

Superar s Evou Suškovou

a Tomášom Borošom

Pražská jar

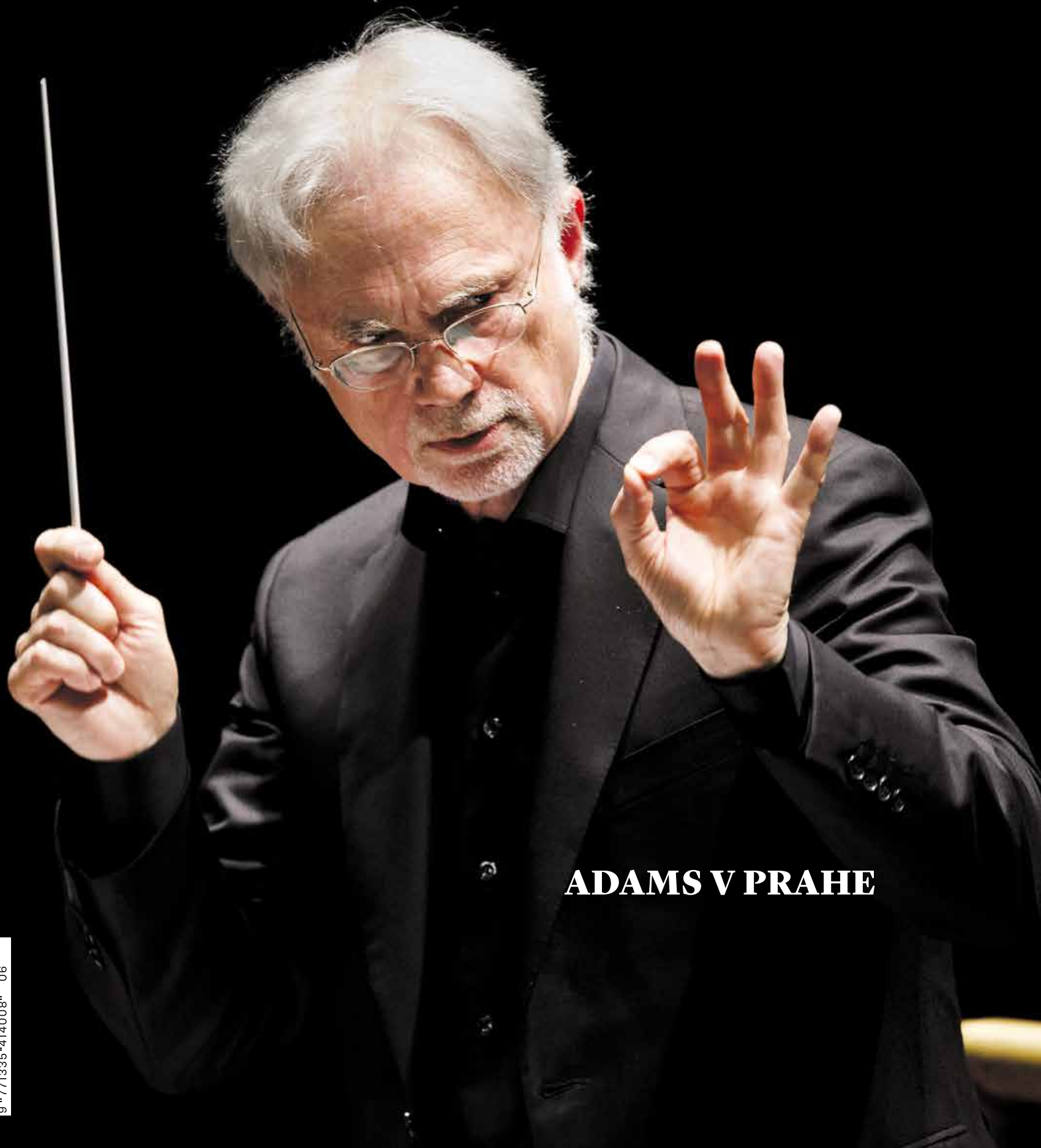
R. Schumann: Viedenské fašiangy

Jazz: Peter Palaj, Nikola Bankov,

Martin Uherek, Juraj Griglák

V. Rozenbergová: Veronikin hoboje

**Hudobný život**  
06/2023/R. 55



**ADAMS V PRAHE**

2,50€



**BRIS****BRATISLAVA**

Spoluorganizátor

SPOLOČNOSŤ  
J. K. MERTZA

Organizátor



# 47. GITAROVÝ FESTIVAL

GUITAR FESTIVAL  
OF J. K. MERTZ

J. K. Mertz

25. 6. – 29. 6. 2023

BRATISLAVA

## PROGRAM

- 25. 6. COSTAS COTSIOLIS (GR)**  
**BRATISLAVSKÉ GITAROVÉ KVARTETO (SK)**  
19:00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
- 26. 6. KAROL SAMUELČÍK (SK)**  
19:00 Koncertná sieň Klarisky
- 27. 6. CASSIE MARTIN (FR) & LUIS ALEJANDRO GARCÍA (ES)**  
19:00 Koncertná sieň Klarisky
- 28. 6. ALBERTO MESIRCA (IT) & JOZEF LUPTÁK (SK)**  
19:00 Koncertná sieň Klarisky
- 29. 6. SILFREDO PÉREZ (VE/AT)**  
19:00 Koncertná sieň Klarisky

### SPRIEVODNÉ PODUJATIA:

- 26. 6. Koncert mladých slovenských gitaristov**  
17:00 Záhrada Domu Albrechtovcov
- 27. 6. Koncert účastníkov inovačného vzdelávania**  
17:00 Záhrada Domu Albrechtovcov

INOVAČNÉ VZDELÁVANIE PEDAGÓGOV ZUŠ – PREDNÁŠKY  
WORKSHOPY – PREZENTÁCIE – MAJSTROVSKÉ KURZY

Podujatie je súčasťou mestského festivalu KULTÚRNE LETO 2023.

VSTUPENKY



alebo hodinu pred koncertom na mieste

[www.jkmertz.com](http://www.jkmertz.com)

# HORTUS ARTIS

CYKLUS  
KOMORNÝCH  
KONCERTOV  
V ZÁHRADE  
DOMU  
ALBRECHTOVCOV

2. JÚL 2023

10. SEPTEMBER 2023

V CUDZINE | 2. 7.

SAX PLUS 4 | 9. 7.

NEO – KLASICIZMUS | 16. 7.

SPIEVAJÚCE SRDCE | 23. 7.

AMARILLI, MIA BELLA | 30. 7.

SIX BROWNS RAGTIMES &amp; FOX TROTS | 13. 8.

MELANCHOLIE | 20. 8.

INSPIRATIONS | 3. 9.

HUMMEL S GITAROU | 10. 9.

Hlavný partner projektu

Cyklus koncertov z verejných zdrojov podporil  
Fond na podporu umenia.

S finančným príspevkom

Hudobný fond  
Music Fund Slovakia

Mediálny partner



Predaj vstupeniiek:

[www.albrechtforum.com](http://www.albrechtforum.com)

# Obsah

- Koncerty**
- 2 (Nová) Hudba Na rázcestí – Prešovská hudobná jar – Štátna filharmónia Košice – Rajecká hudobná jar
- Festivally**
- 7 Košická hudobná jar  
10 Pražská jar
- Auris interna**
- 3 K samým sebe, suverénom
- Za vôňou nástroja**
- 5 Juraj Griglák: Od Irisky k až k originálnemu Fenderu
- Z organového kokpitu**
- 6 Koľko stojí organista?
- Subito**
- 9 S Jurajom Čižmarovičom
- Rozhovor**
- 14 Hudba nedokáže zmeniť spoločnosť (J. Adams)
- Hudobné divadlo**
- 18 Štátna opera: Veľké divadlo na malom javisku  
20 Bavorská štátna opera: Komorná Aida
- Spravodajstvo**
- 23 Nobelovka za hudbu
- Vzdelávanie**
- 24 Prekonávať prekážky a rozdiely medzi nami (Superar)
- Analýza**
- 28 Robert Schumann: Viedenské fašiangy op. 26
- Jazz**
- 31 Jazzové laboratórium: Peter Palaj: Beyond the Clouds  
34 Na chate: Nikola Bankov a Martin Uherek
- 37 **Recenzie CD**
- Poviedka**  
Veronikín hobj (Vanda Rozenbergová)

# Editoriál

ANDREA SEREČINOVÁ



„Ludia sa nezmenia, keď si vypočujú nejaké hudobné dielo,“ povedal John Adams Petrovi Zagarovi v Prahe. A nebol to v žiadnom prípade rozhovor skeptický. V debata dvoch skladateľov sa dozvedáme veci tušené („Keď som mal dvadsať rokov, Boulezove výroky mi naháňali strach.“), ale aj tie, ktoré možno prekvapia znalcov Adamovej tvorby („Politické námety som si nevyberal ja, ale Peter Sellars.“). Koncert, ktorý jeden z najväčších žijúcich autorov dirigoval na Pražskej jari, sa síce nezaradil k vrcholom festivalu, ale možnosť osobného kontaktu so skladateľom, či už počas predkoncertnej diskusie alebo v rámci novinárskych rozhovorov, priniesla jedinečné momenty s osobnosťou s jasnými názormi, no láskavým a veľkorysým životným prístupom.

„Nechceme, aby deti iba spievali a nevedeli nič o hudobnej štruktúre,“ hovorí skladateľ a pedagóg Tomáš Boroš o jednej z myšlienok projektu Superar. Spolu so speváčkou Evou Šuškovou rozprávajú o 10-ročnom projekte, ktorý nielen hľadá hlbšie súvislosti hudobnej výchovy vo vzdelávacom procese, ale napojením sa na myšlienky sociálnej inklúzie do nej integruje princípy humanizmu.

Na chatovanie pre Hudobný život sa nechali prehovoriť dvaja jazzoví saxofonisti. Nikola Bankov a Martin Uherek sa ponorili do zákutí príprav a realizácie improvizácií a poskytujú cenný vhlád do jazzovej interpretácie a tvorby.

Už druhý rok si mesiac čo mesiac sadá k písaniu pre náš časopis spisovateľka Vanda Rozenbergová. V jej fantázii (a na našej poslednej strane) ožívajú a metamorfujú príbehy fiktívnych, ale aj reálnych postáv hudobného života a jeho histórie. Hranice skutočného a „možného“ prekračuje zľahučka, niekedy nebadane, no vždy s fascinujúcou invenciou a raz vtipnou, inokedy dojímavou či vzrušujúcou pointou. Autorka prekvapuje detailnou znalosťou hudobného terénu a nie je tomu inak ani v našom šiestom čísle, kde sa objavuje motív zvukového majstra, ktorý mohol (alebo nemohol?) byť hobojistom.

Nech vás naše stránky presvedčia o tom, že hudba nie je len jedna...

Mesačník **Hudobný život**/jún 2023 vychádza v **Hudobnom centre** Michalská 10, 815 36 Bratislava IČO 00 164 836

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

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

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

# Koncerty

2. 5. 2023

Banská Bystrica,  
Bábkové divadlo na Rázcestí  
(Nová) Hudba na Rázcestí:  
Šembera – Schwitters

Keď pred 100 rokmi začalo vznikať ikonické zvukové dielo *Ursonate* nemeckého umelca Kurta Schwittersa, bola spoločenská situácia veľmi napätá. Živé traumy z prvej svetovej vojny, vzťahujúci sa na nacizmus a nasledujúce politické internácie „nepohodlných“ osôb, medzi ktoré sa v r. 1937 dostal aj Schwitters, sa priamo podieľali na obraze umeleckého prostredia konfrontovaného s realitou. Silné dadaistické hnutie s deštruktívnym naratívom „destilovalo“ z umenia všetky možné sémantiky a razilo si cestu anarchie. Schwitters síce k dada inklinoval, no tendenčnú deštrukciu hnutia formoval pomocou experimentálnych konštruktívnych prvkov abstraktného umenia na rekonštrukciu, vďaka čomu sa priblížil aj k surrealizmu a konštruktivismu a vytvoril vlastný štýl Merz. Tento renesančný umec – výtvarník, grafik, interiérový dizajnér, maliar a básnik – začal experimentovať s literárnymi dielami už v r. 1918. Prelomovou sa stala báseň *An Anna Blume* (1919), ktorá odštartovala jeho kariéru úspešného recitátora.

Banskobystrické publikum malo príležitosť zoznámiť sa s „konkrétnou poéziou“ Kurta Schwittersa prostredníctvom jeho fónickej poémy *Ursonate* (Prasonáta, alebo sonáta v pra-zvukoch) na prvom koncerte 1. ročníka festivalu (Nová) Hudba na Rázcestí, po sto rokoch od začatia tvorivej práce umelca na tomto diele (1923–1932). „One man show“ prebehla v podaní mladého talentovaného Vojtěcha Šemberu (1995), ktorý program doplnil o vlastnú štúdiu inšpirovanú procesom poznávania interpretačného zákulisia *Ursonate* s názvom *Fonetická krajina* (2022).

Šembera je absolventom kompozície a klasického spevu na JAMU v Brne, inten-

**Veľmi osviežujúco pôsobili ozvučené alikvotné tóny vznikajúce práve v prechodoch a kvalitatívnych zmenách jednotlivých foném.**

zívne sa venuje vokálnej interpretácii súčasnej hudby a piesňového repertoáru, je členom spolku Lieder Company a klezmerového súboru HaChucpa. Zároveň rozvíja vlastný projekt *Hlas utopený v oceánu ticha* zameraný na obohatenie repertoáru pre sólový hlas. Desaťminútová kompozícia *Fonetická krajina* je podľa autora akousi mapou foném a prechodov medzi nimi. Poukazuje na plynulosť premeny jednej fonémy na druhú, na kontrast medzi znelými a neznelými spoluhláskami, tvoriacimi akýsi hlasový filter, a napokon na kontrast medzi samohláskami, ktoré len zafarbujú dych a ktoré sú spievané.

Vzniklo tak dielo interpretované s emotívnym nádychom, pomalými koncentrovanými premenami od nespievaného k spievanému a naopak, s výrazným kontemplatívnym účinkom. Veľmi osviežujúco pôsobili ozvučené alikvotné tóny vznikajúce práve v prechodoch a kvalitatívnych zmenách jednotlivých foném. Šembera mal od úplného začiatku zatvorené oči a gestikuloval ľavou rukou, čo bolo prejavom hlbokkej koncentrácie, no zároveň vytváralo neprehliadnuteľný vizuálny efekt. Ako býva zvykom na takýchto predstaveniach, prechod k *Ursonate* bol plynulý a poznateľný až po zreteľnom zvolaní „Fünf“.

Šembera interpretoval 45-minútové dielo naspamäť s nesmiernym nadhľadom, výraznými hlasovými modifikáciami, dynamickými kontrastmi a rytmickými kadenciami. Jeho výkon nemožno nazvať inak než brilantným a artistickým. Svoju kreativitu prejavil v kadencii, do ktorej vkusne vložil popevok *Hajdom, hajdom tidlidom*. Nadčasová abstrakcia v podobe prísne reprodukovanej sonátovej formy (bez použitia hudby) nabrala konkrétny tvar a ukázala, aké rôzne môžu byť podoby zvukového (hudobného?), dramatického avantgardného umenia. Zároveň bola akýmsi mementom v kontexte našej súčasnosti, ktorá je poznačená vojnovými udalosťami v susednej

Ukrajine, morálnym úpadkom, chaotickými prejavmi pseudorétorov, pseudomoralistov a neonacistov, a vytvárala tak smutnú paralelu s obdobím minulým. Verím, že banskobystrický festival si vďaka kvalitným dramaturgiám získa svoje publikum a bude otvárať brány smelým novým umeleckým projektom.

