén**
- 29 Rozčerené vody
(Miroslav Beinhauer)

- Jazzové laboratórium**
- 31 Chris Potter:
Moment's Notice

- Jazz: koncert**
- 34 The Crosscurrents Trio

- 36 Recenzie CD

Poviedka
Vanda Rozenbergová:
Flákač

Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



„Festival otvára otázky o slobode v umení a možnostiach hudobného vyjadrenia v dobe, ktorá prekonala tradície a neustále redefinuje hranice estetiky. Prelína sa na ňom história s budúcnosťou, tradícia s experimentom, a hudba získava nový význam – nielen ako estetický zážitok, ale aj ako podnet na premýšľanie a porozumenie. Zároveň vytvára jedinečný priestor pre komunitu, ktorá sa tu stretáva, diskutuje, zažíva a zdieľa svoje dojmy.“

Mladá skladateľka Haimoni Balgavá píše o tohtoročnom 33-ročnom festivale Melos-Étos (s. 8), o festivale súčasnej hudby a akoby písala o kultúre, umení ako takých. Pretože áno, tie by mali byť o slobode, o prelínaní starého s novým, tradičného s novátorským, o kráse, zážitku ale aj o impulzoch na premýšľanie a kultivovanie priestoru medzi nami. A poznámka na okraj: áno, aj to „prekonávanie tradície“ je v umení jednou z hodnôt.

Nepokúšam sa o žiadne definície, len premýšľam, obzerám sa dozadu a snažím sa nazrieť dopredu. Budem sa opakovať, ale opäť sa mi vynárajú tie aktuálne pokusy „zhora“ definovať, čo je a čo nie je (správna, vhodná, slovenská...) kultúra. Tie pokusy, čo nevznikajú v diskusii, a už vôbec nie v odbornej, sebaodhaľujú svojich „normatívco“ v nekompetentnosti.

Hlavným hosťom festivalu Melos-Étos bol klavirista Pierre-Laurant Aimard, legendárna postava novej hudby druhej polovice 20. storočia, neustále v špičkovej kondícii aj vďaka svojej programovej a vášnivej otvorenosti voči ustavične sa meniacemu svetu. Klaviristovi Ivanovi Šillerovi venoval krátky no koncentrovaný čas (s. 14). Melos-Étos sa prvýkrát decentralizoval a prestížny úvodný koncert umiestnil na východ, kde v košickej Kunsthalle náležite experimentoval s priestorom i časom.

Niekedy sa staré nestane tradíciou (aj o tom sú festivaly ako Melos-Étos) a ako dobový experiment prežíva v múzeách (fyzických či metafyzických). Ale kultúra je živý, aj nepredvídateľný proces, občas so zázračnými schopnosťami revitalizácie či priam resuscitácie. O tom je náš rozhovor s českým klaviristom Miroslavom Beinhauerom, ktorý – zdá sa, že ako jediný na svete – sa naučil hrať na jedinom použiteľnom šestintónovom harmóniu, unikátnom, takmer storočnom komplikovanom nástroji, skonštruovanom na podnet Aloisa Hábu. Nezostalo však len pri výstrednom sólo geste a možnosti komponovať akustickú mikrotonálnu hudbu sa chopili skladatelia z celého sveta (s. 29). (Hudobné) dejiny hodili výhybkou.

Vážení čitatelia, čítate decembrové číslo *Hudobného života*, a to je samozrejme príležitosť poďakovať sa za vašu priazeň v odchádzajúcom roku a zaželať vám (i nám) dobrý rok ďalší. Nech vaše životy plynú tak, ako si to prajete – či už priamočiaro alebo v pekných výhybkách. Ale vždy kropené živou hudbou...

:||

Mesačník **Hudobný život**/
december 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.sere-
cinova@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 spoluprá-
ca: Robert Bayer (robert.bayer@
hc.sk), jazykové korektúry: Marcel
Olšiak, korektúry českých textov:
Lucie Lukášová, grafická úprava:
Pergamen Trnava

Distribúcia a marketing: Patrik
Sabo (tel: +421 2 20470460,
fax: +421 2 20470421, distribu-
cia@hc.sk) • **Adresa redakcie:**
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1,
www.hudobnyzivot.sk • **Grafický
návrh:** Pergamen Trnava • **Tlač:**
ULTRA PRINT, s. r. o., Bratislava
• **Rozširuje:** Slovenská pošta,
a. s., Mediaprint-Kapa a súkrom-
ní distributéri • **Objednávky
na predplatné prijíma každá
pošta a doručovateľ Slovenskej
pošty, alebo e-mail:** predplatne@
slposta.sk • Objednávky do zahra-
ničia 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: Zo záverečného koncertu
Melos-Étos. Foto: Dominik Jánov-
ský • Názory a postoje vyjadrené
v uverejnených textoch nie sú
stanoviskom redakcie. Redakcia si
vyhradzuje právo redakčne upra-
vovať a krátiť objednané i neobje-
dané rukopisy. Texty akceptujeme
len v elektronickej podobe. •
Vyhľadávať v dátach uverejnených
v tomto čísle môžete na adrese
www.siac.sk

Koncerty

13. 11. 2024
Bratislava, Slovenská národná galéria
Hudba dneška v SNG
RE_PATCHED
Schäffer

Skúmanie nových vyjadrovacích prvkov, nekonvenčnej sonórnosti či vymedzenie sa voči tradičným hudobným štruktúram v intenciách hľadania nového hudobného prejavu možno u skladateľov pozorovať už niekoľko dekád. O realizáciu uvedení diel súčasnej hudby sa na našom území aj napriek zavedenej doktríne socialistického realizmu pokúšali už skladatelia z generácie slovenskej avantgardy. Nanešťastie, aj dnešná slovenská kultúra čelí pokusom o obmedzenia slobodného umeleckého prejavu. Práve preto je nevyhnuté pokračovať v intenciách predošlých generácií predovšetkým realizáciou podujatí, ktoré orientujú verejnosť smerom k vnímavosti súčasného umenia.

Koncertný cyklus Hudba dneška v SNG sa právom radí medzi takéto projekty a spolupodieľa sa na uvádzaní diel, ktoré vznikali od 60. rokov 20. storočia. S viac než desaťročnou tradíciou sa stal platformou prinášajúcou otvorenosť i hĺbku netradičného pohľadu na krásu v umení.

Koncert s názvom NON-STOP ponúkol poslucháčom program venovaný pamiatke predstaviteľa európskej povinovej avantgardy Bogusława Schöffera. Na interpretácii jeho grafiak a grafických partitúr sa podieľalo zoskupenie deviatich hudobníkov z Vyšehradskej štvorky a Srbska združených pod názvom RE_PATCHED. Koncert rámcovali aj predelovali predvedenia skladateľovej najpopulárnejšej skladby NON-STOP. Jej prvé uvedenie nastolilo pomalými pohybmi a rôznofarebnými zvukovými nuansami vskutku nezvyčajnú atmosféru. Tóny nástrojov a zvuky syntetizátora umelci dopĺňali vokálnymi prejavmi. Keďže grafické partitúry dávajú pomerne veľký priestor individualite prejavu, záver diela interpretom naznačil hlavný dramaturg koncertného cyklu a v tento večer aj jeden z interpretov Daniel Matej.

Úvodný „happening“ vystriedalo zhudobnenie troch grafiak, ktoré Schäffer tvoril z vlastnej potreby výtvarného sebavyjadrenia. Vizualna podoba *Grafiky 31* nabádala k myšlienkam o nekonečnom vesmírnom priestore a výstižné bolo aj jej hudobné stvárnenie. Tóny generované syntetizátorom, pripomínajúce plynutie signálu vesmírom, kombinovali s nízkofrekvenčnými údermi perkusí a zvukmi vibrafónu. Vzájomne sa prekrývajúce tri vokálne línie *Grafiky 14* nastolili intímnejší charakter pred agresívne stúpajúcim zvukovým spektrom *Grafiky 6/6*. Umelci pravdepodobne obrazovú predlohu vnímali ako amplitúdu, a preto pracovali primárne s ňou a jej zväčšovaním.

Druhé uvedenie NON-STOP trvalo o čosi dlhšie než pôvodný „happening“ z úvodu koncertu, v zásade sa však zvukovosť či spôsoby predvedenia nelíšili. O čosi konkrétnejšie, perцепčne uchopiteľnejšie vyznela *Grafika 53*, ktorá sa akustickým spektrom snažila o napodobenie prírodných fenoménov. Jej súčasťou boli reprodukovateľné zvuky kvapiek vody, štebot vtákov či generované ambientné zvuky lesa dopĺňané perkusiami. Ľudský hlas ako primárny činiteľ *Grafiky 7* vystriedala spolupráca akordeónu, gramofónu a ostatnej elektroniky podieľajúcej sa na zhudobnení *Grafiky 16*.

Večer novej hudby uzavrelo tretie uvedenie NON-STOP, ktoré však už bolo za limitom poslucháckej potreby, a tak bolo úsilie umelcov do istej miery nadbytočné. Napriek tomu koncert naplnil svoje poslanie a plné auditórium bolo dôkazom, že o novú hudbu je aj dnes nemalý záujem.
JÁN FULLA

14. 11. 2024
Košice, Dom umenia
Štátna filharmónia Košice,
Jiří Rožeň, Jakub Čížmarovič
Beethoven – Pejačević

Sychravú predčasnú zimu v novembri na východe čiastočne vyvážil program aktuálneho koncertu B cyklu košických filharmonikov. Ocitol sa na ňom dve mimoriadne vzdialené osobnosti z obdobia klasicizmu, resp. z prelomu 19. a 20. storočia.

Beethovenov *Klavírny koncert č. 4 G dur* bol dokončený v r. 1806 a je pravdepodobne najčastejšie hrávaným dielom svojho druhu od svojho (v tom čase už nepočujúceho) tvorca. Reprezentuje nielen iskrový vzlet, brilantnosť a obvyklú formovú dokonalosť, ale chvíľami aj lyrickú kontempláciu a dramatické hĺbky. Ujali sa ho dvaja pomerne mladí, ale zrelí umelci: slovenský klavirista Jakub Čížmarovič a český dirigent Jiří Rožeň.

Čížmarovič výdatne čerpal zo svojho obrovského arzenálu mladíckej energie, vďaka čomu skladbu okorenil neúnavnou dynamickosťou a sympatickým temperamentom. Okrem toho však preukázal aj rovnako silný zmysel pre poéziu, kultúru tónu a ušľachtilosť vo vedení fráz (pozri prídavok: Chopinovo *Nokturno cis mol op. posth.*). Klavirista takisto dokázal schopnosť dramaticky „priškrtnúť“ meditácie v druhej časti, no rovnako čaroval s trblietavým množstvom farieb. Predovšetkým však hral uvoľnene, spontánne a suverénne a, samozrejme, že aj precízne. Klaviristovi vďačne pomáhal aj zredukovaný orchester, ktorého zvukovosť síce neašpirovala na svetové parametre, ale to ani nikto nemohol očakávať. Slovom, orchester podal solídny a spoľahlivý výkon, ako (takmer) vždy.

V druhej polovici sme sa mohli tešiť na ďalšie mohutné a rozsiahle (trištvrte hodiny trvajúce) dielo. Tentokrát od chorvátskej skladateľky Dory Pejačevićovej, ktorá sa v posledných rokoch stáva čoraz známejšou v celosvetovom kontexte. Narodila sa v Budapešti v rodine chorvátskeho guvernéra a mala šľachtický pôvod. Jej *Symfónia fis mol* vznikla v časoch prvej svetovej vojny, keď autorka dočasne pôsobila ako zdravotná sestra. Symfónia bazíruje na tradičnom štvorčastovom cykle (rýchla – pomalá – scherzo – rýchla) a je ovplyvnená nanajvýš rôznorodými zdrojmi z obdobia neskorého romantizmu. Skladateľke sa však podarilo nájsť vlastný, originálny jazyk, čo ju radí k priekopníkom novodobej chorvátskej hudby.

Skladba je plná vášnivej, gesticky účinnej, emocionálne plnokrvnej hudby a nemá posledná časť dobýva extatické výšiny. Charakterizuje ju permanentná evolučnosť, rapsodickosť, dômyselná motivická práca a mnohé prekvapujúco moderné harmonické zvraty, ktoré však nespochybňujú tonalitu. Skladba je inštrumentovaná s dôrazom na orchestrálne plno, z ktorého len miestami „vyčnievajú“ sólistické pasáže.

Okrem toho je v nej prítomné aj časté výrazové temno a neskororomantický svetabôľ. Čo sa týka interpretácie, košickí filharmonici sa pod vedením Jiřího Rožna veľmi statočne popasovali s nepochybne náročnou a komplikovanou partitúrou. Chýbala mi však väčšia dynamická a výrazová diferencovanosť: v popredí jednoznačne stáli burácanie, agresivita a hlučnosť, ktoré potlačili mnohé subtilnejšie výrazové polohy a nálady. Pravda, po troch skúškach nemožno čakať zázraky, najmä keď ide o novú, nepoznanú a zložitú partitúru.

Koncert bol nielen výnimočnou ukážkou interpretačných kvalít mladých umelcov, ale aj dôkazom, že filharmonický program dokáže ponúknuť atraktívne a zároveň menej známe diela, ktoré obohacujú obzor poslucháča. Napriek drobným rezervám v interpretácii druhej polovice večera išlo o hudobný zážitok, ktorý zahallil chladný novembrový večer do tepla tónov a emócií.

TAMÁS HORKAY

14. 11. 2024

Žilina, Dom umenia Fatra

ŠKO Žilina

Adrian Kokoš, Štefan Bučko,
Matúš Šimko, Marek Pastírik,
Stanislav Palúch, Marcel Comendant,
Michal Vaňouček
*Palúch – Comendant – Pastírik –
Vaňouček – Harvan*

Z najrozličnejších ponúk, ktoré na nás v čase novembrového výročia z médií až obsedantne prúdili, sme si mali možnosť vybrať. Kto si nielen príležitostne zvolil návštevu koncertu žilinského ŠKO, neľutoval. K príťažlivosti koncertu pod taktovkou Adriana Kokoša prispela nosná, vždy aktuálna téma – žalmy.

Na oslovenie dramaturgie s deklarovanou témou reagovala skupina autorov (a zároveň interpretov) rovnakej generácie, ktorí ideu viesť sa obsahom a textom

ktoréhokolvek zo žalmov uchopili každý osobitne, slobodne.

Dôrazný ľudový stimul bol skrz-naskrz prítomný vo fantázii *Žal mi je Stanislava Palúcha*. Z jej bazálnej archetypálnej rytmickej osnovy (extrakt z textu 19. žalmu) vyrastajú nápadité bohaté motivické „deklínácie“ s priam nákazlivo uvoľňujúcim priestorom na autorove improvizované rozvedenia. Delikátne farebne nuansovaný orchester sa tiež nezaobišiel bez folklórneho inštrumentára. Ten, napokon sprevádzal a „prifarboval“ všetky kompozície večera.

Ľudovou „živnou kultúrou“ je vedená aj invencia skvelého (pôvodom moldavského) cimbalistu a autora Marcela Comendanta. Jeho *Ekloga* (inšpirovaná 150. žalmom) exponuje kontrastný folklórny modálny fundus, ktorý sa v rafinovane ustrojených lapidárnych motívoch priebežne „kompletizuje“ a košatie vo veľkorysých dávkach improvizovanej invencie.

Najobsiahlejším podielom do programu prispel „hlavný koordinátor“ myšlienky projektu, Marek Pastírik. Svoje kompozičné zámery rozviedol v dvoch obsiahlejších vokálno inštrumentálnych opusoch: najskôr zdanlivo odbočiac do roviny sekulárnej, prezentoval tri tradičné židovské piesne *Elis Ayland*, *Rozinkes mit Mandlen* a *Sha! Shtil!* Sú koncipované na báze jednoduchšej formy, čerpajú z príznačných intonácií, postupov a sekvencií, využívajúc nápaditú, no aj bizarnu kombinovanú inštrumentálnu koloristiku.

Druhá Pastírikova kompozícia *Sicut Cervus – Desider ad fontes* je vedená metaforickou silou 42. žalmu, posúva myšlienkové ťažisko do intímnejších privátnych duchovných rozmerov, z ktorých postupne smeruje do apoteotických apelov.

Michal Vaňouček má na umeleckom konte solídne penzum skúseností a aktív. Z dlhodobých zahraničných pôsobísk sa „oblúkom“ navrátil na rodnú žilinskú pôdu. Na aktuálnom projekte participoval vlastným precítením 43. žalmu v kompozícii *Psalmus 43* pre orchester a sólový

(klavírnu) improvizáciu. Ako autor a zároveň interpret sa obracia k spoľahlivým prameňom, impozantné v skladbe je využitie imitačných pásiem ústiacich do formy fúgy reprezentujúcej podobu vyššieho stupňa ľudského umu.

Záver večera autorsky patrila Adriánovi Harvanovi, rovnako všestranne aktívnemu hudobníkovi. Jeho skladba pre tenor a orchester *De profundis* je viazaná na 130. žalm, zrači autorovu bohatú prax a zručnosť v bohatom teréne inštrumentálnej hudby. Nosnú líniu skladby pre sólový tenor a orchester vybudoval dôsledne, sledujúc gradačný oblúk až k exponovanému dramatickému klimaxu.

Tenoristovi Matúšovi Šimkovi patrí slovo uznania: svojej role sólistu sa zhostil s maximálnou dávkou zodpovednosti, koncentrovane. S výnimkou dvoch kompozícií, zastával a dominantne kreoval všetky významom aj rozsahom exponované náročné party. Dve ostatné kompozície však napriek vehementnej snahe nevyznali vzhľadom k dôležitej pozícii vokálneho segmentu dostatočne vyvážené; part sólistu sa ocital v nevýhode oproti markantnému orchestrálnemu masívu.

Zjednocujúcim pradiom deja večera boli citácie, verbálne vstupy, tematicky avizujúce následné hudobné priebehy v kompozíciách. Za umeleckým prednesom jednotlivých žalmov diskretné a nezameniteľne vznešene pôsobil majster prednesu Štefan Bučko.

Adrián Kokoš sa v priestoroch novej slovenskej hudby už desaťročia pohybuje s neobvyklým entuziazmom, suverénne, inovatívne prispieva v zóne zborovej interpretácie, v uvádzaní scénických diel či edukatívnych foriem. To, že sa stal jedným z realizátorov tohto projektu, neprekvapuje. K výzve sa postavil ako zvyčajne tvorivo, angažovane. Vynaliezavosť v interpretačných aspektoch jeho kreácie oživuje a odvádza od eventuálnych nástrah stereotypu.

LÝDIA DOHNALOVÁ

**Vynaliezavosť
v interpretač-
ných aspek-
toch oživuje
a odvádza
od eventuál-
nych nástrah
stereotypu.**

16. 11. 2024
Bratislava,
Koncertná sieň Dvorana
 CODensemble,
 Marián Lejava
Grime – Kmitová – Palá – Demoč – Carter

Jediné slabé miesto koncertného podujatia Get Carter bolo v jeho načasovaní. Po siedmich večeroch so súčasnou hudbou na festivale Melos-Étos sa domáce publikum asi natoľko vyčerpalo, že mu na tento hudobný zákusok už nestačil apetít.

Vo Dvorane ostala nadpolovičná väčšina sedadiel neobsadených. Je to veľká škoda z viacerých dôvodov. V prvom rade si to nezaslúžili organizátori projektu. Program totiž dramaturgicky ozaj stál za to. Zdarná kombinácia vkusných a sofistikovaných skladieb poskytla mnoho kontrastu, ktorý zároveň nebol násilne samoúčelným pokusom o upútanie pozornosti. V druhom rade si slabú účasť nezaslúžili hudobníci. Šesticu inštrumentalistov i dirigenta Mariána Lejavu možno zaradiť medzi špičku, a to nielen v domacom meradle. Hráči so skvelým renomé a dlhoročnými skúsenosťami sa náročnej súčasnej literatúry zhostili majstrovsky. Napokon, je to tiež škoda pre samotných divákov, ktorí koncert zmeškali. Nechali si tak uniknúť mimoriadny zážitok.

Prvá kompozícia večera *Seven Pierrot Miniatures* skladateľky Helen Grimovej zaujala svojou ambivalentnosťou. Snový hudobný „sequel“ k známemu Schönbergovmu dielu osciloval medzi agresivitou Pierrota a jemnou surreálnou melanchóliou. Podobné skúmanie protipólov možno pozorovať i v skladbe *Ich muss weggehen* Jany Kmitovej. Na rozdiel od Grimovej a jej zrkadlovej štruktúry so striedaním premenlivých miniatúr sa Kmitová rozhodla rozdeliť svoje dielo iba na dve kontrastné polovice. Prvá sama opisala ako stav rezignácie, v ktorom každý pokus o pohyb či nadviazanie komunikácie zlyháva. Druhá je, naopak, búrlivá a disonančná. Interpretácie boli úvodné skladby zvládnuté na skvelej úrovni. Pre súčasnú hudbu je vždy obrovským prínosom, ak interpreti do hĺbky rozumejú jej zmyslu a textúre, a tiež, ak majú sami k tejto hudbe vzťah. Poslucháč si potom môže naplno vychutnať jednotlivé nuansy a nedostane predloženú iba vyprázdnenú štruktúru. Jediné, čo sa dá hráčom na tomto mieste vytknúť, je, že v druhej časti Kmitovej diela občas strácali dokonalú kontrolu a plynulosť súhry bola mierne narušená. Vzhľadom na to, ako krátko funguje tento ansámbl, to však nemožno označiť za signifikantný problém.

Skladateľský počín Milana Paľu s názvom *Gillot* je prinajmenšom ambiciózny. V obklúčení diel mimoriadne skúsených autoriek a autorov to Paľova skladba nemala jednoduché, no možno konštatovať, že obstála výborne. Veľmi slubne koncipovaná forma so štyrmi sólovými kadenciami svojou expresívnosťou a virtuóznosťou pôsobila mladistvo a odvážne. Zároveň sa v nej ale zrkadlili aj skúsenosti autora z jeho interpretačnej praxe.

Adrián Demoč je na rozdiel od Paľu už etablovaným skladateľom s jasne definovaným skladateľským rukopisom. V jeho skladbe *Zamat* možno na povrchovej úrovni sledovať elegantný zvukový obal tvorený dominantným klarinetom, čo naznačuje už názov diela. V jadre a na intelektuálnej úrovni je však pôžitkom predovšetkým pozorovanie priebehu vykomponovaného

fázovania ako najpodstatnejšieho formotvorného prvku diela.

Záverečná ikonická skladba Elliotta Cartera *Triple Duo* bola vrcholom večera najmä z hľadiska intenzity. Americký autor si viac než klasickú formu cení proces vývoja a v kombinácii s hustým pletivom hlasov a typickou zvukovosťou 20. storočia je dielo náročné na uchopenie ako pre interpreta, tak i pre poslucháča. Možno je to iba osobnou preferenciou, no v porovnaní s predchádzajúcimi skladbami bolo napriek nespornej kvalite interpretácie toto dielo menej zrozumiteľné. Efekt mu však rozhodne nechýbal.

JAKUB GOČ

(Čítajte aj Bravo Ronalda Šebestu na s. 7)

19. 11. 2024
Bratislava, Reduta
 Mariangela Vacatello
Liszt – Schumann – Debussy – Sciarrino – Ravel – Schubert – Chopin – Scriabin

Priaznivcom koncertného cyklu Klavír a klaviristi sa v druhej polovici novembra naskytla možnosť výnimočného zážitku. Úroveň výkonov pozvaných osobností totiž občas nedosahuje úroveň, akú by mala Slovenská filharmónia reprezentovať, tentokrát však pódium patrilo mimoriadne talentovanej umelkyni. Talianska klaviristka Mariangela Vacatello sa pri tvorbe dramaturgie svojho vystúpenia v Malej sále Slovenskej filharmónie inšpirovala témou noci – názov koncertu znel *Cesta nocou*. Vacatello poodhalila jej rozmanité nálady, ukázala, akú pestrú paletu inšpirácie poskytuje skladateľom, nechala publikum putovať tromi storočiami a previedla ho cestou rozmanitých skladateľských poetík.

Harmonies du soir Franza Liszta boli akýmsi rozohraním sa v postupne gradujujúcej dramaturgickej línii. Etuda je zaujímavá najmä vďaka sonoristickým efektom, ktoré z nej možno vyťažiť. Viac ako prácu s jednotlivými farebnými odtieňmi harmónií by som vyzdvihla schopnosť klaviristky v komplikovanej, akordickými pasážami zahusenej faktúre presvietiť tmavé farby krásne znejúcou melodicou líniou. Výkon umelkyne sa spočiatku zdal byť trochu poznačený nervozitou, no celkový slušný dojem z interpretácie etudy nepokazil. Trošku mi chýbala čistejšia pedalizácia a veľkorysejší prístup

v gradáciách. Grandiózne úseky plné harmonického napätia a skokov cez celú klaviatúru boli dosť uponáhľané.

V 5. časti zo Schumannovho cyklu *Fantasiestücke op. 12 „In der Nacht“* Vacatello ukázala odlišnú tvár noci: naliehavosť, vášeň až búrlivosť. Interpretácia mala skvelý ťah, klaviristka vyťažila z notového zápisu maximum. Nechala sa uniesť výkyvmi nálad príznačnými pre Schumannovu poetiku, dôrazne vynášala naliehavú melodickú líniu, čím dokonale vyjadrila nespokojnosť, charakterizujúcu túto hudbu.

Kontrastnú náladu priniesla časť Debussyho *Bergamskej suity: Clair de lune*. Zaradenie diela bolo skvelým ťahom, ktorý vniesol do dramaturgie potrebnú dynamiku. V interpretácii sa dala vnímať uvoľnenosť, absolútna koncentrácia a odovzdanie sa prúdu hudby, čo sa o Lisztovi a Schumannovi až tak nedalo povedať. Maximálna sústredenosť na každý tón a najmä na kantilenu bola pôsobivá. Interpretka tu v dokonalom súlade s intenciou skladateľa navodila impresiu svitu luny.

Vacatello zaradila do programu koncertu aj dielo sicílskeho rodáka Salvatoreho Sciarrina, patriaceho medzi najhranejších súčasných talianskych skladateľov. Jeho dielo *De la nuit* prepojala attacca s prvou z troch – ako ich sám autor nazval – „romantických básní transcendentnej virtuozity“ Ravelovho cyklu *Gaspard de la nuit: Rusalka*. Opäť skvelý dramaturgický počín. *De la nuit* síce prekračuje hranice rozšírenej tonality, v akej je *Gašpar noci* napísaný, no sú v ňom zreteľné citácie z tohto diela.

Z predvedenia Vacatellovej nebolo cítiť ťažkopádnosť, práve naopak, kompozícia v sebe niesla istú dávku nadľahčenosti, vzdušnosti a hravosti. Tak to bolo aj v prípade Ravelovej *Rusalky*, interpretačne snád najvydarenejšom diele večera. V absolútnom piane zneli rýchle repetované akordy a tóny dokonale zreteľne, pričom pozornosť pritiahla opäť kantilena. Každé oživenie tohto nadčasového diela je aj v dnešnej dobe obrovským umeleckým zážitkom neustále obohacujúcim svet klavírnej interpretácie.

Do druhej polovice večera sa Vacatello dostala bez prestávky. Predstavila vlastnú transkripciu Schubertovho *Nokturna op. 148 D 897*. Dielo, pôvodne napísané ako pomalá časť *Klavírneho tria B dur D 898* (nakoniec samostatne publikované ako *Nokturno*), podrobila zásadným úpravám. Pokojnú atmosféru pôvodnej verzie

Skupinová synchronia

JAKUB FILIP



Holandský psychiater a vedec Bessel van der Kolk píše vo svojej knihe *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, že skupinové zážitky – také, ktoré intenzívne situujú človeka v čase a priestore do spoločne utváraných a vnímaných aktivít –, majú terapeutický potenciál. Pochopiteľne, poznáme to z popkultúrnych líčení o klanových rituáloch pravekých ľudí zo šesťstázikového diela Jean M. Auelovej, z kurzov jogy či zo sedení anonymných alkoholikov, kde spoločné prežívanie zohráva kľúčovú rolu.

Prečo však zdieľané, synchronizované – v našom kontexte aj v zmysle rytmickom, melodickom a harmonickom – správanie podporuje pocit spojenia, mechanizmy fyziologickej a emočnej regulácie či blahodarné účinky? Pekne sa to ilustruje práve cez traumy. Van der Kolk píše, že trauma často narušuje schopnosť človeka cítiť sa bezpečne a v spojení so svetom a ľuďmi naokolo. To vzácné a blahodarné, čo nám pri zdieľanom prežívaní pomáha, tkvie v tom, že veci obrátíme – cez pocit bezpečia a spolupatričnosti sa vzdialíme traume a oslabíme jej moc.

Ľudia, ktorí prežili traumy, majú narušenú schopnosť regulačných procesov. Často sa uchylujú ku krajným polohám: buď sú nadmieru excitovaní či podráždení, alebo sú krajne letargickí. Synchronne aktivity vyplňajú spektrum medzi týmito dvoma krajnými polohami a učia nás vnímať a ovládať nuansy medzi nimi. S tým úzko súvisí prevzatie kontroly nad prepojením medzi dušou a telom. Človek je tým pokojnejší, čím lepšie dokáže párovať a interpretovať svoje emócie s telesnými prežitkami.

Pocit kontroly je tu teda akýmsi leitmotívom. Je pre človeka mimoriadne dôležitý, pretože nasycuje jeho potrebu disponovať takzvanou agenciou – schopnosťou jednat nezávisle, robiť rozhodnutia a žiť život podľa individuálnej vôle.

Môže sa zdať, že zdieľané prežívanie s väčším počtom ľudí, napríklad spev v zmiešanom zbore šesťdesiatich spevákov, neprináša pre jednotlivca príliš veľa kontroly. Predsa len, jeho hlas sa počas spevu v dave pokojne stratí a nik si nevšimne ani výkyvy, ktoré muzikologický humor zvykne označovať ako „prejav v mikrotónálnej stupnici“. Je to však naopak. Stojí za tým práve podieľanie sa na vytváraní stability, predvídateľnosti, zosúladenia s väčším celkom z vôle a príspevku jednotlivca. Dokonca aj technické aspekty spevu prehľbujú kontakt s aktuálnym okamihom.

A napokon: aj nesmelé výkyvy sú v prostredí zboru odrazu niečím iným ako pri sólovom prednese. Súzvuk zboru je prouto bezpečným útočiskom. Také útočisko som našiel aj ja na univerzite v študentskom mužskom zbore, keď som po prvý raz zažil skupinovú synchroniu pri zborových skladbách Bedřicha Smetanu. Cítil som sa úžasne, bezpečne, oslobodzujúco, ceremoniálne, ako súčasť veľkého organizmu. Bol som naraz v zborovej aule aj v stredovekej katedrále z 12. storočia. Bol som v sebe i v zbore zároveň. Podobný pocit som nezažil ani pri tých najväčších štadiónových koncertoch a už vôbec nie pri majstrovstvách sveta v ľadovom hokeji. ||

Mariangela Vacatello do Bratislavy priniesla vysoko kvalitné a inšpiratívne klavírne umenie.

vystriedala až lisztovská podoba virtuózneho spracovania. Okrem geniálnych technických dispozícií sa v transkripcii ukázal aj dramatický talent klaviristky. Prejavil sa v citlivom narábaní s harmóniami a ich vzájomnými vzťahmi, napätím a uvoľnením, časom, vďaka čomu nadobudla kompozícia omnoho väčší dynamizmus ako jej pôvodná predloha. Interpretácia to len potvrdila.

V závere koncertu odzneli ešte tri Chopinove *Nokturná – Es dur op. 9 č. 2, Des dur op. 27 č. 2 a cis mol op. posth.* a Skriabinova *Klavírna sonáta č. 9 „Messe noire“ op. 68*. Ak by som mala zhodnotiť notoricky známe nokturná, tak by som použila slová autentické a inšpiratívne. Chopinovská poetika a nežnosť boli osobnou výpoveďou klaviristky. Popri Ravelovej *Rusalky* by som ich napriek frekvencii na pódiách vo svete klavírnej interpretácie označila za najvydarenejšie diela večera v zmysle umelecko-obsahovej výpovede a osobnostného vkladu; *Nokturno Es dur* zaujalo dokonca netradičnou ornamentáciou. Mariangela Vacatello do Bratislavy priniesla vysoko kvalitné a pre našu hudobnú pospolitost inšpiratívne klavírne umenie.

ALŽBETA BERETOVÁ

20. 11. 2024

Bratislava,

Dom Albrechtovcov

Albrechtina (Ne)známa hudba

Jordana Palovičová, Juraj Tomka,

Daniel Buranovský

Domanský

Genius loci, ktorý na Kapitulskej ulici „v dome otvorených dverí u Albrechtovcov“ už desaťročia (napriek rozličným nepriajným okolnostiam) pôsobí, je svedkom mnohých udalostí, ktoré sa potichu zapisujú do dejín slovenskej hudby. Jednou z nich bol aj koncert z diel slovenského skladateľa Hanuša Domanského (1944–2021) pri príležitosti jeho nedožitých 80. narodenín. Domanský bol dlhoročným organizátorom hudobného života (Slovkoncert, Zväz slovenských skladateľov, Slovenský hudobný fond, redakcia hudobného vysielania Česko-/ Slovenského rozhlasu v Bratislave). Zároveň bol tvorivou osobnosťou, ktorej kompozičná reč si rýchlo získava sympatie aj tej časti poslucháčov, ktorá sa s dielami rodáka z Nového Hrozenkova doposiaľ nestretla.

Na koncerte sa predstavili traja pedagógovia VŠMU v Bratislave – huslista Juraj Tomka, klaviristi Jordana Palovičová a Daniel Buranovský. Už samotný výber diel – *Fragment sonáty, Sonáta – fantázia (Večná pieseň)* – a ich farebná interpretácia v podaní Jordany Palovičovej sa hodili do melancholickej novembrovej nálady. Delikátny prejav, nápaditá práca s mnohovrstevnou faktúrou i s elementom času či drobnokresba s jemnými výrazovými nuansami boli adekvátne

akustike i možnostiam priestoru, ktorý je prajný prezentácii sólových i komorných diel.

Precízna a kultivovaná hra albrechtínskeho „dvorného“ huslistu Juraja Tomku v sólovej skladbe *Dianoia* (z r. 1976, za ktorú Domanský získal Cenu J. L. Bellu) bola aj na tomto koncerte dôkazom, že dokáže spoľahlivo udržiavať rovnováhu medzi muzikálnou výrazovo-technickou stránkou a racionálno-analytickým prístupom k interpretácii diel rôznych štýlových období. Meditatívnosť úvodného *Adagia*, v ktorom autor používal najmä septimové a nónové intervaly, vystriedalo presvedčivé dramatické furioso strednej časti *Vivo energico*. Skladbu *Dianoia* uzatvorilo *Andante cantabile* s precitným pokojným chorálom v závere, sprevádzaným pizzicatom v lavej ruke.

Výnimočným momentom koncertu bola sugestívna premiéra skladby *Staroslovanská balada* pre husle a klavír z r. 2020, ktorá patrí medzi posledné dokončené opusy skladateľa. Tomka s Palovičovou vystihli náladu a rapsodickosť diela vystavaného na ľudovej piesni, rešpektujúc zachované interpretačné poznámky autora v partitúre (pokyny k fantazijnému prednesu, pedalizácii, fermátam, agogike...).

Daniel Buranovský sa Domanského tvorbou zaoberá takmer dve desaťročia, premiérovu uviedol a nahral viaceré jeho diela. Štyri klavírne portréty z r. 2005–2010 (*Con fantasia*, *Nostalgický salónny valčík*, *Reč vtákov*, *Slovakofónia*) boli ukážkou par excellence Domanského hudobnej reči, ktorá sa (cca od r. 2000) viac prikláňala k tonalite než k preferencii avantgardných prístupov. Tie boli typické pre skoršiu tvorbu, do ktorej patrilo aj záverečné číslo koncertu – technicky náročné dvojčasťové *Dithyramby* (1980), vzdávajúce hold starému majstrovi a Igorovi Stravinskému, ktorého Domanský dlhé roky obdivoval. Buranovský skladbe dožičil potrebnú zvukovosť, rytmickú pregnantnosť i patričný výraz.

V r. 1979 Domanský v rozhovore pre *Hudobný život* uviedol: „Som presvedčený, že bez hlbokého zážitku nemôže existovať sila umeleckej výpovede.“ A ja si dovoľím tvrdiť, že silná výpoveď troch umelcov na tomto koncerte zaiste zanechala v prítomných hlboký hudobný zážitok.

JANA ZELENKOVÁ

21. 11. 2024

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice,

Arnheiður Eiríksdóttir, Maroš Potokár

Mahler – Šostakovič

V predvečer prvého tohtoročného sneženia sa konal ďalší z koncertov A cyklu košických filharmonikov, tentokrát s názvom

Hudba osudu. Zazneli na ňom kompozície dvoch duchovne dosť príbuzných osobností, Gustava Mahlera a Dmitrija Šostakoviča.

Ako prvý prišiel na rad cyklus piesní so sprievodom orchestra *Piesne o mŕtvych deťoch* z r. 1901–1904. Za zmienku stojí, že tento výsostne tragicky ladený cyklus sa zrodil v období pre autora veľmi priaznivom, či už z rodinného alebo profesionálneho hľadiska. Nie nadarmo mu manželka Alma neskôr veľmi zazlievala, že svojou skladbou akoby predvídal smrť štvorročnej dcéry Marie iba o dva roky neskôr. Aj to sa stalo jedným z dôvodov ich postupného odcudzenia. Cyklus o mŕtvych deťoch má päť častí a poslucháči v Dome umenia mohli sledovať texty jednotlivých piesní z priloženého listu, vytlačeného so zámerom zvýšiť intenzitu zážitku.

Islandská mezzosopranistka Arnheiður Eiríksdóttir sa ukázala ako vrcholne kompetentná, pokiaľ ide o pretlmočenie Mahlerovho myšlienkového posolstva. Jej hlas bol syty, vrúcny a mnohofarebný, výraz sústredene sledoval pochody a obsahové nuansy textu; vzťah k mahlerovskej tragike a transcendencii bol plný empatie a porozumenia. Aj orchester ŠfK pod vedením Maroša Potokára (ktorý sa z pultu prvých huslí opäť postavil za dirigentský pult) podal spoľahlivý a zodpovedný výkon. Hoci by som nescelo poznamenať, že v niektorých úsekoch by som očakával o čosi väčšiu výrazovú zdržanlivosť – a, naopak, v poslednej piesni o čosi väčší ťah k latentnej extáze, ktorý by zvýšil možnú katarziu poslucháčov. Slovom, viac kontrastov. (Je to o to väčšia výzva, že prevažná väčšina Mahlerovej kompozície sa nesie v pomalých a miernych tempách.) Inak však *Kindertotenlieder* spôsobili ozajstný dojímavý zážitok.

V druhej polovici zaznelo opäť vrcholné orchestrálne dielo, tentokrát z 20. storočia, z pera jedného z najväčších tvorcov tejto epochy Dmitrija Šostakoviča. Nie

náhodou sa všemožne prizvukuje protirečivý vzťah autora k sovietskemu režimu, ku komunizmu a stalinizmu; je určite pravdou, že podal veľmi frapantné odpovede na požiadavky socialistického realizmu. Jeho hudba je plná irónie, sarkazmu a paródie, v čom nadväzuje na Mahlera. A nezabudnime na veľkolepý filozofický symfonizmus, prostredníctvom ktorého rieši základné svetonázorové a existenciálne otázky.

Desiata symfónia má štyri časti v intenciách tradičného sonátového cyklu. Prvá časť je však asi najpochmúrnejšia, najtragickejšia (*Moderato*), plná prelínajúcich sa legátových plôch, gradácií a ústupov. Počas nej mi bolo trochu nevoľno, čo však pripisujem atribútom samotného diela a jeho posolstva: dusnej atmosféry stalinského komunizmu. V nasledujúcich častiach sa s ňou Šostakovič vyrovnal omnoho optimistickejšie. (Symfónia vznikla tesne po Stalinovej smrti v r. 1953.) Mnohokrát zaznel kryptogram D-Es-C-H, čo dodáva dielu jasne autobiografický nádych.

Maroš Potokár dielo uchopil na najvyššej interpretačnej úrovni, s nadšením a neutíchajúcou energiou, ktoré preniesol aj na členov orchestra. *Desiata symfónia* je nesmierne náročnou partitúrou, ktorá však zaznela v celej svojej sile, intenzite a kráse. Či už ide o obrovské dynamické kontrasty, dômyselné frázovanie alebo protipostavenie expresívneho burácania s maximálne tlmeným výrazom – dirigent a orchester zvládli túto pomyselnú skúšku na jednotku s hviezdičkou.

Koncert bol hlbokým umeleckým zážitkom, ktorý dokázal preniesť publikum cez najtemnejšie zákutia ľudskej duše až k momentom katarzného vyrovnania a nádeje. Silná dramaturgia, precízne interpretačné nasadenie a emocionálna intenzita urobili z tohto večera nezabudnuteľný moment aktuálnej koncertnej sezóny.

TAMÁS HORKAY

Bravo

Ronalda Šebestu



Vznik CODEnsemble na jar 2024 bol iniciatívou skladateľa a dirigenta Mariána Lejavu a možno ho vnímať ako zatiaľ ostatné ohnivo v histórii silných rozhodnutí slovenských skladateľských osobností, z ktorých niektorí pôsobia či pôsobili aj ako dirigenti. Keď sa zamýšľam nad históriou pokusov tohto druhu u nás, vnímam historickú niť od Hudby dneška cez VENI, Quasars Ensemble, Asynchronie, EnsembleSpectrum až po CODEnsemble. „Druhovú“ odlišnosť boli potom Melos Ethos Ensemble a formácie pre improvizovanú hudbu. Natíska sa otázka, ako sme vlastne na tom na Slovensku v pestovaní súčasnej hudby: dobre, veľmi dobre, alebo...?

V novembri sa uskutočnil ďalší koncert CODEnsemble a bol to pre mňa impulz porovnať prvé dva koncerty novej formácie súčasnej hudby. Oba boli charakteristické mimoriadnosťou interpretačných tvarov, čo v kombinácii s prítomnosťou interpretačných es súčasnej hudby (Pala, Gál, Dumitracu, Fanzowitz, Výrostko) a suverénnym dirigentským vkladom Mariána Lejavu vygenerovalo dva koncerty úrovne bez kompromisu, podľa akýchkoľvek štandardov. Interakcia medzi dirigentom a spomínanými hráčmi už v procese prípravy zjavne určila úroveň osobnostného vkladu aj ostatným účastníkom. Týka sa to najmä jarného koncertu, kde vzhľadom na uvádzané partitúry (W. Rihm, M. Lejava, P. D. Ferenčík, P. Dusapin) účinkovali aj prizvaní bratislavskí hudobníci, vstupujúci do projektov súčasnej hudby skôr len občasne.

Na jesennom koncerte (H. Grime, J. Kmitová, M. Pala, A. Demoč, E. Carter) vo mne zarezonovalo, ako sa spomínaným esám bezo zvyšku vyrovnali dve hráčky mladšej generácie – klaviristka Katarína Paľová a flautistka Martina Kamenczay Kuštárová. Už samostatnou témou na interpretačnom poli je vklad Milana Paľu, ktorého exaltovaný osobný štýl s ultimátnym ponorom do hudobnej štruktúry bol na oboch koncertoch dovedený v sólistických kadenčných polohách do virtuózne a expresívnej krajiny (čo pre samotnú filozofiu percepcie napokon zakladá prekvapujúco nejednoduché otázky).

Spoločnou črtou dramaturgie oboch koncertov bol – azda podvedomý – príklon k hudbe so skôr pomalým plynutím hudobného času. V hudobnom jazyku vybrúsené kusy W. Rihma Chiffre a Chiffre 8, ktorým ako skladateľ smelo sekundoval samotný M. Lejava premiérou svojej skladby The Drencher's CODE, ma úspešne vtiahli do svojich pomaly plynúcich priebehov, aby sa každá z nich skončila v bode, ktorý som v danej lineárnosti nedokázal predvídať, „zrazu nastal“.

Podobne, ale v opačnom zmysle sa téma procesualnosti natískala v uvedení významného diela E. Cartera Triple Duo pre 6 nástrojov, keď autor nechal (skôr lineárne) defilovať šesticu nástrojov na vysokom stupni intenzity a komplexnosti vzťahov v takom hudobno-časovom rozsahu, že som završenie skladby očakával signifikantne skôr, než nastalo. Iný, pre mňa čitateľnejší dôraz na procesualnosť hudobného priebehu ukázal v premiére skladby Somehow unsure – perchance not Peter Dan Ferenčík. V jeho spôsobe hudobného myslenia som nemohol nepočuť dedičstvo a ducha, ktoré v slovenskej hudbe zanechal J. Sixta. V skladbe predvádzanej rozmiestnením hudobníkov do celého priestoru sály sa do organického celku spojili aj ďalšie vplyvy až po krásne stochastické modelovanie plôch.

Ďalšie slovenské skladby – Zamat A. Demoča a Ich muss weggehen J. Kmitovej – rovnako obstáli v náročnom výbere, každá svojou individuálnou a čitateľnou identitou.

Najpozoruhodnejší dojem spomedzi domácich autorov oboch koncertov vytvoril už zmieňovaný Milan Pala, tentokrát ako autor diela s enigmatickým názvom Gillot. V skladbe pre flautu, klarinet, husle a violončelo prejavil ďalšiu dimenziu svojej hudobnej osobnosti. Pala svojím neúnavne vášnivým prístupom k hudbe dosiahol takú šírku poznania, ponoru do jej štruktúrnej roviny, ktorá mu umožňuje tvorbu vlastných skladateľských tvarov. Prostredníctvom sólistickej improvizácie každého z nástrojov a komponovanej ansámblovej štruktúry vytvoril suverénne dielo s čitateľným priebehom a s mimoriadne sugestívnym výsledným dojmom. V súbehu hudobných kvalít vyznela Paľova kompozícia rovnocenne so zamýšľaným vrcholom jesenného koncertu – Carterovým Triple Duo. Neodňateľnú Paľovu stopu mal rovnako vrchol jarného koncertu – koncertantný Quad pre husle a malý orchester Pascala Dusapina, kde Pala kreoval so sebe vlastnou sugestivitou sólový part. Umelecký tandem Lejava-Pala tu dosiahol obdobné výšky ako v heroickej kreácii ich spoločného CD albumu Szymanowski-Berg. Práve umelecká spolupráca tejto dvojice je podstatou zrodu súboru CODEnsemble.

Aby som odpovedal na moju otázku v úvode textu, myslím si, že v kaleidoskope slovenských súborov pre súčasnú hudbu má zmysel zakladať ďalšie nové len vtedy, ak dokážu posunúť už dosiahnuté méty. Presne to sa s vtrhnutím CODEnsemble na našu scénu stalo. Tešme sa. ||



Marián Lejava
diriguje CODEnsemble
Foto: Simona Babjaková

Festival ako intelektuálna výzva, radosť i uvoľnenie

MELOS-ÉTOS, festival súčasnej hudby, ktorý sa koná každé dva roky striedavo s festivalom Nová slovenská hudba, sa tento rok uskutočnil v týždni od 7. do 14. novembra 2024. Prvýkrát v 33-ročnej histórii festivalu sme mohli zažiť otvárací koncert v Košiciach, v Kunsthalle. Nasledovalo päť koncertov v bratislavskej Moyzesovej sále, záverečný koncert sa odohral vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu.

Ouvertúra v Košiciach

Otvárací koncert festivalu Melos-Étos (7. 11., **Štátna filharmónia Košice, Marián Lejava**) v košickej Kunsthalle vniesol do hudobného života mesta svieži impulz. Keby takých mesiacov ako november bolo viac v roku, v Košiciach by sme si veru žili ako v „Európe“...

Po skončení koncertu sme sa viacerí svorne zhodli na jednej charakteristike: Celok pôsobil ako sínusoida, v ktorej párne časti programu boli akoby na vrchnej a nepárne na spodnej amplitúde... V zmysle prijatia či kvality? Na to, myslím si, neexistuje jednoznačná odpoveď. Skúsenosť mi hovorí, že nahrávka, partitúra alebo diskusia môžu zavše priniesť zmatok v istotách prvých dojmov.

Prvotné emócie bezprostredne po príchode do Kunsthalle však boli dve. Prvá: rešpekt spojený s očakávaním smerom k Mariánovi Lejavovi. Dokázal doposiaľ naštudovať nespočetné množstvo závažných skladieb (neraz premiérovu uvedených) s rozmanitými interpretmi a doviedol týchto hráčov často ku skvelým výkonom a publikum ku krásnym zážitkom!

Druhá emócia: spomienkový obdiv k Petrovi Danovi Ferencíkovi. Myslím si, že asi práve on (vlaňajším uvedením svojej priestorovej kompozície, ktorú realizoval orchester ŠfK v Kunsthalle) zasial myšlienku rozširovania priestorových kapacít tohto špecifického miesta a táto myšlienka pekne vyklíčila! Orchestriskobývalý bazén – bolo rozčlenené na viaceré segmenty, každý s vlastným čelným publikom a dirigentským pultom. Presúvať sa teda nebudú hráči, ale dirigent...

Ako prvé dielo zazneli *Symfónie pre dychové nástroje* Igora Stravinského.

Z čestného miesta som, ako aj okolité publikum, smel dychový ansámbl vnímať z pravej strany. Orchester hral a premýšľajúc (... prečo napríklad dramaturgia nevybrala niektoré dielo komótniejšieho, neskorého Stravinského) bolo mi trochu ľúto: Naštudovanie diela tohto typu si zaiste vyžaduje zvýšenú mieru individuálnej zodpovednosti, a teda aj náročnosti na prípravu každého hráča. Dojem zo solidného uchopenia kazili viac i menej závažné intonačné chyby.

Druhú skladbu *Unanimus* pre osem sláčikových nástrojov od litovskej autorky Justy Janulytė, som pre zmenu počúval z ľavej strany – nepoučený, vnímajúc čistý zážitok z neznámej kompozície, výbornú energiu i hráčske prijatie. Tešil som sa z oboznámenia sa so zaujímavým novým dielom vo veľmi dobrej interpretácii. Zalúbil som sa okamžite do hudby ďalšej skvelej skladateľky! Blízky mi je tento svet... Z úvodného a i naďalej príznačného – povedané slovami Juraja Beneša – magického, zmenšeno-zmenšeného septakordu sa tu odvíja pozoruhodná eskapáda drobných, emočno-harmonických záchvevov s premyslene dávkovanou mierou premenlivosti, s redukciami na minimum inštrumentálnych gest. Myslel mi to vyhodnotila tak, že *Unanimus* možno vnímať v kontexte „unus animus“, teda „raj“, kontra „poly animus“, akoby „stratený raj“. Raj i stratený raj dokážu byť plodnou a plnohodnotnou metaforou... *Unanimus* bol skvelým zážitkom rýdzej súčasnej duchovnosti.

Nasledovala skladba Pavla Malovca *Koncert pre gitaru, sláčikový orchester a bicie nástroje*. Prvé počúvanie diela z čestného miesta, čelom k hráčom. Duchovný rozmer Malovcovej hudby sa u mňa

prezentoval zvláštnym spôsobom. Hneď po prvých taktach sa mi v duchu zjavovali moji drahí učitelia spojení so začiatkami festivalu Melos-Étos: Vladimír Bokes, Juraj Hatrík, Juraj Beneš, Ivan Parík a ich úškrny a pohľady plné zlovestného sarkazmu... Skladba bola interpretovaná výborne, sólista Adam Svitač bol zo zvukovej stránky vyrovnaným partnerom orchestra, z hráčov sálala radosť, hudobná reč typu populárnych filmových soundtrackov im bola zrejme blízka. Viem si predstaviť realizáciu takéhoto diela v bežnej abonentnej produkcii orchestra či v pedagogickom procese hudobno-vzdelávacích inštitúcií, rozhodne však nie na otváracom koncerte festivalu Melos-Étos.

The Unanswered Question, štvrtá skladba. Konečne raz Charles Ives v Košiciach! Ó, aké nádherné dielo, pre mňa najobľúbenejšie z majstrovho pera! Skvelá bola aj diskusia o interpretácii tejto skladby. Veriac, že mierne rozpaky sú súčasťou duše hudobnej poetiky tohto autora, nadšený z interpretácie, úprimne som ju vnímal ako skvelú. V diskusii po koncerte som sa rád pustil do sporu, chváliac orchester... a verím, že ani renomované hviezdy by nezahrali lepšie ako trubkár a concertino drevených dychových nástrojov na protiľahlých galériách. Cítil som sa ako v San Marco...

The stones in the river by our camp in the forest/the space in the ground we lay, piate dielo, ktoré zaznelo, bolo podľa mojich poslucháčskych pocitov nesprávne uchopené. Rufus Isabel Elliot napísala krásnu partitúru s čarovným programom a rozhodne si nezaslúžila chladné prijatie hráčov, alebo ich len „povinnú jazdu“. (Premýšľal som o tom, či je to o náročnosti intonačne čistého uchopenia štvrtónov

Zalúbil som sa okamžite do hudby ďalšej skvelej skladateľky!



Marián Lejava s hráčmi ŠfK
Foto: Miriama Fenciková

v tutti sekciách sláčikov alebo o úna-
ve. Možno sú moje pocity spôsobené aj
tým, že som sa ocitol čelom k interpre-
tom a pamätal som si ich tváre a gestá pri
tom, ako hrali gitarový koncert. Autorka
však bola s predvedením svojej skladby
spokojná. Pri pohľade na partitúru pre-
mýšľam o tom, či by skladba nebola z hľa-
diska korektnej intonácie lepšie uchopená
vtedy, ak by interpreti hrali sólo tam, kde
sa predpisujú skupiny, akoby v komornej
verzii.

Konečne Giacinto Scelsi, na ktorého
som netrpezlivo čakal. Krik, šepot, vrava
nekonečná na jednom-dvoch tónoch, ach,
ako mám rád toho zvláštneho Taliana! Dy-
chári, pri Stravinskom rozpačití, boli teraz
pri Scelsiho *I presagi* skvelí! Až som chcel
vykriknúť „Bravó!“ pred záverečným
aplauzom – a mal som... Musím vzdať
veľkú úctu ŠfK s hosťami, napr. saxofo-
nistom Jánom Kopčákom, a dirigentovi
Mariánovi Lejavovi za famóznou bodku
za otváracím festivalovým koncertom
Melos-Ětos 2024.

JURAJ VAJÓ

... pokračovanie v Bratislave

Tento ročník by sa dal nazvať tajomným
a skrytým – za nenápadným vizuálom

**Elektronická
hudba v spo-
jení so živými
nástrojmi
obklopila pub-
likum zvukom,
ktorý sa prel-
ieval priestorom,
menil dynami-
ku a rýchlosť.**

a za zatvorenými dverami Moyzesovej
sály ponúkol program, ktorý pripomínal
podnetný semester o súčasnej, resp. mo-
dernej hudbe. Dramaturgia festivalu nie je
len oslavou inovatívnej hudobnej tvorby,
ale zároveň pozýva poslucháča objavovať
širšie kontexty: od počiatkov atonality cez
systematickú dodekafóniu až po súčasné
experimenty s rytmom, farbou a tichom.
Festival otvára otázky o slobode v ume-
ní a možnostiach hudobného vyjadrenia
v dobe, ktorá prekonala tradície a neustá-
le redefinuje hranice estetiky. Prelína sa
na ňom história s budúcnosťou, tradícia
s experimentom, a hudba získava nový
význam – nielen ako estetický zážitok,
ale aj ako podnet na premýšľanie a po-
rozumenie. Zároveň vytvára jedinečný
priestor pre komunitu, ktorá sa tu stretá-
va, diskutuje, zažíva a zdieľa svoje dojmy.
Aj napriek výnimočnosti podujatia zostá-
va nejasné, prečo sa na ňom nezúčastnilo
viac študentov konzervatórií či vysokých
škôl. Je totiž lepšou školou než akékoľvek
prednášky z dejín hudby. Intenzívny, in-
špiratívny, miestami možno kontroverzný
– no vždy motivujúci na zamyslenie...

Hneď prvý z bratislavských koncertov
naznačil, akými zmenami prešla hudba
v 20. storočí, a umožnil pochopiť, prečo

dnešná skladateľská tvorba znie tak, ako
znie. Sláčikové kvarteto **fama Q** (8. 11.)
z Prahy ponúкло dramaturgicky neštan-
dardný zážitok s viacerými nečakanými
momentmi. Minimalistické dielo Steva
Reicha *WTC 9/11* a mikrotonálna tvorba
Georga Friedricha Haasa demonštrovali
kontrasty v jazyku a emóciách, pričom
zároveň rozšírili obzory poslucháčov o ši-
rokú paletu súčasnej komornej hudby.
WTC 9/11 si vyslúžilo suverénne najdlhší
potlesk večera a podľa mnohých zanecha-
lo najsilnejší umelecký dojem, zatiaľ čo
Ondřej Adámek v kompozícii *Rapid Eye
Movements* ponúkol úplne odlišný zážitok
– elektronická hudba v spojení so živými
nástrojmi obklopila publikum zvukom,
ktorý sa prelieval priestorom, menil dyna-
miku a rýchlosť, čím vytváral dramatický
a takmer hmatateľne interaktívny efekt.
Premiéry skladieb Jakuba Rataja (*Second
Breath*) a Antona Steineckera (5. *sláčiko-
vé kvarteto „Meilensteine“*) ukázali ďalšie
polohy súčasnej hudby – od presného
mikrokánonu a práce s mikrintervalmi
po remeselnú precíznu výstavbu, ktorá
si stále dokáže získať pozornosť poslu-
cháčov.

Kvarteto čelilo počas koncertu výzve
opakovaného preladaovania nástrojov, čo



Pierre-Laurent Aimard
Foto: Dominik Janovský

Napriek tomu, že skladby vznikli v rozpätí dvadsiatich rokov dramaturgicky pôsobili ako premyslený a súdržný celok.

predlžovalo pauzy medzi skladbami. Táto skutočnosť však v konečnom dôsledku poskytla publiku viac času na reflexiu a precítenie nálad jednotlivých diel. Záver koncertu priniesol pozoruhodné prekvapenie – posledná skladba *Sláčikové kvarteto č. 5* od G. F. Haasa bola interpretovaná v úplnej tme a so štyrmi hráčmi rozmiestnenými v rôznych kútoch miestnosti. Priestorový koncept znásobil emocionálny dopad diela, keďže publikum mohlo hlbšie vnímať hudbu a oslobodiť sa od vizuálnych vnemov.