KATARÍNA KOREŇOVÁ

5. 4. – 26. 5. 2023

Prešov, PKO Čierny orol,  
Konkatedrála sv. Mikuláša  
Prešovská hudobná jar

Charakteristickou črtou 62. ročníka Prešovskej hudobnej jari bolo, že hlavní usporiadatelia – Mesto Prešov a PKO v Prešove – dali priestor v prevažnej miere umelcom pôsobiacim v regióne východného Slovenska. Koncerty sa konali s finančnou podporou Fondu na podporu umenia v hlavnej prešovskej koncertnej sále s výbornou akustikou, záverečný koncert sa uskutočnil v Konkatedrále sv. Mikuláša.

Otvárací koncert (5. 4.) mal výstižný názov Najznámejšie slovenské šlágre. Zaznelo celkom 19 piesní, ktoré sa zaradili do zlatého fondu slovenskej populárnej hudby a oslovujú aj súčasných poslucháčov všetkých vekových kategórií: *Rodný môj kraj, Jaj Zuzka, Zuzička, Zatančuj si so mnou, Čerešne, V dolinách* a ďalšie. Všetky zazneli vo vynikajúcej interpretácii Dua La Femme v zložení Michaela Kukurová a Marta Ďumbalová, všestranného Martina Vetráka a operného svetobežníka Miroslava Dvorského. Záverečná, stále aktuálna *Pieseň o rodnej zemi* z operety *Hrnčiarsky bál* od autorskej dvojice Gejza Dusík – Pavol Braxatoris v podaní Miroslava Dvorského a Dua La Femme bola zlatým klincom krásneho spomienkového hudobného večera. Zásľuhu na jeho vysokej umeleckej úrovni mal nesporne s chuťou a vo výbornej forme hrajúci

## K samým sebe, suverénom



JAKUB FILIP

Orchester Jula Selčana, osobnosti, ktorá už takmer 40 rokov v rôznych hudobníckych pozíciách výrazným spôsobom formuje prešovský hudobný život.

Zaujímavým dramaturgickým počínom bolo zaradenie koncertu študentov Súkromného konzervatória v Prešove (26. 4.). Ide o hudobné a dramatické konzervatórium zamerané na klasickú hudbu, ako aj na jazz a populárnu hudbu. Na koncerte zaznelo celkom 18 hudobných čísel, takmer symetricky rozdelených medzi klasickú a jazzovú, resp. populárnu hudbu. Koncert priniesol v oboch oblastiach zaujímavú dramaturgiu – v klasickej hudbe boli zastúpení napríklad Mozart, Dvořák, Bach, Offenbach, v jazzovo-populárnej Oscar Peterson, Charles Dumont a ďalší.

Koncert 10. 5. sa niesol v duchu netradičného obsadenia komorného súboru Giesecking Quintet. Ide o súbor zložený z prvých hráčov dychovej sekcie Štátnej filharmónie Košice: Zuzana Kurimská Greková – hoboj, Martin Švec – klarinet, Samuel Berčík – fagot, Dávid László Bagoly – lesný roh a klaviristka Dagmar Duždová. Toto nástrojové zloženie poskytuje širokú paletu vzájomných farebných kombinácií, čo sa prejavilo aj v dramaturgii koncertu. Na úvod zaznela trojčastová *Sonáta pre fagot a klavír op. 168* Camilla Saint-Saënsa v podaní čerstvého absolventa Hudobnej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe (a už 1. fagotistu ŠfK) Samuela Berčíka. Jeho prednes sa vyznačoval dokonalou technikou, štýlovým cítením, vysokou mierou muzikality a nádherným tónom, ktorého všetky farebné nuansy sme si mohli vychutnať v pomalejšej časti sonáty. Vynikajúcou partnerkou mu bola pri klavíri Dagmar Duždová. Nasledujúca skladba, *Kvinteto pre klavír a dychové nástroje* Waltera Gieseckinga, skladateľa, po ktorom sa súbor rozhodol pomenovať, sa niesla v duchu romantickej hudobnej poetiky ovplyvnenej impresionistickými prvkami. Umelci sa jej zmocnili na vysokej úrovni, čoho dôkazom je vynikajúce zvládnutie jej technických nárokov, precítený výraz, zvuková farebná vyváženosť a dokonalá súhra. Napriek svojmu krátkemu doterajšiemu trvaniu (od r. 2022) ide o umelecky vysoko perspektívny súbor.

Operné soirée (17. 5.) poskytlo priestor na prezentáciu dvom speváčkam, sestrám pochádzajúcim z Prešova: sopranistke Viktorii Norko Markovej, absolventke Štátneho aj Súkromného konzervatória v Košiciach v odbore spev a hra na klasickej gitare, a mezzosopranistke Dominike Isabell Markovej, absolventke odboru operný spev na prestížnom Konzervatóriu Santa Cecilia v Ríme. Za klavírom im bola partnerkou zaslúžilá umelkyňa Ukrajiny Liubov Gunder, ktorá od r. 2017 pôsobí ako docentka klavírnej hry na Katedre hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia FF PU v Prešove. Obe speváčky majú skúsenosti s pôsobením na operných pódioch, čo sa prejavilo

*Známy americký expresionista Jackson Pollock zvykol robiť zhruba toto: vzal štetce a farby, postavil sa nad plátno a začal impulzívne hmyriť rukami v snahe dostať zo seba všetko to driemajúce a uväznené. Všetko navôkol sa odrazu premieňalo na kreatívne vizuálne dielo – okrem plátna aj jeho odev, podlaha, steny, okná... Všetko, kam dopadla farba z jeho štetcov. Bol strojcom emergence – anglický výraz, ktorý sa ťažko prekladá do slovenčiny.*

*Ja sám som sa s týmto javom pôvodne oboznámil skôr cez fyziku (ako naivný laik) a sociológiu (ako šťastí profesionál), a postupne som spoznával ďalšie súvislosti, v akých o ňom ľudia uvažujú. Napríklad emergence a umelecká tvorba. Základná myšlienka fenoménu emergence je vcelku triviálna: opisuje, ako sa z jednoduchých častí stávajú komplexné celky. Zároveň tu platí, že takýto celok je viac ako suma jeho častí.*

*Na rozdiel od fyzikálnych a sociologických textov o tomto fenoméne tie z oblasti umenia problematiku trochu trivializujú. Uspokojujú sa s predstavou, že vznikajúce (emerging) je jednoducho to, čo je dielom akejsi nečakanej náhody. Nemajú ambíciu ísť ďalej – opodstatnene a správne to nechávajú na exaktnejšie disciplíny. Čo však tieto texty postihuje omnoho lepšie, je ľudská túžba a vôľa ovládať proces vznikajúceho (to have a control over emergence).*

*Na to, aby mohol človek čokoľvek ovládať či kontrolovať, potrebuje istú mieru individuálnej suverenity. V sociálne sužujúcom živote je pre človeka takáto suverenita potrebná a nachádzame ju práve v umení, vďaka kreativite nevyhnutnej pre tvorbu... Zvlášť dôležitú rolu pritom začína zastávať v neskoromodernistickej kultúre, v ktorej je od čias Nietzscheho silne zdôraznený motív vôle jednať a vôle kontrolovať. S postupným rozpadom rigidného sveta pevných štruktúr začal človek pociťovať príležitosť osamostatňovať svojho ducha, čo sa zreteľne odrazilo aj v umeleckom prejave. Niežeby nás individuálna kreativita nesprievádzala odjakživa – zmenilo sa skôr jej postavenie v živote človeka.*

*Ako jednotlivci, samozrejme, dodnes čelíme sociálnym situáciám, ktoré umenšujú alebo narúšajú našu suverenitu tým, že sa musíme na rôznych úrovniach viac či menej podvoliť okolnostiam – tomu, čo nechceme robiť, s čím nesúhlasíme, čo sa nám prieči. Kreativná činnosť nám pomáha zmierňovať takýto negatívny efekt života v spoločnosti, pretože nás vracia do stavu suverenity: cez umenie dokážeme prejať svoje najmnútornejšie ja, svoje pocity, svoje porozumenie samým sebe, naše vlastné chápanie sveta navôkol. Ešte dôležitejšie však je, že kreativná činnosť nám umožňuje robiť to bezpečne, pre okolitý svet možno sčasti skryto, hoci pre samých seba celkom jasne. Dokážeme kontrolovať, čo vzniká, čo smeruje od nás von, a vyjadrovať sa bez toho, aby sme čokoľvek povedali. Hovoríme sami za seba, často s prísľubom imunity vo svete zraňujúceho posudzovania.*

*To, že to dnes dokážeme a môžeme, je výsledkom konkrétnych spoločenských zmien a noriem. A tak tu máme zaujímavú situáciu: oslobodzovanie spoločenských pomerov a priznanie nároku jednotlivcovi na individuálny kreatívny prejav je rovnako dôsledkom emergence podobne, ako je ním samotná kreatívna činnosť. V oboch je skrytá vôľa jednať a vôľa k moci i nárast významu individuálnej suverenity, tak veľmi potrebnej na uspokojenie duchovných potrieb. Dvadsať storočie bolo vo všetkých umeleckých disciplínach pozoruhodným inkubátorom takýchto historických zmien a vďaka umelcom ako Jackson Pollock vidíme ich priame praktické prejavy. ||*

aj vo voľbe operných árií od Mozarta, Belliniho, Donizettiho, Offenbacha, Leoncavalla, Masseneta, Čajkovského a C. Menottiho. Obe sa prejavili ako umelkyne s výbornou hlasovou technikou a presvedčivou schopnosťou precítenia všetkých nuáns stvárnených árií. Liubov Gunder bola obom speváčkam výbornou oporou, okrem sprevádzania v áriách na vysokej umeleckej úrovni reprezentovanej dokonalým technickým stvárnením a vnútorným duševným prežívaním predniesla dve etudy ukrajinského skladateľa Viktora Lisenka a etudy zo Chopinovho opusu 25.

Záverečný koncert pod názvom ViolinOrgano duo sa konal 26. 5. v Konkatedrále sv. Mikuláša. Už názov koncertu napovedá, že išlo o spoluprácu dvoch umelcov: huslistu Jozefa Bikára, absolventa Hochschule für Musik und Darstellende Kunst vo Viedni, bývalého koncertného majstra Opery ŠD v Košiciach a v súčasnosti člena orchestra ŠfK, a organistu Tomáša Mihalika, absolventa VŠMU v Bratislave a Consevatoire National Supérieur de Musique et de Danse v Lyone. Mihalik si vybral repertoár, v ktorom v plnej miere vyzneli zvukové kvality a dispozície nedávno zrekonštruovaného organu prešovskej konkatedrály. Na úvod zaznela *Sinfonia z Kantáty „Wir danken Dir, Gott“ BWV 29* J. S. Bacha v úprave Marcela Duprého, v ktorej umelec v plnej miere predviedol farebnú pestrosť v súlade so zmyslom pre bachovskú tektoniku. Spolu s huslistom predniesli Bachovu *Sonátu E dur BWV 1016* s výborným štýlovým cítením, vychádzajúc z princípov historicky poučenej interpretácie. To sa prejavilo hlavne v pomalých častiach v podobe jasne formulovanej ornamentiky.

Skvelý výkon huslistu bol podporený neomylnou technikou a spolucítením umeleckého partnera za organom, čo vyústilo do zvukovo krásnej symbiózy. Organová *Sonáta B dur op. 65, č. 4* Felix Mendelssohna Bartholdyho sa niesla v duchu výborného zvládnutia všetkých technických nuáns, v romantickom organovom zvuku a s výnimočným muzikantským precítením. V skladbe J. G. Rheinbergera *Thema und Veränderungen op. 150 č. 1* pre husle a organ dominoval zo strany oboch umelcov predovšetkým



Vanesa Bortníková na koncerte víťazov Rajeckej hudobnej jari  
Foto: archív M. Remeniusa

dôraz na lyrickú kompozičnú koncepciu. Záverečné dve skladby v podaní organistu priniesli zásadné náladové kontrasty: kým *Angelus! Modlitba ku anjelom strážnym* Franza Liszta predstavoval intímnu meditatívnu skladbu vo výstižnom zvukovom farebnom stvárnení, skladba *Carillon op. 27 č. 4* Marcela Duprého bola efektným záverom celého koncertu.

Záverom možno konštatovať, že všetky koncerty sa konali pred zaplneným auditoriom a tohoročná Prešovská hudobná jar svojou dramaturgiou vyvoláva nádej, že po určitom umŕtvení aktivít východoslovenských umelcov sa opäť vo väčšej miere prejaví ich umelecké ambície a výraznejšou mierou oživia hudobný život nielen

na východnom Slovensku. V tomto zmysle patrí PKO v Prešove veľké poďakovanie za to, že celý festival ponechalo pre prezentáciu domácich interpretov.

KAROL MEDŇANSKÝ

1. 6. 2023

Košice, Dom umenia

Štátna filharmónia Košice

Robert Jindra, Petr Nekoravec,

Tomáš Vrána

*Martinů – Britten – Szymanowski*

S blížiacim sa záverom 54. koncertnej sezóny sa šéfdirigent košických filharmonikov Robert Jindra postaral o ďalšie

# Juraj Griglák

## Od Irisky až k originálnemu Fenderu



Foto: Zdenko Hanout

výrazné rozšírenie hudobnohistorických a hudobnoestetických obzorov poslucháčov a návštevníkov „svojich“ koncertov. Na programe sa totiž ocitli naozaj zriedka hrávané a v podstate skôr neznáme diela majstrov 20. storočia z rokov 1932–1954. Vzhľadom na ich kvalitu a umeleckú hodnotu je to nesmierne záslužná činnosť, no na druhej strane to výrazne sťažuje hodnotenie samotnej interpretácie – recenzent sa prirodzene musí sústrediť skôr na kompozičné charakteristiky...

V úvode zaznelo kratučké (ani nie štvorminútové), ale o to temperamentnejšie a údernejšie, veľkoryso inštrumentované *Saltarello* z opery *Mirandolina* Bohuslava Martinů, ktorú orchester pod Jindrovou energickou taktovkou zahral so zjavnou vervou a chuťou. Vzápätí sa na pódiu Domu umenia objavil úspešný český tenorista Petr Nekoranec (stále sa nachádzajúci skôr na začiatku svojej kariéry) v „piesňovej suíte“ (či cykle) Benjamina Brittena *Iluminácie* pre vysoký hlas a sláčikový orchester. Anglický majster skompletizoval tento cyklus v USA na začiatku druhej svetovej vojny v r. 1939 a ako inšpiračnú predlohu si netradične vybral francúzštinu, konkrétne surrealisticky zafarbené básne búrliváka Arthura Rimbauda. Mimochodom, český preklad týchto básní ŠfK sprostredkovala v bulletine, čo treba oceniť.

Hudba tohto cyklu sa vyznačuje kombináciou čerstvej vitality, tvrdých rytmických ostínat, zvláštnej poetickéj sugestivity a mysterióznej meditatívnosti: hudobná reč sa vcelku blíži k neoklasicistickej komunikatívnosti. Nekoranec zaujal prepracovaným dynamickým stvárnením a prirodzeným frázovaním, ale aj sýtym a lahodným oblým rovným tónom a výbornou deklamáciou. Skvelým spoľahlivým partnerom mu v presvedčivej interpretácii Brittenovho cyklu bol orchester ŠfK a jeho šéfdirigent.