Osobitosť večera podčiarkol aj fakt, že išlo o jediný koncert festivalu v Bratislave, ktorý aktívne pracoval s osvetlením. Tento prvok výrazne prispel k jedinečnej atmosfére.

Interpretácia kvarteta bola mimoriadne precízna, pričom citlivo reflektovala estetiku každého diela. Napriek tomu, že skladby vznikli v rozpätí dvadsiatich rokov a vychádzali z odlišných umeleckých prístupov, dramaturgicky pôsobili ako premyslený a súdržný celok. Kapacita sály nebola naplnená, no kombinácia menšieho publika s prácou s osvetlením, použitím elektroniky a priestorovou interpretáciou

vytvorila najintímnejší zážitok z celého festivalu.

Po jednodňovej pauze nasledoval 10. 11. koncert, ktorý priniesol rozmanité pohľady na hudbu náročnú technicky aj intelektuálne, od mladých skladateľov až po ikonu „musique concrète instrumentale“ Helmuta Lachenmanna. **Trio Catch (Martin Adámek** – klarinety, **Eva Boesch** – violončelo, **Sun-Young Nam** – klavír) od prvých tónov zaujalo precíznou súhrou a dôkladným ovládaním rozšírených techník, ktoré interpretovali s jasnou hudobnou predstavou.

Večer otvorila skladba *Chrysanthemum* Vita Žuraja, ktorého jemne modelované hudobné gesto reflektovalo estetiku melanchólie a zdržanlivej expresivity. Preparovaný klavír v nej vytváral zaujímavé textúry, ktoré prirodzene splynuli s klarinetovými a violončelovými partmi. Nasledovalo dielo *una mica de cosa de no res* od mladej španielskej skladateľky Heleny Cánovas Parés, ktorá bola na koncerte prítomná osobne. Jej kompozícia reflektovala skúmanie pohybu a gest hudobníkov, čím interpretácia nadobudla takmer performatívny rozmer. *Aer* Beata

Furrera zasa zapôsobil svojou štruktúrnou prepracovanosťou a bohatou artikuláciou zvukových vrstiev, prechádzajúcich medzi napätím a statickými momentmi.

Druhá polovica večera patrila *Allegro sostenuto* Helmuta Lachenmanna, ktorého interpretácia v réžii Tria Catch odrážala hlboké pochopenie jeho komplexnej štruktúry a zvukových kontrastov. Výkon bol výsledkom intenzívnej spolupráce so skladateľom počas minifestivalu Fokus Lachenmann v Darmstadte v januári tohto roku, ale aj skúseností so štúdiovou nahrávkou skladby pod jeho vedením už v r. 2012. To sa premietlo do precíznej prepracovaného a myšlienkového podnetného podania, ktoré odhalilo akustickú hĺbkú a filozofickú štruktúru tohto diela.

Ponelok 11. 11. priniesol ďalší významný koncert, ktorý vzbudil širokú diskusiu. Klavírny recitál **Pierra-Laurenta Aimarda**, jedného z najvýznamnejších interpretov súčasnej klavírnej hudby, ponúkol technicky aj obsahovo náročný program, ktorý preveril nielen interpreta, ale i publikum. Aimardova dramaturgická koncepcia a jeho osobný interpretačný



Martin Adámek
Foto: Dominik Janovský

štýl však vyvolali rozporuplné reakcie. Aimard je nepochybne klavirista s hlbokým vhladom do predkladaných diel a ich precízne zvládnutie je uňho samozrejmosťou. Jeho výrazná fyzická angažovanosť – od dýchania až po gestikuláciu – však miestami odvádza pozornosť od samotnej hudby. Najmä počas jemných dynamických pasáží mohlo jeho intenzívne prežívanie na niektorých poslucháčov pôsobiť rušivo, hoci bolo neoddeliteľnou súčasťou jeho prejavu.

Druhým dôvodom diskusií bol program, ktorý zahŕňal diela Marca Stroppu (*Miniature estrose*), Georgea Benjamina (*Shadowlines*), Rebecca Saundersovej (*To an Utterance – Study*), Pierra Bouleza (*Sonáta pre klavír č. 1*), Györgya Kurtága (*Játékok* – výber) a Györgya Ligetiho (*Études* – výber). Aimard vo svojej interpretácii brilantne zachytil jemné detaily zvukových vrstiev, rytmickú variabilitu a odtiene týchto diel, pričom každé z nich zapadlo do starostlivo vystavaného dramaturgického konceptu. Stroppove a Benjaminove skladby skúmali akustickú „hlbku“ klavíra, Saunders a Boulez zvýraznili kontrasty medzi napätím a pokojom, zatiaľ čo Kurtágove a Ligetiho diela pridali programu introspektívny rozmer i technické výzvy. Navyše, výber niesol symbolický odkaz – Aimard interpretoval Ligetiho už počas prvých ročníkov festivalu za prítomnosti samotného skladateľa.

Na záver zaradil Aimard dva prídavky, ktoré prirodzene rozšírili hlavný program a ešte viac prehĺbili dramaturgickú celistvosť večera. Predĺženie koncertu na dve hodiny len podčiarklo jeho náročnosť a výnimočnosť. Výsledkom bol večer, ktorý rozdelil publikum – pre niektorých predstavoval, citujem, „metafyzický

zážitok“, pre iných skôr skúšku trpezlivosti a sústredenia. Aimard však jednoznačne potvrdil svoje výnimočné miesto na svetovej scéne, a to nielen svojou technickou brilantnosťou, ale aj schopnosťou zrozumiteľne pretlmočiť prepojenia a významy diel súčasnej klavírnej hudby.

Nasledujúci deň (12. 11.) zavítal do Moyzesovej sály budapeštiansky **UMZE Ensemble** pod vedením **Jeana-Philippe Wurtza** a predviedol koncert, ktorý výrazne obohatil dramaturgiu festivalu. Slovenská premiéra diela Jany Kmitovej (*sie fuhr in die nacht*) a svetová premiéra skladby Petra Javorku (*sans Marteau et sans Maître*) ukázali odlišné skladateľské prístupy, no obe zapôsobili presvedčivo. Na koncerte boli prítomní obaja slovenskí autori, ako aj Márton Illés a Ármin Cservenák, čo vytvorilo priestor na priame diskusie medzi skladateľmi, interpretmi a poslucháčmi.

Hudba Jany Kmitovej, inšpirovaná scénou z jej vlastnej novely, pracovala s kontrastmi medzi tichými, zdržanlivými plochami a nečakanými dynamickými výbuchmi. Kompozícia sa vyznačovala výraznou farebnosťou inštrumentácie

a prepracovanou prácou s bicími nástrojmi, ktorá podčiarkovala dramatickosť výrazu. Kmitová tvarovala zvuk od ticha až po výrazné akustické vrcholy, čím udržiavala publikum v neustálom napätí. Fyzické účinky na niektorých poslucháčov boli dôkazom o presvedčivom podaní skladby a intenzívnej atmosfére.

Na rozdiel od Kmitovej experimentoval Peter Javorka s neustálymi premenami smerovania hudobného toku. Ladené gongy, harfa a klavír v unisone vytvárali nezvyčajné zvukové kombinácie, ktoré prinášali nové farebné vrstvy. Skladba udržiavala napätie vďaka prepracovanému vrstveniu zvukov a dôrazu na nepredvídateľnosť, pričom jej subtilný záver umocnil meditatívny charakter diela.

Maďarskí skladatelia priniesli do koncertu ďalší kontrast. Ármin Cservenák (*Spring*) zaujal minimalistickejšou štruktúrou s jemnými disonanciami, ktoré evokovali introspektívny charakter. Márton Illés (*Forajzok*) naproti tomu pracoval s prekvapivými zvukovými technikami, akými bolo štrnganie mincí či vzdychy interpretov, ktoré však zapadli do zvukovo bohatej a premenlivej textúry. Jeho



skladba sa pohybovala medzi aleatorickými momentmi a presnou rytmikou, čím vytvárala dynamický zvukový obraz.

Francesco Filidei (*Ballata No. 2*) siahol po nekonvenčných hráčskych technikách (bublínková fólia), ktoré však postupným opakováním strácali svoj prvotný efekt. Záver koncertu patril *Fermate* Pétera Eötvösa, kde hudobníci prepájali energické dynamické pasáže s náhlymi pauzami. Skladbe nechýbal humor, ktorý odľahčil jej vážnejší podtext reflektujúci obdobie pandémie.

Koncert UMZE Ensemble v prvom rade ponúkol zaujímavé porovnanie estetík slovenských a maďarských autorov. Kým slovenské skladby kládli dôraz na naratívnu a dynamický vývoj, maďarská tvorba sa viac sústreďovala na textúru a experimentovanie so zvukom. Tento večer priniesol rôznorodosť prístupov a ukázal, ako môžu kontrastné estetiky vytvoriť bohatý a obsahovo podnetný zážitok.

Večer 13. 11. sa festivalový program venoval skladateľom, ktorých diela ovplyvnili totalitné režimy, v podaní francúzskeho súboru **Forum Voix Étouffées – Orchestre Les Métamorphoses**. Dramaturgia zahŕňala Ligetiho *Šesť bagatel pre*

dychové kvinteto, *Dychové kvinteto op. 10* Pavla Haasa, *Sudetskú suitu* Hansa Winterberga a Schönbergovu *Komornú symfóniu č. 1* v úprave Antona Webera. Tento výber spájal historický odkaz s otázkou vykorenenosti a odolnosti, no celková interpretácia zostala nevýrazná.

Ligetiho bagately, postavené na rytmických a melodických kontrastoch, mali byť živým začiatkom koncertu, no zdržanlivejšie tempa a neistý rytmus ich dynamiku oslabili. Haasovo kvinteto pôsobilo konzervatívnejšie, ale prinieslo melodickejší a rytmickejší prejav. Ligetiho krátka skladba *Hommage à Hilding Rosenberg* znamenala osviežujúcu zmenu, avšak dlhé ladenie pred jej interpretáciou trochu narušilo plynulosť programu.

Winterbergova *Sudetská suita* svojou klasicistickou faktúrou ešte viac podčiarkla kontrast medzi modernistickými prístupmi Ligetiho a Haasovho kvinteta. Napriek tomu poeticky zapadla do dramaturgie, najmä v prepojení s Ligetiho miniatúrou. Schönbergova *Komorná symfónia č. 1* bola zrejme najlepšie pripraveným dielom večera – jej klasické podanie zdôraznilo estetickú a historickú prepojenosť programu, pričom vnímavo

Pražské sláčikové
kvarteto fama Q
Foto: Dominik Janovský

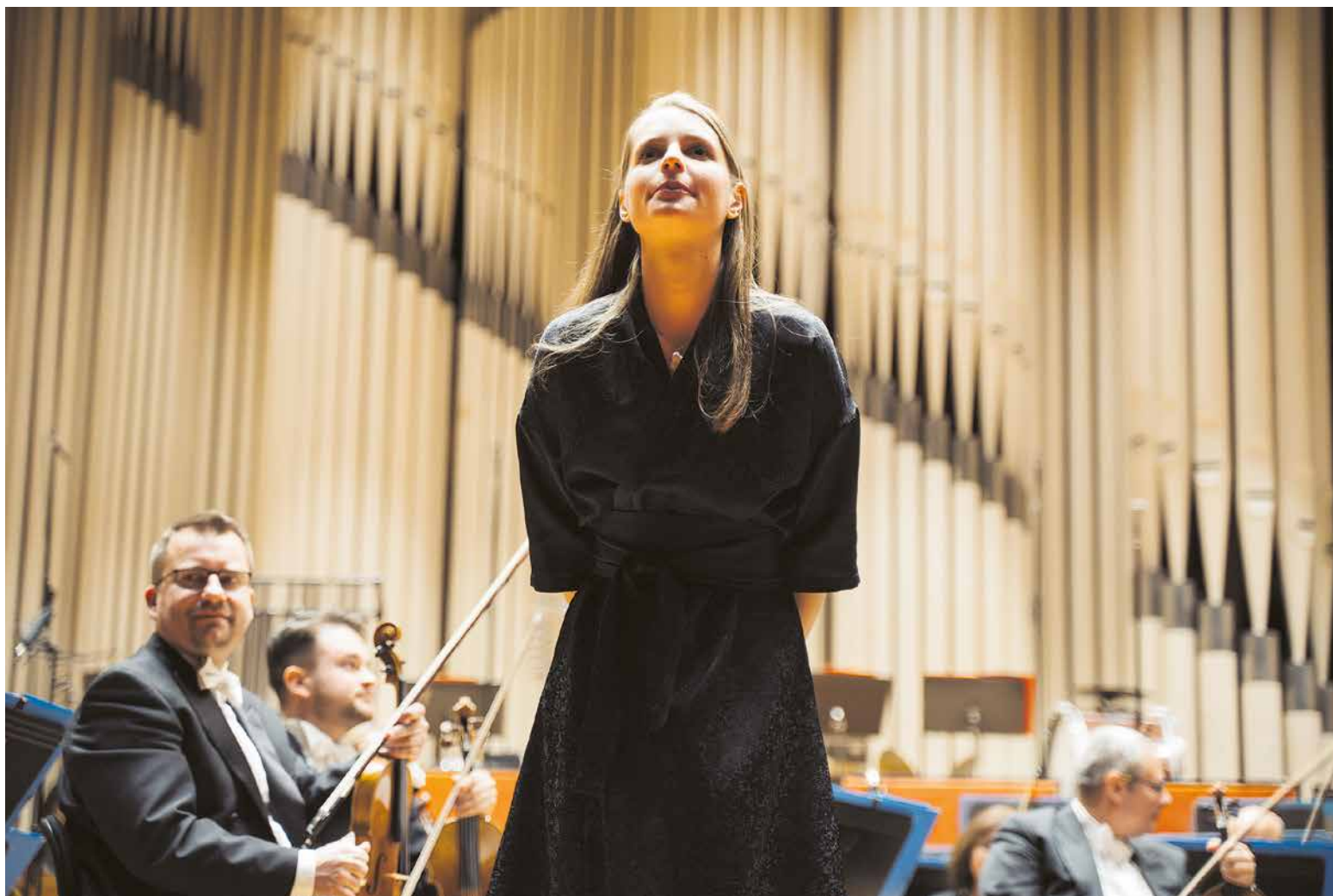
predznamenovalo prechod k modernej hudbe.

Koncert, bez pauzy a dramaturgicky kompaktný, ponúkol poslucháčom cestu k pochopeniu vývoja od tradičnej hudby k modernej a súčasnej estetike. Interpretácia však nepôsobila výnimočne a ansámbl nenaplnil potenciál dramaturgickej myšlienky.

Záverečný koncert festivalu vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (14. 11.) uzavrel Melos-Étos programom, ktorý prepojil orchestrálne a koncertantné diela. **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** pod vedením **Konstantína Ilievského** predniesol úvodnú (*Passacaglia op. 1* Antona Webera) a záverečnú skladbu (*Marche fatale* Helmuta Lachenmanna), zatiaľ čo stredná časť programu patrila predovšetkým sólistom. **Martin Ruman** (viola), **Katarína Palová** (klavír) a **Helga Varga Bach** (spev) svojimi výkonmi obohatili večer rozmanitosťou interpretačných prístupov.

Passacaglia Antona Webera, symbolická pocta Bachovi, spojila tradíciu s moderným pohľadom na kontrapunktické formy. Hoci začiatok pôsobil trochu

Kým slovenské skladby kládli dôraz na naratívnu a dynamický vývoj, maďarská tvorba sa viac sústreďovala na textúru a experimentovanie so zvukom.



nevyrovnane, interpretácia postupne nabrala presvedčivý charakter a napokon poslucháčov potešila silným záverom.

Koncert pre violu *Wayfinder* japonského skladateľa Daia Fujikuru odrážal jeho špecifický prístup k hudobnému materiálu – skladba bola lyrická, introspektívna a jej výstavba pripomínala navigáciu sólistu medzi orchestrálnymi štruktúrami. Martin Ruman zaujal precíznou technickou aj výrazovou interpretáciou, pričom viola v jeho podaní znela mimoriadne vyvážene, s plynulými frázami a jemnou hudobnou intenzitou. Záver, kde viola hrala technikou flautando a bola sprevádzaná flažoletmi v sláčikoch, priniesol silný emocionálny zážitok. Fujikurova osobná účasť na koncerte navyše podčiarkla význam diela v rámci festivalu, ktorý cielene podporoval prepojenia medzi skladateľmi a interpretmi.

Predohra *Zemský ráj to napohled* Jana Klusáka priniesla zaujímavý kontrast so zvyškom programu. Jej ironický prístup k národným (smetanovským) motívom a vrstvenie hudobných alúzií vytvorili symbolickú reflexiu českého hudobného dedičstva. Táto skladba ponúkla odľahčenie a hravý odstup, čím prirodzene

Katarína Palová
bola sólistkou v skladbe
Safra Tõnu Kõrvitsa.
Foto: Dominik Janovský

Luciano Berio a jeho ikonická zbierka *Folk Songs* bola ďalším vrcholom večera.

vyvážila lyrické a introspektívne časti koncertu.

Safra pre klavír a sláčikový orchester estónskeho autora Tõnu Kõrvitsa poskytla Kataríne Palovej priestor na demonštráciu jej skúseností s modernou a súčasnou hudbou. Klavírne sólo v úvode skladby vyčarilo atmosféru intimity, ktorá sa postupne rozvíjala v harmonickom dialógu so sláčikovým orchestrom. Katarína Palová svojou interpretáciou potvrdila okrem technickej precíznosti najmä schopnosť preniknúť do emocionálnej podstaty diela, pričom kombinácia poetickosti a dynamických zvrátov umocnila zážitok z jej citlivého a zároveň energického prejavu.

Luciano Berio a jeho ikonická zbierka *Folk Songs* bola ďalším vrcholom večera. Speváčka Helga Varga Bach sa svojim podaním povzniesla nad orchestrálny sprievod a jej interpretácia bola presvedčivá vo všetkých piesňach. Orchestru miestami chýbalo viac farebnosti, no celkovo dielo zaznelo autenticky a s potrebným emocionálnym nábojom.

Záverečná skladba *Marche fatale* Helmuta Lachenmanna, interpretačne náročná a plná hravých momentov, ukázala nielen technické majstrovstvo orchestra, ale aj

schopnosť preniesť do hry energiu a radosť, ktorá nepochybne vychádzala z dôkladného nácviku. Nešlo tu len o technickú dokonalosť – bolo zreteľné, že orchester sa počas interpretácie skutočne zabával, čo dielu vdýchlo spontánnosť a život. Výber záverečnej skladby odrážal citlivý dramaturgický úsudok, ktorý festival uzavrel s dávkou humoru a ľahkosti. Moment nenúteného odľahčenia kontrastoval s predchádzajúcimi koncertmi a zanechal v publiku pocit uvoľnenia. Bol dobre načasovaný a dodal záveru festivalu nezameniteľný charakter. Poslucháči tak mohli z festivalu odchádzať s presvedčením, že hudba nemusí byť len intelektuálnou výzvou, ale aj prostriedkom na radosť a uvoľnenie.

Festival Melos-Étos 2024 sa po ôsmich dňoch uzavrel a zanechal vo mne množstvo dojmov. Poskytol prehľad svetovej súčasnej tvorby, ukázal, ako nadviazala na 20. storočie – jeho idey aj estetické hľadania. Až s odstupom sa dá oceniť nielen celková dramaturgia, ale aj samotný fakt, že v takom krátkom čase sa podarilo na Slovensku privítať množstvo kvalitných telies a interpretov, ktorých výkony vedeli poslucháča vtiahnuť a výrazne osloviť.
HAIMONI BALGAVÁ

Rád prekvapujem, aj sám seba

pripravil IVAN ŠILLER

Pri mojej poslednej návšteve Amsterdamu mi bolo ľúto, že som nemohol ísť na koncert kamarátky, holandskej mezzosopranistky Gerrie de Vriesovej s PIERROM-LAURENTOM AIMARDOM. Exkluzívna dramaturgia bola celá venovaná Kurtágovi. Myšlienka spolupráce s Aimardom mi však utkvela v pamäti, a keď sme tvorili program festivalu Melos-Étos, jeho meno bolo pre mňa jasnou prioritou. Od Gerrie som získal telefónne číslo a poslal sms. Niekoľko dní bolo ticho, a keď som už odpoveď prestal očakávať, ozvalo sa zvonenie. Pierre-Laurant Aimard pôsobil uvoľnene a nesmierne priateľsky. Pobavili sme sa na informácii, že práve stratil diár a nemôže hneď potvrdiť termín. Napokon sa všetko podarilo a jeden z kľúčových interpretov hudby 20. storočia, blízky spolupracovník Pierra Bouleza, zakladateľská osobnosť prestížneho súboru Ensemble InterContemporain, uviedol 11. novembra svoj recitál na festivale Melos-Étos. Po koncerte mi venoval čas na rozhovor a definitívne si ma získal svojou spontánnosťou, humorom a vášňou pre hudbu...

Ďakujem pekne, že ste si našli čas na krátke interview. Na úvod by som rád položil trochu osobnú otázku. Sám som klaviristom a v repertoári mám aj druhú, „*Concordskú*“ sonátu Charlesa Ivesa. Viem, že ju máte v repertoári aj vy, avšak Ivesa nehráte až tak často. Aký je váš vzťah k jeho hudbe?

Prvýkrát som zahral Ivesovu *Concordskú sonátu* v roku 1973 ako šestnásťročný a odvtedy ma sprevádza po celý život. Samozrejme, nie je to typ diela, ktoré by ste hrávali každý deň. Ives ma však fascinuje hlbokým zmyslom pre nezávislosť, keď sa rozhodol zaplatiť za svoju slobodu akceptovaním práce, ktorá nebola spojená s komponovaním. Ale aj tým, že robil, čo naozaj chcel, bez ohľadu na akékoľvek inštitúcie – to je, jednoducho, obdivuhodné.

V jeho melódiách pozorujeme nekonečnú rôznorodosť jeho predstavivosti, ale aj otvorenosť vnímania vlastnej tvorby. Fascinuje ma aj preto, že nedokončil všetky svoje diela – niektoré z nich sú v stave skíc alebo predstavujú len jednu možnú

verziu skladby. To je tiež veľmi zaujímavé. Rád počúvam jeho nahrávky, je taký živý, plný energie, naozaj veľmi participatívny. Nádherný spoločník pre šťastný a otvorený život...

Tento rok som hral Ivesa viac, pretože mal 150. výročie narodenia. Koncertoval som so speváčkou Annou Prohaskovou v Portugalsku a v Berlíne. Dramaturgia koncertov pozostávala z množstva Ivesových piesní, ktoré sme kombinovali s piesňami Stravinského a Debussyho. V Berlíne sa uskutočnili tri koncerty z Ivesovej klavírnej a komornej tvorby – bola to akási oslava jeho výročia narodenia.

Vaše nahrávky dobre poznám, vyrastal som na Ligetiho klavírných etudách vo vašej interpretácii. Ste typom umelca, ktorý vie prekvapiť. Mne sa to naposledy stalo pri vašej nahrávke Schubertových tancov. Nezaskočilo ma, že nahrávate Schuberta, ale dramaturgia – predpokladal by som, že si vyberiete posledné Schubertove sonáty alebo iné závažné a dlhé diela. No vy ste nahrali

Chcel som sa podeliť so znovuoobjavením tej intenzívnej intimity.

Schubertove menšie, drobné skladby – *Nemecké tance a Eccosaises...*

Súviselo to s pandemiou. Boli sme bez sociálneho kontaktu, hudobníci boli bez života... teda, prepáčte, chcel som povedať bez pódii, ale ten preklep je vlastne výstižný. Museli sme sa obrátiť k inému druhu repertoáru, náš hudobný život akoby pokračoval, no bol bez kontaktu s publikom, nebol „represenzatívny“, naopak, bol intímny. Okrem Schuberta som sa začal venovať viac Kurtágovi, Webernovi alebo druhému dielu Bachovho *Dobre temperovaného klavíra*. Istým spôsobom „neteatrálnej“ hudbe. Hudbe, ktorá bola pre mňa zároveň študijným materiálom. Schubertove tance, vrelosť a jemné nuansy emócií nadobúdali pre mňa (v tej zvláštnej kovidovej dobe) vzrastajúci význam. Pomáhali mi ju prežiť. Nahrávka Schuberta je výsledkom tohto procesu, chcel som sa podeliť so znovuoobjavením tej intenzívnej intimity.

Plánujete venovať sa aj Schubertovým sonátam? Viem, že ste spolupracovali s Alfredom Brendelom, ktorý recitoval



Pierre-Laurent Aimard
v Moyzesovej sieni
v Bratislave
Foto: Dominik Janovský

svoju vlastnú poéziu a vy ste hrali Kurtágove a Ligetiho skladby. Neovplyvnil vás Alfred Brendel a nezačnete sa venovať aj Schubertovým klavírnym sonátam?

Keď som bol mladý, veľmi som mal rád Schuberta, najmä pre jeho nekonečné melódie, často som ho hrával doma s priateľmi, najmä štvorročný repertoár. Vraavel som si, že Schubert je niečo špeciálne a nikdy ho nebudem hrať na verejnosti. Potom prišla taká móda, každý klavirista hral Schuberta, napríklad *Sonátu B dur*, a to ma ešte viac utvrdzovalo v tom, že ho ja nemusím hrať. No keďže som jeho hudbu miloval, spolupracoval som s mnohými spevákmi v schubertovských programoch, napríklad s Mathiasom Goernem, s ktorým sme niekedy za pár dní urobili tri veľké piesňové cykly. A teraz, po tom, čo som nahral tie miniatúry, mnohí sa ma na to pýtajú. Takže ktovie, možno vás ešte niekedy prekvapím...

Dúfam, že áno... Rád by som sa vás opýtal na tvorbu vašich koncertných

programov. Sú pre mňa ako príbehy – aj dnes sme počuli také dva. Jeden v prvej polovici koncertu (Saunders, Stroppa, Benjamin), druhý v druhej polovici (Boulez, Kurtág, Ligeti). V posledných rokoch často kombinujete novú hudbu s tradičnejším repertoárom a skladateľmi, ako Beethoven alebo Schubert. Je to váš zámer, alebo to tak jednoducho vychádza?

Nechcem to nazvať rovno umením programovania, to by znelo príliš namyslene. Skôr to vnímam ako remeslo, ktoré je pre mňa mimoriadne dôležité. Dobre premyslená dramaturgia večera môže výrazne prispieť k tomu, aby sa koncert stal nezabudnuteľným zážitkom a výnimočnou udalosťou. Vždy som cítil, že táto časť mojej práce – tvorba koncertných programov – možno nie je tou úplne najkrajšou stránkou interpretovacej práce, ale určite patrí medzi tie najkrajšie. Rád pripravujem programy na mieru rôznym organizátorom, s ohľadom na to, čo očakávajú, ako ich môžem prekvapiť, čo nové a zaujímavé môžem priniesť konkrétnemu miestu.

Rád pripravujem programy na mieru rôznym organizátorom, s ohľadom na to, čo nové a zaujímavé môžem priniesť konkrétnemu miestu.

Program, ktorý som pripravil pre festival Melos-Étos, odráža kľúčové momenty môjho života – prvá časť sa zameriava na súčasnú hudbu, zatiaľ čo druhá prináša diela zo staršej tvorby. Samozrejme, program som konzultoval aj s vedením festivalu. Chcel som, aby dával zmysel práve v Bratislave. Nesieme veľkú zodpovednosť nielen za to, aby sme publiku predstavili nové diela, ale aj za to, aby sme mu ukázali ich hlbší význam. Preto je pre mňa dôležité dôkladne premyslieť každú dramaturgiu.

Myslím si, že vaša voľba programu bola úspešná. Hudba z prvej polovice, napríklad skladby Marca Stroppu, sa na Slovensku hráva len zriedkavo. Druhá polovica s dielami Kurtága a Ligetiho bola poslucháčom o niečo bližšia. Táto kombinácia mien však vytvorila veľmi zaujímavý a harmonický celok.

Na začiatku som ponúkol celý program zo súčasných diel, no potom prišla reakcia z festivalu, že „by možno bolo dobré, ak by tvorili len polovicu programu a zvyšok referenčné skladby...“

Podľa mňa to bola pre naše publikum výborná dramaturgia. Keď spomínam vašu schopnosť neustále prekvapovať, nemôžem vynechať video, ktoré som videl – hráte v ňom s freejazzovými hudobníkmi z New Yorku. Znamená to, že sa z vás stáva aj freejazzový klavirista?

Naozaj som to bol ja? (*smiech*) Nie, nie som freejazzovým klaviristom, ale rád prekvapujem aj sám seba. Zbieram skúsenosti z rôznych spoluprác, ktoré ma obohacujú a učia ma väčšej otvorenosti. Táto konkrétna spolupráca bola s legendárnym nemeckým jazzmanom Joachimom Kühnom, ktorý je známy svojím inovatívnym prístupom k jazzu a výrazným klavírnym štýlom. S Joachimom som už hral vo Frankfurte, takže sme mohli nadviazať na našu predchádzajúcu hudobnú skúsenosť.

V Lincolnovom centre v New Yorku sme oslavovali Ligetiho storočnicu a ja som chcel, aby mal jeden z koncertov jazzový nádych, pretože Ligeti mal jazz rád a bol ním ovplyvnený. V programe s Joachimom sme zahrli Ligetiho klavírne diela, ktoré sa postupne premenili na improvizáciu pasáže. Nakoniec Joachim navrhol, že by sme si mohli spolu len tak pre radosť zaimprovizovať. Takže áno, improvizoval som! (*smiech*)

V januári minulého roka ste v Linzi v Brucknerhause hrali recitál na troch rôznych nástrojoch – niektoré skladby na Bechsteine, iné na Bösendorferi a Steinwayi. Váš manažér sa aj nás počas prípravy festivalu Melos-Étos pýtal, či si môžete vybrať konkrétny nástroj, no, žiaľ, my sme mali k dispozícii len jeden. Bežne si vopred zvolíte značku nástroja na istý druh repertoáru, alebo je to skôr o tom, že prídete do sály, vyskúšate klavíry a povieť si „tento sa mi páči viac“?

Hudobný nástroj hrá zásadnú úlohu pri koncertovaní, a preto sa snažím byť náročným, pokiaľ ide o ich kvalitu. Osobne

vlastním dva klavíry, ktoré využívam na koncertoch. Keď to okolnosti, program či rozpočet dovoľujú, prepravujem ich na miesta, kde je to vhodné a opodstatnené. Som otvorený rôznym značkám klavírov, či už moderným alebo historickým. Nástroje si vyberám podľa umeleckého zámeru.

Dôležitou súčasťou mojej práce je vzťah s klavírnymi technikmi, považujem ho za kľúčový. Zároveň sa však snažím o pragmatický prístup, napríklad na festivaloch súčasnej hudby, kde je prioritou samotný repertoár a jeho interpretácia. V takýchto prípadoch je nevyhnutné mať dobrý nástroj, ale hľadanie úplne dokonalého klavíra nie je najvyššou prioritou.

Prekvapuje ma však, že dnes už kultúra zvuku nie je na takej úrovni, ako bola v minulosti, čo je škoda. Považujem za dôležité zachovávať tradíciu, ktorá kladie dôraz na samotnú kvalitu zvuku, jeho projekciu a charakter. V tomto zohráva podstatnú úlohu nástroj, ktorý je základným predpokladom na vytvorenie výnimočného hudobného zážitku.

Absolútne s vami súhlasím... Akú hudbu si hrávate len tak pre seba, mimo pódia?

Viete, asi vás prekvapím, ale keď mám čas, zaujíma ma okrem hrania na klavíri veľa iného. K svojmu nástroju sa nevraciam ako „chorý človek“, ktorý sa od neho nevie odtrhnúť. Rád objavujem svet, učím sa nové veci, rozprávam sa a som v kontakte s mladšími generáciami. Mladšia generácia nás učí, ako sa neustále meniť.

Ak mám napríklad večer voľno, nejdem vždy na koncert. Niekedy áno, to určite, ale často radšej navštívim divadlo, tanec, operu – nemusí to byť práve klavírny recitál... Ak mám voľnú chvíľu popoludní, využívam možnosť objavovať miesta, kde práve som. Navštevujem múzeá, čítam, snažím sa žiť v súlade so zmenami vo svete a s neustálou schopnosťou ľudstva tvoriť – umelecky aj inak – formy, ktoré

Som aktívny človek a hudbu milujem – rád ju hrám, tvorím a zdieľam.

sú často neočakávané, no vždy hodné objavovania.

Váš program je nabitý, plný hudobných ciest. Máte čas oddychovať?

Samozrejme, že si dávam prestávky. Svoj harmonogram si starostlivo plánujem tak, aby počet koncertov zodpovedal mojim vnútorným potrebám. Som aktívny človek a hudbu milujem – rád ju hrám, tvorím a zdieľam. Snažím sa však pritom myslieť na pestrosť, či už ide o hudobné štýly alebo formáty koncertov. Udržiava ma to v nadsení a zabraňuje pocitu monotónnosti. Zároveň si vždy ponechávam priestor na iné dôležité aspekty života. Dávam si pozor, aby som mal dost času na aktivity, o ktorých som hovoril, a aj čas pre svoje deti, na reflexiu a na vnímanie života ako neustáleho procesu premien a otázok. Považujem to za úžasnú výzvu – neustále rozmýšľať nad spôsobmi, ako obnovovať nielen svoje myslenie a pohľad na svet, ale aj vlastnú energiu a podstatu.

Moja posledná otázka. Spomenuli ste deti. Ja mám tiež štyri a svojho 12-ročného syna Tomáša som sa spýtal, akú otázku by vám položil. Povedal som mu, že ste Francúz, a on na to: „Prosím, opýtaj sa pána Aimarda, či má rád bagetu.“

Povedzte svojmu synovi, že som síce Francúz, ale žijem v Nemecku, na severe krajiny. A priznám sa, že občas pociťujem vážnu nostalgiu za bagetami! (*smiech*)

Ďakujem vám a dúfam, že sa do Bratislavy ešte vrátite...

Veľmi rád sa vrátim. Cítil som, že publikum rozumie tomu, čo počuje, skvelo reagovalo. A, samozrejme, festivaly ako Melos-Étos sú mimoriadne dôležité. Nemôžeme stále hľadiť len do minulosti. Dnešný svet nám spôsobuje veľa úzkostí, a preto sa potrebujeme pozeráť vpred, potrebujeme súčasné umenie, potrebujeme tvoriť a dôverovať budúcnosti. Ďakujem veľmi pekne za pozvanie na festival. II

Od Requiem k Zimmermannovi

JÁN FULLA

Umeleckú príslušnosť viac než dekádu jestvujúceho BRATISLAVA MOZART FESTIVAL k skladateľskému veľikánovi prezrádza už samotný názov, no v dramaturgii sa pravidelne vyskytujú aj diela súdobých „prešporských“ autorov A. Zimmermanna, J. Družeckého či J. M. Spergera. K prednostiam festivalu patrí koncentrácia renomovaných domácich i zahraničných interpretov a elitných koncertných telies. K prednostiam festivalu patrí koncentrácia renomovaných domácich i zahraničných interpretov a elitných koncertných telies. Program 11. ročníka festivalu pozýval na cyklus štyroch koncertov a viacero sprievodných podujatí.

Requiem

Už tradične veľký záujem verejnosti vzbudilo uvedenie Mozartovho *Requiem* (25. 10.). Toto ikonické chrámové dielo zaznelo v kontexte blížiacich sa kresťanských sviatkov v Katedrále svätého Martina za účasti zboru **Cantus XVII**, sólistov **Salzburskej koncertnej spoločnosti** a **Bratislava Mozart Orchestra** pod taktovkou **Mariána Lejavu**. Súčinnosť hudobných zložiek zaručovala autentický zvukový výraz prameniáci z ich špecializácie na klasicistický hudobný repertoár s použitím dobových hudobných nástrojov.

V úvode koncertu sa slova ujal umelecký riaditeľ festivalu Róbert Šebesta. Koncert dedikoval pamiatke významného slovenského muzikológa Ladislava Kačica, ktorý nás opustil koncom tohto leta. Delikátnym gestom dirigenta sa začal úvodný hudobný dialóg dychovej a sláčikovej sekcie, navodzujúci pochmúrne temnú atmosféru striedanú mohutnou expresivitou disonancií. Svojrázny interpretáčnym prejavom zbor spolu so sólistami vybudoval dych berúci výraz, ktorý definoval aj ich ostatné hudobné vstupy. V imitačnom zhudobnení *Kyrie* interpreti predstavili svoje technické dispozície vrcholiace v nástojčivom gradačnom závere. Pripravili tak priestor pre nástup strhujúceho *Dies Irae*, v ktorom celé zoskupenie po prvýkrát ukázalo svoj plný zvukový potenciál. Akustika chrámového priestoru, rozloženie hudobníkov pod presbytériom v tesnej blízkosti publika i vzrušujúci ťah sláčikov vtiahli poslucháčov do drámy posledného súdu. Slávnostná deklamačná ária *Tuba Mirum* s kvartetom sólistov v zložení **Marelizi Gerber** (soprán), **Elsi Giannoulidou** (alt), **Matúš Šimko** (tenor) a **Nicolas Legoux** (bas), sprevádzaná lyrickými tónmi obligátneho trombónu vyústila do intímnej hudobnej výpovede. Nádej na spasenie v kontraste s dramatickými časťami plnými afektu strachu, prerývali ostatný priebeh hudobného diela. Tieto kontrasty príznačne ilustrovali energické a široké gestá dirigenta, ktoré interpreti nasledovali s náležitou presnosťou.

Notturmi & Terzetti

Ako jedno zo sprievodných podujatí festivalu sa v priestoroch koncertnej siene Dvorana Vysokej školy múzických umení uskutočnil projekt Clarinetorium, prednáškovo-koncertný exkurz o klarinetových nástrojoch 18. storočia v podaní **Lotz Tria** v zložení **Róbert Šebesta**, **Ronald Šebesta** a **Igor Františák**. Okrem predstavenia bohatého inštrumentára zahŕňajúceho viacere verzie chalumeaux, basetových rohov či mozartovských klarinetov interpretovali niekoľko ukážok z pôvodného repertoára.

Ten zaznel aj na koncerte k dvadsiatemu výročiu telesa s titulom Mozart: Notturmi & Terzetti (30. 10.).

Komorná atmosféra goticko-renesančnej koncertnej siene Klarisky spoluvytvárala intímny charakter podujatia. V intenciách dobovej praxe postavená dramaturgia zahŕňala okrem operných aranžmánov pôvodné Mozartove terzettá a nokturná. K nim si Lotz Trio prizvalo vokalistov **Andreu Vizvári** (soprán), **Teréziu Kružliakovú** (mezzosoprán) a **Gustáva Beláčka** (bas). Spolu s nimi na úvod koncertu uviedli tri lúbostné miniatúry z Mozartových *Šiestich nokturn*. Ich textové predlohy, ako aj zvuková kompaktnosť vokálnych hlasov s basetovými rohmi definovali poetiku koncertu v štýle Nachtmusique.

Koncert bol tiež jedinečnou príležitosťou vypočuť si základný repertoár tria basetových rohov. Po úvodných fanfárach v Mozartovom *Terzette KV 439b* zazneli podmanivo hravé línie, ktoré podporila unikátna zvukovosť historických nástrojov. Ucelenosť hudobnej výpovede interpretov svedčila o ich vysokej technickej zdatnosti vychádzajúcej z dlhoročnej praxe.

Podobne ako prvú, aj druhú časť koncertu otvorili Mozartove nokturná. V atmosfére komorného muzicírovania sólisti naplnili priestor kantilénami sledujúc gestá Róberta Šebestu, ktorý popri interpretácii usmerňoval hudobný priebeh.

Zaradenie siedmich aranžmánov z Mozartovho singspielu *Čarovná flauta* malo jednak vplyv na gradačný priebeh v rámci programu a zároveň poslucháčom umožnilo vypočuť si známe melódie v netradičnej inštrumentácii. Nevyspytateľnosť dobových nástrojov citlivých na vonkajšie vplyvy sa podpísala na drobnom intonačnom vybočení v poslednom čísle. Na záver programu sa k *Lotz Triu* opäť pripojili speváci, aby spolu predniesli podmanivo

žalostnú áriu *Soave sia il vento* z Mozartovej buffy *Così fan tutte*.

Kvartetá

V Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca sa na koncerte 10. 11. predstavila britská formácia **London Haydn Quartet** s vynikajúcim americkým klarinetistom **Ericom Hoeprichom**. Jedinečná možnosť vypočuť si mozartovsko-haydnovských špecialistov sa odzrkadlila aj v enormnom záujme verejnosti. Hudobný večer otvorilo sláčikové kvarteto Mozartovým aranžmánom Bachovho *Prelúdia a fúgy č. 1 c mol BWV 871*, čím sa pôvodne klávesová kontrapunktická skladba predstavila v novom zvukovom výraze. Využitie črevových strún sa zaslúžilo o delikátne piano úvodných tónov violončela v *Prelúdiu*, ku ktorému sa sukcesívne, s náležitou jemnosťou, pridávali ostatné nástroje. Typickú zložitú fúgovú kontrapunktu hráči vkusne ozvláštnili zreteľnou interpretáciou imitujúcich hlasov, čím si hneď v úvode získali sympatie publika.

Program pokračoval prvým z tzv. *Viedenských kvartet č. 8 F dur KV 168*, ktoré svojím imitačným charakterom umne nadviazalo na Bachovu fúgu. Príznačnou črtou tohto opusu i celého koncertu bola podmanivá zvuková jemnosť, ktorou sa formácia zásadne odlišovala od zvukového prejavu, na aký sme zvyknutí pri domácich sláčikových kvartetách. Mimoriadne presvedčivo sa interpreti prejavili aj v žalostnom charaktere pomalej témy druhej časti, zatiaľ čo k expresívnejšiemu prejavu ich vyzval záverečný *Menuet s Triom*.

Intímnu atmosféru prebiehajúceho koncertu v správnom momente oživil aranžmán Mozartovej *Husľovej sonáty B dur KV 378* pre klarinet a sláčikové trio. V majstrovsky zvládnutej úprave Johanna Andrého prevzal hlavnú rolu klarinet v podaní Erica



London Haydn Quartet
v Zrkadlovej sieni
Primaciálneho paláca.
Foto: Jarmila Uhlíková

Hoepricha. Jeho umelecké kvality sa spojili s precíznou husľovou hrou Catherine Mansonovej a veľmi sofistikovane spolu zdieľali tematický materiál v priebehu hudobného diela plného hravých pasáží i lúboštných kantilén.

Záverečné *Kvarteto č. 17 B dur KV 458* síce v úvode prinieslo spontánnejší lovecký motív, ale ako celok nadviazalo na intelektuálnu líniu predošlých diel. Hráči svojou interpretáciou publiku pretlmočili pitoresknú povahu úvodného *Allegra vivace assai*, typického vzletnými synkopickými rytmami. O to závažnejšie pôsobil *Menuet s Triom* i oduševnené záverečné *Adagio*. Na nadšený potlesk zareagovalo London Haydn Quartet prídavkom zo *Sláčikového kvarteta KV 171*. Výsledný výborný dojem z koncertu neoslabil ani opakované rušivé prejavy – azda by sa ešte publiku dala odpustiť slabá informovanosť o tom, že sa tleska až na záver hudobného diela. Viacnásobné mobilné vyzváňania a nevkusné otváranie občerstvenia v priebehu umeleckého výkonu však môžu v očiach zahraničného interpreta poukazovať na ľahostajnosť poslucháčov klasickej hudby voči koncertnej etikete, či celkový úpadok koncertnej kultúry na Slovensku...

Bohaté pedagogické skúsenosti Erica Hoepricha sa zrkadlili v jeho pútavom vedení interpretov počas majstrovskej triedy (11. 11.), ktorú festival ponúkol v rámci sprievodných podujatí. Okrem technických pripomienok akcentoval lektor hlavne dôležitosť emocionálnej roviny každej skladby. Dôvtipne pritom prirovnal hranie Mozarta k „storytellingu“, prostredníctvom ktorého mal interpret svoje vnímanie skladby preniesť na poslucháča.

La Lamentatione

Rozprávaním príbehov sa vyznačovala aj hudobná vychádzka Hudobné stopy Bratislavy (16. 11.) vedená charizmatickou odborníčkou na hudobné dejiny Bratislavy, **Zuzanou Godárovou**. Na primaciálnom námestí sa zišli desiatky účastníkov, ktorí sa počas komentovanej prechádzky mestom dozvedeli zaujímavé historické fakty v kontexte aktuálneho ročníka festivalu.

Veľkolepým finále tohtoročnej festivalovej edície bol záverečný koncert Zimmermann & Mozart: La Lamentatione (24. 11.). V priestoroch Moyzesovej siene sa popri uvedení Mozartovho dychového okteta dostali do popredia dve strhujúce symfónie Antona Zimmermanna. O realizáciu tejto neobčajnej dramaturgie sa zaslúžil **Bratislava Mozart Orchestra** pod vedením gréckeho huslistu **Dimitrisa Karakantasa**. Pevný ťah sláčikov v úvode Zimmermannovej *Symfónie e mol AZ/1: e* sa postaral o impozantné otvorenie hudobného večera. Pulzujúce tremolo i figuratívne akordické rozklady podporené výraznou hudobnou gestikou koncertného majstra určili dramatický náboj celej úvodnej časti.

S búrlivým Sturm und Drang štýlom kontrastovalo pôvabne nežné *Andantino con espressione* nasledované razantným *Menuetom s Triom*, v ktorom hráči dychových sekcií prezentovali podmanivý hudobný dialóg. Naliehavé klesajúce figúry v záverečnom *Finale* jasne ohlásili návrat drámy z úvodu. Teleso v ňom pútavo pracovalo s dynamikou od strhujúceho fortissima až k absolútnemu pianissimu, v ktorom symfónia netradične skončila.

Zvukovo regresívny záver však poslucháčov vhodne pripravil na Mozartovu

Serenádu č. 12 c mol KV 388/384a v podaní párov hobojev, klarinetov, lesných rohov a fagotov. Už úvodné ascendentné gesto hlavnej témy naznačilo hudobnú závažnosť diela, plného dramatických, sentimentálnych aj canzonettových pasáží presahujúcich rámec umeleckých intencií serenádovej hudby. Dychové okteto striedalo akčné polohy s lyrickými momentmi hobojev a klarinetov. Netradičnosť *Menuetu s Triom* spočívala v jeho imitáčnej koncepcii. Kontrapunktický menuet vystriedali záverečné variácie, v ktorých sa vyznamenali nielen interpreti brilantnou realizáciou bohatých figúr, ale podčiarklo sa nimi aj Mozartovo kompozičné majstrovstvo.

Ponuré violončelové sólo nasledované elegickými vstupmi sláčikov a dychov otvorilo Zimmermanovu *Symfóniu c mol AZI/1: c8*. Bolestiplný chorál prerývali výbušné dramatické úseky. Na ne nadviazalo i dravé *Alegriissimo* zjemňované elegantnými melódiami huslí a vstupmi sekcie plechových nástrojov. V gradačných úsekoch odľahčeného *Finale* orchester poslednýkrát zvukovo naplnil koncertný priestor, avšak symfónia opäť prekvapujúco skončila subtilným pianissimom.

Tohtoročný Bratislava Mozart Festival dokázal niekoľkými koncertmi demonštrovať majstrovstvo a nadčasovosť Mozartovho diela, a popri tom do dramaturgie zaradiť aj sporadicky uvádzané symfónie Antona Zimmermanna. Potešujúcou bola i naplnenosť koncertov, ktorá potvrdila jeho atraktivitu medzi ostatnými projektami uvádzajúcimi diela klasickej hudby. Zároveň však bola dôkazom, že aj v súčasnosti je na Slovensku o kvalitnú kultúru záujem. II

Veľkolepým finále tohtoročnej festivalovej edície bol záverečný koncert Zimmermann & Mozart.

Výlet berlínskeho Janáčka do Brna

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Keď v roku 2018 získal Festival Janáček Brno ocenenie The International Opera Awards, nebolo pochyb, že putovalo do správnych rúk. Dnes je zrejmé, že „operný Oscar“ snahy Brňanov nezavrášil, ale sa pre nich stal impulzom i záväzkom. Vrcholmi 9. ročníka bola nová (koprodukčná) inscenácia domáceho divadla *Výlety pána Broučka* a hosť zo Staatsoper Unter den Linden Berlin s inscenáciou *Vec Makropulos*.

Kým mesačný výlet pána Broučka štekli bránicu, tak druhá časť inscenácie sa nesie v podstatne vážnejšom tóne.

Pán Brouček v zlatých i tragických rokoch šesťdesiatych

Výlety pána Broučka patria k Janáčkovým najzriedkavejšie uvádzaným dielam. Dvojčastová opera zhmotňuje bizarné sny prízemného človečika, ktorému sú pivo a klobásy stokrát milšie než všetko umenie či vznešené ideály, sa napriek autorovmu presvedčeniu o jej potenciáli nestala dramaturgickou stálicou. Možno je na príčine chvíľami až prebujnené textové pradiivo (v práci na ňom sa postupne vystriedali piati libretisti), možno sú to náročné spevácke aj orchestrálne party, možno absencia katarzie – a možno kombinácia toho všetkého. Na mizivej zahraničnej tradícii diela má bezpochyby podiel aj „českost“ námetu, ktorý si s typickým národným sarkazmom berie na mušku povahové neduhy pánov Broučkov, jeho prenosnosť je však značne obmedzená.

Slávny kanadský režisér Robert Carsen, ktorý *Výletmi pána Broučka* doplnil svoju janáčkovskú sériu o šiesty titul, si ich špecifikum jasne uvedomoval. Bolo to nevyhnutné – z Brna, ktorého publikum rozumie „insajderskému“ humoru diela, putuje koprodukčná inscenácia do berlínskej Staatsoper a madridského Teatro Real. „Museli sme nájsť niečo, čo nemá iba lokálny kolorit, ale čo bude mať zmysel aj pre medzinárodné publikum,“ vysvetľuje Carsen v jednom z predpremiérových rozhovorov. Tým „niečím“ sa stali roky 1968–1969 – búrlivé obdobie nielen československých, ale i svetových dejín. Esprit slobody a voľnosti aj potrestanej revolty, prevoňaný kvetmi a marihuanou, ale tiež zahalený do dymu z revolučných bariád. S kontroverziami tejto pohnutej éry konfrontoval Carsen zbabelého pána Broučka v jeho snoch, v ktorých ho Janáček vysielal na Mesiac a do husitského 15. storočia.

Retro charakter inscenácie sa odhaľuje hneď počas predohry. Celý portál vyplňa kaširovaná obrazovka starého televízora, na nej beží čiernobiely film. Dokumentárne zábery robotníkov v pivovare i výčapníkov v krčme sa striedajú s reportážou o vesmírnych letoch, americkí kozmonauti zapichujú vlajku do povrchu nebeského telesa. Keď sa televízny prijímač zodvihne, ocitáme sa v autentickej českej pivárni. Drevené obloženie, police s trofejami aj dva veľké medené pivné tanky jej dodávajú teplú domácku atmosféru, oblečenie hostí a personálu situuje dej do šesťdesiatych rokov minulého storočia.

Pán Brouček sem zjavne chodí často a rád, pred driemajúcim štamgastom sa hromadia vypité krígle. Opojený alkoholickým

mokom vlezie otvoreným okienkom do jedného z pivných tan- kov a ten sa s ním vzápätí vznesie ako raketa. Realistická krčma akoby zázrakom, bez ťažkopádnej prestavby zmizne (javisko- vé „čary“, ktoré zabezpečujú ťahy či vhodne zapojení štatisti a zboristi, patria do kmeňového slovníka Roberta Carsena) a Broučkova „raketa“ pristane na Mesiaci. Krásna Etherea ho posadí do lunochodu a sprevádzaná filmovými zábermi na le- gendárny Woodstock ho odvezie na Moonstock '68. Na gýčovito ružovo-fialovom pódiu sa hudobníci fotia na obaly platní, deti kvetín si podávajú jointy a blabocú čosi o umení a filozofii. Po- zemšťan Brouček im ani zamak nerozumie – a ony nerozumejú jemu, jeho „mäsoťariánstvo“ ich vrhne do hysterického delíria. Stret ide (ológi) i ako vyšitý.

Kým mesačný výlet pána Broučka štekli bránicu, tak druhá časť inscenácie sa nesie v podstatne vážnejšom tóne. Úvodný filmový dokument nadhodí historické reálie: pražská realita 1968, výklady s jedlom, plagát *Hoří, má panenko*, obraz prezidenta Antonína Novotného, vystúpenie Alexandra Dubčeka v národnom zhromaždení. Ďalšia „opica“ vrhá Broučka do vir- varu augustových udalostí. Javisko zaplnia odbojní Pražania i plagáty s revolučnými heslami, divadelný obraz sa prepleť s filmovými zábermi. Tanky, tragédia Jana Palacha, pohreb s obrovským sprievodom, rečníaci pastor, užíalená matka... Veselosť „moonstockovej“ časti je preč, tu sa hrá o život. No Brouček ten svoj odmieta nasadiť, politika sa ho predsa netýka. Až po víťaznej bitke (u Carsena vtipne zhmotnenej do legen- dárneho triumfu hokejistov ČSSR nad tímom ZSSR na maj- strovstvách sveta v Štokholme v r. 1969) sa Brouček prihlási k víťazom. Brankársky výstroj mu však nepomôže, zradca je odhalený a odsúdený na smrť. Prebudenie v domácej krčme je skutočným vyslobodením – až do chvíle, kým na javisko nevplá- va tank v skutočnej veľkosti s namierenou hlavňou. Divadlo neraz preukázalo profétsky šiesty zmysel, treba len veriť, že sa majstrovský Carsen tentoraz mylí...

Ťažko si predstaviť lepšieho interpreta Broučka, než je škótsky tenorista Nicky Spence. Kostýmom hyperbolizovaná korpulent- ná fyziognómia v spojení s pohybovou svižnosťou a plastickou, vtipnou mimikou, no najmä zvučný farebný tenor – v hĺbkach plný, vo vysokej polohe kovovo rezonančný, vždy plne zrozu- miteľný – z neho robia prvotriedneho predstaviteľa Janáčkovej postavy. A nielen tejto: pamätná medaila, ktorú umelec pred recenzovaným predstavením prebral z rúk riaditeľky Nadácie

Bola to lekcia z toho, aké významové nuansy sa dajú dosiahnuť nestereotypne pointovanou inštrumentálnou artikuláciou.

Leoša Janáčka Ludmily Louckej, skončila v správnych rukách. (Pre úplnosť informácie, druhým oceneným sa stal britský muzikológ, publicista a pedagóg Nigel Simeone.)

Spomedzi domácich protagonistov dokázala Spencemu sekundovať najmä Doubravka Novotná, predstaviteľka trojroly Málinka/Etherea/Kunka. Devízami prítažlivej absolventky brnianskej JAMU, ktorá sa čoraz výraznejšie presadzuje na domácich javiskách, sú znelý, obsažný lyrický soprán, už dnes tendujúci k mladodramatickému odboru, aj podmanivá herecká energia. Jej javiskový milostný partner Daniel Matoušek (Mazal/Blankytný/Petrík) presvedčil podstatne menej, jeho lyrický tenor má zjavné problémy s vysokou polohou a v celom rozsahu ho problematizuje sporná dychová technika. Autorom kompetentného, muzikantsky sýteho hudobného nastudovania, v ktorom plasticky vyzneli všetky dimenzie Janáčkovskej partitúry, je šéfdirigent brnianskeho súboru Marko Ivanović; vo vynikajúcom svetle sa predstavil skvele hrajúci i spievajúci zbor Janáčkovskej opery.

Rafinovane namiešaný elixír

Berlínska Štátna opera nefigurovala na festivale Janáček 2024 iba ako koprodukčný partner *Výletov pána Broučka*. Do Brna pricestovala i s vlastnou inscenáciou *Veci Makropulos*, zvyšujúc tak lesk festivalu nielen vďaka renomé „áčkového“ operného domu, ale aj „áčkovou“ divadelnou a hudobnou kvalitou.

Prv než sa rozoznala predohra, sálu zaplavilo ťažké, monotónne dýchanie, evokujúce pacienta napojeného na dýchací prístroj. Z oslepujúco bieleho, hmlou zahaleného priestoru sa pomaly vynorila ženská postava v bielej spodnici, na holej hlave iba sivé páperie. Obliekla si biely nohavicový kostým zavesený na vešiaku, na hlavu založila blondávu parochňu s drdolom, aké sa nosili v dvadsiatych rokoch minulého storočia, prehodila cez seba orgovánovo fialový kabát s kožušinovým golierom a vstúpila do susedného priestoru – elegantnej drevenej advokátskej kancelárie so zásuvkami až po strop. Tá bola, na rozdiel od sterilnej „kapsuly času“ (termín Clausa Gutha v bulletine k berlínskej inscenácii), plná vzruchu a pohybu. Nie však prirodzeného, ľudského, ale štylizovaného a umelého: úradníci oboch pohlaví sa pohybovali v kafkovsky bizarnej choreografii, občas zmrzli v štronze, aby sa vzápätí rozbehli v grotesknej uponáhlanosti bez zmyslu a pointy.

Rovnaký kontrast sprevádzal každú zmenu dejstva: titulná hrdinka pomaly vošla do zmeraveného bezčasia, šaty i parochňu z predchádzajúceho výstupu „pochovala“ v jame uprostred miestnosti, prezliekla si šaty (kostým Madama Butterfly pre druhé, orgovánový plášť cez bielu spodničku pre tretie dejstvo), založila si novú parochňu a odobrala sa odohrať ďalší výstup svojho nekončiaceho sa života – čoraz vyčerpanejšia, studensšia, neschopnejšia akéhokoľvek citu či pocitu. „*Omrzí byť dobrý, omrzí byť špatný. (...) A člověk pozná, že v něm umřela duše.*“ V druhom dejstve pri Albertových vyznaniach zaspala na lavici pred šatňou nie preto, že by ho chcela ponížiť. Jednoducho, bola na smrť unavená. Keď po noci, ktorou si „odpracovala“ recept doktora Makropula, vyšiel z hotelovej izby Jaroslav Prus, nasrdený zo zlého obchodu, z jej bezcitnej ľahostajnosti bolo zrejmé, že sex už dnes vníma len ako nutné zlo. Elixír spred tristo rokov naozaj prestal fungovať, titulná hrdinka Janáčkovskej opery nám z minúty na minútu starla pred očami.