Po prestávke sme sa opäť dočkali veľkého orchestra a dokonca sólového klavíra v 4. *symfónii* Karola Szymanowského, ktorá má podtitul *Symphonie concertante*. Ako už z názvu vyplýva, ide o prechodný útvar medzi klavírnym koncertom a symfóniou; kontemplatívne chápaný klavír je často vsadený do spleti orchestrálnych partov a nástrojových figúr, pričom mu chýba sofistikovaná a komplikovaná virtuozita. Trojčastový útvar nadväzuje na tradičný formový pôdorys koncertu, v okrajových častiach nachádzame veľa príkrých tempových kontrastov, striedajú sa slávnostné a lyrické nálady. Štylisticky svojrázne a ťažko zaraditeľné dielo uzatvára neofolkloristicky ladená tretia časť, štylizovaný oberek s krúživou rytmikou v závere s takmer orgiastickou kulmináciou.

Tomáš Vrána, toho času ešte študent Akadémie múzických umení v Prahe, sa svojej úlohy zhostil dôstojne a so ctťou. Jeho klavír znel kultivovane, najmä v lyrických polohách sa cítil ako ryba vo vode, nebál sa použiť aj expresívnejšie rubato a ani vo zvukovo exponovanejších miestach neburácal príliš – neustále si zachovával určitý šarm a eleganciu. Zdá sa, že vcítanie sa do rafinovaných štruktúr tejto podmanivo exotickéj skladby nerobilo žiadny problém ani Jindrovi a košickému orchestru. Publikum – hoci tentoraz redšie – mohlo odchádzať spokojné. Pravda, z čisto kvantitatívneho hľadiska by mohol niekto vzniesť námietku, lebo čistý čas koncertu nedosiahol ani jednu hodinu...

TAMÁS HORKAY

*Na rozdiel od detí iných hudobníkov som mal celkom idylické detstvo. Okrem hodín klavíra ma rodičia – otec klarinetista v SOSR-i a mama speváčka v SLUK-u – do ničoho nenútili. Keď som mal desať rokov, začal som s kamarátom počúvať Beatles a v dvanástich sme založili kapelu. Otec mi kúpil akustickú gitaru a naučil pár akordov, aby som sa vedel sprevádzať pri speve. Nejak mi to však nesesedelo, tak som sa rozhodol, že budem hrať na bicích. Keď som sa rozhodoval, kam pôjdem na strednú, otec mi poradil, aby som na konzervatóriu skúsil kontrabas: „Kontrabasisti majú ľahké party, nemusia toľko cvičiť ako huslisti...“ Kvôli príprave na talentovky som začal chodiť k rodinnému známemu, emeritnému kontrabasis-tovi pánu Vášovi a aj v našej garážovej kapele som prešiel z bicích na „basu“. Na prvú basgitaru som si zarobil v JRD pri stavbe lešenia okolo kravína. Do práce som musel chodiť na šiestu ráno, zabil som tým polovicu letných prázdnin. Peniaze však neboli jediným problémom. Bolo treba vystrihnúť moment, keď prídu basgitary do PRIOR-u. V Bratislave to bolo jedno z mála miest, kde sa dali kúpiť. Tak som striehol. V deň D som vyrazil do obchodu s peniazmi zarobenými v roľníckom družstve a 300 korunami, ktoré mi doložila mama. Keď som basgitaru Jolana Iris doma oprel o stenu, otec poznamenal: „Tak ty si už ako kontrabasista skončil!“ (V tom sa našťastie zmýlil...)*

*Na konzervatórium som chodil celkom rád, ale srdcom som bol viac v kape-lách, s ktorými som hrával popri štúdiu. Môj vývoj bol závislý nielen odo mňa, ale aj od okolností a prostredia, do ktorého som sa dostal. V živote som mal šťastie na kamarátov, ktorí mi ukázali smer. Jedným z takýchto kolektívov bola kapela Tamis, ktorú viedli Stanislav Jenis a Andrej Turok. Skúšky sme mali v Muko klube takmer každý deň. Pamätám sa, ako si chceli zo mňa vystreliť. Stano dal zadanie Andrejovi napísať nehrateľnú basovú linku, ktorú som sa mal naučiť do 24 hodín. Nespál som preto celú noc a na druhý deň som im ju na mojej Iriske odpálil. Myslím, že jediné, s čím neboli za celú tú dobu spokojní, bol môj zvuk. Na koncerty mi požičiavali od starších kamarátov profesionálne basgitary, a tak som pochopil, že bez dobrého nástroja sa proste nepohnem z miesta. Poprosil som teda otca, aby mi z turné v Nemecku priniesol kópiu Fender Jazz Bass. Keď prišiel domov, zistil som, že sa pomýlil a kúpil japonskú kópiu Fender Precision Bass od firmy Sunrise. Najprv som bol nešťastný, ale potom som sa s tým zmieril a túto basgitaru som používal až do r. 1997. Bola to moja prvá profesionálna basgitaru, ktorú mi kúpil otec za ušetrené „diéty“. Dnes už mám originálny Fender Jazz Bass z roku 1964, ale jeho japonskú kópiu si cením viac. Nikdy ju nikomu nepredám... ||*

## Koľko stojí organista?



MONIKA MELCOVÁ

5. 6. 2023  
Bratislava, Dvorana VŠMU  
Koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari

V deň 82. narodenín vitálnej Marthy Argerichovej sa v bratislavskej Dvorane uskutočnil koncert víťazov Rajeckej hudobnej jari, ktorí sa s rovnakým programom nasledujúci deň predstavili aj vo Viedni. Zakladateľ a riaditeľ súťaže, riaditeľ ZUŠ v Rajci Marián Remenius, najprv pozdravil návštevníkov v hľadisku vrelým entree a nasledoval bohatý, vsuktku rozmanitý program zložený zo slovenských diel, skomponovaných priamo na mieru detským interpretom – jedinečný prvok Rajeckej hudobnej jari, ktorý svedčí o tom, že táto súťaž ďaleko prekračuje mestský či regionálny rámec a predstavuje jedno z najvýznamnejších podujatí na Slovensku venovaných domácej hudbe.

Program otvorilo suverénne vystúpenie mladého huslistu Michala Kováčecha s klavírnym sprievodom Michaely Holej (ZUŠ L. Árvaya, Žilina; Lumír Štěpánek: *Capriccio*). Tento mladý talent sa blysol čistou intonáciou a skvelým huslovým zvukom. Ak bude naďalej rozvíjať svoje schopnosti (podobne ako ostatní mladí hudobníci na programe), domáca interpretačná scéna má veľmi sľubnú budúcnosť.

Akordeónovú hudbu v programe zastupoval Filip Studenka (ZUŠ Morava Zlín), ktorý predstavil dielo podľa zápiskov z *Levočského pestrého zborníka* (Jozef Podprocký: *Suita Choreica*), zvuk trúbky zasa priniesla mladá interpretka Petra Blunárová, ktorú citlivo sprevádzal skúsený korepetitor Marek Milo (ZUŠ Rajec; Anton Popovič: *Elégia*). Z kategórie ansámblov osviežujúci, zvukovo harmonizujúci svet prinieslo huslové kvarteto v zložení Patrícia Baltazarovič, Mário Kurajda, Daniela Mikulášová, Eva Žmijáková (ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín; Peter Machajdik: *Premeny tieňov leta* pre štvoro huslí).

Pokojný zvukový profil diela a jeho priliehavá interpretácia patrili vystúpeniu mladej huslistky Anežky Kurajdovej s klavírnym sprievodom Zuzany Retišákovéj (ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín; Martina Kachlová: *Kaluže*). Sólové husle v rukách Patricie Baltazarovičovej priniesli vkusné *espressivo* v skladbe *Intermezzo pre husle sólo* Viliama Gräffingera. Niekdajší slovenský avantgardista Ladislav Kupkovič sa neskôr stal autorom tvoriacim výsostne klasicky tonálne a ukážku z tohto segmentu jeho tvorby v podobe *Variácií Lohengrün pre štvoro huslí* s vďačnosťou komunikovali publiku mladí muzikanti Anežka Kurajdová, Mário Kurajda, Daniela Mikulášová a Eva Žmijáková (ZUŠ I. Ballu Dolný Kubín). Záver koncertu patrilo zvuku violončela, citlivej interpretácii a pozitívnej energii prúdiacej z pódia, keď violončelistka Vanesa Bortníková v spolupráci s klaviristom Marekom Milom (SZUŠ Kapušany) predniesli *Concertino* Jana Grossmanna.

Celý program bol prepletený dielkami slovenskej skladateľky Jany Kmitovej, plodnej autorky, pokiaľ ide o tvorbu pre deti. Učiteľia i žiaci radi siahajú po jej skladbách, ktoré dosvedčujú invenčný, poeticko-ludický kompozičný prístup. Na programe boli skladby *Listopad* (Lily Macsai, violončelo; Nadácia J. N. Hummela), *Medzi hviezdami* (Laura Droppová, husle, Zuzana Retišáková, klavír; Musikschule Klosterneuburg, Rakúsko), *Jazzová impresia* (Denis Ďuriček, klavír; ZUŠ Martin) a *Trojruža* pre trojo huslí (Tereza Mihalčinová, Andrea Holá, Jakub Varga, husle; ZUŠ L. Árvaya Žilina). Zazneli vo zvukovo plastickom podaní, s náležitou brilantnosťou a virtuozitou.

Koncert bol veľmi vydareným podujatím a na záver neostáva nič iné, len si priať, aby Rajecká hudobná jar ďalej úspešne napredovala.

PETER JAVORKA

„Ste lacní, vlastne najlacnejší, vy organisti.“ *Takto ma privítal generálny manažér v Auditoriu Nacional v Madride. Je to človek s jasnými politickými ambíciami, no a čo sa týka umeleckých kritérií, vsadí skôr na zvučnejšie mená. Hudbu ani jej dejiny nikdy neštudoval. Avšak pre nás „najlacnejších“ vytvoril organový cyklus „Bach Vermut“ vo veľkej symfonickej sále s 84-registrovým organom z dielne Grenzing. Je to projekt, ktorý zahŕňa 60-minútový recitál, po ktorom si môžete vo foyer vychutnať tapas, ako aj skvelý Vermut a k tomu vám improvizuje jazzová kapela na Bachove témy.*

*Po rozhovore s ostatnými pozvanými kolegami ako Olivier Latry alebo Daniel Roth sme prišli na to, že to bol pre nás jeden z najlepších honorárov... Napriek tomu sme asi dobrý „deal“ pre sálu s kapacitou vyše 2300 miest a ktorá je vždy pre tento projekt vypredaná. V japonskej koncertnej sále Kitara v Sappore, kde som pôsobila, bol môj ročný plat menší ako jeden recitál Renée Flemmingovej na akejkoľvek pôde. V poriadku. Stále to patrí k najlepším pracovným podmienkam, ku ktorým som sa dostala.*

*Pozrime sa do Škandinávie. Za organový recitál dostanete menej ako v Madride, je tam v podstate standard fee, a to rovnako pre všetkých. Ak sa vám to nepozdáva, bez mihnutia oka pozvú iného hosta. Ak ste chrámovým organistom v týchto rovnostárskych krajinách, ste štátnym zamestnancom so slušným platom. Vo Švédsku môžete nazrieť do výplatnej pásky aj ministromi dopravy, nie je to tabu. Ak ste vo Francúzsku, o peniazoch sa nehovorí. A ak máte miesto v Saint Sulpice, alebo v Saint Eustache, váš mesačný plat na týchto mimoriadne prestížnych miestach vám umožní zaplatiť elektrinu a možno aj telefónny účet. Sadzby za omše aj pohreby sa tento rok dokonca znížili, takže bez pedagogickej a koncertnej činnosti nevyžijete.*

*Podme teraz do poroty, aj keď to je už téma pre všetky nástroje. Na Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dostanete ako člen poroty na prijímacích alebo záverečných skúškach tak málo, že ak to neberiete ako česť, že si pozvali práve vás, alebo že si môžete zaspomínať na staré dobré časy, stretnúť sa s bývalými pedagógmi, radšej tam ani nechodte. Ja som si vo februári takto pekne zaspomínala na moje štúdiá a odvtedy čakám na honorár, ktorý nemá kto poslať, lebo na konzervatóriu má administratíva ťažké časy... Ako zhrňam tieto fakty, uvedomujem si, že prelínam dve témy: koncertnú a chrámovú činnosť. Druhá z týchto tém je komplexná, potrebovala by celú štúdiu o tom, ako si zachovať dôstojnosť a ako byť rešpektovaný, ako dosiahnuť to, aby bola na týchto miestach požadovaná skutočná kvalita, aby na tom naozaj niekomu záležalo...*

*Uvedomujem si, že byť organistom znamená mať aj najväčšie výkyvy vo finančnom ohodnotení medzi všetkými ostatnými hudobnými nástrojmi. Vynechala som pedagogickú činnosť, ktorá vždy zodpovedá štandardom danej krajiny. Zrejme tomu bolo vždy tak. Aj svätotomášsky kantor Bach musel vyjednávať, a to nielen raz, o svojich financiách. Napríklad 29. apríla 1725 reklamoval mizerných šesť toliarov za prácu v Universitätskirche-Paulinerkirche a po dlhých natahovačkách dostal 13 toliarov a 10 grošov. Taktiež konštatoval, že je tam veľmi zdravý čistý vzduch, a teda menej „mortuus“ čo znamená menej pohrebov, a teda menej príjmov. Napriek tomu vám prajem len ten najzdravší vzduch, príjemné leto a kolegom čo najdôstojnejšie ohodnotení prácu. II*

# Košická hudobná jar 2023

Na najvýznamnejšej prehliadke klasickej hudby vo východoslovenskom regióne zatiaľ nemožno očakávať ani zahraničné symfonické orchestre ani široko známe mená zahraničných sólistov. Napriek tomu viaceré tohtoročné koncerty ponúkli plejádu vzácnych zážitkov najrôznejšieho rázu a dramaturgicky dôkladne vypointované koncertné seansy.



Keďže organizátor KHJ Štátna filharmonia Košice si nemôže dovoliť zaplatiť etablované hviezdy interpretačného neba, medzi interpretmi opäť prevažovali mladí nádejní hráči a zoskupenia. Tak tomu bolo aj na otváracom koncerte 27. 4., keď sa za dirigentským pultom ocitol mladučký Brit **John Warner** a úlohu sólistu prebral čerstvý víťaz mnohých súťaží, violončelista z Dánska **Jonathan Swensen**. V prvej polovici koncertu sme si mohli vypočuť *Symfóniu č. 8 op. 64* od Alexandra Moyzesa, ktorá vznikla ako quasi protest proti okupácii Československa vojskami Varšavskej zmluvy.

Bulletin nás informuje, že Moyzes dal symfónii podtitul *21. 8. 1968*, no na stránke Hudobného centra v profile Alexandra Moyzesa medzi jeho dielami tento podtitul nenájdeme. Bližšie informácie o okolnostiach vzniku tohto pozoruhodného diela mi nie sú známe, potrebný je tu ďalší hudobno-historický výskum.

Čínska klaviristka Zee Zee a kórejský dirigent Eugene Tzigane spolu so ŠfK v Rachmaninovovi  
Foto: D. Hanko

Tak či tak, ide o neobvykle závažné dielo s atmosférou sklúčenosti, úzkosti, tvrdošijnej rytmickosti a ostrej konfrontačnosti a predstavuje veličanskú zmenu napríklad v porovnaní s autorovou *7. symfóniou*. Interpretačné zvládnutie možno vrelo pochváliť a poukázať na Warnerov pocitový, na dno výrazových rezerv siahajúci a detailný prístup.