Grotesknú bezduchosť sveta, ktorým Emilia Marty už dávno pohŕda, ale bojí sa ho opustiť, zastupovali popri úradníkoch z 1. dejstva tiež obdivovatelia s kyticami ruží a zboristky z opery (2. dejstvo) či hotelový personál (3. dejstvo). Občas sa k ich strojovým pohybom pridali aj – inak realisticky, hoci občas komicky

hyperbolizovane – hrajúci Dr. Kolenatý, Albert Gregor, Jaroslav Prus a jeho syn Janek i lícitátor Vítek a jeho dcéra Krista.

Niekedy však bolo toho pohybu a grotesky na scéne priveľa a po čase pôsobili redundantne aj opakujúce sa zjavenia Emiliinho mladšieho ja (dievčatko s barokovým účesom a krinolínom) či jej zostarnutej, zhrbenej a pri chôdzi o paličku sa opierajúcej kópie.

No hoci by javiskovému daniu nezaškodil prevzdušňujúci strih, vo výsledku predstavuje berlínska *Vec Makropulos* pozoruhodný príspevok do janáčkovskej tradície. Najmä preto, ako rafinovane zmiešala zdanlivo nesúrodé ingrediencie: napínavú detektívku, strhujúcu existenciálnu drámu a satirickú konverzačnú komédiu. Popri nemeckom režisérovi Clausovi Guthovi nemal o nič menšiu zásluhu na účinku tohto elixíru český dirigent Robert Jindra. Berlínsky orchester rozohral pod jeho vedením geniálnu Janáčkovu partitúru v prenádherných farbách (také mystické sláčiky pri „*Pater Hemon!*“ som ešte nepočula), momenty kulminujúceho dejového napätia hudobne rozvinul do priam trilerových dimenzií a originálnym spôsobom rozozvučal aj „čapkovskú“ (rozumej komickú) strunu. Bola to lekcia z toho, aké významové nuansy sa dajú dosiahnuť nestereotypne pointovanou inštrumentálnou artikuláciou. Nijaké obmedzenia nepriniesla ani Jindrova záľuba v sýtom orchestrálnom zvuku, k dispozícii dostal totiž (z veľkej miery české) obsadenie, ktoré nemalo najmenší problém s nosnosťou hlasov.

Nemecká sopranistka Dorothea Röschmann autenticky splynula s režijnou koncepciou, v ktorej neprekážalo, že renomovaná umelkyňa je už v zrelom veku a aj z jej hlasu sa pomaličky vytráca niekdajšia sviežosť lyricko-mladodramatického materiálu. Vďaka výbornej technickej výbave i herectvu činoherno-výrazových kvalít vytvorila prototyp ženy, v ktorej chlapi nemilujú ju samotnú, ale svoju (maskulínnu) predstavu o nej. Negatívny mužský archetyp Jaroslava Prusa zhmotnil Adam Plachetka plasticky po hereckej i speváckej stránke; jeho barytón je čoraz tmavší a plnší, no aj pri veľkom objeme ostáva vzorovo koncentrovaný. Aleš Briscein naplnil postavu Alberta Gregora jasným, kovovým tenorom s pevnou vysokou polohou, vďaka čomu – aj v kombinácii k postave primerane porazeneckým prejavom – vytvoril optimálny kontrast k sebavedomému Prusovi. Jan Martiník ako Dr. Kolenatý dodal inscenácii osviežujúce komické dimenzie, podčiarkujúc v advokátovom charaktere ľudskú i profesionálnu priemernosť. Záverečná scéna, kde sa hysterickým opakovaním vety „*Všecko víme!*“ snažil vrátiť príbeh do kolají normálnosti, patrila do kategórie špičkového operného herectva.

Spomedzi menších postáv väčšmi než spevácky síce dobre disponovaný, ale charakterovo matný Vítek (Stephan Rüger) i vokálne nevýrazný, režisérom až príliš komicky profilovaný Janek Prus (Linard Vielink) zarezonovali predstavitelia Hauka-Šendorfa a Kristy. an Ježek vymodeloval priam kabinetnú tragikomickú kreáciu muža, ktorého zlomila chorobná láska k nedosiahnuteľnej žene. Natalia Skrycka krásnym, plným, farebne vrúcny mezzosopránom povýšila lícitátorovu ambicióznu dcérku na jednu z vokálne dominantných postáv.

Pointu Janáčkovskej opery – ďalší osud receptu na večnú mladosť i ľudí, ktorí s ním prišli do kontaktu –, vykladajú dnešní režiséri na mnoho spôsobov. Claus Guth neprispel žiadnou ďalšou reinterpretáciou: Krista tu listinu skutočne spáli a umierajúca Emilia Marty sa tacká k oknu otvorenému do žiarivého dňa, akoby ju mal vŕtnuť mystický tunel so svetlom na konci. „Konzervatívnosť“ inscenácie však vonkoncom neoslabil intenzívny dojem z nej: asi ešte nikdy sa mi *Vec Makropulos* nezдалa byť taká napínavá a hudobno-divadelne kompaktná. II



Festival Janáček Brno 2024, 9. ročník,
1. 11. – 24. 11. 2024

Leoš Janáček

Výlety pána Broučka

Réžia: Robert Carsen

Dirigent: Marko Ivanović

Scéna: Radu Boruzescu

Kostýmy: Annemarie Woods

Svetlo: Robert Carsen/Peter van Praet

Video: Dominik Žižka

Choreografia: Rebecca Howell

Zbormajstri: Martin Buchta, Pavel Koňárek

Matěj Brouček: Nicky Spence

Mazal/Blankytný/Petrík: Daniel Matoušek

Sakristián/Lunobor/Domšík: David Szendiuch

Málinka/Etherea/Kunka: Doubravka Novotná

Würfel/Čaroskvoucí/Konšel: Jan Štáva

Čišníček/Zázračné dítě/Žák: Andrea Šíroká

Kedruta: Jana Horáková Levicová

Svatopluk Čech: Daniel Kfelíř

Básník/Oblačný/Vacek Bradatý: Tadeáš Hoza

Maliř/Duhoslav/Vojta Od Pávů/Profesor:

Vít Nosek

Skladatel/Harfoboj/Miroslav, Zlatník:

Ondřej Koplík

Táborita: Petr Karas

Táborita/Básník: Pavel Valenta

Brno

Národní divadlo

1. 11. 2024 (premiéra)

3. 11. 2024 (recenzovaná repríza)



Leoš Janáček

Vec Makropulos

Réžia: Claus Guth

Dirigent: Robert Jindra

Scéna: Étienne Pluss

Kostýmy: Ursula Kudrna

Svetlo: Sebastian Alphons

Choreografia: Sommer Ulrickson

Emilia Marty: Dorothea Röschmann

Albert Gregor: Aleš Brisecin

Vítek: Stephan Rügamer

Krista: Natalia Skrycka

Janek Prus: Linard Vrielink

Jaroslav Prus: Adam Plachetka

Dr. Kolenatý: Jan Martinik

Strojník: Dionysios Avgerinos

Upratovačka: Adriane Queiroz

Hauk-Šendorf: Jan Ježek

Komorná: Sandra Laagus

Berlín

Staatsoper Unter den Linden Berlin

13. 2. 2022 (premiéra)

Brno

Festival Janáček Brno

16. 11. 2024 (recenzovaná repríza)

Výlety pána Broučka:

Nicky Spence ako Matěj Brouček

Foto: Marek Olbrzymek

Vec Makropulos:

Dorothea Röschmann ako Emilia Marty

Foto: Marek Olbrzymek

Triptych v meste Guggenheimovho efektu

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Kvalitný
príspevok
k renesancii
Triptychu.

S baskickou metropolou sa spája termín Guggenheimov (tiež Bilbao) efekt – revitalizácia miesta a následný turistický boom ako dôsledok výstavby ikonickej architektonickej pamiatky. V dovtedy turisticky nezaujímavom, primárne priemyselnom Bilbao vyrástlo na prelome miléníí Guggenheimovo múzeum: opulentný, architektonicky uchvacujúci kolos od Franka Gehryho poskytol domov špičkovému modernému výtvarnému umeniu.

Avšak nielen za ním (prípadne za populárnym futbalom) sa oplátí do Bilbao vycestovať. Popri Madride, Barcelone či Valencii sa tu nachádza ďalšie, o čosi menej známe španielske operné divadlo: ABAO/Bilbao Opera. História pomerne mladej inštitúcie sa začala písať v r. 1953 Pucciniho *Toscou*. Spočiatku sa hrávalo v menšej budove na okraji Casco Viejo (staré mesto), v r. 1999 sa divadelná prevádzka presunula do moderného kongresového centra Palacio Euskalduna. V sezóne 2024/2025 je na programe päť operných inscenácií (popri Pucciniho *Triptychu* aj Donizettiho *Don Pasquale* a *Favoritka*, Wagnerov *Tristan a Izolda* a Verdiho *Otello*), od polovice októbra do konca mája sa v blokoch odohrá dvadsať predstavení.

Požiadavkou kompletného uvádzania *Triptychu*, ktorý pozostáva z námetovo i žánrovo diametrálne odlišných diel, postavil Giacomo Puccini inscenátorov pred dilemu: buď pojmu každú časť ideovo autonómne, alebo nájdu tému, ktorá ich prepojí. Hlavný tvorca bilbaoskej inscenácie, čerstvý päťdesiatnik Paco Azorín, ktorý je tiež činoherným režisérom a uznávaným scenografom, zvolil druhú z možností. Kontrastné jednoaktovky sa pokúsil zastrešiť motívom lásky a smrti („ukazujú nám tu tri rôzne tváre“) a tiež situovaním sujetov do povojnového roku 1945: „do času, keď násilie, bieda a bezútešnosť čiernych a bielych rokov, v ktorých sa Európa ocitla, vyvolávali v ľuďoch to najlepšie i najhoršie. Na jednej strane sa objavuje súcit, sestersvo a empatia, na druhej strane závišť, sebeckto a zrada.“ (citáty z bulletinu)

Každú z častí otváral útlý, asi sedemročný chlapec. Na proscénium priniesol fotografie, ktorých náladové, v patchworkových zostavách sa meniace čierno-biele projekcie budú definovať miesto aj atmosféru odohrávajúcich sa dejov (parížske ulice s dominantnou Eiffelovkou a predmestské prístavné doky v *Plášti*, sakrálna diela toskánskych renesančných maliarov v *Sestre Angelike*, priečelia florentského Santa Maria del Fiore v *Giannim Schicchim*). Dieťa zároveň reprezentovalo dôležitý emocionálny prvok: v predohre k *Plášti* za ním naťahoval ruky plačúci otec Michele, v úvode *Sestry Angeliky* sa s ním lúčila nešťastná matka prichádzajúca do kláštora, v *Giannim Schicchim* sa stal nezbedným spojencom mladého Rinuccia.

Zo zmienených pólov (láska – smrť; dobro – zlo) sa napokon na javisko dostali skôr temnejšie stránky života. Giorgetta z *Plášťa* (Ángeles Blancas) sa po smrti synčeka opustila: na rozťahanom modrom tielku nosí džínsové montérky, pije zároveň s chlapmi a je až vulgárne vyzývavá, najviac smerom k Luigimu (Marco

Milovníci Pucciniho *Triptychu* to donedávna nemali jednoduché. V repertoároch divadiel sa síce sporadicky objavovali jeho jednotlivé časti, no zažiť *Plášť*, *Sestru Angeliku* i *Gianniho Schicchiho* počas jedného večera sa dalo zriedkakedy. Situáciu zmenila storočnica skladateľovho úmrtia. K divadlám prispievajúcim k inscenačnej renesancii *Triptychu* sa pár dní pred pucciniovským výročím zaradil aj operný dom v Bilbau.

Berti). Keď však na ňu žiarlivosťou frustrovaný milenec vytiahne nôž, všetka vášeň je preč: za temperamentnou maskou sa skrýva starnúca žena so zlomeným srdcom. Jej manžel Michele (Carlos Álvarez) sa snaží vystupovať rozvážne, no v skutočnosti ho moria žiaľ za dieťaťom (pripomínala ho prázdna kovová posteľka) i hnev zo straty manželky. Všetci ostatní v príbehu boli štatisti – ako figúrky na šachovnici ich privádzala a odvážala točna. Tak sa odohrala aj Luigiho vražda, po nej protagonistov milostného trojuholníka zasypal čierny popol z projektovaných horiacich fotografií.

Šľachtická Angelika (Chiara Isotton), pre nemanželské dieťa odsúdená rodinou na život v kláštore, prežíva peklo. Predstavené ju šikanujú, sestry ňou opovrhujú, v lepšom prípade sa k nej v strachu z trestu boja približujú. Jediné Sestra Genovieffa (Naroa Intxausti) je empatickou iskričkou v Angelikinom svete. Jej hlavné svetlo, vieru v opätovné stretnutie so synčekom, zhasá La zia Principessa (Karita Mattila) správou o chlapčekom smrti, podpis pod vzdanie sa dedičstva namiesto zlomenej Angeliky naškriabe podplatená Matka predstavená. Zjavenie Panny Márie sa v tejto inscenácii, samozrejme, nekonalo, katarzia však áno: na umierajúce mamkino telo si ľahol chlapec z prólogu, padajúci popol z *Plášťa* vystriedali biele lupene kvetov.

Obraz úplatnosti, nepoctivosti a chamtivosti bol ad absurdum dotiahnutý v divadelne najvdačnejšej časti *Triptychu*, *Giannim Schicchim*. Paco Azorín síce neprišiel s ničím novým (azda okrem toho, že podplatenému notárovi bola po celý čas jasná jeho účasť na falšovaní testamentu), grotesknú frašku však zrežíroval s majstrovským zmyslom pre typovú drobnokresbu, javiskový gag a mizanscénické pointy. Opera dostala vášnivú bodku: zatiaľ čo sa na pozadí Schicchiho epilógu schýľovalo k milostnému zbliženiu Lauretty a Rinuccia, scénu zasypali červené lupene ruží.

Aj keď sa vo výsledku ukázala prvá z režijných ideí (láska a smrť) ako priveľmi všeobecná a tá druhá (rok 1945) sa síce pretavila vo výtvarne pôsobivej i divadelne funkčnej scéne, ale neprenikla do výkladu príbehov, išlo o kvalitný príspevok k renesancii *Triptychu*. V divadelnej zložke sa tak stalo vďaka činoherne presnému, v motívoch aj dôsledkoch konania postáv absolútne uveriteľnému, gesticky a výrazovo plastickému herectvu všetkých protagonistov. V hudobnej zložke väčší než dirigát Pedra Halfftera – farebne málo záživný, v tempách aj artikulácii orchestrálnych fráz chvíľami fádny – rezonovali spevácke výkony. V obsadení, kde nebolo jediného slabého miesta, zažiarili najmä Marco Berti (apartný Luigi s perfektnou, kovovo zuniacou vysokou polohou), Ángeles Blancas (výrazovo plastická, vášnivo dramatická Giorgetta), Chiara Isotton (anjelsky mäkkým, vrúcne rezonujúcim mladodramatickým sopránom disponujúca Angelika), Ioan Hottea (herecky aj spevácky prvotriedna Zita) či Ana Ibarra (perspektívnym lyrickým tenorom vybavený Rinuccio). II



Giacomo Puccini
Triptych

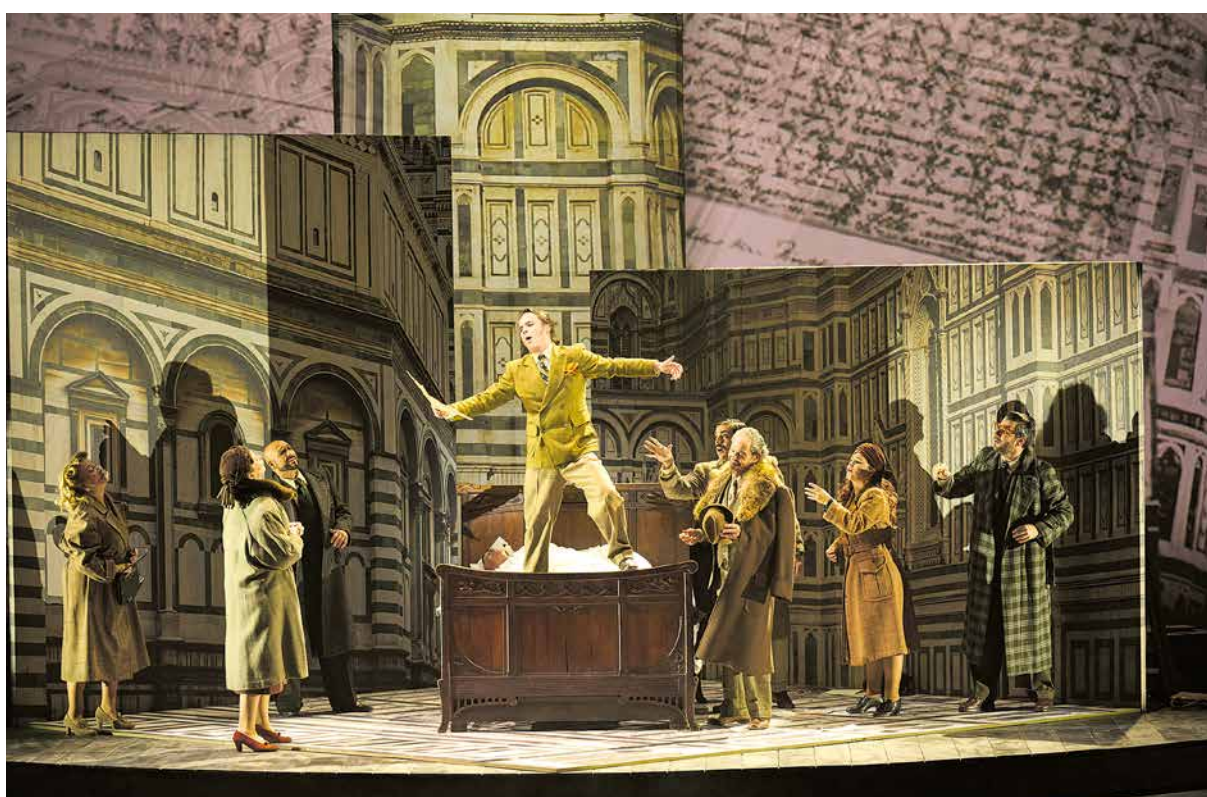
Hudobné naštudovanie:
Pedro Halffter
Réžia a scéna: Paco Azorín
Kostýmy: Ana Garay
Video art a svetlo:
Pedro Chamizo

Plášť
Michele: Carlos Álvarez
Giorgetta: Ángeles Blancas
Luigi: Marco Berti
Frugola: Ana Ibarra
Talpa: Stefano Palatchi
Tinca: Igor Peral

Sestra Angelika
Suor Angelica:
Chiara Isotton
La zia Principessa:
Karita Mattila
La Badessa: Ana Ibarra
La suora zelatrice:
Anna Gomà
La maestra delle novizie:
Itxaro Mentxaka
Suor Genovieffa:
Naroa Intxausti

Gianni Schicchi
Gianni Schicchi:
Carlos Álvarez
Lauretta: Sofia Esparza
Rinuccio: Ioan Hotea
Zita: Ana Ibarra
Gherardo: Josu Cabrero
Nella: Naroa Intxausti
Betto di Signa: Isaac Galán
Simone: Stefano Palatchi
Marco: José Manuel Díaz
La Ciesca: Ainhoa Zubillaga
Maestro Spinelloccio:
Juan Laborería

Bilbao
ABAO/Bilbao Opera
23. 11. 2024 (premiéra)



Sestra Angelika: Chiara Isotton
a Naroa Intxausti
Foto: E. Moreno Esquibel

Gianni Schicchi: Ioan Hotea
Foto: E. Moreno Esquibel

Splnené sny a vďačné návraty

LÝDIA DOHNALOVÁ

Túžba po orchestri

Myšlienka na existenciu stáleho orchestra s profesionálnymi parametrami bola v myšliach a snahách hudobných „aktivistov“ v Žiline permanentne prítomná. V r. 1958 sa na základe ich proklamácií a iniciatív začal organizovať sláčikový orchestr, ktorý manažérsky zabezpečoval Ján Figura st. a ako dirigent ho viedol Anton Kállay. Pri verejných vystúpeniach tento poloamatérsky ansámbl, pôsobiaci ako Orchester mesta Žilina (od r. 1967 Symfonický orchester mesta Žilina), vykazoval solídne výkony a jeho koncertná činnosť sa systematicky a priebežne rozširovala. Na dirigentskom stupni sa po A. Kállayovi striedali Richard Uškovič, od r. 1962 čoraz častejšie Bohumil Urban.

Vedenie orchestra sa snažilo presadiť orchester ako emancipované profesionálne teleso. V r. 1972 po prvýkrát podalo návrh na slovenské ministerstvo kultúry, ten však nebol akceptovaný. Napokon po ďalších premyslených krokoch, „dobovo typických“ a s pomocou vplyvných straníckych funkcionárov, prišlo k vytúženému prelomeniu bariér. Vtedajší minister kultúry, básnik Miroslav Válek (v tom období bol poslancom za mesto Žilina, čo bola v tomto procese šťastná náhoda) súhlasil so stretnutím zástupcov orchestra, akceptoval ich argumenty a požiadavky a následne poslal do mesta odbornú komisiu. Za ďalšiu šťastnú zhadu možno označiť fakt, že do čela tejto komisie bol menovaný prof. Ján Cikker. Zásadnú úlohu v pozitívnom rezultáte zohral vysoko priaznivý dojem z „testovacieho“ koncertu, v rámci ktorého odznel náročný program so skladbami W. A. Mozarta (*Predohra k opere Čarovná flauta*),

M. a A. Moyzesovcov (*predohra Naše Slovensko*), V. Blodka (*Adagio z Koncertu pre flautu a orchester D dur* so sólistom J. Figúrom ml.), D. Šostakoviča (*Finále z Hudby k filmu Belinskij*), A. Dvořáka (*Slovanský tanec č. 3*) a J. Cikquera (*Pochod SNP*). Zodpovedne pripravený orchester dirigoval Bohumil Urban.

Predseda komisie Ján Cikker osobne intervenoval na Ministerstve kultúry a napokon padol kladný verdikt a existencia orchestra bola potvrdená. Nemožno obísť ani osobnosť konštruktívneho fundovaného odborníka, vtedajšieho riaditeľa Slovenskej filharmónie dr. Ladislava Mokrého, ktorý sa ako člen výberovej komisie tiež zaslúžil o vznik ŠKO Žilina a o menovanie jeho prvého šéfdirigenta Eduarda Fischera.

Slávnostný otvárací koncert ŠKO Žilina sa uskutočnil 4. novembra 1974. Pod vedením šéfdirigenta Eduarda Fischera odznel program s kompozíciami G. Ph. Telemanna (*Komorná partita*), E. Suchoňa (*Nox et solitudo* so sopranistkou Gabrielou Beňačkovou), J. Válka (*Concerto dramatico*), B. Martinů (*Sinfonietta La Jolla*) a J. Cikquera (*Spomienky*). Sólové party, okrem skvelej Gabriely Beňačkovej (bývalej študentky žilinského konzervatória) a klaviristky Marty Filovej-Singerovej (pedagogičky tej istej školy), hrali dobre disponovaní členovia orchestra: huslisti Marián Remenec a Ernest Patkoló, violista Karol Windhaber, violončelistka Eva Kováčová, flautista Ján Figura ml., hobojsťka Milada Hrianková, fagotista Vladimír Šalaga a kontrabasisti Emília Windhaberová a Vojtech Kováč, ktorí svoje sólové pozície obhájovali s veľkým úspechom aj v ďalších sezónach orchestra.

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA vznikol roku 1974 ako jediný orchester mozartovského typu na Slovensku. Počas päťdesiatich sezón odohral orchester 3 457 koncertov, z toho 1 672 na svojom domovskom pódii v Dome umenia Fatra v Žiline, 755 v iných slovenských mestách a 1 030 koncertov na 310 koncertných turné v 37 krajinách sveta. Polstoročnicu nášho významného komorného orchestra si pripomíname exkurzom do jeho histórie: od prvých chvíľ cez spolupráce s kľúčovými osobnosťami až po dôležité dramaturgické momenty.

Orchester mal v počiatočných fázach 29 stálych členov. Boli to jednak hráči pôvodného Symfonického orchestra mesta Žiliny, no najmä mladí absolventi českých a slovenských konzervatórií a akadémií. Už vtedy sa ukázala ako zásadne pozitívna okolnosť kooperácia so žilinskou odbornou školou – konzervatóriom (pôsobiacim od r. 1951), ktoré bolo a ostalo prepojené s telesom integrálnou väzbou v priebehu celej histórie orchestra. Konkurzným nárokom a profesionálnym postulátom komisie, vedenej šéfdirigentom Slovenskej filharmónie Ladislavom Slovák, prešli budúci hráči orchestra, ktorých vekový priemer bol vtedy 24 rokov. ŠKO Žilina ako teleso „mozartovského obsadenia“ sa stalo jediným profesionálnym telesom svojho druhu na Slovensku. Popri prvom šéfdirigentovi Eduardovi Fischerovi pôsobil na pozícii druhého dirigenta ŠKO Žilina Bohumil Urban – huslista, pedagóg žilinského konzervatória, zaniatený organizátor a v neposlednom rade líder hudobných aktivít v Žiline.

Vedenie orchestra sa snažilo presadiť orchester ako emancipované profesionálne teleso.

Mozart, slovenská hudba, ale aj opera

Základné dramaturgické kontúry mozartovsky koncipovaného komorného orchestra podmienovali aj špecifickú programovú orientáciu s prevahou skladieb klasicizmu aj baroka postupne niektoré ranoromantické kompozície a skladby autorov 20. storočia. Osobitou, kapitolou bola od začiatkov orchestra pôvodná tvorba slovenských autorov, ktorá za desiatky rokov nadobudla charakter samostatnej obsiahlej repertoárovej jednotky. Od počiatkov orchestra k najfrekventovanejším autorom patria klasici



slovenskej hudby – Ján Cikker, Eugen Suchoň a Alexander Moyzes. *Spomienky op. 25* Jána Cikka sú neoddeliteľnou repertoárovou súčasťou telesa doma aj v zahraničí a súčasne jeho najhrávanejšou slovenskou skladbou v histórii. Často sú uvádzaní aj ďalší obľúbení slovenskí autori – Ilja Zeljenka, Tadeáš Salva, Igor Dibák, Ladislav Kupkovič, Milan Novák, Pavol Krška, Vladimír Godár, Peter Breiner, Norbert Bodnár, Juraj Filas, Egon Krák či Peter Martinček, ku ktorým v priebehu ďalších rokov pribudli Ľubica Čekovská, Haimoni Balgavá a ďalší.

V priebehu času sa s hosťovaním ďalších dirigentských osobností obohacoval aj repertoár v súlade s ich preferovanými autormi a štýlovými obdobiami. Postupne sa dramaturgia kodifikovala a rozširovala svoj diapazón aj v súlade s požiadavkami publika. Tak sa obohacovali programové modely o hudobné spektrum romantizmu, hudbu 20. storočia, súčasné hudobné trendy, programovú hudbu a tiež o operné a operetné diela.

Oblúbenými sú aj exkurzy s fúziou do iných žánrov, čím sa do dramaturgie

Aktuálna podoba ŠKO Žilina
Foto: archív ŠKO Žilina

Po inštalovaní koncertného organu v sále Domu umenia Fatra, sa pravidelne uskutočňujú špecializované organové koncerty.

ŠKO zaradili kombinované programy pre mladých poslucháčov pod názvom Hudba je len jedna s prvkami jazzu, world music a populárnej hudby. Populárnymi sa stali aj koncertné či poloscénické uvádzania operných a operetných titulov, pričom osobitný záujem vzbudili naštudovania známeho rakúskeho dirigenta a muzikológa Christiana Pollacka s ansámblami medzinárodne obsadených sólistov (*Rigoletto, Cavalleria rusticana, Barbier zo Sevilly, Tosca, Madama Butterfly, La traviata* či svetová premiéra operety J. Straussa st. *Bohyňa múdrosti*).

Od r. 1989, po inštalovaní koncertného organu v sále Domu umenia Fatra, sa pravidelne uskutočňujú špecializované organové koncerty, ktoré sa tešia veľkej obľube publika. Získaním kvalitného klavírneho vybavenia, a to dvoch rovnocenných koncertných nástrojov Steinway, sa pozornosti publika tešia koncerty pod titulom Sólo pre dva Steinwaye.

Vďaka príspevkom na obnovu získal ŠKO Žilina v r. 2020 okrem iného vybavenia aj kvalitný projektor, čo tiež rozšírilo a priaznivo ovplyvnilo dramaturgiu. Pri

prezentácii svetových diel z vokálno-inštrumentálnej a hudobno-dramatickej oblasti majú poslucháči k dispozícii na projekčnom plátne texty, ktoré sú kvalitne simultánne „otitulkované“ a pretlmočené do slovenčiny. Skvelé uplatnenie malo projekčné plátno na začiatku roka 2022 vo zvlášť úspešnej filmovej projekcii so živou hudbou pri príležitosti storočnice od premiéry prvého celovečerného filmu *Jánošík* režiséra J. Siakeľa, konanej pôvodne v totožných priestoroch. Technicky upravený pôvodný snímok bol na plátne v Dome umenia Fatra doplnený o hudobnú zložku Stanislava Palúcha.