Určite nesklamalo ani predvedenie slávneho *Violončelového koncertu h mol* Antonína Dvořáka. Výnimočne, v rámci tlačovej konferencie, som mal možnosť nahliadnuť do skúškového procesu a na chvíľu som sa stal svedkom veľmi dôkladného prístupu dirigenta vo vzťahu k orchestrálnemu partu. Večer tento dojem posilnila vynikajúca spolupráca všetkých aktérov vrátane orchestra ŠfK, bezchybná zvuková ekvilibristika, ale aj strhujúci entuziazmus sólistu a „teplé“, precízne prepracované orchestrálne frázy. I keď určitý gentlemanský chlad je Warnerovmu pro-

filu vlastný, v spolupráci so Swensenom sa dopracovali k presvedčivému celkovému vyzneniu tohto populárneho diela.

Minimal piano – tak znel názov ďalšieho koncertu, tentoraz klavírneho recitálu 4. 5. Ako jediný aktér vystupovala japonská špecialistka (aj) na Philipa Glassa, **Maki Namekawa**. Na jej hodinovom koncerte zazneli výbery z cyklu *Musica ricercata* Györgya Ligetiho, z *Children's Songs* od Chicka Coreu a kompletná polhodinová *Klavírna sonáta* od Glassa. Ako vyplýva už zo samotného vymenovania programu, reflektovať tu možno predovšetkým nekonvenčnú dramaturgiu, ktorá poslucháčom priblížila zákutia klavírneho „minimalizmu“. Do nej v širšom chápaní patrí aj Ligetiho hra s intervalmi a postupné fascinujúce rozširovanie melodicko-rytmických vzorcov či repetitívne, ale vôbec nie naivné a neraz úctyhodne komplexné štruktúry „detských piesní“ slávneho jazzmana. Samostatnou kapitolu je

Glassova sonáta (2019) napísaná špeciálne pre Namekawu, ktorá na mňa pôsobila pomerne únavne a harmonicky „klišéovito“, aj keď ju nemožno zaškatuľkovať do užšie chápaného minimalizmu. Namekawa podala oduševnený a vrcholne kompetentný výkon, dokonale osvetľujúci kompozičné špecifiká spomenutých skladieb.

Nasledovalo vystúpenie sláčikového kvarteta, v kontexte festivalu neodmysliteľné, 9. 5. v synagóge na Zvonárskej ulici (ostatné akcie sa konali v Dome umenia). Organizátori si tentoraz vybrali **Adelphi Quartet** s medzinárodnou zostavou a sídlom v Salzburgu. Priznám sa, spočiatku som pri vnímaní Mozartovho *Kvarteta G dur KV 387* bol v rozpakoch, ich koncepcia sa mi javila ako strojená, takmer hysterická. Postupne sa však tento dojem rozplynul a napriek „rozbitiu“ hlavnej témy 1. časti sa ma zmocnil nemý úžas v tom najlepšom slova zmysle. Neraz odvážne rubato a neobvykle expresívne frázovanie sú síce u Mozarta trochu neštandardné, zato veľké kontrasty, výnimočne precízny dôraz na detail a široké dynamické rozpätie s nádhernými pianami, ako aj čistota stavebných línií určite získali srdce každého poslucháča. Poďčiarkol by som maximálnu koncentráciu, zohratosť, homogenitu a zvukovú vyváženosť. Rovnako však aj dokonalú intonáciu (zdržanlivé vibrato) a s ňou súvisiacu až transcendentnú preduchovnenosť. V Mendelssohnovom rozorvanom a atypicky tragicky ladenom *Kvartete f mol op. 80* (dokončil ho iba dva mesiace pred smrťou) sme si mohli navyše užít kombináciu dych vyrážajúcej romantickej vášnivosti a intelektuálnej disciplíny, ako aj obdivovať autentické tvarovanie rozsiahlych zvukových plôch. Sledovať členov kvarteta, ako doslova spolu dýchajú (alebo napríklad výrečnú mimiku druhej huslistky Esther Agustiovej Matabosch, rodáčky z Barcelony), bolo aj vizuálnym zážitkom...

Vrcholne príťažlivá dramaturgia čakala poslucháčov 18. 5. : najprv *Rapsódia na Paganiniho tému* od Sergeja Rachmaninova

(tento rok oslavujeme 150. výročie jeho narodenia) a vzápätí *Symfónia č. 6 A dur* Antona Brucknera, ktorý je v Košiciach len zriedka hraným skladateľom (a táto symfónia tu zaznela niekedy ešte koncom 80. rokov). Predvedenie ležalo – po pri orchestri ŠfK – na pleciah umelcov ázijského pôvodu: dirigenta pôvodom z Japonska **Eugena Tzigana** a celkom známej klaviristky čínskeho pôvodu so pseudonymom **Zee Zee**.

V prípade Rachmaninova som nebol celkom spokojný s klavírnym zvukom ani celkovým prístupom: tón Zee Zee sa mi zväčša zdal trochu chladný a jej atitúda ako prehnane virtuózna, vydretá a extrovertná, spočiatku takmer nahnevaná. Jej vehemencia a bezchybná brilancia mi nevyvážili nedostatok spirituálnej ľahkosti, reflexívnej duchovnosti a odpichu – i keď v slávnej hymnickej 18. variácii vyčarovala peknú poetickú atmosféru so žiaducou spevnosťou. Ani komunikácia sólistky s orchestrom nebola v tomto prípade ideálna. Naopak, Brucknerova symfónia pod Tziganovou taktovkou poskytla oveľa viac fantazijnej obrazotvornosti. Napriek istej „upotenosti“ sa mu podarilo mohutný kolos udržať pokope vďaka presvedčivej koncepcii, plastickému frázovaniu, veľkorysej dynamike a agogike a poďčiarknúť tak tristanovskú expresivitu a majestátnosť stavby.

Ešte jeden komorný koncert čakal na milovníkov klasicisticko-romantickej literatúry, keď sa 23. 5. poslucháčom predstavili **Ivan Ženatý** (husle) a **Marián Lapšanský** (klavír). Sú to dvaja zrelí majstri, ktorých muzicírovanie vo vzácnej intelektuálnej a emocionálnej harmónii opäť poskytlo vzácny zážitok. V ich podaní zazneli Beethovenova *Sonáta G dur op. 30 č. 3*, Dvořákov *Romantické kusy op. 75*, Debussyho neskorá *Sonáta g mol* a skutočná lahôdka, Franckova *Sonáta A dur*. Ženatý zaujal rustikálnym, zemitým tónom a Lapšanský taktiež nesmiernou mnohofarebnosťou klavírneho zvuku; ich spoločný prejav charakterizovali hlboká mužná citovosť,

**Dočkali sme sa mohutných kontrastov od ostrej pichľavej satiry po vznešenú melanchóliu, od extatického vytrženia po diskrétny lyrizmus, ale konečne aj ozajstného piana!**

rozvážnosť, inteligencia, koncíznosť výstavby, dôsledné náladové odtieňovanie, široká a adekvátna výrazová škála. Azda len v druhej, pomalšej časti Beethovena by som privítal o čosi zdržanlivejší postoj a menej dravosti.

V poslednej časti Dvořáka sme sa, naopak, dočkali pravej napínavej mystérióznosti. Sonáta Césara Francka po prestávke upútala vrúcnu meditatívnosťou a prirodzenou senzitivnosťou bez strojených manier. Ženatého tón bol šťavnatý a pohyboval sa v znamení rétorickej deklamatívnosti, na základe naliehavého dramatického gesta v exponovanejších miestach. Spomeňme aj jednoliate gradácie a strhujúci ťah najmä v poslednej časti. Lapšanský opäť preukázal, že je nielen sólistom, ale rovnako citlivým a v tom najlepšom slova zmysle múdрым komorným hráčom.

Posledný koncert tohtoročnej Košickej hudobnej jari sa konal 25. 5. a (takmer) vypredanú filharmonickú sálu naplnil opäť raz nevšedný program. Najprv kyjevský rodák s belgicko-francúzskymi koreňmi Reinhold Glière (ktorý však fakticky patrí do ruskej hudby postromantizmu) so svojim *Harfovým koncertom Es dur op. 74* a potom jedna z ikonických kompozícií modernej klasiky alebo klasickej moderny, *Symfónia č. 7 Leningradská* Dmitrija Šostakoviča. Glière tu zafungoval ako efektný, vďačný a príjemný predkrm, o ktorého vkusné a podmanivé nastolenie sa zaslúžila vynikajúca talianska harfistka **Claudia Lucia Lamanna**. Dielo upútalo ušľachtitou noblesou, plnokrvnou citovosťou a harmonickou delikátnosťou, ale aj lyrickým prúdom hudby vzácne pozitívnej nálady, navyše v prvotriednej interpretácii.

Po pauze sme sa teda mohli tešiť na monumentálnu 80-minútovú „kladu“ od Šostakoviča v podaní neobyčajne posilnených košických filharmonikov (osem lesných rohov, sedem hráčov na bicích!) a so zvedavosťou predvídať performatívnu koncepciu amerického dirigenta

venezuelského pôvodu **Ilyicha Rivas**a. Možno jednoznačne konštatovať, že záverečné dielo KHJ dalo za jej priebehom dôstojnú, absolútne uspokojivú bodku. Rivas sa vyznamenal obrovskou výrazovou flexibilitou a tiež charizmou, ktorej súčasťou bola nebyvalá pohybová a gestická variabilita. Dočkali sme sa mohutných kontrastov od ostrej pichľavej satiry po vznešenú melanchóliu, od extatického vytrženia po diskrétny lyrizmus, ale konečne aj ozajstného piana!

(Nielen) slávny sled „invazívnych“ pochodových variácií na pozadí ostinátneho rytmu v 1. časti filharmonici stvárnil s priam neuveriteľnou, až fyzicky otriasajúcou, stále sa stupňujúcou intenzitou. *Leningradská* pod Rivasovou taktovkou ožila ako veľký klenutý celok v znamení jednoty protikladov (súdržnosť celku – prepracovanosť detailov so zomknutým frázovaním). Protivojnové poslanstvo symfónie sa uplatnilo v plnej kráse a ľudia zo sály vychádzali s pocitom úprimného nadšenia... Aj vďaka tomuto koncertu možno konštatovať, že tohtoročná KHJ bola azda najúspešnejšia za posledných desať rokov.

TAMÁS HORKAY

Festival priniesol poslucháčom vzácny zážitok aj vo štvrtok 11. 5. v podobe koncertu s názvom Barok a jazz. Sólista večera, fagotista **Daniel Hrinda**, sa na pódiu stretol so svojim bývalým pedagógom na viedenskej Hochschule für Musik, dirigentom **Milanom Turkovičom**. Turkovičovo interpretačné i pedagogické majstrovstvo malo zásadný vplyv na umeleckú cestu Daniela Hrindu, rodáka z Humenného. Hrinda bol, okrem iného, aj zakladajúcim členom Malajského filharmonického orchestra spoločnosti Petronas v Kuala Lumpur. Pôsoobil a stále pôsobí v mnohých komorných zoskupeniach a je taktiež vyhľadávaným sólistom.

Komorný orchester vytvorený výberom hráčov z orchestra ŠfK s hosťujúcim čembalistom **Petrom Guľasom** sa zhostil neľahkej úlohy zahráť niekoľko častí zo suity z opery *Kráľovná víl* Henryho Purcella. Dielo je známe z nahrávky vo vynikajúcej interpretácii súboru Concentus Musicus Wien pod vedením Nikolausa Harnoncourta. Na výsledok interpretácie košického orchestra je preto nutné prihliadať s touto vedomosťou. Hráči sa však veľmi snažili rešpektovať dirigenta i čembalistu a v rámci možností urobili maximum. Podobne môžem hodnotiť výkon orchestra aj v interpretácii *Koncertu pre fagot a sláčikový orchester e mol RV 484* Antonia Vivaldiho. Všetky nedostatky v súhre orchestra prekryl svojím výkonom sólista. Ak by som chcela opísať Hrindovu interpretáciu, musela by som použiť všetky odtiene slov veselost a hravost. Fagot znel vďaka technickým schopnostiam interpreta v plnosti svojej farebnej palety, dávkovaním dynamických odtieňov aj invenčným stvárnením melodických ozdôb skladba skladba úspešne vyústila do jednoliateho celku. Druhá časť (*Andante*) bola vankom, ktorý poslucháča uniesol do riše sna. Frázovanie melódie znelo akoby na jeden dych, súlad sólistu s dirigentom bol až hmatateľný. Po záverečnom *Allegre* som potrebovala krátky čas na nadýchnutie a spamätanie sa...

Po prestávke bol program venovaný tvorbe Georgea Gershwina. Daniel Hrinda exceloval aj na tomto žánrovom poli. Heinzom Czadekom aranžovaná suita z opery *Porgy a Bess* mu dala príležitosť ukázať rytmickosť a brilantnosť aj v rámci jazzového frázovania. Hrinda si doslova užíval, ako ho vnímalo publikum. Jeho invenčný improvizatívny vklad dielu dodal neworleánsky šmrnc. Aj orchester sa mohol uvoľniť, pevné štruktúry barokových mantinelov boli povolené, hoci uzdu mal stále pevne v rukách dirigent.

Doslova apoteózu orchestrálneho zvuku prinieslo uvedenie Gershwinovho *Američana v Paríži*. Sólistické výkony dychárov, koncertného majstra, ale i hráčov na bicích nástrojoch boli bezchybné, vynikli aj vďaka precíznej práci dirigenta, ktorému sa podarilo nepustiť orchester do najvyšších dynamických hladín. Udržal rešpekt jednotlivých nástrojových skupín tak, aby úžasná farebnosť tohto diela vyznela ako pestrá paleta zvukov, nálad a atmosféry.

KATARÍNA BURGROVÁ

## S Jurajom Čižmarovičom po nahrávaní Prokofievovho Husľového koncertu č. 2



Foto: archív

*Prokofievov druhý koncert bol mojim snom asi od 15 rokov, keď som sa s ním prvýkrát zoznámil z nahrávky už ani neviem ktorého, iste veľkého ruského huslistu. Bola to láska, najmä do druhej časti... Príliš som mu však nerozumel, prišlo to až neskôr, keď som sa koncertom začal zaoberať analyticky. Ako keď čítate knihu, ktorá vás zaujme, no je ešte pre vás príliš náročná.*

*Prokofieva mám veľmi rád. Prvý koncert som nahrával, tiež so SOSR-om, pred ôsmimi rokmi. Čas naštudovať druhý koncert prišiel s ponukou od BHS a dirigenta Ondreja Lenárda na festival v roku 2022. Mohol som si vybrať akýkoľvek koncert. Zvažoval som, čo by som chcel hrať ja sám, no zároveň, čo by sa hodilo do dramaturgie, podľa ktorej po prestávke mala znieť Straussova symfonická báseň Život hrdinu, a tak som sa nakoniec rozhodol pre Prokofievov „druhý“. No a teraz, na prelome mája a júna, sa nám koncert podarilo nahráť pre potreby rozhlasového archívu. Verím, že sa ocitne aj na CD, kde by som ho chcel skombinovať s nahrávkou Bergovho koncertu, ktorú som pred pár rokmi tiež nahral so SOSR a Mariom Košíkom.*

*Prokofievov Druhý koncert vznikol v čase, keď komponoval aj balet Rómeo a Júlia, spája ich teda veľa spoločnej hudby. Fascinuje ma tá kompozičná rôznorodosť, rozličné bloky prvej časti, emočne veľmi kontrastné. No a potom je tu slávna druhá časť...*

*Prokofiev bol výborný inštrumentátor, no v jeho hudbe, vrátane husľových koncertov, cítiť rukopis klaviristu. V prvom koncerte je stupeň náročnosti vysoký, ale dá sa zvládnuť. Druhý koncert je o čosi náročnejší, (Hoci oveľa náročnejšie sú koncerty Brittena, Korngolda alebo druhý Bartókov koncert.) Prokofiev bol vtedy v kontakte s Oistrachom, ktorý bol pre mnohých, napr. pre Šostakoviča, sprievodcom, dával skladateľom ako huslistu spätnú väzbu. Prokofiev si iste nechal poradiť, no určite zostal verný svojmu presvedčeniu. Krkolomne náročné je to nielen v prvej časti, ale aj v strednom diele druhej časti, pričom nešetril ani orchester. Ved' na konci kódy dosahuje ten vzruch, efekt výbuchu, práve aj komplikovanosť v orchestri.*

*Posledné roky študujem koncerty s partitúrou, je to už pre mňa nevyhnutnosť, aj keď prácu kombinujem so sólovým partom. Som však zvedavý, čo je pod ním, na koho sa v orchestri sústrediť, kto mi „pomôže“, ako vyskladať tie puzzle... Partitúra druhého koncertu je relatívne priezračná, ale o to náročnejšia. Chceli sme jej byť verní, ísť po predlohe. Ak v prvom rade zahráte to, čo je v notách, vyjde vám z toho veľa krásnej hudby. Vymýšľať niečo navyše len preto, aby bol človek zaujímavejší, naozaj nemá zmysel.*

*Dirigent Ondrej Lenárd je v obdivuhodnej kondícii, reagoval pozitívne na všetky moje náznamy, požiadavky, myslím si, že pre nás všetkých to bola veľmi pekná práca. Slovenský rozhlas robí konečne milové kroky dopredu aj z technickej stránky nahrávania, oceňujem prácu, ktorú ako hudobný režisér odviezol David Hernando Rico.*

*Teším sa už na ďalšiu sezónu SOSR-u, v ktorej by som mal s Ondrejom Lenárdom nahráť Korngoldov koncert. ||*

# Pražská jar 2023

Najreprezentatívnejší festival vo veľmi blízkom Česku má od minulého roka nové vedenie, ktoré po skončení už 78. ročníka konštatovalo úspešný návrat návštevnosti a tržieb na predkovidovú úroveň. Nás spoza východnej hranice môže fascinovať aj počet takmer 50 koncertov na časovej ploche takmer 4 týždňov, vrátane skutočnej interpretačnej špičky. Nezabudlo sa na storočnicu Ligetiho, prítomný bol jeden z najvýznamnejších žijúcich autorov a prestížna festivalová súťaž dala príležitosť dvom zamatovým nástrojom – viole a trombónu. Z tohtoročnej festivalovej Prahy ponúkame tri autorské pohľady.



Ak by sa v onen sobotný podvečer 13. 5. v pražskom Rudolfine zrútila strecha, svet by v jedinom okamihu prišiel o väčšinu violovej elity. Nie, nie je to žiadny pokus o zlý violový vtíp; do Prahy sa v tomto roku zišla svetová špička v hre na tomto vznešenom nástroji. Tabea Zimmermann, Cynthia Phelps, Garth Knox a Lars Anders Tomter spolu s Kristinou Fialovou a Pavlom Niklom tvorili porotu violovej súťaže festivalu Pražská jar, ktorej predsedal Antoine Tamestit. Hodnotili celkovo 78 mladých uchádzačov z európskych krajín (vrátane jedného zastúpenia zo Slovenska), ale aj krajín mimo Európy, medzi ktorými mali prevahu Američania a Kórejci. Práve z Južnej Kórey pochádzali

Oksana Lyniv v pražskom Rudolfine  
Foto: Petra Hajsáková

aj dvaja z troch finalistov, Kyungsik Shin a Eric Seohyun Moon; tretím bol Francúz s exoticky znejúcim menom – Sào Soulez Larivière.

Kto teda miluje jadrný a zľahka nazálny tón c struny, mohol sa ho v ten večer skutočne dosýta nabažiť. Miloval ho aj György Ligeti, ktorý svojej komornej tvorbe nasadil korunu *Sonátou* pre violu sólo, napísanou pre Tabeu Zimmermannovú. A keďže si v tomto roku kultúrny svet pripomína jeho storočnicu, voľba logicky padla na toto dielo, z ktorého šiestich častí si finalisti mohli vybrať ľubovoľne, tak, aby vyplnili priestor 10-12 minút, a museli ich predniesť spamäti. Po sólovom výkone ich ešte čakala spolupráca s orchestrom

v *Rhapsody-Concerto pre violu a orchester* Bohuslava Martinů, kde im bola k dispozícii Filharmonie Hradec Králové pod vedením Roberta Kružíka, dirigenta pomerne dobre známeho aj u nás.

Menšou nevýhodou podujatia bolo, že sa časovo čiastočne prekrývalo s reprízou otváracieho koncertu festivalu v Obecnom dome, takže som mohol byť svedkom iba jedného kompletného výkonu a jedného len sčasti. Ako prvý sa publiku predstavil Sào Larivière a už zo spôsobu, akým sa pohyboval na pódiu, bolo zjavné, že bude horúcim kandidátom na prvenstvo. Presvedčila aj jeho hra; zo *Sonáty* si vybral ikonickú 1. časť *Hora lungă*, ktorá využíva výlučne naj-

hlbšiu strunu nástroja a jej prirodzené flažolety, po nej *Prestissimo con sordino* a napokon drásavé a technicky doslova krkolomné *Lamento*, kde interpret musí zvládnuť hru v paralelných kvartových a kvintových flažoletoch. Jeho nástroj mal na c strune krásny sýty zvuk, Larivière dokonale využil jeho kvality v službách výrazu hlbkej melanchólie rumunského žalospevu úvodnej časti, z ktorého vybudoval klenutý oblúk s pozoruhodným dynamickým diapazónom. Skvele si poradil aj v superrýchlej časti so srodínou (to množstvo nôt si vyžaduje obdivuhodný pamätový výkon!) a nezaváhal ani pri dynamických extrémoch *Lamenta*. Približne 20-minútové trojčasťové koncertantné dielo Bohuslava Martinů bolo príjemnou bodkou za jeho suverénnym vystúpením. Larivière sa bez problémov zvukovo presadil voči orchestru, spoľahlivo a s istotou „hotového“ profesionála striedal žoviálne aj meditatívne výrazové polohy, s orchestrom „lokálneho kalibru“ pod vedením skvelého dirigenta (celkový dojem kazil iba menší problém s hobojsmi...) dokázal spoluvytvoriť dojem absolútnej harmónie. Som si istý, že o mladom pánovi, ktorý napokon získal prvenstvo, ešte budeme počuť...

*Hora lungă* a *Prestissimo con sordino* patrili k výberu aj druhého finalistu, Kyungsika Shina. Medzi ne vsadil ešte 3. časť *Sonáty* s názvom *Facsar*. Jeho výkon taktiež dosahoval vysoké kvalitatívne parametre, hoci zvuk violy nebol v tomto prípade natoľko šťavnatý a práve v kulminačnom bode úvodnej časti sa trocha nešťastne „zlomil“. Druhé miesto však bolo zaslužené; navyše, mladý interpret v *Prestissime* rešpektoval skladateľovu požiadavku hneď po skončení časti, akoby ešte v zápale hry, vytrhnúť úbohú soridínu zo strún a zahodiť ju. Shin naskočil na vlnu svojského ligetiovského humoru a je možné, že si jeho sordínu odniesol ktosi z publika ako „trofej“. Tretie miesto porota neudelila; posledný finalista nesplnil požiadavku hry *Sonáty* spamäti.

### **Má vlast zaznieva na otváracom koncerte každoročne a zdá sa, že miestni sa jej ešte nepresýtili...**

V čase jeho výkonu som už však sedel v nádhernej secesnej sále Obecného domu, kde sa v príjemnom predkoncertnom ruchu ladil **Orchester Waleskej národnej opery**, aby pod taktovkou svojho súčasného šéfdirigenta **Tomáša Hanusa** znovu predniesol nesmrteľný cyklus symfonických básní Bedřicha Smetanu. *Má vlast* zaznieva na otváracom koncerte každoročne a zdá sa, že miestni sa jej ešte nepresýtili, koncertná sieň bola zaplnená takmer do posledného miesta aj počas repete. Atmosféra bola teda uvoľnenejšia, v lóži už nesedel prezident republiky, waleský orchester mal svoj pražský „krst ohňom“ už za sebou. Českému šéfdirigentovi sa tak naskytla jedinečná príležitosť tvarovať dôverne známe partitúry novým spôsobom, bez záťaží domácej interpretačnej tradície. Úroveň koncentrácie bola napriek spomenutým okolnostiam mimoriadna, pri úvodných harfách *Vyšehradu* ste mohli počuť na zem spadnúť špendlík. Orchester možno nepatrí k európskej špičke, jeho slabším ohnivkom boli trúbky a lesné rohy, no sláčky a drevá dokázali poskytnúť zážitok z krásnych zvukových farieb. Istým paradoxom, zrejme spôsobeným aj akustikou, bolo, že drevené dychové nástroje bolo počuť omnoho zreteľnejšie než plechy.

Hanus preukázal skvelý zmysel pre Smetanov dramatický nerv, operný orchester pod jeho vedením perfektne tlmočil do zvuku jeho zámery. *Vyšehrad* bol ešte trochu krotký, vo *Vltave* sa však už životodarné šťavy rozprúdili naplno a dirigent sa nebojácne vydal na teritória ohnivého tempa, skutočne za hodnotami, na aké sme zvyknutí v našich končinách. Najmä v *Šárke*, kde zariskoval a orchester vybičoval na hranicu kompaktnosti súhry. Hráči dobre pochopili programové intencie hudby; sólový klarinet znel s nefalšovanou vrúcnosťou, fagot zasa bručal ako chrápajúci opitý zbrojnoš... Svižné tempá charakterizovali aj *Z českých luhov a hájov*, kde sa Hanus v epizóde polky vyhol

nadmerným agogickým výkyvom (opäť na rozdiel od tradície) a vytvaroval priebeh tohto diela akoby v jednom súvislom švihu – celkom ku prospechu veci. Cyklus znel bez prestávky ako jeden súvislý opus, hoci počnúc *Vltavou* odmeňovalo publikum waleských hostí srdečným potleskom po každej zo symfonických básní. A po českých luhoch s dychtivým očakávaním prijalo aj dve záverečné, „husitské“ časti cyklu. Našťastie, všetky otázky ohľadom ich národoveckého pátosu aj trocha ťažkopádnej orchestrácie išli bokom; úvod *Táboru* s chromatickým kontrastom nad ostinatnou zádržou pôsobil úplne hypnotizujúco. Úryvky husitského chorálu zaznievali, akoby boli vyslovované ľudskými hlasmi; „keltský“ orchester si s ich staročeštinou poradil ukážkovo. Ohnivý švih nadobudol aj záverečný *Blaník*, jeho lesk nestlmili ani trocha menej lesklé trúbky a prvý lesný roh, ktorý vo vysokej polohe už evidentne zápasil. V hymnickom pochodovom finále bolo národnostne aj vekovo veľmi pestré obecnstvo sympaticky zliate v jediný, hudbou opojený šík...

Áno, má zmysel každoročne zveľaďovať svoj kultúrny poklad, oboznamovať s ním hostí zo zahraničia, predostierať ho vždy v novom svetle. Našli by sme aj my reprezentatívne dielo, ktorým by sa mohli pravidelne otvárať naše BHS...?

ROBERT KOLÁŘ

Prítomnosť „postminimalistu“ **Johna Adamsa**, jedného z najslávnejších žijúcich skladateľov, v kombinácii s islandským klaviristom **Víkingurom Ólafssonom** ako sólistom večera bola jasným ťahákom Pražskej jari aj pre slovenské publikum. Dramaturgia ponúkla dve skladby z Adamsovej aktuálnej tvorivej fázy: klavírny koncert z r. 2018 a kratšie orchestrálne dielo z r. 2019.

Osemminútová ouvertúrová skladba *I Still Dance* je výrazom dlhoročného priateľstva s dirigentom Michaelom Tilsonom Thomasom a jeho partnerom,

bývalým tanečníkom, ktorý svojho času pred Adamsom vyhlásil: „*Ešte stále tančujem!*“. Skladateľ sa viackrát vyjadril, že inšpiratívne názvy zvyknú predchádzať vzniku jeho diel, a tak tomu bolo aj v prípade efektnej skladby s tokátovým priebehom, tematicky evokujúcej *Allegro* z prvej husľovej sonáty J. S. Bacha.

Aj v poradí tretiu skladateľovu koncertantnú skladbu pre klavír, *Must the Devil Have All the Good Tunes?*, si autor zaumienil skomponovať až po očarení jej budúcim názvom. Provokujúci výrok o najlepších melódiách z diablovej dielne, pripisovaný Lutherovi, stelesňuje „svetská“ elektrická basgitarra, pulzujúci groove s hlavným záberom v temnej kontrabasovej sekcii, ale i jasná ponáška začiatku klavírneho partu na Lisztov *Totentanz* či čertovsky virtuózne pasáže gradujúceho záveru, kde klaviristka využíva efektívny pohyb po celej klaviatúre. Balík diabolských inšpirácií uzatvára meno interpretky, ktorej je dielo venované a ktorá ho nahrála s Gustavom Dudamelom a Los Angeles Philharmonic – Yuja Wang.

Permanentne exponovaný klavírny part cvála v adamsovskom pulze v dvoch krajných častiach, no v strednej sa zastavuje vo zvláštnej stagnácii, keď sa pohyb klavíra spomalí a fragmentarizuje v skokových intervalových kvázi figuráciách, obklopený až úzkostnými sláčikmi. V porovnaní s pulzujúcimi pasážami plnými synkop, ktoré sú pre rytmickú obtiažnosť v orchestri a exponovaný sólový part predsa len skôr technickým problémom, je pomalá časť interpretačnou výzvou. Žiaľ, v Prahe odhalila zásadnú slabinu koncertu, ktorou bolo, paradoxne, obsadenie dirigenta a sólistu. Kto očakával, že žijúca skladateľská ikona za pultom pozdvihne vlastný atraktívny repertoár, ak už nie interpretačne, tak aspoň k zážitku z autentickej komunikácie, mohol byť sklamaný. Pomalá časť koncertu bezradne stála v čase, John Adams sa obmedzoval akoby len na taktovanie a ani vklad Víkungura Ólafssonu nepomohol zbaviť sa rozpačitého dojmu, ktorý ma potom sprevádzal celým koncertom. Ťažko povedať, kde sa „stala chyba“, ale hráči Českej filharmónie už na pohľad pôsobili neinšpirovane a dnes toľko oslavovaný klavirista, nevyhnúc sa konfrontácii s nahrávkou extatickej a jednoducho dokonalej Wangovej, ne-

priniesol do diela nič podnetné. Hlavná sála Rudolfiny však šalela, a to aj po dvoch mozartovsko-bachovských prídavkoch, v ktorých Ólafsson predviedol presne to, začo ho dnes jedni zbožňujú, no druhí vnímajú jeho hudobné cítenie ako prejav na hrane gýča. Po živom kontakte s jeho údajne gouldovským hraním (hm...) som sa pridala do druhého tábora.

Zámer festivalovej dramaturgie predstaviť najnovší segment Adamsovej tvorby si zaslúži pochvalu, škoda, že v programe sa nepodarilo vytvoriť väčší dramaturgický kontrast a v línii esteticky a náladovo príbuznej hudby sa pokračovalo aj zaradením inak vydarenej skladby mladej americkej autorky, ktorá uvádza Adamsa ako svojho mentora. Tridsiatnička Gabriella Smith rada exponuje pravidelný beat, vytvára dojem loopov, a experimentuje s farebnosťou klasických nástrojov nútiac hráčov k prehodnoteniu bežných spôsobov tvorby tónu. V *Tumblebird Contrails* sa jej vďaka tomu darí vytvoriť takmer až elektronickú zvukovosť. Skladateľka, často otvárajúca ekologické témy, sa inšpirovala chvíľou, keď sedela na útese nad morom a vnímala typickú zmes organických a neorganických zvukov: vtáky, udierajúce vlny príboja, šuštiaci piesok... a nebo nad Pacifikom, maľujúce stopy po lietadlách, ktoré zreteľne počúť v pomalých glissandových líniiach nad orchestrálnym pulzom.