Šéfdirigenti a formujúci hostujúci dirigenti

Na dramaturgiu a jej profil mali zásadný vplyv dirigenti, ktorí sa na čele orchestra priebežne striedali. Po zakladajúcom šéfdirigentovi Eduardovi Fischerovi prevzal jeho úlohu absolvent pražskej AMU Jan Valta, ktorý na čele žilinského orchestra stál v rokoch 1979–1990. Na postoch druhých dirigentov sa v tých rokoch striedali mladí absolventi odboru dirigovania

VŠMU – Ján Drietomský (1982–1984) a Peter Šibilev (1985–1987). V rokoch 1990–1993 so Žilinčanmi pôsobil renomovaný český dirigent Jaroslav Vodňanský, zanechajúc v ich profile a dramaturgii tiež svoje osobitné stopy, ktoré sa vyznačovali dôrazom na uvádzanie vokálno-inštrumentálnych kompozícií, keď vznikla neoceniteľná spolupráca so známym a medzinárodne uznávaným Žilinským miešaným zborom, Canticou Martin a ďalšími vokálnymi telesami.

Nielen v zmysle cibrenia technických parametrov, ale aj ako reflexiu nárokov, vkusu aj autorských afínit, zanechali na profile orchestra hlbokú stopu viaceré dirigentské osobnosti. Bol to predovšetkým u hráčov veľmi obľúbený svetoznámy umelec Dr. Ľudovít Rajter, ktorý bol v ŠKO stálym hosťujúcim dirigentom v rokoch 1980–1999. Nový prvok do dramaturgie orchestra priniesol mladý dirigent Peter Šibilev, ktorý inklinoval ku kompozíciám s prelínaním žánrov do oblasti jazzu a pop music, čo bolo v tomto období veľmi priekopnícke. K profilácii telesa prispel aj mladý Žilinčan, absolvent pražskej AMU Karol Kevický, ktorého temperamentná umelecká letora aj originálna invencia sa stretávali s uznaním u orchestra aj u publika. V mnohých zaujímavých multižánrových programoch sa realizoval s ŠKO najmä skvelý skladateľ, klavirista a dirigent Peter Breiner. Od r.

1990 bol stálym hosťujúcim dirigentom Japonec Tsugio Maeda, ktorý bol v rokoch 1996–2018 čestným šéfdirigentom ŠKO Žilina. Vo viacerých úspešných programoch vystúpil s ŠKO Žilina aj všestranný slovenský dirigent Adrian Kokoš (o. i. koncert v priamom prenose Slovenskej televízie k 30. výročiu vzniku SR). V programoch pre deti sa výrazne uplatnili mladí slovenskí dirigenti Daniel Simandl (séria detských matiné Opera nás zabáva) a Gabriel Rovňák (séria koncertov Príbeh hudby).

V rokoch 2004–2007 pôsobil na čele orchestra ako šéfdirigent Oliver Dohnányi, ktorý získal všestranné skúsenosti spolupracou s viacerými domácimi aj zahraničnými telesami a svoju kreativitu paralelne rozvíjal v oblasti hudobno-dramatických žánrov kooperáciou s významnými opernými scénami. So Žilinčanmi neprestáva spolupracovať ani po druhom šéfdirigentskom období (2011–2015) a patrí k favorizovaným, permanentne s orchestrom tvoriacim lídrom. V r. 2015 ho na poste vystriedal britský dirigent Simon Chalk, ktorý obohatil dramaturgický profil orchestra o menej známe opusy zo svetovej literatúry. Významnou kapitolou je kooperácia ŠKO Žilina s dirigentom Leošom Svárovským, ktorá je plodná, pretrvávajúca priebežne až dodnes. Najskôr stál na čele orchestra v r. 1995 až 2000, neskôr v pozícii stáleho a hlavného hosťujúceho

Výraznou umeleckou osobnosťou je nový mladý šéfdirigent, cenami z medzinárodných súťaží ovenčený František Macek.

a čestného dirigenta sprevádzal teleso nielen na domácich pódioch, ale aj na mnohých zahraničných turné. Svárovského pozitívne pôsobenie má okrem umeleckých parametrov aj ľudský rozmer a tiež sa vyznačuje značnou invenčnosťou a rozširovaním repertoárového arzenálu o nové, neraz nevšedné, priam objavné dramaturgické formáty.

Výraznou umeleckou osobnosťou ŠKO, ktorý má v súčasnosti 35 členov, je nový mladý šéfdirigent, laureátskymi cenami z medzinárodných súťaží ovenčený František Macek, ktorý úspešne spolupracuje s orchestrom od r. 2021 a od jubilejnej 50. sezóny 2023/2024 je jeho šéfdirigentom. Interpretačné nároky, jasné umelecké názory, široký dramaturgický rozhľad a komunikatívnosť s hráčmi orchestra aj s publikom urobili z jeho koncertov umelecké sviatky a ťažiskové stavebné prvky 50. sezóny.

ŠKO ako príjemné miesto spolupráce

V histórii ŠKO, ako napokon každého orchestrálného telesa, nie je novinkou a výnimkou známy jav „interpretačných návratov“. Mnohí z umelcov sa napriek nie práve lukratívnym podmienkam do Žiliny opakovane vracajú. Ich motívom je špecifická priateľská, vlúdna atmosféra v prostredí orchestra, rovnako však aj kvality, profesionalita a flexibilita hráčov a v neposlednom

Spomienky na prvého riaditeľa ŠKO Jána Figuru st.

Otca úplne pohltila myšlienka vytvorenia profesionálnej hudobnej scény v Žiline a venoval jej všetku svoju energiu aj napriek mnohým problémom, prehrám pri vybavovaní všetkého potrebného, čo súviselo s jeho predstavami a predstavami ľudí okolo neho, ktorí mu nezištne pomáhali. Ak ho nejaký úradník „vyhodil cez dvere, on sa vrátil cez okno“, aby dosiahol svoj cieľ. Otec bol cieľavedomý a vytrvalý človek. Vďaka tomu sa ŠKO stal súčasťou hudobného života na Slovensku a aj v zahraničí, kde si upevnil miesto medzi už etablovanými hudobnými telesami a to považujem za mimoriadny úspech pri propagácii slovenského interpretačného umenia.

Pokúsím sa priblížiť obdobie, ktoré bolo približne rok predtým, ako sme s orchestrom začali skúšať v sále kina Fatra. Otec musel začať kade-tade zháňať všetko potrebné. Treba podotknúť, že to všetko bez akejkoľvek pomoci, bez ľudí, ktorí by mu pomohli aktívne hľadať materiálne zdroje. Nemal kanceláriu, na také účely používal svoju triedu v škole, no a hlavné stretnutia sa odohrávali u nás doma. Dlhšie obdobie sa veci príliš nehýbali, čo bolo ťažké a na otcovi bolo vidieť, že začína byť unavený. Jedného dňa sa niekam vybral na aute a dlho ho nebolo. Až sme dostali telefonát od polície, že mal vážnu autonehodu v Dolnom Hričove. Bol to pre nás šok... A vtedy sa zdalo, že s jeho plánmi do budúcnosti je koniec. Jeho havária mala za následok vskutku vážne zranenia. Ležal niekoľko týždňov v nemocnici, potom aj doma. Keď sa po čase zotavoval, začal prijímať návštevy. Všetko okolo života a príprav v orchestri sa postupne opäť vrátilo – ako inak, do nášho bytu. Vtedy sme pokojne mohli zvestiť dvere z pánov, pretože chodilo k nám mnoho ľudí, ktorí otca museli v naplánovaných činnostiach nahradiť. Ku vzácnym návštevám patrili napr. riaditeľ Slovenskej filharmónie Ladislav Mokřý a dokonca aj minister kultúry Miroslav Válek.

Akonáhle sa otec zotavil, pustil sa aktívne do práce na budovaní novej inštitúcie. Písal, telefonoval, radil sa, ako riešiť množstvo problémov, ktoré stále pribúdali. Bol na všetko sám a to mu spôsobovalo bezsenne noci. Musel cestovať, nadväzovať nové kontakty po celej republike, čo ho stálo mnoho času a energie. Je veľmi ťažké popisovať jeho vnútorný svet, jeho sklamanie po jednaniach s rôznymi funkcionármi štátnej správy.

Ako čas plynul a organizačných problémov pribúdalo, bolo nutné, aby otec začal zháňať administratívnych zamestnancov, keďže nemal svoju kanceláriu a v interiéri kina Fatra bola len premietacia miestnosť a kotolňa na uhlie. Skúsil teda hľadať v najbližšom okolí Fatry.

Podarilo sa mu osloviť mníchov v kláštore oproti budove kina Fatra a uspel. Dostal pár voľných miestností a tam zriadili sekretariát, riaditeľňu a zasaďačku. Konečne v našom byte zavládol pokoj a vrátilo sa nám súkromie. Zamestnal niekoľkých úradníkov a začali pracovať na potrebných veciach.

Otec sa stále ponáhlal, aby stíhal vyriešiť kopec úloh. Nemal však šťastie pri výbere nových ľudí a teda mnoho úradníkov prepustil. Myslím, že často riešil nedostatok úradníkov a personálu len preto, že nemal vlastne žiadne skúsenosti s riešením nepoznaných problémov a sám sa musel učiť riešiť odborné úlohy z javiskovej techniky. Vo Fatre bolo len jednoduché pódium, ktoré akútne potrebovalo prestavbu, aby mohol orchester začať skúšať na otvárací koncert prvej koncertnej sezóny. Napokon sa mu podarilo dostať orchester na pódium, no zďaleka to nebol dobrý výsledok jeho úsilia. Na všetkých úpravách sály sa nachádzali nedostatky, ktoré museli odborníci odstraňovať aj počas skúšok orchestra, čo bolo nepríjemné, no nutné. Určite jediné, čo bolo v tej sále dobré, bola akustika, a tá je skvelá dodnes. Našťastie žiadna úprava interiéru koncertnú sálu nepoškodila. Otcovi sa podarilo napokon pripraviť koncertnú sálu včas na prvý koncert ŠKO a to bola jeho prvá veľká výhra v jeho práci okolo ŠKO a Domu umenia Fatra. Dodnes mu za to patrí môj veľký obdiv...

Zámerom bolo založiť profesionálny orchester v prostredí, v ktorom boli celkom prijateľné technické a personálne podmienky. Jeho vízia sa postupne stávala realitou



aj napriek množstvu nepredvídateľných problémov. Po ukončení prvej kompletnej rekonštrukcie Domu umenia Fatra sa v r. 1988 pustil do realizácie hľadania jeho najväčšieho sna a to do inštalácie veľkého koncertného organu vo vynovenej koncertnej sále. Postupne sa mu začalo v tomto projekte dariť, mal nadšenie aj z tých najmenších pokrokov a bolo na ňom vidieť radosť a uspokojenie. V období inštalácie organu trávil veľa času priamo v koncertnej sále a užíval si atmosféru výstavby jeho veľkého sna. Na svoju myšlienku inštalácie organu bol mimoriadne hrdý. Podarilo sa mu týmto počínom zásadne rozšíriť záujem publika o koncertné dianie v Dome umenia Fatra.

V čase príprav na založenie orchestra bolo mimoriadne dôležitou úlohou nájsť vhodného a kvalitného dirigenta. Otec za týmto účelom precestoval snáď celú Československú republiku v snahe získať čo najviac informácií o dirigentoch so skúsenosťami. Nebol príliš úspešný, dokonca, ako si pamätám, od pána dirigenta Rajtera sa dozvedel, že na Slovensku niet dirigentov so špecializáciou na komorné telesá. Bolo to nepríjemné zistenie, ale čas bol neúprosný. Po mnohých zahraničných kontaktných pokusoch získal informáciu o dirigentovi Fischerovi, práve končiacom pôsobenie v inom orchestri. Bola to šanca a otec ju využil. Dostal pozitívnu odpoveď s prísľubom. Po niekoľkých stretnutiach sa dohodli a začali spolu tvoriť kontúry spolupráce. Fischer mal skúsenosti aj s „komorinou“, dokázal teda prispieť svojimi reálnymi predstavami o kreovaní nového orchestra. Zúčastňoval sa osobne aj konkurzov do ŠKO, čím získal prehľad o záujmoch. Sám bol aktívny huslista a už vopred mal predstavu o zasadacom poriadku na pozíciách jednotlivých sekcií. Mal tiež presne premyslený plán každej skúšky a od začiatku zdôrazňoval prácu na detailoch interpretácie. Niekoľko hráčov už malo skúsenosti z iných orchestrov, čo prácu uľahčovalo. Pri skúškach sa sústreďoval aj na tie najmenšie detaily a hľadal optimálne znenie fráz, čo bolo zdĺhavé, no pre nás, neskusených hráčov, nesmierne poučné. Často na skúškach, v procese hľadania čo najlepšieho zvuku alebo výrazu, bral sám do rúk husle alebo violu. Vtedy som bol rád, že nevie hrať na flaute...

Keď sa obzriem späť na roky strávené v ŠKO Žilina, mám vždy dobrý pocit z toho, že som mal šancu spolupracovať s ľuďmi mne podobnými, s ľuďmi, ktorí mali vytrvalosť ako „reholníci“, energiu, chuť a schopnosť potešiť na duchu našich poslucháčov. Vždy, keď bola sála plná a hrali sme krásnu muziku, mal som zimomriavky a pocit nadšenia z toho, že som aj ja také malé koliesko v stroji zvanom orchester a že aj ja prispievam k obohateniu duchovného života ľuďom sediacim v hľadisku. JÁN FIGURA ml.

zakladajúci člen orchestra (1974–2019), hráč na 1. flaute, vedúci dychovej sekcie



► rade aj spontánne, živo reagujúce publikum v príjemnej, vizuálne aj akusticky priťažlivej sále Domu umenia Fatra.

Medzi obľúbených hosťujúcich dirigentov patrí u orchestra i žilinského publika aj skvelý kultivovaný hudobník Rastislav Štúr, ďalej v zahraničí pôsobiaci Martin Majkút, ambiciózny Martin Leginus a všestranne angažovaný Adam Sedlický. Výraznú stopu v interpretačnom profile orchestra (hlavne jeho sláčikovej sekcie) zanechal aj medzinárodne renomovaný huslista a dirigent, koncertný majster WDR Orchestra v Kolíne nad Rýnom a Bayreuthského festivalového orchestra Juraj Čižmarovič, ktorý okrem sólistického účinkovania uskutočnil s ŠKO Žilina celý rad zaujímavých abonementných koncertov, dve turné v Číne, ako aj online koncert zo sláčikových diel slovenských autorov počas obdobia pandémie covidu. S ŠKO a svojím synom, klaviristom Jakubom Čižmarovičom nahral aj úspešné CD Mozartových klavírných koncertov.

K žilinskému orchestru sa priam s „rondovou“ zákonitosťou vracajú zahraniční dirigenti Christian Pollack z Rakúska, Theodore Kuchar z USA, z Bulharska pochádzajúci Vladimir Kiradjiev, Ind Debashish Chaudhuri, umelecky uhrančivý Španiel David Giménez Carreras, príslušník svetoznámej muzikantskej dynastie, a v posledných rokoch aj skvelý mladý český dirigent Jiří Rožeh. Osobitým

zjavom na pódiu Domu umenia Fatra je často hosťujúci rusko-francúzsky hudobník, jeden z permanentných favoritov domáceho auditória, charizmatik Misha Katz. S orchestrom vedie inšpiratívne duchovné a umelecké dialógy, teší sa všeobecnej priazni a navyše, priviedol a privádza do Žiliny elitných sólistov (aj opakovanne), s ktorými už zákonite spoločne pripraví nezabudnuteľné produkcie. Tu možno spomenúť výnimočného huslistu Iliana Garneta, klaviristov Vladimira Sverdlova či Stellu Almondo, no najmä fenomenálny robustný pianistický talent Timura Sergejenu, ktorý okrem fascinujúcich umeleckých vstupov ochotne prijal aj pedagogické hosťovanie na žilinskom konzervatóriu, kde vedie pre adeptov nezabudnuteľné interpretačné kurzy.

Potešiteľnou je skutočnosť, že na svoje „rodné“ pódium v Dome umenia Fatra sa radi a vďačne vracajú výnimoční rodáci zo Žiliny a okolia, odchovanci žilinského konzervatória. Patria k nim vyhľadávaní klaviristi a pedagógovia Ivan Gajan aj Daniel Buranovský, svetoznámy huslista a koncertný majster Viedenských symfonikov Dalibor Karvay, kontrabasista nále-žiaci k interpretačnej svetovej špičke svojho nástroja Roman Patkoló, ako aj skvelí operní sólisti Pavol Bršlík, Mária Porubčinová, Monika Fabianová, Martina Masaryková, Jozef Gráf a ďalší. II

Riaditelia

Ján Figura st. (1974 – 1989)
Ivan Marčák (1989 – 1990)
Jozef Búda (1990 – 2008)
Vladimír Šalaga (2008 – 2020)
Karel Hampl (od r. 2020)

Šéfdirigenti

Eduard Fischer (1974 – 1979,
1990 – 1993 šéfdirigent)
Jan Valta (1979 – 1990 šéfdirigent)
Leoš Svárovský (1995 – 2000 šéfdirigent,
od r. 2018 čestný šéfdirigent)
Oliver Dohnányi (2004 – 2007,
2011 – 2015 šéfdirigent)
Tsugio Maeda (1996 – 2018 čestný šéfdirigent)
Simon Chalk (2015 – 2018, šéfdirigent)
František Macek (od r. 2023, šéfdirigent)

Rozčerené vody

O resuscitácii šestinotónového harmónia Aloisa Hábu

pripravil ONDREJ VESELÝ

Keď som na ostatných Ostravských dňoch novej hudby počul MIROSLAVA BEINHAUERA, ktorý hral nové diela na šestinotónovom harmóniu Aloisa Hábu, ostal som vo vytržení... Prečo? Lebo podľa môjho názoru sa po dlhý čas nikomu nepodarilo takto rozčeriť „ustálené vody“ súčasnej hudby. A ani s odstupom času sa ešte stále nebojím napísať, že ide o neobyčajne inteligentný a umelecky podnetný projekt. Jediné hrateľné šestinotónové harmónium na svete pravidelne oživa pod prstami svojho jediného hráča. Medzi skladateľov, ktorí sa tejto apelujúcej kompozičnej výzvy tvorivo chytili, patria osobnosti ako Phill Niblock, Bernhard Lang, Marc Sabat, Idin Samimi Mofakham a mnohí ďalší.



Miroslav Beinbauer so skladateľom Klausom Langom
Foto: Petr Studený

Tvoj projekt opätovne poukazuje na to, že pod lampou býva najväčšia tma. Útrpná snaha nachádzať pre dnešnú komponovanú hudbu silou mocou nové chodníčky je často plytká a trápna. A pritom sa stačí poohliadnuť do histórie. Pri akej príležitosti vznikol tento geniálny nápad?

K šestinotónovému harmoniu som sa dostal v roku 2018 díky Ostravskému centru novej hudby, ktoré na festivalu Dny novej opery uvádzalo ve svetovej premiére Hábovu šestinotónovú operu *Príjd' kráľovstvi Tvé*, zkomponovanou v roku 1942. Ostravské centrum novej hudby mňa oslovilo, zda bych nebol schopný sa naučiť part šestinotónového harmonia – teda jediného nástroje v opere, ktorý „ladí“ v šestinotónoch.

Ačkoliv to bylo na poslední chvíli a já do té doby vůbec netušil, co můžu od takto specifického nástroje očekávat, souhlasil jsem. Přiznám se, že jsem tehdy o Aloisi Hábovi věděl jen velmi málo informací a o šestinotónovém harmoniu jsem nevěděl vůbec nic. Dozvěděl jsem se však, že je to v této Hábově šestinotónové opere klíčový nástroj v orchestru, jako jediný má pevně stanovené šestinotóny a nikdo na něj neumí hrát.

Ako prebiehali tvoje prvé kontakty s týmto nástrojom, aké špecifiká ťa čakali pri jeho „oprašovaní“?

Jakmile jsem poprvé přišel do Českého muzea hudby v Praze a uviděl

šestinotónové harmonium s jeho speciálním trojmanuálovým systémem kláves, pochopil jsem, proč na něj nikdo neumí hrát. Nejen že se jedná o jediný, světově unikátní exemplář, o kterém ví jen velmi málo lidí, ale také je nesmírně náročné umět ovládat komplikovaný systém šestinotónů. Pochopil jsem, že naučit se hrát na tento specifický nástroj bude vyžadovat spoustu času. Muzeum mi v tomto vyšlo vstříc – mohl jsem docházet do muzea a cvičit na šestinotónové harmonium, ovšem za plného provozu. Šestinotónové harmonium je totiž součástí stálé expozice hudebních nástrojů – musel jsem tedy ignorovat neustále přicházející a odcházející návštěvníky, nevalné pokusy návštěvníků hrát na elektrickou kytaru a theremin ve vedlejší interaktivní místnosti, a hlavně neposlušat stále ten stejný hudební kus z období klasicismu, ozývající se z reproduktorů všech místností jako „background music“.

Do akej miery si využil svoju klavírnú techniku, resp. do akej miery si sa musel nanovo učiť hrať na tomto klávesovom nástroji?

Šestinotónové harmonium a klavír jsou dva naprosto odlišné nástroje, na které se hraje zcela jiným způsobem a které spolu vlastně skoro vůbec nesouvisí. Šestinotónové harmonium má každý celý tón rozdělený na šest rovnoměrně temperovaných šestinotónů, mezi dvěma půltóny

jsou ještě další dva tóny, v každé oktávě je tak třikrát více tónů, a tedy i kláves.

Byl proto vymyšlen zcela nový systém, který je unikátní a není podobný žádnému jinému systému – obsahuje černé, bílé a modré klávesy, přičemž jejich rozložení je ve srovnání se standardní klaviaturou z logiky věci naprosto odlišné. Jiná je také velikost kláves – jednotlivé klávesy šestinotónového harmonia jsou mnohem menší a užší než ty klavírní.

Učil jsem se tedy hrát na úplně nový nástroj, což je vlastně dobře, protože se mi interpretace na klavír a na šestinotónové harmonium vzájemně neplete, jsou to dvě samostatné a svébytné disciplíny. Mé klavírní zkušenosti jsem zde tedy nemohl úplně promítnout. Co však můžu považovat za svou výhodu, jsou určité návyky při studiu nových skladeb a také prstová technika, která mi usnadňuje cvičení technicky náročnějších pasáží i při interpretaci na šestinotónové harmonium.

Jednotlivé klávesy šestinotónového harmonia jsou mnohem menší a užší než ty klavírní.

Integrálnou súčasťou hry je v tomto prípade aj z fyzickej stránky náročné šliapanie pedálov. Priniesla táto nevyhnutnosť niečo nové do tvojho vnímania interpretovanej hudby, napríklad v ohľade frázovania?

Intenzitou šliapaní na pedály se dá částečně regulovat množství vzduchu rozkmitávající kovové jazýčky uvnitř harmonia, je tak možné korigovat zejména dynamiku nástroje. Pokud chci na harmoniu

Šestinotónové
harmonium v Českom
múzeu hudby v Prahe
Foto: Matěj Procházka



vyvinout větší množství zvuku, musím také intenzivněji šlapat na pedály. Naučil jsem se šlapat na pedály nezávisle na metru skladby. To však někdy způsobuje nechtěné zvuky v pozadí výsledného zvuku. Proto někteří skladatelé vyžadují, aby šlapání na tyto pedály korespondovalo s rytmickou stránkou skladby. Fyzicky náročné je hlavně několikahodinové cvičení, při němž je nutné šlapat na pedály celou dobu. Člověk má pak ale ze sebe dobrý pocit, že i při cvičení na harmonium vyvinul nějakou tělesnou aktivitu.

Máš za sebou už dvě CD s hudbou pro tento nástroj. S akými nástrahami ste sa ty a prípadne aj zvukoví majstri počas nahrávania stretli?

To je velmi dobrá otázka! Šestinotónové harmonium bylo vyrobeno firmou August Förster pro Aloise Hábu v roce 1936 – je to už dost letitý nástroj, který vydává během hry nejrůznější zvuky. Některé jsou dané konstrukcí nástroje, některé jsou však způsobeny jeho stářím. Při nahrávání se snažíme zejména ty nechtěné zvuky co nejvíce eliminovat.

Hlavním úskalím je však zvuková nevyrovnanost jednotlivých manuálů a také fakt, že zvuk vychází z různých částí harmonia podle toho, v jaké poloze člověk hraje, nebo jaký rejstřík je právě aktivní. I proto používáme velké množství mikrofónů, které jsou rozmístěny zezadu i zepředu nástroje, a je docela alchymie co nejvíce potlačit výše zmíněnou nevyrovnanost hlasitosti zvuku. Nemyslím si, že je to úplně možné, což

je i na obou nahrávkách slyšet zejména při šestinotónových „chromatikách“, v nichž zní některé tóny nechtěně akcentovaně. Je to však konstrukční vlastnost nástroje, se kterou je nutné při nahrávání počítat.

O životaschopnosti tohto projektu svedčí aj veľké množstvo nových diel od popredných skladateľov, a to doslova z celého sveta. Je možné dnes už definovať, v čom spočíva lukrativnosť tohto nástroja pre nové diela komponovanej hudby?

Myslím, že zejména pro skladatele mikrointervalové hudby je atraktivní mít možnost skládat pro akustický mikrointervalový klávesový nástroj, který je navíc tak úzce spjatý se jménem jednoho ze světových pionýrů mikrointervalové hudby Aloisem Hábou. Skladatelé, kteří přijedou do Prahy si osobně vyzkoušet šestinotónové harmonium a poznají, jak obrovské jsou zvukové možnosti nástroje, takřka bez výhrady souhlasí se zkomponováním nové skladby.

Pro spoustu skladatelů je to částečně v pozitivním slova smyslu výzva – šestinotónové harmonium má svá specifika a pravidla. Na poli šestinotónové klávesové hudby není možné takřka na nic navazovat, jediná sólová skladba pro šestinotónové harmonium byla až donedávna téměř sto let stará – jedná se tedy i dnes o poměrně neprobádanou oblast hudby. Každá nově vzniklá skladba je originální a autentická, a třeba na ni bude možné nahlížet v budoucnu jako na jednu z prvních

skladeb zkomponovaných pro šestinotónové harmonium a nechat se jí případně inspirovat.

Rozvinie ešte predchádzajúcu otázku inak. V čom vidíš potenciál tohto nástroja vo vzťahu k možnostiam výberu a organizácie hudobnej matérie?

Tohle je spíše otázka na skladatele, já jakožto interpret nikdy nezasahuju do toho, jak bude nová skladba vypadat či znít. Každý ze skladatelů má svůj styl, do kterého se snaží implementovat ohromné zvukové možnosti šestinotónového harmonia. Funguje na něm dronová hudba Philla Niblocka i rytmické smyčky Bernharda Langa. Pokud je skladatel schopný a chápe, jak funguje šestinotónové harmonium, výsledek je vždy skvělý.

A čo notačný systém pre mikrotóny? Ako sa s tým vyrovnávajú skladatelia?

Alois Hába používal speciální posuvky, zvyšující daný tón o příslušný počet šestinotónů. Tento systém je poměrně přehledný, jeho nevýhodou je však to, že lze těmito posuvkami noty pouze zvyšovat, což ve spoustě případů nedává hudební smysl. Proto většina dnešních skladatelů používá systém s šipkami u posuvek – např. D#↓ značí tón „dis“ zvýšený o jeden šestinotón, D♭↑ značí tón „des“ snížený o jeden šestinotón atd.

Aké ďalšie nové kompozície/projekty máš s harmóniom v pláne?

Opravdu mě těší, že je o šestinotónové harmonium čím dál větší zájem nejen ze strany skladatelů, ale i pořadatelů akcí, novinářů či veřejnosti. Některí skladatelé mi dokonce posílají své skladby pro šestinotónové harmonium bez toho, aniž bych je předtím oslovil. Nových skladeb tedy vzniká v tuto chvíli několik, příští rok proběhne řada koncertů se světovými premiérami od renomovaných skladatelů z celého světa. A nepůjde tentokrát pouze o skladby sólové, vzniknou i koncerty pro šestinotónové harmonium a orchestr! Jelikož zatím není žádná z těchto akcí veřejně oznámena, nemohu říct více podrobností. Jsem si však jistý, že zájem o tyto připravované akce i ohlas bude obrovský a posluchači se mají rozhodně na co těšit. II

Chris Potter

Moment's Notice (Live at Jazz Baltica, 2010)

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

MARTIN UHEREK

Americký saxofonista Chris Potter patrí medzi najvýznamnejších jazzových hudobníkov súčasnosti. Slovenskému publiku sa nedávno predstavil na festivale City Sounds v Bratislave, kde vystúpil v triu s Davom Hollandom a Marcusom Gilmorom. Jeho výnimočný hudobný talent bol zrejmý už od detstva – existujú nahrávky, kde už ako 14-ročný ohúril verejnosť svojim altsaxofónovým sólom v skladbe Johna Coltrana *Moment's Notice*. Improvizáciu na túto kompozíciu si o niekoľko desaťročí neskôr zopakoval aj na renomovanom festivale JazzBaltica v nemeckom Salzaue, kde v r. 2010 vystúpil spolu s tenorsaxofonistom Marcusom Stricklandom, klaviristom Bennym Greenom, kontrabasistom Martinom Windom a hráčom na bicích nástrojoch Mattom Wilsonom. Majstrovský prístup k improvizácii demonštroval práve na sóle v tejto skladbe. V nasledujúcom texte sa podrobne pozrieme na transkripciu prvých 2 chórusev.