Stretnutie s hudbou Smithovej bolo v každom prípade objavom a zrejme výsledkom pekného gesta jej učiteľa, s ktorým sa verejnosť stretla osobne pred koncertom a poskytol rozhovor aj *Hudobnému životu*. Záverečná *Symfónia v troch častiach* od Igora Stravinského uzavrela americký program, keďže kaleidoskopicky ladené dielo – akýsi patchwork odložených alebo nerealizovaných hudieb z predošlých fáz – vzniklo už v USA. Skvelá, úžasne inštrumentovaná klasika 20. storočia vylepšila dojem z koncertu, ktorý mohol byť jedným z vrcholov festivalu.

To sa však jednoznačne podarilo nasledujúci večer, čo si dovoľím tvrdiť aj napriek tomu, že som z veľkej ponuky Pražskej jari počula len dva koncerty. **Symfonický orchestr Bavorského rozhlasu s Danielom Hardingom** uviedol Mahlerovu *Siedmu* a tí, čo majú v obľube toto neustále sa rozvíjajúce robustné dielo

s prírodnými, až bukolickými výjavmi, si museli prísť na svoje. Spoza orchestrálnych pultov sršalo, a to vo zvuku i obraze, odhodlanie hudobníkov počas viac než hodinovej produkcie položiť za skladateľa i dirigenta vlastné životy. Zvuková dokonalosť orchestra z prvej ligy v kombinácii s dirigentskou osobnosťou Hardingovho formátu pripravili v Obecnom dome jeden z referenčných zážitkov. Pekné boli aj momenty, ktoré prepájali program i orchester s českým prostredím – premiéra 7. *symfónie* v Prahe a takmer 20-ročná spolupráca orchestra s Rafaelom Kubelíkom.

Jediným šrámom na obraze večera bola pre mňa akustika sály s dlhým dozvukom a zvláštnym pocitom zvukového „kotla“, ale to je už otázka poslucháčskeho nastavenia a vkusu. Dva dni v Prahe určite stáli za to.

ANDREA SEREČINOVÁ

### **Zámer festivalovej dramaturgie predstaví najnovší segment Adamsovej tvorby si zaslúži pochvalu.**

Slavná italská koloraturní mezzosopranistka **Cecilia Bartoli**, prezidentka spoločnosti Europa Nostra, umelčská ředitelka Svatoodušního festivalu v Salcburku a od Nového roku i nová ředitelka proslulého divadla Opéra de Monte-Carlo, představila ve Smetanově síni Obecního domu v Praze 7. 5. s velkým úspěchem projekt „Farinelli a jeho současníci.“ Program připravila s dirigentem **Gianlucou Capuanem** a komorním souborem hráčů na dobové nástroje **Les Musiciens du Prince-Monaco**.

Pražský květnový koncert světoznámé pěvkyně byl z pohledu plánování sezony 2022/2023 náhradním termínem za původní smluvené prosincové vystoupení, na kterém měla zaznít v koncertním provedení opera Wolfganga Amadea Mozarta *La clemenza di Tito*. Program byl však z důvodů náhlého onemocnění Cecílie Bartoli krátce před jeho konáním v Obecním domě zrušen. Návštěvníci ovšem projevili velký zájem i o další projekt proslulé interpretky, ve kterém provedla posluchače repertoárem operních děl, jež zpíval slavný italský kastrát Farinelli (1705–1782), vlastním jménem Carlo Broschi, jehož umění si podmanilo mnoho milovníků opery z různých zemí světa.

V Praze do zábavně pojaté a hudebně dramaticky strhující dramaturgické linie programu zařadila Cecilia Bartoli operní árie i barokní orchestrální skladby po

dohodě s Gianlucou Capuanem a orchestrem Les Musiciens du Prince-Monaco, jehož založení před sedmi lety iniciovala s Jeanem Louisem Grindou, bývalým generálním ředitelem proslulého operního divadla v Monte-Carlu. Operní a koncertní projekty tělesa si ostatně brzy získaly podporu monackého knížete Alberta II. a jeho sestry Caroline, hannoverské a dědičné monacké princezny.

Na programu zazněla díla Antonia Vivaldiho, Georga Philippa Telemanna, Georga Friedricha Händela, Nicoly Porpory a Johanna Adolpha Hasseho s velmi vtipnými teatrálními gesty a na značně vysoké interpretační úrovni. Les Musiciens du Prince-Monaco vtiskl barokní hudbě kolorit s pestrou šíří barev a dynamických odstínů. Hlavní dirigent orchestru Gianluca Capuano vedl komorní těleso s výjimečným citem pro styl jednotlivých kompozitů. Cecilia Bartoli je fenomenální pěvkyní, která všechny árie obdařila vřelostí, radostí, temperamentní hravou okázalostí, již korunovala virtuozitou par excellence. Ze sólistů zazářili flétnista Jean-Marc Goujon, hobojsista Pier Luigi Fabretti, violoncellista Robin Michael a trumpetista Thibaud Robinne.

Když světoznámá mezzosopranistka **Magdalena Kožená** vystoupila s proslulou britsko-japonskou klavíristkou **Mitsuko Uchidou** poprvé na Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro, mnozí odborníci považovali jejich vyprodaný koncert 16. 5. 2012 ve Dvořákově síni Rudolfiny za vrchol 67. ročníku prestižní přehlídky. V komorním programu představily díla Gustava Mahlera, Clauda Debussyho a Oliviera Messiaena.

Je zajímavé připomenout, že jejich společný debut se na festivalu uskutečnil ještě v době, kdy přehlídku profileoval tým v čele s ředitelem Romanem Bělorem a dramaturgem Antonínem Matznerem (1944–2017). Navzdory změně ve vedení festivalu, kdy z iniciativy jeho managementu a umělecké rady byl v roce 2019 jmenován nový dramaturg Pražského jara Josef Třeštlík a o tři roky později i nový ředitel festivalu Pavel Trojan jr., představily interpretky posluchačům letošního 78. ročníku 14. 5. opět velmi podobný program, složený ovšem jen z děl hudby francouzské. Ačkoliv se dramaturgická

nabídka mezinárodních hudebních festivalů plánuje s víceletým předstihem, nemělo by se pořadatelům ani umělcům stávat, aby se stejní interpreti rozhodli zahrát po letech na témže festivalu, byť jen z části, znovu stejné skladby.

Debussyho *Trois chansons de Bilitis* na texty antikou inspirované erotické poezie Pierra Louýse a *Ariettes oubliées* zhudebnující milostné verše Paula Verlaina zpívala Magdalena Kožená i v tehdejšímu programu Pražského jara. K interpretacím obou skladeb přistoupila tentokrát chladněji až racionálně, bez projevů srdečnosti, vřelosti, bez jemné vášnivosti adekvátní k výrazovému vystižení obsahu zpívaných textů. I když Magdalena Kožená přednesla díla s jistou noblesou a elegancí, akcentovala lyričnost velmi zasněně a emocionalitu značně zastřeně až s odstupem.

Mitsuko Uchida impresionistickým kompozicím vtiskla širší paletu barev, nálad a pestrou kreativitu úhozové kultury. Pěvkyni doprovázela velmi citlivě. Magdalena Kožená zpívala malebně a sytě ve všech polohách, občas i s jasmem ve výškách. V jejím přednesu byl znát nadhled, který se projevil ve vokální hravosti s detaily a dramatickými kontrasty.

*Cinq poèmes de Baudelaire* Clauda Debussyho přednesla mezzosopranistka v podobném duchu jako předchozí skladby programu. Mitsuko Uchida prokázala, že disponuje velmi vytrženým smyslem a citem pro přednes skladatelových děl, kterým dokáže propůjčit i poetičnost a emocionální přesah.

Posluchači soustředěně vnímali, jak má pěvkyně francouzské písně v oblibě. Ostatně už před dvaceti lety natočila *French Arias* pro label Deutsche Grammophon. *Poèmes pour Mi* Oliviera Messiaena, které přednesly obě interpretky i na festivalu v roce 2012, úspěšně završily program. Skvěle porozuměly dílu 20. století v barevné kreativitě.

Významná ukrajinská dirigentka **Oksana Lyniv** zahajovala před dvěma lety Bayreuthský festival, kde debutovala hudebním nastudováním opery *Bludný Holanďan* Richarda Wagnera a stala se v historii proslulé německé přehlídky první ženou, která řídila Bayreuthský festivalový orchestr. V srpnu

se k tělesu dokonce opět vrátí k uvedení stejné opery. Zakladatelka Ukrajinského orchestru mladých (2017) a bývalá šéfdirigentka Opery Graz (2017–2020) působila např. už i v berlínské Státní opeře Pod lipami (L. Cherubini *Médeia*) nebo Losangelsské opeře (G. Puccini *Tosca*). Vloni přijala post umělecké ředitelky Teatro Comunale v Bologni a současně se stala první dirigentkou ve vedení operního domu v Itálii. Na Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro debutovala Oksana Lyniv letos velmi úspěšně ve Dvořákově síni Rudolfiny, kde svůj program připravila s prestižní **PKF-Prague Philharmonia**.

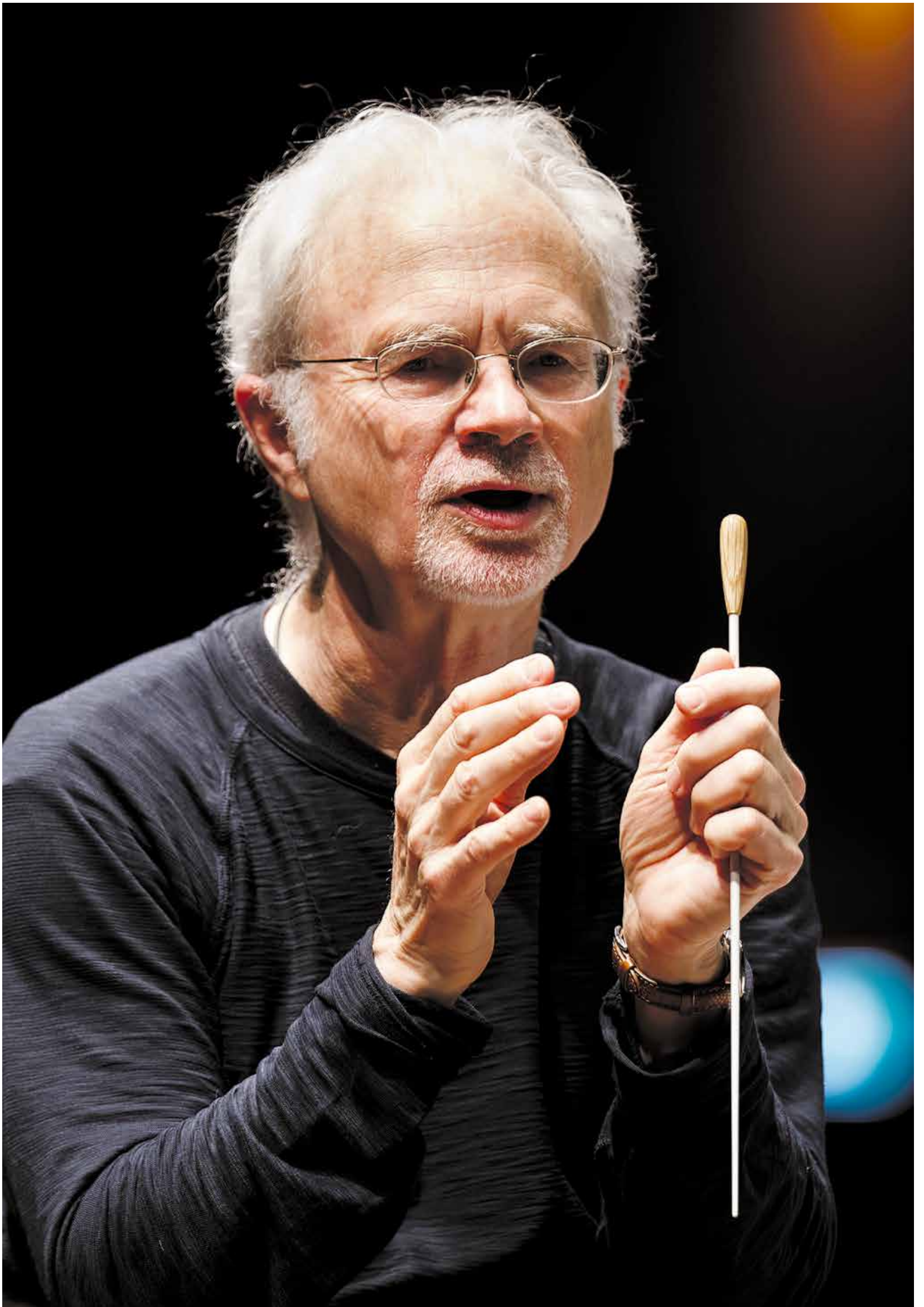
Ukrajinský skladatel Eduard Resatsch, který hraje pětadvacet let na violoncello v Bamberšském symfonickém orchestru, své nové vokální dílo *V plamenech* složil v podobě *Cyklu písní pro soprán a orchestr*. S niternou bolestnou symbolikou zhudebnil soudobé texty své krajanky, básnířky Liny Kostenko. Sopranistka **Julia Tkačenko** písně prodchnula srdečností a vroucností. Zpívala velmi dobře s působivým lyrickým výrazem i jistým tíživým dramatismem. Dirigentka O. Lyniv řídila orchestr temperamentně a jasnými gesty. PKF-Prague Philharmonia dodala interpretaci díla hluboký expresivní výraz s řadou gradačních vrcholů. Publikum přijalo kompozici nadšeně.

Oslnivé virtuózní výkony podali v mistrovském díle Richarda Strausse *Duett-concertino pro klarinet, fagot a komorní orchestr* především mladí sólisté, korejská fagotistka **Minju Kim** a francouzský klarinetista **Lilian Lefebvre**. Sólové party zahráli s živostí, malebností a s krásou tónomalby, navíc obdivuhodně vystihli symbolický podtext zachycující vyprávění pohádkového příběhu, jenž obdařili nejen brilancí, ale i výstižnou charakteristikou. Dirigentka vedla orchestr spolehlivě a hráči v orchestru dodali dílu výjimečnost znění ve spektru barev a výrazově až epický přesah.

Koncert vyvrcholil *Symfonií č. 38 D dur „Pražská“ KV 504* Wolfganga Amadea Mozarta, která zazněla pod taktovkou Oksany Lyniv v pozoruhodné interpretaci plné kontrastních ploch. Dílo nastudovala se ctí a s orchestrem, s nímž se v Praze představila opět po osmi letech od spolupráce, prokázala více kreativity.