Potter začína svoju improvizáciu na solo break, teda nástup, keď kapela na moment prestane hrať. Implikovaný akord je Ebmaj⁷ a prvá fráza jasne potvrdzuje tento akord rozkladom durovo-veľkého nónakordu s prietazným tónom do tercie – ide o typický bebopový prvok. Druhý takt obsahuje poltónový prieťah do čistej kvarty, ktorý smeruje do novej tóniny, reprezentovanej akordom Em⁷. Po energickom nástupe sa Potter mierne stiahne a sústredí sa na výstavbu sóla. V najbližších taktoch hrá tóny vychádzajúce z príslušných jazzových módov. V takte 10, na sekvencii Dmi^{7b5} – G⁷, využíva G alterovanú stupnicu (as molová melodická od 7. stupňa). Počas sóla Potter často využíva molovú pentatonickú stupnicu o veľkú terciu vyššie od príslušného maj⁷ akordu (napr. Dbmaj⁷ = f mol pentatonická), konkrétne v taktoch 9, 13 a 29. Prvým zaujímavým momentom je postupnosť taktov 16–18, kde substituie akord Abm⁷ za Abdim. Následne predstaví chromatické prieťahy (a2-b2, g2-as2, e2-f2), ktoré fungujú ako obaly doškálnych tónov. V takte 18 naznačuje harmóniu Eb^{7b13} – Abmaj⁷, čím vytvára dojem V⁷-I postupu, pričom väčšina hraných tónov sedí aj

do pôvodnej harmónie. V taktoch 20–21 Potter využíva hemiolu (3:2), čo vytvára polyrytmiu voči pôvodnému 4/4 metru. V taktoch 22–25 sa sústreďuje na rytmickú motivickú prácu, podobne motivicky pracuje aj v taktoch 31–37 na harmonickej zádrži, ktorá sa v Coltranovej skladbe objavuje na konci každého chórusu.

Pred začiatkom druhého chórusu substituie akord Ebmaj⁷ Es alterovanou stupnicou (e mol melodická od 7. stupňa), ktorá, keďže má okrem des všetky tóny spoločné, smeruje do akordu Em⁷. V taktoch 42–44 pracuje s motívom vychádzajúcim zo spoločných tónov akordov Bb^{7b9} a Abm⁷ (b, ces). V taktoch 46–49 využíva harmonické oneskorenie, kde na Dbmaj⁷ hrá alterovanú stupnicu z predchádzajúceho akordu, dominanty Ab⁷. Následne oneskoruje aj ďalšie stupnice: Des dur, G alterovanú. V taktoch 50–51 Potter zahrá kvartový motív pripomínajúci úvodný motív z breaku, ale bez prechodnej malej sekundy. Nasledujúce takty predstavujú pomerne priamočiare využitie jazzového „language“ so základnými stupnicami a občasnými chromatickými prieťahmi. Sekvencia taktov 56–58 je opäť motívickou prácou na dlhšej ploche, ktorej

hlavným spoločným prvkom je využitie rovnakého smeru intervalov, len v inom rytmickom a harmonickom kontexte. Po sérii fráz zadelených do osminových nôt prichádza opäť striedejšie hranie, pričom takty 60–63 znovu predstavujú dva rytmické motívy za sebou. Na prelome taktov 65 a 66 Potter anticipuje akord Eb⁷ prostredníctvom tónu des. V taktoch 69–70 zahrá Potter reprízu motívu č. 1 v novom kontexte. Harmonická zádrž sa začína v 71. takte, kde rytmická sekcia zmení pôvodnú harmóniu na molovú sekvenciu (Ebm⁶/Bb – E/Bb – Gb/Bb). Tento moment bol zrejme vopred dohodnutý, keďže Potter už od prvého tónu hrá novú harmóniu. Na E/Bb využíva nový mód (E lýdickej) s chromatickým prieťahom do veľkej tercie. V taktoch 74 a 75 využíva princíp „common tones“, teda hrá spoločné tóny oboch stupníc, Es dórskej a E lýdickej. V takte 76 využíva na E/Bb nový mód, konkrétne B zmenšenú stupnicu začínajúcu poltónom. Na konci chórusu v takte 77 naznačuje Es dur chromatickým prieťahom veľkej tercie a anticipuje akord Em⁷, čím celej harmonickej zádrži dodáva logický harmonický záver. ||

Moment's Notice

♩ = 270

Chris Potter - tenorsaxofón

Transkripcia Martin Uherek

1. chórús

5 E^bmaj7 A^bm⁷D^b7 Dm⁷ G⁷ E^bm⁷ A^b7 D^bmaj7 D^ø7 G⁷

es dórská f mol pentat. G alterovaná

11 Cm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

b dórska c mol pentatonická as dórska

15 Gm⁷ C⁷ Abm⁷ Db⁷ Gbmaj⁷ Fm⁷ Bb⁷

as zmenš. m. séria chrom. obalov náznak Eb7b13 - Ab maj7

23 Dm⁷ G⁷ Ebm⁷ Ab⁷ Dbmaj⁷ D^ø7 G⁷

motív č. 2 anticipácia es dórska motív č. 2 G alterovaná

27 Cm⁷ Bbm⁷ Eb⁷ A^bmaj⁷ A^bm⁷ D^b7

c mol pentatonická as dórska

31 Gm⁷ v7 1 3 C⁷ F⁷ B^b7 E^bmaj7/B^b E^bmaj7/B^b



motív č. 3 as mol melodická

35 E♭maj7/B♭ E♭maj7/B♭ E♭maj7/B♭ E♭maj7/B♭ E♭maj7/B♭ E♭maj7/B♭

motív č. 3 as mol melodická motív č. 3

2. chórus

39 Ebmaj7 Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abm7 Db7

Es alterovaná (= e mol melodická) f dórska motív č. 4 motív č. 4

45 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dø7 G7

d dórska As alterovaná Des dur G alter.

49 Cm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

G alterovaná c mol 9 b dórska motív so zv. 4 as dórska

53 Gm7 C7 Abm7 v7 1 Db7 Gbmaj7 Fm7 Bb7

as dórska s chrom. priedahom Ges dur f dórska

57 Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abm7 Db7

motivická práca - smer intervalov as dórska

61 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dø7 G7

d dórska es dórska chromat. G alterovaná

65 Cm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

c dórska s chrom. harmonická anticipácia - Es mixolýdická

69 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebm(b6)/Bb E/Bb 5 6 7 9 #9 #11 3

motív č. 4 - rozvinutie motívu č. 1 zmena harmónie E lýdická s chrom. priedahom #9

73 Gb/Bb E/Bb 8va Ebm/Bb E/Bb Ebm(b6)/Bb E/Bb

princíp "common tones" B zmenšená HTWT

77 Ebm/Bb m3 v3 Em7 A7

es dórska s chrom. priedahom v3 3 anticipácia Em7



16. 11. 2024

Bratislava,

**Veľká sála Slovenského rozhlasu
City Sounds Festival**

Crosscurrents Trio

Dave Holland, Chris Potter,
Marcus Gilmore

Bratislavský City Sounds Festival (15. a 16. novembra 2024, Slovenský rozhlas a 21. novembra 2024, Majestic Music Club) prekvapil obsahovo vyváženou dramaturgiou, mixom koncertov komerčnejšie orientovaných interpretov s umelecky náročnejšími až avantgardne zameranými zoskupeniami. Okrem slovenských hudobníkov (Peter Palaj Trio a Manuša Júlie Kozákovej) na ňom účinkovalo trio Shalosh, ktoré vedie izraelský klavirista Gadi Stern, a medzinárodné zoskupenie Crosscurrents Trio. Na samostatných koncertoch sa predstavili austrálsky pesničkár RY X s predskokanom Finneganom Tuim z Nového Zélandu (15. novembra) a holandská saxofonistka Candy Dulfer (21. novembra).

Najväčšiu pozornosť slovenskej jazzovej komunity, publicistov a sofistikovaných poslucháčov však vyvolal avizovaný koncert britského kontrabasistu Dava Hollanda so zoskupením Crosscurrents Trio.

Dave Holland sa na svetovej jazzovej scéne presadil koncom 60. rokov vďaka účinkovaniu v kvintete Milesa Davisa spolu so saxofonistom Waynom Shorterom, klaviristom Chickom Coreom a bubeníkom Jackom DeJohnettom. Nemenej dôležitou bola jeho účasť na nahrávaní Davisových albumov *In A Silent Way* a *Bitches Brew*, ktoré mali zásadný vplyv na ďalší vývoj jazzu. Po odchode z kvinteta pôsobil ako štúdiový hráč pre nemecké hudobné vydavateľstvo ECM a ako sideman v rôznych zoskupeniach. Od r. 1983 vedie vlastné formácie, pre ktoré píše originálne kompozície postavené na sofistikovanej modálnej harmónii a zložených metrách. Na Slovensku sme ho mali možnosť počuť už v r. 2008 s jeho kvintetom na koncerte v bratislavskom PKO. Jeho účinkovanie na tohtoročnom City Sounds Festivale je možné chápať ako „kompenzáciu“ za jeho bratislavský koncert s americkým klaviristom Kennym Barronom z r. 2021, ktorý bol pre protipandemické opatrenia na poslednú chvíľu zrušený.

Okrem Hollanda sú členmi medzinárodného zoskupenia Crosscurrents Trio aj americký saxofonista Chris Potter a hráč na perkusiách Zakir Hussain z Indie. Trio kombinujúce jazz a world music debutovalo v r. 2019 albumom *Good Hope*, ktorý

Chris Potter, Dave Holland
a Marcus Gilmore
v Slovenskom rozhlase.
Foto: Michal Sýkora

**Hollandove
originálne
kompozície sú
postavené na
sofistikovanej
modálnej har-
mónii a zlože-
ných metrách.**

vyvolal nadšené reakcie odbornej kritiky a úprimný záujem laickej verejnosti. Pár dní pred koncertom v Bratislave sme sa však dozvedeli o zmene v obsadení. Zakir Hussain bol pre vážne zdravotné problémy nútený odvolať svoju účasť na celom turné. Na jeho začiatku (vrátane koncertu v Bratislave) ho nahradil hráč na bicích Marcus Gilmore a v závere jeho nástrojový kolega Eric Harland.

Koncert v takmer zaplnenej Veľkej sále Slovenského rozhlasu sa začal niečo po desiatej hodine večer. Do hľadiska prilákal najmä hudobníkov a vyspelejších poslucháčov, ktorým bolo jasné o čo pôjde.

Od úvodných tónov kompozície *Sky* sledujeme koncentrovaný sólový výkon jej autora Chrisa Pottera, reprezentanta svetovej saxofónovej extratriedy. Symetrickú, priam matematicky logickú stavbu jeho improvizácií v kombinácii s rytmicky dokonalou artikuláciou dopĺňa jeho vzrušujúci, natmavo zafarbený tón. V Potterových improvizovaných linkách často počuť náročné intervalové skoky, ktoré spolu s opakovaním melodických fráz používa na gradáciu sólu.

Holland stavia svoje sóla na motívoch prevzatých z témy a rozkladoch akordov, ktoré chromaticky posúva. Variabilná technika pravej ruky mu umožňuje kombinovať kontrabasový štýl hry v sprievode

s basgitarovým štýlom v sólach. Základom je u neho precízny rytmus a dokonalá intonácia. Vďaka tomu je Hollandova sofistikovaná sólová hra obsahovo podobná improvizáciám jazzových gitaristov alebo hráčov na dychových nástrojoch.

Triple Dance z albumu *Triplicate* (r. 1988) patrí medzi obľúbené Hollandove kompozície. Úpravu skladby pre bigband nájdete na CD *What Goes Around* (2002) a koncertné verzie v rôznych obsadeniach na YouTube. Potter používa vo svojom sóle úryvky témy a krátke frázy, s ktorými pracuje motivicky. Zmysel pre obsahovú i dynamickú proporcionalitu sa uňho prejavuje hlavne pri interakcii s bicími nástrojmi. Napriek značnej štýlovej odlišnosti je Gilmore za Hussaina viac než kompetentnou náhradou. Jeho portfólio obsahuje spoluprácu s jazzovou elitou (Chick Corea, Steve Coleman, Ambrose Akinmusire a mnoho ďalších), zisk Grammy a úspech vlastných projektov. Na jeho hre cítiť nielen vplyv jeho starého otca, legendárneho Roya Haynesa, no hlavne davisovského štylistu a inovátora, Tonyho Williamsa.

Melódia Potterovej balady *Okinawa* využíva japonský modus, resp. Rjúkjú stupnicu, typickú pre hudbu juhozápadnej časti Japonska. Na introvertne ladenú interpretáciu témy si jej autor zvolil soprán saxofón. Priestor na sólovú hru vzápätí prenecháva Hollandovi, ktorý svoju úlohu zvláda bez sprievodu bicích nástrojov. Potter na ňu nadväzuje expresívne ladeným tenorsaxofónovým sólom za výdatnej podpory Gilmoreových bicích. Dialóg medzi Potterom a Hollandom sa končí ornettovským výletom do free. Voľný štýl hry je remiscenciou na 70. roky, keď bol Holland súčasťou jazzovej avantgardy.

Prelomovou nahrávkou v Hollandovej kariére bolo CD *Jumpin' In* z r. 1984, ktoré

je oproti jeho predchádzajúcim albumom z formálnej stránky štruktúrovanejšie a spája avantgardné s konzervatívnym. Ide o zásadu, ktorej sa Holland podľa vlastných slov drží až dodnes. Esenciou kompozičných a interpretačných princípov sformulovaných na tomto albume je jeho skladba *Lucky Seven* v 7/4 metre. Jej zaradenie do programu bolo jedným z vrcholov bratislavského koncertu. Potterov introvertne ladený prejav v ničom nepripomínal jeho strhujúcu, virtuóznou hru spred troch rokov na bratislavskom One Day Jazz Feste s projektom SF Collective. Jeho prioritou je obsahovo bohatá improvizácia zohľadňujúca kontext každej kompozície. Snáď aj preto je pre Hollanda už dve dekády nenahraditeľným spoluhráčom, čo naznačil na začiatku koncertu v príhovore k slovenským divákovi. „Aj po tých rokoch nás to ešte stále spolu bavi.“

Vzhľadom na hviezdnu kvalitu členov Hollandovho tria mal bratislavský koncert často virtuóznym charakter, nie však prvoplánovým samoučelným spôsobom. Všetko bolo podriadené vyššiemu princípu – slúžiť hudbe. Typickým príkladom bolo predvedenie Hollandovej balady *Quiet Fire* z r. 1988 s dokonale zvládnutým dávkovaním informácií a triezvym prístupom ku gradácii v improvizáciách.

Potterova *Good Hope*, skomponovaná pre Crosscurrents Trio je dokonalým príkladom integrácie indickej tradičnej hudby do jazzového prostredia. Úvod je v réžii tenorsaxofónu, ktorý rozvíja svoju improvizáciu nad statickou harmóniou „in time“ až kým sa k nemu nepridajú bicie nástroje. Gilmoreva výbava perkusívnych nástrojov a štýl jeho hry na veľkom bubne, vzdialene pripomínajúci zvuk baya bubienku, je úspešným pokusom o zachovanie pôvodného charakteru tejto skladby. Potter vo

Hollandova hudba je postavená na kontraste medzi intelektuálnou rafinovanosťou a zmyselnou zemitosťou.

svojom sóle nad bicími nástrojmi miestami cituje linky charakteristické pre Michaela Breckera, hudobníka, ktorého vystriedal na pomyselnom tenorsaxofónovom tróne. Pripája sa kontrabas a prirodzeným vrcholom je citácia témy a dynamický special chórus – unisono saxofónu s kontrabasom. Slovo preberá kontrabas, Hollandovo sólo ostáva v štýlovo konzistentnom „indikom“ móde. Jazyk jeho improvizácie je v pozitívnom zmysle nejazzový, odkazujú na projekt Shakti Johna McLaughlina. Vo svojom druhom sóle nadväzuje Potter na Hollandov štýl hrania s použitím rovnakých prostriedkov, ktoré nad statickou harmóniou kombinuje s chromatismami a harmonickými vybočeniami.

Holland v rozhovoroch často spomína Raya Browna ako kontrabasistu, ktorý mal naňho v jeho začiatkoch veľký vplyv. V bluesovo ladenej skladbe *Bring It Back Home*, zaradenej ako prídavok, je tento vplyv evidentný. Hollandova hudba je, či už z interpretačnej alebo kompozičnej stránky, často postavená na kontraste medzi intelektuálnou rafinovanosťou a zmyselnou zemitosťou.

Koncert tria Dava Hollanda v Bratislave bol výnimočnou hudobnou udalosťou. Holland a jeho spoluhráči patria do absolútnej svetovej jazzovej špičky. Hollandov kredit kontrabasového štylistu, skladateľa a hudobného vizionára, nie je len bilanciou historických zásluh, ale živým procesom, ktorý, dúfam, budeme mať možnosť ešte dlho sledovať. V prípade Pottera ide o synergiu výnimočnej technickej vybavenosti a know-how z oblasti harmónie. Gilmoreva všestrannosť a hudobný intelekt zase dávajú tušiť, že sa v spojitosti s jeho menom dočkáme ešte mnohých príjemných prekvapení.

JURAJ KALÁSZ



Maria Szymanowska: Soirée musicale

J. Palovičová

Real Music House 2023

Jméno Marie Szymanowské bude známé asi jen skutečným hudebním odborníkům. Přitom na počátku 19. století patřila takřkajíc k evropským pianistickým hvězdám. Jakou byla interpretkou, dnes již těžko posoudíme. Co však posoudit můžeme, je její odkaz skladatelský. Právě tomu se soustředěně věnuje na svém novém CD *Soirée musicale* slovenská klavíristka Jordana Palovičová.

Tvorba prezentovaná na tomto bezmála sedmdesátiminutovém albu představuje 41 miniatur, z nichž nejzásadnější je kompletní cyklus 24 mazurek. Zařazena byla také samostatná díla. *Romance de Monsieur le Prince Alexandre Galitzin arrangée pour le Piano* je klavírní transkripce písně *A chaque instant* v duchu předznamenávajícím Lisztovy transkripce Schubertových písní, dvě *Nokturna As dur* a *B dur* představují pionýry tohoto specifického žánru a jejich vliv na pozdější díla proslulejšího krajana Fryderyka Chopina je nepopíratelný. Tanečnost většiny děl tohoto alba je evidentní už z názvů skladeb: vyslechnete polonézy, menuet, valčíky i čtverylku.

U autorů, v jejichž tvorbě se setkává styl dozrávající se stylem nastupujícím, jako je tomu v případě Szymanowské, může být pro interpreta velkou výzvou volba odpovídajícího stylového pojetí. Klavírní tvorba Marie Szymanowské jako by místy

ještě odkazovala na Beethovenovy bagately, na jiných místech je blíže Schubertovi, ale zaslechneme i předzvěsti romantismu Chopinova či Mendelssohnova. Občas nás překvapí nečekané harmonické postupy, jindy originální melodie.

Palovičová interpretuje tuto hudbu s velkým zaujetím a porozuměním. Její hra rozhodně není fádni nebo stereotypní, vytváří dostatečný kontrast při udržení stylové jednoty celého alba. Míru rubata i typ úhozu volí příhodně vzhledem k charakteru skladeb. Při repetičích zaměřuje pozornost na zajímavé protihlasy hlavní melodie. Slyšíme delikátní drobnokresbu (jako například v triových částech *Menuetu E dur*) i temperamentní, až dramatickou hru (*Taneční polonéza h moll* nebo některé z mazurek). Skutečnou raritou jsou pak *4 valčíky pro tři ruce*, v nichž Palovičová ke spolupráci přizvala klavíristku Zuzanu Manera Biščákovou. Škoda, že nenatočily také tříruční verzi *Nokturna As dur*.

Pokud bych měl albu něco málo vytknout, byl by to na můj vkus poněkud kontaktně snímaný zvuk klavíru, kdy při poslechu na sluchátku slyšíme šelest dusítek při každé výměně pedálu. Tento parazitický zvuk působí zprvu rušivě, po nějakém čase si na něj však zvyknete.

Co naopak musím velmi vyzdvihnout, je biografie skladatelky a detaily o jednotlivých skladbách, které zpracovala sama Palovičová. V digitálním bookletu však postrádám tiráž, tedy informace o místě a čase pořízení nahrávky, hudební a zvukové režii, případně i použitým nástroji.

Tvorba Marie Szymanowské, jak je prezentována na tomto albu, patrně nestrhne pozornost chopinovskou virtuozitou. Ta je přítomna spíše latentně

a jen v některých skladbách. Neočekávejte, až na výjimky, ani přílišnou závažnost, hudební hloubku či sugestivní emocionalitu. Jednotlivé skladby nás přenesou do hudebního salonu počátku 19. století a snadno si můžeme představit společnost, která se poslechem nebo hrou těchto drobností bavila. Možná u některých i tančila. Ocítáme se na skutečném „hudebním večírku“, který je ostatně i titulem alba. Jordana Palovičová rozhodně zasluží obdiv za repertoárovou originalitu i péči a přesvědčivost, s jakou skladby nastudovala. Zařadila se tak mezi hrstku interpretů, kteří se v celosvětovém měřítku této prakticky zapomenuté polské skladatelce a klavíristce věnují.

JAN DUŠEK



Old Boys Anthology

I. Šiller

Hudobný fond 2023

Juraj Beneš (1940–2004) bol významným slovenským skladateľom a pedagógom, ktorý tvorbou a pôsobením spadá do obdobia postmodernity. Svojím osobitým jazykom polyštylistu s tendenciou k avantgardnému umeleckému smeru, konkrétne k dadaizmu, obohatil nielen slovenskú kompozičnú školu, ale aj hudobné myslenie. Bol jedným z prvých, ktorý podchytili postmoderné tendencie a vytváral zaujímavé kompozičné a teoretické koncepcie, či už počas pedagogickej činnosti na Vysokej škole múzických umení alebo v praxi.

Jeho tvorba je často založená na práci s materiálom iných skladateľov. Hudobné portréty silnej generácie kolegov zo 60. rokov 20. storočia, ktoré sú obsahom diela *Suita pre klavír č. 2 – Old Boys Anthology*, vypovedajú o pestrosti a profilovaní ich hudobnej poetiky. Vďaka Benešovej *Suite*, ktorej 10 častí je venovaných vždy inému skladateľovi, si tak pripomíname odkaz Mira Bázlika, Tadeáša Salvu, Jozefa Malovca, Ivana Paríka, Ilju Zeljenku, Juraja Hatríka, Jozefa Sixtu, Ladislava Kupkoviča, Petra Kolmana a Romana Bergera. Treba však pripomenúť, že tieto portréty sú použité ako karikatúra.

Old Boys Anthology skomponoval Beneš v r. 1983. V tom istom roku bola aj zakázaná a ukrytá do trezoru v Hudobnom fonde. Premiéru diela hral Stanislav Zamborský a prvá štúdiová nahrávka vznikla až minulý rok, 40 rokov po vzniku kompozície. Klavirista Ivan Šiller do 40-minútového diela vložil svoju osobitú pečať a virtuozitu. Príprava CD si vyžadovala dlhší proces (viac ako jeden rok) najmä pre náročnosť, pokiaľ ide o čitateľnosť notového zápisu. Beneš totiž nepoužíval klasické značenie tónin, vymyslel si určité módy, iné pre ľavú ruku, iné pre pravú, v jednej ruke používal predznamenanania v krížikoch, v druhej v béčkach. Zároveň skladba vyžaduje od interpreta komplexné vnímanie partitúry a zvukové rozlíšenie jednotlivých charakterov, čo Ivan Šiller stvárnil absolútne precízne a zrozumiteľne.

V prvej časti *Prelúdium* Juraj Beneš odkazuje na tvorbu Mira Bázlika a jeho cyklus prelúdií inšpirovaných hudbou baroka, konkrétne Bachom. Vnímame v ňom expresivitu a náročnú harmonickú štruktúru. V *Balade* stvárnil Beneš dramatické

a zároveň melancholické pasáže a motívy z tvorby Tadeáša Salvu. Tanečný charakter, príznačný pre časť tvorby Jozefa Malovca, naznačujú v časti *Impromptu* prvky improvizácie, kde vynikli technické zručnosti I. Šillera. Paríkov skladateľský jazyk počujeme v *Air*. Obdivuhodné je, že i bez vedomosti, že ide o transkripciu piesne *Jesenné stádo*, je vďaka Šillerovej mäkkosti vedenia jednotlivých hlasov okamžite počuť vokálne cítenie skladby.

Staccato či akcenty počuť v rytmickom *Pochode*, ihneď identifikujú tvorbu Ilju Zeljenku. Celoživotné nasadenie Juraja Hatríka v oblasti hudobného vzdelávania, stvárnené kompozíčným rukopisom Beneša v *Reminiscencii*, je z pohľadu klaviristu najzrozumiteľnejšie. V náznakoch totiž pracuje s citátmi obľúbených klavírných diel Chopina a Debussyho. Siedma časť *Canone*, venovaná Jozefovi Sixtovi, sa začína citáciou kánonu z jeho *Piano sonáty*. Šiller v nej ukázal majstrovstvo v interpretácii najprísnejšej formy imitačného kontrapunktu. *Berceuse* pre Ladislava Kupkoviča nás v expresívnych polohách na chvíľu vráti do tonálneho systému. Predposledná časť cyklu, dedikovaná Petrovi Kolmanovi s názvom *Echo* vyniká kontrastmi a zvukovou farebnosťou. Celý cyklus ukončí *Postlúdium*, venované filozofovi Romanovi Bergerovi.

Napriek citáciám a inšpiráciám od Benešových kolegov vnímam originálny spôsob komponovania s vlastným jazykom umocneným perfektnou, dôkladne premyslenou interpretáciou. Aj ťažko hrateľné úseky, na ktoré si musela ruka klaviristu určite zvyknúť, znejú absolútne presvedčivo a bez zaváhania.

PETRA TORKOŠOVÁ



Ludwig van Beethoven: Sonáty pre klavír a klavír

J. Slávik, D. Varínska
Real Music House 2023

Vizuálne zaujímavý obal dvoj-CD v štýle laterna magica zobrazujúci portréty dvoch protagonistov – Daniela Varínsku (klavír) a Jána Slávika (violončelo) – je rovnako pútavý aj svojím obsahom. Prináša súhrn piatich Beethovenových violončelových sonát v sprievode klavíra. Beethoven razil v mnohých aspektoch tvorby novátorskú cestu, pretože ani jeden z jeho viedenských predchodcov (ani Joseph Haydn, ba ani Wolfgang Amadeus Mozart) neskomponovali pre violončelo žiadnu sólovú sonátu. Napriek rovnakej hudobnej forme sú tieto Beethovenove sonáty paradoxne značne odlišné a takýto kľúč na dešifrovanie piatich opusov zvolili aj interpreti.

Prvé dve *Sonáty č. 1 F dur* a *č. 2 g mol op. 5 č. 1 a 2* pochádzajú z ranej tvorby Beethovena. Klavírny part je v nich dominantnejší a violončelo osciluje medzi pozíciou bassa continua a sólovým nástrojom, akoby mu Beethoven váhal zveriť pohyblivejšie a náročnejšie pasáže. Interpreti sa tejto skutočnosti zhostili s dokonalou klasicistickou noblesou, klavír prechádza viacerými polohami, jeho melódie majú množstvo ozdôb a sú hravé, hlas violončela celý dynamizmus istí svojím rozsahom a farbou.

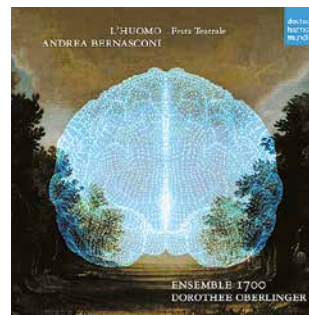
Ján Slávik vyťažil z violončelového partu v *Prvej sonáte* všetko, čo sa dalo, a nesnažil sa za každú cenu pretláčať svoju pozíciu, čím dielo získalo na poslucháčskej zaujímavosti. Charakterovo odlišná je molová *Sonáta č. 2*, ktorá už má presah do obdobia romantizmu, čo vo výrazovej rovine interpreti veľmi citlivo tlmočili.

Sonáta č. 3 A dur op. 69 je jednou z dvoch trojčastových Beethovenových violončelových sonát (tou druhou je *Sonáta č. 5*) a pochádza z jeho stredného skladateľského obdobia. Sonátová forma vyrastá zo sólovej témy violončela, ktorá disponuje melodickou krásou s umelecky zaujímavou spracovanými kontrastnými témami.