MARKÉTA JÚZOVÁ

**Mitsuko Uchida impresionistickým kompozicím vtiskla širší paletu barev, nálad a pestrou kreativitu úhozové kultury.**



# Hudba nedokáže zmeniť spoločnosť

pripravil PETER ZAGAR

**Prvá návšteva JOHNA ADAMSA v našich končinách (hádam do nich môžem zarátať aj naše bývalé hlavné mesto) upútala moju pozornosť. Na Pražskej jari sa nielenže dali naživo počuť jeho najnovšie orchestrálne skladby, ale dalo sa ho vidieť aj v akcii v role dirigenta. Navyše, vďaka Hudobnému životu sa mi naskytla možnosť stretnúť sa s jedným z najhranejších skladateľov súčasnosti osobne a položiť mu zopár otázok. Tento príbeh mal však aj svoje peripetie.**

Adams je pre mňa pojem od prvých stretnutí s jeho hudbou v polovici 80. rokov. Ako osvieženie na mňa vtedy zapôsobili skladby *Harmonium*, *Harmonielehre* a opera *Nixon v Číne*. Koncert v rámci Pražskej jari 2023 sluboval aj najnovšieho Adamsa (*I Still Dance a Must the Devil Have All the Good Tunes?*), aj najnovšiu skladbu začínajúcej americkej skladateľky Gabrielly Smithovej (to bolo zvlášť sympatické), aj klasiku 20. storočia zastúpenú Stravinského *Symfóniou v troch častiach*. Pred rozhovorom som si stihol vypočuť časť skúšky s Českou filharmóniou a klaviristom Víkingurom Ólafssonom. Skladateľ dirigoval vecne, jasne delil takty na doby a bez zbytočných grimás sa obracal na hráčov, ktorým chcel dať pokyn nastúpiť. Basová gitara znela akosi silnejšie, ako som čakal, ale možno som sedel príliš blízko k orchestru...

Čím viac sa blížil termín rozhovoru, tým viac narastal vo mne pocit jedinečnosti okamihu (a nervozita). Začalo mi dochádzať, ako je Adamsova hudba vrytá do mojej hudobnej pamäti, ako som ju celý život obdivoval a aké je zvláštne, že som k nemu teraz tak blízko... Juraj Gerbery z festivalového tímu Pražskej jari mi pomáhal dostať sa tam, kam som potreboval ísť, zorientoval ma v tom, čo sa bude v najbližších hodinách diať, zostávalo už len urobiť si svoju robotu. Všetko som si premyslel, pripravil, nechcel som strácať ani minútu času vyhradeného pre

rozhovor. Notebook zapnutý, mikrofón zapojený, softvér naštartovaný, zdvorilostné formulky za nami...

John Adams pôsobil uvoľnene a nebolo na ňom badať, že práve prišiel zo skúšky. Potvrdila sa moja skúsenosť, že z veľkých umelcov robia hviezdy skôr ľudia okolo, oni sami sú prístupní, schopní nadhľadu a, ako sa neskôr ukázalo, aj ľudsky chápaní. Rozhovor prebiehal vcelku bez zádrhov, až počas poslednej odpovede som sa jedným okom pozrel na monitor notebooku a ovládla ma chvíľková panika. Chvíľková preto, lebo mi netrvalo dlho uvedomiť si, že všetko je stratené a ja som ten najväčší babrák na svete. Nič sa nenahrало... Naozaj sa toto deje práve teraz a práve mne?! Nepamätám sa, kedy inokedy som bol taký zúfalý ako v tej chvíli. Nuž čo, pomyslel som si, bude to fiasko – išiel do Prahy za Adamsom a nenahrал nič. Asi som aj vyzeral veľmi zúfalo, lebo John Adams mi po druhej časti skúšky odkázal, že má ešte nejaký voľný čas na druhý pokus o rozhovor... Vďaka, pán Adams!

**PZ:** Vyrastali a študovali ste v Novom Anglicku v USA, ďaleko od Európy. Ako ste sa vtedy pozerali na tunajšiu hudobnú scénu a ako sa na ňu pozeráte dnes?

**JA:** Na vysokej som študoval koncom 60. a začiatkom 70. rokov. V tom čase mala európska povojnová avantgarda

**Keď som mal dvadsať rokov, Boulezove výroky mi naháňali strach. Vyjadroval sa veľmi kategoricky.**

veľkú prestíž. Veľa sme počuli o Boulezovi, Beriovi a Stockhausenovo meno malo dokonca aj lesk slávy vďaka tomu, že jeho tvár sa objavila na obale platne *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Na druhej strane, generácia, ktorá dospela na prelome 40. a 50. rokov, zažívala rozvrat európskej kultúry, spôsobený vojnou, a chcela utiecť čo najďalej od minulosti, najmä od germánskeho romantizmu, Wagnera, Straussa a podobných skladateľov. Mnohí z nich sa správali ako vedci. Keď sa pozriete na fotografie zo začiatku Stockhausenovej kariéry, vidíte akéhosi vedca z laboratória. Vlastne, on naozaj pracoval v určitom laboratóriu, v elektroakustickom štúdiu kolínského rozhlasu. Aj Xenakis v mnohých skladbách vychádzal z vedeckých princípov. K hudbe sa vtedy pristupovalo intelektuálne, metodicky.

Keď som mal dvadsať rokov, Boulezove výroky mi naháňali strach. Vyjadroval sa veľmi kategoricky: známy je jeho výrok, že ak niekto nepocituje potrebu používať dvanásťtonovú metódu, je ako skladateľ nanič. Keď je človek mladý, ľahko sa nechá ovplyvniť. Zároveň som však počúval aj Jimmyho Hendrixa, Johna Coltrana a všetku tú skvelú americkú rockovú hudbu, takú plnú života a citov. Odvtedy sa podľa mňa Európa ešte stále nevyrovnala s tým štýlom, najmä v Nemecku a Rakúsku. Pozrite sa, je tu niekoľko skladateľov, ktorých si veľmi vážim, ako napríklad Kurtág... teraz som zabudol na tých

ostatných..., ale podľa mňa modernizmus je vymierajúca kultúra. Samozrejme, v Amerike nastala zmena s príchodom minimalizmu. Vyvolalo to veľa reakcií a obecenstvo sa začalo vracáť do koncertných siení, pretože ho tešilo počúvať diela ako *Drumming* od Steva Reicha či *Einstein on the Beach* od Philipa Glassa.

**PZ:** Akú úlohu zohrávalo v tých rokoch experimentovanie vo vašom živote? Tu v Európe sa totiž vtedy experimentovalo veľa, nielen so štruktúrou, ale aj so zvukom.

**JA:** Experimentovanie s hudobným materiálom sa objavilo už pred 2. svetovou vojnou, a to v Európe i v Amerike. Vlastne, v Amerike sa experimentovalo podľa mňa radikálnejšie než v Európe, pretože tu boli skladatelia ako Harry Partch, ktorý si vyrábal hudobné nástroje založené na antických gréckych modoch a na mikrotonálnom ladení. Mali sme Conlona Nancarrowa a ten v podstate písal počítačovú hudbu, ibaže využíval zvitky do mechanického klavíra. Boli tu John Cage a Lou Harrison, a to všetko dobrých pár rokov pred vojnou. Malo to na mňa veľký vplyv; keď som doštudoval na vysokej škole, presťahoval som sa do Kalifornie a zhruba prvých desať rokov (čiže ako dvadsiatnik) som komponoval prevažne hudbu, ktorú by som dnes nazval experimentálnou. Skonštruoval som si syntezátor. Naštudoval som si potrebné vedomosti z elektroniky, aby som si mohol vyrobiť generátory zvukových vln a filtre, a vytvoril som niekoľko skladieb s použitím živej elektroniky. Písal som o tom aj v mojej autobiografii *Hallelujah Junction*. Napokon som však pocítil potrebu mať svojej hudbe výraz. V tradícii experimentálnej hudby ho totiž nebolo dosť. Všetci počúvali populárnu hudbu, jazz, Milesa Davisa, Janis Joplinovú a Boba Dylana,

**Nechcel som prísť o možnosť expresívnosti len preto, že som skladateľ vážnej hudby. Ved' sprostredkovať pocit, to je podstata hudby.**

pretože tá hudba je expresívna. Nechcel som prísť o možnosť expresívnosti len preto, že som skladateľ vážnej hudby. Ved' sprostredkovať pocit, to je podstata hudby.

**PZ:** Vyjadrili ste sa, že presťahovaním sa na západné pobrežie ste sa stali omnoho slobodnejším človekom. Znamená to, že keby ste zostali na východnom pobreží, vaša hudba by sa vydala inou cestou?

**JA:** Keby som zostal na východe, moja hudba by sa určite vyvíjala inak. Na východnom pobreží je väčšina veľkých univerzít (Princeton, Columbia, Harvard) a atmosféru na nich určovala schönbergovská estetika. Elliott Carter, Milton Babbitt – dnes ľudia týchto skladateľov poznajú iba preto, lebo počuli, že písali zložitú hudbu, ale ich skladby sa veľmi nehrajú. V skutočnosti komponovali jeden pre druhého. Carter ani tak nie, on sa podľa mňa staval do pozície dediča Charlesa Ivesa, no jeho hudba je taká komplikovaná! Rád som hral jeho skladby, niekoľko z nich som dirigoval, ale nerád ich počúvam...

**PZ:** Hovoriac o svojej hudbe, ste raz povedali, že vás priťahuje kontrapunkt, tematická práca a formová výstavba. Sú to hodnoty, ktoré sa tuším dnes veľmi nespustujú. Čím vás priťahujú, kde sa berie ten sklon rozvíjať tieto parametre hudby?

**JA:** Nuž, som vyše sedemdesiatročný skladateľ a nemali by starší skladatelia robiť práve to? Nemali by objavovať kontrapunkt? Robil to Mozart, Schubert... Ale nie, žartujem. Od začiatku si myslím, že harmónia je esenciou hudobného výrazu. Vo vážnej hudbe 20. storočia, Schönbergom počnúc, prebehol proces rozkladu harmónie. Niektorým skladateľom, naprí-

klad Stravinskému, sa podarilo udržať jej integritu. On mal pre to počas celého života skvelý cit. Dnes je v Spojených štátoch generácia dvadsiatnikov a tridsiatnikov, z ktorých mnohí majú vynikajúcu fantáziu a majú na srdci vážne spoločenské alebo ekologické posolstvá. Ich nástroje, vyjadrovacie prostriedky sú však veľmi obmedzené, pretože nemajú cit pre harmóniu. Nejde ani tak o jej osvojenie, ako o cit pre ňu.

Na mnohých významných univerzitách sa už ani nevyžaduje ovládanie kontrapunktu a harmónie. Šokuje ma to. Na hudobnej fakulte Harvardovej univerzity, na ktorej som študoval aj ja, sa nedávno rozhodli, že študent hudobného odboru môže dostať diplom bez štúdia harmónie. Ja tomu jednoducho nerozumiem, ale možno som na to už starý. No a potom, počúval som aj veľkých jazzových skladateľov ako Duke Ellington, Wayne Shorter, interpretov ako Bill Evans, John Coltrane. Všetci neuveriteľne dobre ovládali harmóniu. Dúfam, že sa to vráti, aj keď som trochu skeptický...

**PZ:** Viaceré vaše javiskové diela sú založené na námetoch prevzatých zo súčasného politického diania. (*Nixon v Číne, Smrť Klinghoffera, Doctor Atomic*). Vnímate hudbu ako prostriedok tlmočenia postojov k sociálnym a morálnym problémom, alebo skôr ako čisté umenie?

**JA:** Ľudia mi často kladú túto otázku. Politické námety som si však nevyberal ja, ale Peter Sellars (*americký divadelný režisér a libretista, ktorý s Adamsom spolupracoval pri inscenáciách jeho najznámejších javiskových diel – pozn. red.*). Poviem vám niečo, čo bude znieť možno provokatívne. Podľa mňa hudba nedokáže zmeniť spoločnosť. Ľudia sa nezmenia, keď si vypočujú nejaké hudobné dielo.



**PZ:** Opera *Smrť Klinghoffera* je ale príkladom toho, ako politika dokáže ovplyvniť predvedenia vašej hudby. Inscenáciu opery v Los Angeles sprevádzali protesty, úvodný obraz sa musel nakoniec škrtnúť, dcéry manželov Klinghofferovcov verejne protestovali proti uvádzaniu diela v New Yorku... Ovplyvnila táto skúsenosť vaše neskoršie rozhodnutia pri voľbe námietov?

**JA:** Komponovať operu je náročné. Chce to najmenej dva-tri roky, niektorým to trvá aj desať rokov. Verdi potreboval desať rokov na *Falstaffa*, skrátka, chce to veľa práce. Takže, človek píše operu preto, lebo cíti potrebu robiť to. Nemohol by som skomponovať operu, vynaložiť toľko úsilia, keby som si myslel, že tým vyjadrím iba politické poslanstvo, že niekoho presvedčím, aby zmenil svoj postoj. Operu píšem preto, lebo v nej ide o ľudský príbeh. Napríklad za príbehom opery *Smrť Klinghoffera* sa skrýva konflikt medzi moslimskou a židovskou kultúrou, me-

John Adams diriguje Českú filharmóniu  
Foto: Petra Hajská

**... keď si niečo vyskúšam a počujem, že ani po desiatich predvedeniach to nefunguje, tak sa k tomu vrátim a zjednoduším to.**

dzi palestínskym a židovským národom. Samozrejme, išlo tu aj o vraždu starého manželského páru – aj keď neboli až takí starí, zhruba šesťdesiatnici – čo je ľudská tragédia. Bral som to ako príbeh, ktorý by mohol fungovať na mnohých úrovniach – veľké plochy by korešpondovali s národmi, náboženstvami, dejinami a intímnou rovinou by zabezpečovali spomínaní manželia. V prípade opery *Doctor Atomic* išlo o atómovú bombu, ktorá sa teraz spomína v súvislosti s Putinom. Zrazu čelíme možnosti, že si zničíme celý svet iba preto, že niekto je nahneváný... To je téma hodna Sofokla a je to aj vynikajúci príbeh na spracovanie. Takže, námety na svoje opery si volím podľa toho, čo považujem za zmysluplné.

**PZ:** Vaša rytmicky zložitá hudba si od orchestrálnych hráčov vyžaduje špeci-  
fické schopnosti, musia udržať hladko plynúci rytmus, to, čo sa u vás nazýva groove. Stáva sa vám, že musíte robiť kompromisy, keď v niektorých orches-

troch hráči nedokážu podať taký výkon, aký od nich žiadate?

**JA:** Nie. Nikdy nerobievam kompromisy. Som však veľmi praktický hudobník, a keď si niečo vyskúšam a počujem, že ani po desiatich predvedeniach to nefunguje, tak sa k tomu vrátim a zjednoduším to. Pretože v takom prípade nie je na vine orchester, ale skutočnosť, že daný postup je nerozumný. Keď dirigujem hudbu iných, často narážam na nerozumné veci, ktoré zostávajú stále nezmenené, napríklad v dielach Ravela alebo Stravinského. Viete, moja hudba je zložitá, ale nie tak, ako Boulezova či Carterova hudba, kde je sedem nôt oproti piatim, a to všetko oproti trom a kde sa neustále mení tempo. Je ťažká, pretože jej základom je, ako ste povedali, groove a je plná synkop. Hráči preto musia byť stopercentne bdeli, duchom prítomní. Ako keď šoférujete v rýchlej premávke, stále musíte byť v strehu. Pre hráčov je to vyčerpávajúce, ale aj vzrušujúce. Keď to vyjde, zvyčajne majú dobrú náladu. ||

# Veľké divadlo na malom javisku

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

**Vygradovaná interpretácia slávnej árie *La mamma morta* v podaní Márie Porubčinovej by obstála v súčasných i historických nadnárodných reláciách.**

Francúzska revolúcia sa napriek dramatickým udalostiam a výrazným postavám nestala pre operných skladateľov silnejšou inšpiráciou. Z opusov spred roku 1900 je *Andrea Chénier* jediným významným pokusom o včlenenie tohto námetu do opernej tvorby. O čosi viac rezonujú opusy 20. storočia, najmä *Dialógy karmelitánok* (1957) od Francisa Poulenca, ktoré v ostatných sezónach zažívajú priam renesanciu. V slovenskom kontexte sa patrí spomenúť i v poradí piatu operu Jána Cikkeru *Hra o láske a smrti* (1969), skomponovanú podľa rovnomennej hry Romaina Rolanda.