Ján Slávik i Daniela Varínska výborne vystihli beethovenovský štýl, ktorého koncept nebýva jednoduchý a vyžaduje od interpretov značnú dávku interpretačnej skúsenosti a inštrumentálnej zručnosti. Violončelo upúta tvorbou tónu v hĺbkach i vo vyšších polohách, vyvážený duel v koncertnom štýle podporuje veľmi výstižne klavír. *Sonáta A dur* vo všeobecnosti patrí k drahokamom violončelovej literatúry, odráža Beethovenovo ešte relatívne šťastné obdobie a tvorí akúsi zlatú os violončelových sonát. Ide o zásadnú cyklickú skladbu s parametrami dokonalej kompozície, ktorá je vďaka populárnej výzvou pre interpretov, čo poslucháč iste ocení aj na tejto nahrávke.

Sonáta č. 4 C dur a *Sonáta č. 5 D dur op. 120 č. 1 a č. 2* boli komponované v zrelom období skladateľa, keď sa už ho prehlbovala strata sluchu. Sonáty sú menej melodické, ale zato tvrdošijne presvedčivé, s polyfonickým záverom (*Allegro fugato* v 5. sonáte). Interpreti poňali sonáty ako kontrastné celky s väčším dynamickým priebehom, veľkorysým romantickým

ponorom pri zachovaní atribútov klasicistickej hudby, ktorá sa vďaka protagonistom derie na povrch ako laterna magica.
RENÁTA KOČIŠOVÁ



Andrea Bernasconi L'Homme

Ensemble 1700,
D. Oberlinger
Deutsche Harmonia Mundi
2024

Vynikajúca nemecká hráčka na zobcovej flaute a špecialistka na dobovú hudbu Dorothee Oberlinger sa dlhodobo úspešne venuje aj dirigovaniu a vedie súbor Ensemble 1700. Jej najnovším objavom medzi barokovými klenotmi je rozsiahla, hoci jednoaktová opera *L'Homme* od Andreu Bernasconioho (1706–1784) s označením *festa teatrale*. Dielo bolo premiérové uvedené v r. 1754 pri príležitosti návštevy kráľa Fridricha II. Veľkého v Markgrófskej opere v Bayreuthe. Po takmer 275 rokoch dielo opätovne zaznelo v máji 2023 v tej istej budove, teraz už pamiatke svetového dedičstva UNESCO, a odtiaľ pochádza aj táto live nahrávka v exkluzívnom trojdiskovom vydaní.

Na opere *L'Homme* je pozoruhodných hneď niekoľko aspektov. Autorkou libreta je sestra Fridricha Veľkého, princezná Wilhelmine von Bayreuth (Vilhelmina Pruská), francúzsky text preložil do taliančiny Luigi Stampiglia a skomponovaním hudby poverila princezná mníchovského vicekapelmajstra, skladateľa Andreu

Bernasconiho. Tento dnes takmer zabudnutý taliansky autor pôvodom z Marseille bol za svojho života vyhľadávaným skladateľom opier a okrem Bayreuthu pôsobil v benátskom sirotinci Ospedale della Pietà.

Keďže sa takmer všetky baletné scény opery stratili, Oberlinger využila v produkcii predstavenia aj hudbu iných autorov a na chýbajúce miesta boli vložené zrekonštruované tance Carla Heinricha Grauna z jeho opery *Armida*. Dirigentka postupovala v duchu Bernasconiho, ktorý tiež vložil ako poctu do svojej opery hudbu z diel iných autorov: Johanna Adolfa Hasseho či Baldasareho Galuppiho. Dokonca aj samotná Wilhelmine je v diele zastúpená ako autorka dvoch skvelých, spevácky virtuózných kavátín.

V centre opery *L'Huomo* stojí súboj dobra a zla, vyjadrený prostredníctvom vzťahu hlavných protagonistov Animie a Anemoneho, ktorí reprezentujú ženskú a mužskú dušu. Princíp duality je inšpirovaný filozofiou starobylého perzského náboženstva zoroastrizmu a do istej miery aj Rameauovou operou *Zoroastre*. Podľa Oberlingerovej *L'Huomo* zároveň predstavuje svojou enigmatickosťou akúsi predchodkyňu *Čarovnej flauty*.

Ide o netradičné dielo, ktoré muselo pôsobiť vo svojej dobe veľmi provokatívne. Namiesto velebenia kráľovho majestátu v ňom Wilhelmine „drzo“ predkladá veľkolepú oslavu ženskej duše, vernej a veľkoryso odpúšťajúcej mužské poklesky a nedostatky, ako pravdepodobnú ironizujúcu narážku na zálety svojho manžela v reálnom živote. Okrem zamilovanej dvojice tvoria ďalšie postavy opery výhradne alegorické charakterové prototypy superiace o získanie ľudských duší. Zlý duch a Prelietavá láska strhnú Anemoneho

na stranu Žiadostivosti a ten je Animii neverný, kým ona zostáva, aj napriek pokúšaniu, morálne silná. Po spletiťch barokových peripetiách sa však s pomocou Dobrého ducha a Zdravého rozumu zalúbenci napokon znovu zmieria.

Opera obsahuje množstvo fascinujúcej dvornej hudby, nádherné talianske árie, dramatické recitatívy, veľké ansámblové obrazy a balety vo francúzskom štýle, okázalý barokový pátos i vzletné „zoštíhlujúce“ prvky galantného štýlu. V role Dobrého ducha na seba azda najväčšiu pozornosť strháva sopranistka Francesca Benitez. Nevídaným zážitkom sú spoločné recitatívy a árie ženského a mužského soprán (Maria Ladurner a Philipp Mathmann v hlavných úlohách), vytvárajúcich jemné farebné odtiene dvoch zdanlivo ženských hlasov. Súbor Ensemble 1700 pod vedením Dorothee Oberlingerovej znie bravúrne, pestrofarebne a strhujúco. Opera *L'Huomo* je výnimočným dielom medzi znovuobjavenými hudobnými pokladmi baroka.

PETER KATINA



Meditation on Dichotomy

Stroon
Frequent Fires 2023

Dalibor Kocián alias Stroon je pevne etablovaný v oblasti elektronickej hudby. Má za sebou niekoľko albumov, tvorí scénickú a filmovú hudbu a hudbu k seriálom a reklamám.

Jeho vinylový a tiež aj digitálny album *Meditations on Dichotomy* vznikol v období pandémie a vychádza v čase silnej polarizácie globálnej občianskej spoločnosti. Jej dichotómia už dávno nebola taká silná ako v súčasnosti. Rýchlosť, akou sa šíria informácie, ich množstvo a často neregulovaný obsah, kladú na človeka enormné nároky. Nové vojnové konflikty všetko znásobujú. Nájst miesto na pokojnú meditáciu je priam nemožné. Stav reality a hľadanie východiska sú obsahom dvojčastovej kompozície *Meditations on Dichotomy* na rovnomennom albume.

Kocián ako autor hudby i textu prináša fúziu elektronickej hudby so zvukom akustických nástrojov a hlasu. K spolupráci si prizval vynikajúcich hudobníkov: Katarínu Kurucovú (spev), Martina Štefánika (klavír), Jozefa Krupu (bicie), Vladimíra Paulena (viola), Andreja Gála (violončelo), Branislava Dugoviča (klarinet) a Branislava Belorida (trombón). V neposlednom rade je potrebné spomenúť aj vynikajúci mastering, ktorého autorom je Marián Džubák.

Spojenie hudby a slova je v skladbe zásadné. Text je filozofický a zároveň poetický, podnecuje vnímanie poslucháča, prehĺbuje emócie a vedie k zamysleniu. Prvá časť *Tensions* kladie otázku, uvažuje o kognitívnej disonancii o relativite, svetle, o vzdialenosti a blízkosti. „*Sme blízko k vyhynutiu? Povedz mi, aký potenciál má vesmír... Aká prázdna môže byť prázdnota.*“ Žiada o pomoc: „*Nakrím ma, drž ma v bezpečí... Všetci sme si rovní, nie však rovnakí.*“ Vyzýva k zmene. Hudba nie je iba podkladom k textu, je jeho súčasťou.

Hneď v úvode tenziou zvuku na jednom tóne vyvoláva napätie, do ktorého vstupujú

sláčikové nástroje a spev dvoch ženských hlasov – vysokého a nízkeho. (Oba nahrala Katarína Kurucová.) Hlasy pokračujú duetom s melodickou štruktúrou tvorenou výraznými skokmi a deklamovaním tónových štruktúr v tvaroch zodpovedajúcich obsahu textu (otázka, vzrušená odpoveď/neodpoveď). V dvojhlasnom spojení sú často použité intervaly oktávy a kvinty, stále modely čistoty, jas a svetla. Mohli by sme dokonca uvažovať o prvkoch programovosti.

V inštrumentálnej zložke badať aj ostinátne stavebné prvky typické pre minimalizmus. Hlavne v závere, kde sa neustálym opakovaním všetko stupňuje, kým nenastane opäť ticho a dva spievané hlasy v unisone dospievajú a v prázdnote sa už iba kdedu objaví tón s rezonanciou. Hlasy sa rozpadávajú na šum a chrast a v diaľke znie iba činel a sólové violončelo s truchlivou melódiou. Hlasy sa objavujú už iba v akýchsi stonoch a vzdychoch. Violončelo stále znie, plače spolu s nimi. Rázny nástup bicích preruší plač. Znie ako pochod a výzva na aktivitu a zmenu.

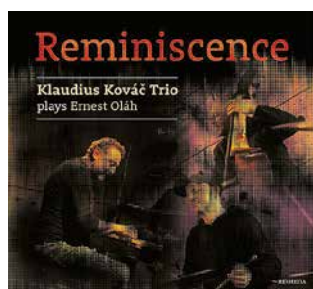
Druhá časť kompozície nesie názov *Releases*. Začína sa vstupom violončela a klavíra. Pridávajú sa husle a preberajú tému. Postupne sa z nej rodí prameň, do ktorého vstupuje spev. Zaujímavú farebnú štruktúru nástrojov dopĺňa trombón. Po nástupe bicích nástrojov tok hudby nabera na intenzitu a energiu. Plochy sa striedajú a v pokojných fázach počujeme opäť spev v paralelných intervaloch čistoty hudby raného stredoveku.

Na klavíri nás opakovaný motív veľkej sekundy vracia akoby na začiatok. Text hovorí o uvoľnení napätia: „*Svetlo sú častice rovnako bytia i nebytia. Šanca, neurčitost a pravdepodobnosť nahradili*

istotu. Tak odvolaj to nepriateľské skúšanie sily, objav odlišnosti každého z nás. Vesmír je grimasa, prestaň sa mračiť a privítaj lúč svetla. Dichotómia sa rozpúšťa.“ (Dichotómia v astronómii je úkaz, pri ktorom rozhranie svetla a tieňa prechádza stredom pozorovaného telesa.) V pulzácii pravidelného a pokojného dychu autor, v porovnaní s prvou časťou, viac využíva minimalistické postupy a v závere smeruje k upokojeniu a fundamentu meditácie.

Na obale LP by mohol podrobnejší opis pomôcť poslucháčom hlbšie preniknúť k podstate skladateľových postupov. Aj text je v skladbe veľmi dôležitý, no je v anglickom jazyku a slovenský preklad (taký samozrejmy napríklad v opere) sa na albume tiež nenachádza. Zároveň si však kladiem otázku, či je to vôbec potrebné, ak chceme hudbu nechať na nás iba pôsobiť. Album je rozhodne výrazným príspevkom na scéne elektroakustickej hudby a vypočuť si ho stojí za to.

KATARÍNA BURGROVÁ



Reminiscence
Klaudius Kováč Trio
plays Ernest Oláh
Hevhetia 2023

Klavirista Ernest Oláh (1942–2002) si medzi slovenskými jazzmanmi staršej generácie, hlavne z obdobia, keď bol tento žáner „za oponou“ a mal viac nepriateľov ako milovníkov, vybudoval veľké meno a rešpekt. Bol hudobníkom a skladateľom, no predovšetkým veľkým

improvizátorom a milovníkom jazzu. Oláh mimoriadne obdivoval aj klasickú hudbu, obzvlášť obdobia romantizmu, čo je často počuť i v jeho vlastných kompozíciách, ktorým je album *Reminiscence* venovaný. Klavír bol pre Oláhovu kompozičnú reč priamym tlmočníkom: nástrojom lyrickým, dramatickým, ale aj melancholickým.

Z albumu *Reminiscence* cítiť osobný vzťah klaviristu Klaudia Kováča k svojmu lučenskému rodákovi. Kováč vkusne a originálne predstavuje autentickú, hravú melodickosť a romantickosť ôsmich kompozícií Ernesta Oláha v modernejšom rúchu. Do tria Kováč angažoval svojich dlhoročných spoluhráčov – Mariána Ševčíka (bicie) a Tomáša Baroša (kontrabas).

Už v prvej skladbe *Ballad For You* očarí Kováč mimoriadne invenčnou a čitateľnou klavírnou hrou v štýle pripomínajúcom Billa Evansa, na rozdiel od Oláha, ktorý svojou hrou nasledoval slávneho Oscara Petersona. Kováčov hudobný jazyk vytvára jemným a citlivým interpretačným prejavom plynulú symbiózu medzi klavírom, kontrabasom a bicím.

Skladba *Because I Felt It* nás preniesie do štýlu bossa novy a príjemne prekvapí Kováčovým bluesovým sólom.

V *Mermaid* sa Kováčovo trio predstaví ako ukážkové pevné zoskupenie, v ktorom je každý hráč silným komunikátorom, zručným sólistom a vyváženosť tvorí kvalitu a originalitu hudobnej reči. Artikulácia a precíznosť Kováčovej hry sa tu striedajú s autentickosťou hudobnej interakcie Baroša a Ševčíka.

In Memory Of You je jemná, intímna balada, ktorá asi najlepšie dokladuje Oláhov cit pre melodické línie. Skladba je svojím charakterom akoby poctou Frankovi Sinatrovi

posuň svoju/SVOU hudbu ďalej/dál

4. ročník
skladateľskej súťaže
festivalu komornej
hudby Konvergenzie

napište nám skladbu

PODMIENKY ÚČASTI

- súťaž je určená pre **slovenských a českých** skladateľov a skladateľky **do 35 rokov**
- **OBSADENIE: skladba pre duo – sláčikový a dychový nástroj**
 - sláčikové nástroje
husle, viola, violončelo, kontrabas
 - dychové nástroje
flauta, klarinet, hobo, fagot, trúbka, lesný roh, trombón
- s možnosťou **použitia elektroniky**
- **TRVANIE: 7 – 10 minút**

uzávierka
súťaže
30. 4. 2025

u. fond
na podporu
umenia

skladateľskou súťaž
z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia

pkf || < prague philharmonia

SOZA

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

• RÁDIO
• DEVÍN

viac informácií na

www.konvergenzie.sk

Uzávierka súťaže 30. 4. 2025

a jeho pôvabnej piesňovej interpretácii jazzových štandardov. Kováčova lyrickosť a hravosť zaznievajú počas celej balady a postupne sa prepájajú s krásnym Barošovým sólom. V tejto kompozícii vzdalo trio azda najväčšiu poctu klaviristickému a skladateľskému odkazu Oláha.

Dravosť, zrozumiteľnosť, ale i citlivosť v súhre Kováča, Ševčíka a Baroša zreteľne počujeme aj v ďalších dvoch kompozíciách – rýchlejšom *Nocturne* a v pomalšej skladbe *Meeting*. V predposlednej a zároveň najdlhšej skladbe albumu *Song For You* dostane, po úvodnom veľmi vkusnom a sofistikovanom intre, každý z hráčov priestor na sólovú hru a kvalitnú dávku improvizácie. Kováčovo trio uzatvára album krásnou Oláhovou baladou *Solitude*. Autorova romantická reč je zvýraznená nádherným melodickým fragmentom Barošovho kontrabasu v úvode i závere skladby.

Každá skladba albumu *Reminiscence* je akousi spomienkou na mladosť a pripomína Oláhovu hlbokú hudobnú romantickú dušu. Klaudius Kováč, Marián Ševčík a Tomáš Baroš prinášajú úprimný a hlboký zážitok.

LENKA DOBAI



Alma Pannonia Transylvanian dances

E. Rothenstein, B. D. Szokolay, G. Fábri, K. Stoyanov
Bebe Rebe 2023

Vývoj jazzu v posledných dekádach prináša zaujímavé polyštýlové konštrukty v etnojazzových fúziách s rozdielnymi kultúrami,

vďaka čomu sa inštrumentár a sónické spektrum výrazne rozširuje aj o atypické nástroje. Podobným smerom sa uberajú i protagonisti zoskupenia Alma Pannonia, ktorí sa ako jednotlivci už dlhé roky venujú rôznorodým hudobným kultúram.

Erik Rothenstein pracuje s prvkami židovskej kultúry a nie sú mu cudzie ani slovanské tradície. Jeho maďarskí kolegovia Balázs Dongó Szokolay a Géza Fábri sa spoločne venujú interpretácii tradičných maďarských tancov a piesní s použitím pôvodných nástrojov, napríklad koboz – historický strunový nástroj príbuzný s lutnou. V kvartete ich dopĺňa Bulhar Kiril Stoyanov, ktorý okrem bulharských rytmov prináša aj tradičný perkusívny nástroj t'pan. Štyria umelci venujúci sa odlišným tradíciám sa spojili v kreatívnom myslení na debute tohto zoskupenia s názvom *Transylvanian dances*, kde svoje odlišnosti scelili do pestrého medzikultúrneho hudobného jazyka. Album prináša osem skladieb, ktoré sú úpravami slovenských, židovských, maďarských a bulharských piesní a jednu kompozíciu *Dance From Butschum*, ktorá je úpravou rumunského tanca od Bélu Bartóka.

On My Way Home Even The Wood Is Crying otvára album spevom v maďarčine a jednoduchým tradičným prejavom za sprievodu perkusií. Do konverzácie v improvizácii vstupujú dve protichodné farby saxofónu a píšťaly, pričom Erik Rothenstein so saxofónom vnáša do tejto hudby jazzovejší rozmer, kým transylvánska píšťala Balázsa Dongóa Szokolaya skôr ozdobovanie a variácie v duchu ľudovej hudby. Géza Fábri svojím autentickým, surovým spevom pracuje aj s farbou nečistej intonácie, skoro akoby už s mikrotonálnymi vybočeniami.

Netradičný kontrapunktický dialóg medzi basklarietom a transylvánskou flautou sa odohráva v skladbe *Transylvanian Jewish Dance 1*. Protagonisti si v minimalistickom duchu odpovedajú len ozdobovaním melódie v dvojhľase, no práve v tom spočíva čaro úvodu tejto skladby. Bezmála desaťminútový aranžmán z minimalistického rubata vyvrcholí do energického, oslavného tanca a plynulo pokračuje v druhej časti *Transylvanian Jewish Dance 2*. Burdonové tóny a repetitívne variačné frázy často navodzujú až rituálny charakter tranzu, čo je počuť napríklad aj v skladbe *Pesach*. Album vrcholí prenikavým, melancholickým lamentom *When I Wake Up*.

Alma Pannonia si v spleti rôznych moderných poňatí world music našla veľmi originálny prejav, ktorý si určite zasluhuje pozornosť. *Transylvanian dances* je vynikajúcim albumom, oslavujúcim pestré, hudobné tradície s prímiesou jazzu. Poslucháčov si získa nielen rôznorodými farbami atypickej inštrumentácie s exotickou príchutou Orientu, ale aj veľkou dávkou autenticity umelcov, energiou a surovosťou výrazu.

PETER DOBŠINSKÝ

Flákač

VANDA ROZENBERGOVÁ

Zvuky z diaľnice doliehajú do izby, aj keď mám balkónové dvere zatvorené a okná zatiahnuté závesmi. Valia sa v nepretržitom kolobehu, a to, čo počujem, je bzukot v úli, jednotlivé motory nemožno rozlíšiť, prelievajú sa ako vlny. Ráno vstávam o piatej a odchádzam o štyridsať minút po zobudení. Večer predtým si chystám jedlo, mechanicky rozkrajujem pečivo, natieram polovice maslom, ukladám syr, vyhýbam sa mäsu, mám rád papriku a uhorky. Pracujem aj v sobotu. Som operátorom na dve zmeny, je to jednoduchá práca pri lisovaní komponentov. Nachádzam sa na konci linky a len kontrolujem každý tretí či štvrtý kus. Môžem sa pri tom zhovárať s Tomkom a s Patrikom, okrem nich sa priateľím s Viktorom, ktorý je zmenový vedúci. Sú to dobrí muži. Všetci z Poľska.

Pracujem osem, ale aj desať hodín, potom sa autom presuniem do obchodu s potravinami a nakúpim všetko, na čo mám chuť, hoci v skutočnosti sú moje chute nemenné. Robiť stále to isté a očakávať prevratné zmeny je šialenstvo, ja však nič neočakávam. Vyhovuje mi byť vo vákuu, zarábať prácou, pri ktorej nemusím premýšľať, a raz za mesiac ísť do veľkého mesta, aby som si doplnil platne a tým mestom je Stuttgart. Hudbu počúvam cez slúchadlá, lebo ubytovňa je krehká vec a nikto nikoho neruší. Mám izbu s balkónom a na horizonte tú šesťprúdovú diaľnicu. Na balkóne sedím najradšej v tme, fajčím, svetlá splyvajú v jedinej oslnivej čiare. O tri týždne nastúpim do auta a vyrazím tiež. Každý deň si na mape prezerám cestu a aj samotné mesto, Bayreuth. Táto výprava do Bayreuthu trvá už dvadsať rokov.

Presne pred dvadsiatimi rokmi som si kúpil lístok na *Prsteň Niebelungov*, to som ešte žil na Slovensku. V roku 2004 som napísal prvý list na adresu, ktorú som našiel na internete, v kaviarni u nás na sídlisku, v Malackách. Položil som otázku, ako sa dá zadovážiť vstupenka na tento diamant, perlu, ozdobu sveta a neviem čo ešte, na operu, do divadla, ktoré vzniklo len kvôli nej. Odpoveď prišla už o dva týždne. Vypísal som priloženú poštovú poukážku a zaplatil som ju. Napokon prišiel tretí list, takisto doporučené, ako tie dva predtým. V obálke bol lístok na *Prsteň Niebelungov* v Bayeruthe, v Nemecku, dátum predstavenia 24. 8. 2024. Vyskočil som spoza stola a so zaťatými päsťami som zvýskol. Nevie, či od radosti, v redakcii mi hovorili, že dostať sa tam trvá roky, ale dvadsať som nečakal, zvlácnili mi viečka, pocítil som trému a tiež – zahanbenie.

Slnko už už dorážalo do prvého kúta izby, bolo dopoludnie a doma sme sa v tej chvíli nachádzali všetci traja, ja, moja žena a naše dieťa. „Takže ty si bol dolu, lebo zvonila poštárka a nezobral si smeti?“ krútila hlavou. Neskôr, večer, keď dieťa zaspalo, prezrela si lístok aj obálku. „Vždy som vedela, že si flákač“, opakovala to často a na začiatku to bolo vtipné. Pracoval som z domu a vedel som si udržať disciplínu, ráno som začínal o šiestej a prestávku som si doprial o pol desiatej, vtedy som mal prvé jedlo dňa, kávu a cigaretu „Dvadsať rokov? To už budeme mať vnúčatá! Ja budem mať päťdesiat, ty päťdesiatjeden a budeme bývať v dome so záhradou a so psíkom“, oznámila. Pamätám si, ako som sa zachvel, bol som rád, že viem jesť príborom a splodiť dieťa, miloval som hudbu a literatúru, nevrátil som diery do steny ani som nemontoval nábytok, živil som sa písaním článkov a redigovaním kníh v hudobnom vydavateľstve. Ako decko ma neopatrný vodič pritlačil o stenu garáže a utrpel som komplikovanú zlomeninu kľúčnej kosti. Na mieste kúsok pod ramenným kĺbom mám priehľbinu, chýba mi kus svalu. Jazva ma bolí aj po rokoch. V nemocnici mali rádio bez ladenia, len sa zapínalo a vypínalo. Jednotaj tam hrali vážnu hudbu a keď som odtiaľ v novembri 1986 vyšiel, netušil som, že Patejdl vydal nový album a už vôbec som nevedel, ako znie *Bioelektrovízia*. Aký dom so psíkom?

Diaľnica je plná bez prestávky, deň aj noc. Kam všetci idú? Veril som, že všetky príbehy sú dôležité, tie, ktoré mi rozprávali rodičia, aj tie, ktoré napísali iní, v detstve som celé dni čítal a počúval, je to tak. V manželstve

som nehýril aktivitou, vtipom ani slovami, no večer mi chýbala obyčajná, tichá pozornosť a dotyky bez slov. Akoby sme si my, milovníci impozantných zvukov šetrili sluch na príval jedinej veľkej hudby, len raz za veľmi dlhý čas.

Žijem neďaleko Stuttgartu a dvadsiateho tretieho augusta cestujem na východ Nemecka. Tam je Bayreuth. Nachystal som si všetky časti *Prsteňa*, po poradí, aby som počúval za jazdy. Wagner svoj *Prsteň* písal takmer tridsať rokov, dúfam, že to prežijem. Štyri večery v opere, Bože môj, bola to mladícka nerozvážnosť, mohol som lístok predať, nie som predsa tým istým človekom ako vtedy, okrem rodiny mi chýbajú aj vlasy, všetko je inak, len partitúry sa nemenia. Ale zvládnem to. Čítal som, že šampanské je tam riadne predražené, ale ja si svoj pohár vypijem, zobral som si dostatočnú hotovosť. Najradšej som mal *Pieseň o Siegfriedovi* – to bola moja najobľúbenejšia časť. Bohovia zomreli, láska zvíťazila, celý ja. Slobodný človek Siegfried má svoje zraniteľné miesto, je to istá časť jeho tela vzaďu medzi chrbtom a zadkom, niečo ako Achillova päta, napokon, kupola tej budovy vraj pripomína kulisy gréckeho divadla. Čo bolo mojím zraniteľným miestom okrem pravého pleca? Samota.

V budove slávneho divadla nevykrúcam hlavu dookola, nedávam najavo údiv z priestoru, som tichý, samozrejmy, chystal som sa na to celý čas. Aj iní prichádzajú sami. Úhľadne vyrovnaný lístok si ukladám do vnútorného vrečka saka, teraz sa, žiaľ, bude musieť trochu pokrčiť. Dve desiatky rokov ležal v knihe Naše huby. Prenášal som ju spolu s ostatnými vecami, s Líviou sme sa rozišli a z bytovky som odchádzal s pekne naprataným autom. Viezol som si paplón a vankúše, štyri obleky, počítač, päť párov topánok, množstvo kníh, dva obrazy, kávovú súpravu od našich, lyže a bicykel. Hovorila, že som nezodpovedný – bol som, že sa neviem postarať – nevedel som sa, myslím iba na seba – myslel som. Odvtedy som sa sťahoval šesť ráz a vecí ubúdalo, až som zakotvil v ubytovni, a oblek, ktorý mám na sebe, som si kúpil minulý týždeň. Je tu 1937 miest.

Sedím ako pravítko a vzduch je elektrizujúci, ľudia v ňom žiaria. Tlmene sa zhovávajú. Zatváram oči. Napriek všetkému som si istý, že svoj život držím pevne. Blažený, to je to správne slovo. Ešte ich mám zavreté, keď ma sprava obliezne citrusová vôňa. Krehká hmľa zahaľuje ženu s našuchorenými hnedými vlasmi, v zelených šatách po členky sa usádza vedľa mňa. Pravdepodobne je o čosi staršia, mladšia rozhodne nie. „Tiež sám?“ pýta sa bez okolkov. Mlčky prikývne. Len nech nepátra po mojom prízvuku. Trvalo mi niekoľko mesiacov, kým som sa adaptoval na nové prostredie, kolegov, na bývanie a na žarty s vrátnikom v ubytovni. Myslel som, že konverzácia sa skončila a pani bude ticho. „Môj muž čakal osemnásť rokov, ale vidíte – nedočkal sa. Manuel bol veľký milovník Wagnera,“ pokračuje. „Musela som mu vedieť vymenovať mená všetkých Frickiných sestier aj o polnoci.“

„To bola asi Brnühilda, alebo nejaká iná valkýra“ odvetím celou vetou.

„Prosím?“ natiahne ku mne krk. „Ste z východu?“

„Mali ste na mysli sestry, valkýry, ich mená. Fricka nemala sestry. Je to Wotanova žena.“

„Koho? Nevie. Hovoril mi Fricka, aj keď sa volám Ulrika. Ako to tu len vydržím? Ale, sľúbila som to.“

„Tak čo?“ potichu sa jej pýtam po prvej časti.

„Túžim po nejakom normálnom hluku,“ pošepne.

Na druhý deň už nie je taká živočišná, a aj účes zovšednel, má obyčajný vrkoč. Zaspí krátko pred strhujúcou predohrou k tretiemu dejstvu *Valkýry*. To by mi nikdy nenapadlo, to sa ani nedá, ale hlava jej ovisla a dotýka sa mi pravého pleca, ako ľudom v autobuse, keď som ešte doma, v Lábe, chodil skoro ráno do školy. Účes jej síce zovšednel, ale vonia. Hnedé lesklé vlasy sa mi dotýkajú brady. Mojm zraniteľným miestom je samota, ale na tom pleci mám jazvu, priehľbinu.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

76. koncertná sezóna 2024/2025



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



DARUJTE TENTO ROK KLASICKÚ HUDBU



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!



Vstupenky a darčkové
poukážky na koncerty SF v predaji
v **Pokladnici SF a online.**



Na vybrané januárové koncerty
si od 1. 12. 2024 uplatníte **kód PF25.**