*Andrea Chénier* patrí popri Pucciniho dielach, Leoncavallových *Komediantoch* a Mascagniho *Sedliackej cti* k najvúdzadnejším opusom veristickej literatúry. Príbeh lúbošného trojuholníka – šľachtickej Maddaleny di Coigny, jej sluhu a potom prominenta Francúzskej revolúcie Carla Gérarda a Maddalenej lásky, revolučného básnika a neskôr kritika jakobínskeho teroru Andreu Chéniera – disponuje všetkým, čo táto hudobno-divadelná poetika vyžaduje: dramatickým dejom, vyhrotenými vášňami, opojnými melódiami, efektnými speváckymi partmi. Trojica ústredných úloh je skomponovaná pre farebne sýte, objemné hlasy, ktoré si poradia so zvukovo plným orchestrom – adekvátne stvárnenie titulu nie je možné bez naplnenia tejto podmienky.

Slovenské divadlo sa o to doposiaľ pokúsilo len štyrikrát (SND 1925, 1967, 2002; ŠDKE 1977). Kým druhé bratislavské a jediné košické naštudovanie profitovali z vynikajúcich speváckych výkonov (Imrich Jakubek, Jiří Zahradníček, Bohuš Hanák, Juraj Martvoň, Elena Kittnarová, Jozef Konder, Pavel Mauréry), tak doposiaľ posledná inscenácia v SND naplno odhalila pretrvávajúci problém slovenského operného umenia – nedostatok dramatických hlasov, predovšetkým v tenorovom a barytónovom odbore. Tento hendikep sa najnovšiemu banskobystrickému naštudovaniu nedá vyčítať ani náhodou. Popri členoch malého domáceho súboru boli síce prizvaní niekoľkí hostia (napokon, rovnako to robí i SND), no vedenie divadla k tomu použilo správnu ruku.

Materiál prvopremiérového Taliana Alberta Profetu (alternuje s divadelnými Dorskami ovenčeným Zi-Zhaom Guom, titulným predstaviteľom Rossiniho *Otella*) patrí k vzácnemu barytenorovému odboru, kde tmavé hlúbky a sýta stredná poloha ústia do kovových, pevných výšok. Škoda len, že s hlasom nezaobchádza rafinovanejšie. Napriek tomu, že bol jediným „native speakerom“ v obsadení, v jeho prejave bolo – počnúc *Improvvisom*, pokračujúc milostnými výstupmi s Maddalenou a končiac lyrickou áriou *Come un bel di di maggio* – najmenej výrazu. Ako celok ustrnula Profetova kreácia vo vokálne jednostranne dramatickej, herecky indiferentnej polohe.

Tento rozdiel bol markantný najmä v susedstve domáceho Šimona Svitoka, ktorého Gérard bol najkoncíznejšou, v zmysle veristickej poetiky najpravdivejšou postavou príbehu, pre-

**Štátna opera uviedla po prvýkrát vo svojej šesťdesiattri-ročnej histórii jedno z vrcholných diel operného verizmu, Giordanovho *Andreu Chéniera*. Ambíciu zase o kúsok narásť, ako ju pomenovala dramaturgička súboru Alžbeta Lukáčová, sa podarilo úspešne naplniť. Giordanov opus je po Rossiniho *Otellovi* či Pucciniho *Turandot* ďalším dôkazom, že aj malé divadlo si môže trúfnuť na veľké tituly.**

pájajúcou interpretovu hereckú tvárnosť a bohaté výrazové dispozície so sýtim, v objeme i farbe prítažlivo dozrievajúcim barytónom. Mária Porubčinová je dnes asi najautentickejšou (a predsa minimálne využívanou) predstaviteľkou dramatického sopránového odboru v našich končinách, takže vo výrazovom diapazóne Maddaleny jej najpriliehavejšie sedeli vášnivé expresívne polohy. Odmysliac si dva či tri tvrdsie nasadené tóny, jej vrúcne farebná a nádherne vygradovaná interpretácia slávnej árie *La mamma morta* by obstála v súčasných i historických nadnárodných reláciách.

Kvalitné výkony ponúkli tiež predstavitelia menších postáv, za všetkých spomeňme aspoň Michaelu Šebestovú ako timbrovo prítažlivú Bersi, Romana Krška ako herecky autentického a vokálne výrazného Mathieua, hlboké polohy partu Rouchera si užívajúceho Ivana Zvarika či Petra Račka v herecky trafenej figurke špeha Incredibileho. Pri takomto speváckom obsadení si taliansky dirigent Stefano Romani mohol dovoliť povoliť uzdu aj orchestrálnemu telesu a zaliať komornú sálu Národného domu dramatickým prúdom hudby.

Andrea Hlinková pojala prvé dejstvo v podobnej filozofii ako Švajčiar Guy Montavon, ktorému ako študentka opernej réžie asistovala pri predchádzajúcej bratislavskej inscenácii. Dvor grófký di Coigny je afektovaným, karikovaným svetom odtrhnutým od vonkajšej reality. Jej tiene a zvuky prenikajú na scénu spoza polopriesvitných arkád zadného horizontu, akési ruky rozotruť na oknách machule krvi. Umelosť šľachtického niveau podčiarkovali kostýmy Borisa Hanečku kombinujúce textilné materiály s igelitom aj bizarné biele parochne z tvarovaného plastu.

Revolúcia prináša na javisko chaos (kaširované mŕtvolky, fakte, francúzske zástavy), v hrozivej klietke hanby ako tragické živé súsošie defilujú odsúdenci z civilných i cirkevných stavov. Hlinkovej postoj k ľavicovému prevratu nie je zmierlivý, do popredia stavia temné javy, súdny výjav ukončuje bitka primitívnej luzy. V prvej časti večera, najmä v dejstve u grófký di Coigny, bolo dianie na javisku až predimenzovane aktívne; v druhej sa réžia skoncentrovala na vzťahy postáv a ich motivácie, stala sa divadelne čistejšou. Najmä Gérardova premena od frustrovaného, chleboďarcami opovrhujúceho sluhu cez miláčika revolúcie, ktorý si vo verejnej rovine labužnícky vychutnáva moc aj obdiv davu, no v súkromnej ho spaľuje vášeň k Maddalene i výčitky svedomia z krivoprísazného skutku spáchaného na Chénierovi, až po kajúcneho ochrancu milovanej ženy, ktorej poskytuje oporu na súde i pri záverečnej obete, bola nielen čitateľná, ale vďaka Svitkovmu herectvu aj uveriteľná.

Andrea Hlinková rada pracuje s emóciami, pričom sa jej občas podarí zájsť až na hranicu gýča, ale s Giordanovým dielom si jej divadelná poetika porozumela. Banskobystrický *Andrea Chénier* je i vďaka tomu inscenáciou z rodu diváckych, no bez podlezienky kvality v ktorejkoľvek z umeleckých zložiek. ||



**Umberto Giordano**  
*Andrea Chénier*

**Hudobné naštudovanie:**

Stefano Romani

**Réžia:** Andrea Hlinková

**Dramaturgia:** Alžbeta

Lukáčová

**Scéna:** Miriam Struhárová

**Kostýmy:** Boris Hanečka

**Zbormajsterka:** Iveta

Popovičová

**Choreografia:** Alžbeta

Talčíková

**Svetelný dizajn:** Marek

Červienka

**Andrea Chénier:** Alberto  
Profeta

**Maddalena di Coigny:**

Mária Porubčinová

**Carlo Gérard:** Šimon Svitok

**Bersi:** Michaela Šebestová

**Contessa di Coigny:** Jelena

Šatochina

**Roucher:** Ivan Zvarik

**Fléville il Romanziere:**

Marek Pobuda

**Mathieu:** Roman Krško

**Incredibile:** Peter Račko

**L' Abate:** Dušan Šimo

**Štátna opera Banská**

**Bystrica**

Premiéra 19. 5. 2023



Alberto Profeta (Andrea  
Chénier), Mária Porubči-  
nová (Maddalena), zbor  
Štátnej opery  
Foto: Eduard Genserek

Peter Račko (Incredibile),  
Šimon Svitok (Carlo Gérard)  
Foto: Eduard Genserek

# Komorná Aida

ROBERT BAYER

**Komorný aspekt Aidy, o ktorej mnohí dirigenti len teoretizujú, sa Rustionimu podarilo aj presvedčivo zrealizovať.**

Na úvod jedno vysvetlenie: „blackfacing“ – po slovensky „načernenie si tváre“ – je pojem pochádzajúci z USA. Svoj pôvod má v „minstrel shows“ 18. a 19. storočia a označuje človeka so svetlou pletou, ktorý si zafarbí tvár načierne. Minstrel shows boli potulné kabaretné podujatia, počas ktorých zväčša bieli hudobníci zosmiešňovali reč a tanec Afroameričanov: s tvárou natretou čiernym boxom na topánky, našpúlenými perami a grotesknou mimikou a gestikou. Stereotyp takejto postavy bol vždy hlúpučký, naivný a dobrácky otrok verne milujúci svojho otrokára. V USA boli tieto šou pre rasistický podtón zakázané už začiatkom 20. rokov, debatu na túto tému rozprúdila v Európe vlni Zeffirelliho inscenácia *Aidy* vo Verone: Anna Netrebko sa v nej predstavila v titulnej úlohe s tmavým mejkapom, čo pobúrilo americkú sopranistku tmavej pleti Angel Blueovú, ktorá vzápätí odvolala svoj veronský debut ako Violetta.

Najnovšia inscenácia *Aidy* v Mníchove sa afrického koloritu vzdala úplne a dej situovala do zdevastovanej telocvične, v ktorej sa ukrývajú vojnoví utečenci. Z čiernych dier po vybuchnutých granátoch v strope „chumeli“ na odstavené švédске debny, medicíny a kladinu čierny popol, vždy keď sa začne spievať o vojne. Kráľ Egyptanov by v inscenácii Damiana Michieletta mohol byť akýkoľvek samozvaný guvernér, armády Egyptanov a Etiópcanov rozzúrené soldatesky vo vojnovom konflikte kdekoľvek na svete. Takáto idea inscenácie nie je ani trochu pritiaľnutá za vlasy: už vo Verdiho partitúre ovláda znepríatelené strany politika nenávisť a číra láska medzi milencami môže rozkvitnúť len pod náhrobným kameňom. Spektakulárne historické pozadie antického Egypta je len pozlátka.

Už pri čítaní partitúry sa kritický poslucháč pýta, na ktorej strane tu stojí spravodlivosť a kto je vlastne v *Triumfálnom pochode* víťazom a kto porazeným. Michieletto necháva počas neho pochodovať vojnových veteránov vo vychádzkových uniformách. Niektorí sú na vozičku, iní o barlách, bez končatín či krivajúc, traumatizujúce zážitky z frontu sa dajú odčítať z ich mimiky i držania tela. Z defilé vojnových invalidov vypadne na proscénium Radamès a za spustenou priesvitnou oponou za ním sa odvíja film, v ktorom divák vidí skrvené tváre a hrôzu v očiach obetí vojny. Napokon strhne filmový závoj a predstúpi pred Kráľa, od ktorého, podobne ako ostatní veteráni, rozpačito prijíma vyznamenanie za zásluhy vo vojne. Keď do telocvične privedú zbor zajatých Etiópcanov, rozpúta sa medzi prítomnými Egyptanmi spor o tom, ako s nimi naložiť. Jedni im rozďávajú deky, iní im ich zase berú a volajú po smrti zajatcov. Do hlasnej zvady vstupuje jeden z veteránov bez nohy a znepríateleným stranám ponúka mlkvo svoje vyznamenanie.

Emocionálne ťaží táto scéna z výjavu v predchádzajúcom dejstve: počas správy o vpáde Etiópcanov do Egypta vniesol

**Žiadne údolie kráľov, žiadne sfingy, pyramídy, žiadny blackfacing titulnej postavy. V Bavorskej štátnej opere chyť Verdiho Aida za srdce ako pacifistický apel v komornom háve, bez historizujúceho koloritu a pompézneho zvuku.**

Ramfis medzi zhromaždených mŕtvolu malého dieťaťa, ktoré zabili nepriatelia. Zatiaľ čo ho úpenlivo plačúca matka ukladá spolu s plyšovými hračkami do bielej detskej rakvy, Egyptania prisahajú pomstu kľáčiac na obrovskej plachte s pripravenými vojenskými čizmami, z ktorých postupne vysypajú čierny popol. K jedným z najsilnejších obrazov inscenácie patrí moment, keď Radamès rozpačito tiahne do boja ťahajúc za sebou iba plachtu s tučtami vojenských číziem a rozsypaným popolom.

Michielettova režisérska optika má zaostrené na obeť vojny. Sú nimi hlavne deti utečencov v telocvični, ktoré rozohrávajú svoje etudy počas baletných čísel. Raz ich príde zabaviť klaun na chodúloch s balónmi, inokedy im zboristky nalievajú polievku. Telocvična so zašpineným náradím a s hrajúcimi sa deťmi je aj emocionálne útočisko pre návratové spomienky z detstva. V prvom dejstve sa počas árie *Ritorna vincitor* vynára pred Aidou spomienka na otca: ako malé dievča ju pri balansovaní na kladine drží za ruku.

Keď sa po prestávke pred tretím a štvrtým dejstvom zdvihne opona, na scéne vidíme v zadnom rohu telocvične úpatie obrovskej pyramídy z popola, ktorej špička sa stráca až kdesi v nedohľadne nad povraziskom. Aj nílka scéna je vystavaná bez akýchkoľvek klišé pod egyptskými palmami, riekou pripomínajú len blankytné modré, teraz už zašpinené steny telocvične. Michieletto správne vypozeroval, že hlavné postavy sú v tejto Verdiho opere statické a činohernú akciu komentujúcu politiku príbehu nechal rozohrať zborom a štatistami. Komorný príbeh milostného trojuholníka Amneris, Radamésa a Aidy však vďaka scénografii pôsobil uveriteľne. A nielen vďaka nej.

Daniele Rustioni za pultom Bavorského štátneho orchestra vypreparoval partitúru bez monumentálneho gesta. Komorný aspekt *Aidy*, o ktorej mnohí dirigenti len teoretizujú, sa mu s famózne homogénne hrajúcim orchestrom podarilo aj presvedčivo zrealizovať. Výsledkom bol Verdi pre znalcov a fajšmekrov, komu sa žiada honosná pompa, ten musí do Verony. Aj s dynamikou zaobchádzal Rustioni v Mníchove citlivo. Nikdy som nepočul éterickejšie a pozvoľnejšie sa strácajúce finále v hrobke: do spevu ústredného páru o „*otvorených nebesách a vzdalujúcem sa slzavému údolii*“ sa javisko pomaly zdvihlo, výrez medzi horným portálom a podlahou pripomínal širokouhlý film. Vpravo stáli Radamès a Aida v jednoduchých svadobných šatách, zľava vpochoďovala v spomalenom tempe nemá dedinská kapela s akordeonistom a huslistom a tancujúcimi dedičkami s pestrofarebnými balónmi. Pod výjavom na proscénium ležala zdrvená Amneris, uvedomujúca si, že podľahla vlastnej intrige. Michieletto ju potrestal ešte viac: Ramfis v postave temného veliteľa štátnej polície v dlhom koženom čiernom kabáte k nej pristupuje, aby ju násilím



Radamès (Brian Jagde)  
tiahne do boja proti  
Etiópcanom  
Foto: © W. Hoesl

Aida (Elena Stikhina)  
v úvode nílskej scény  
Foto: © W. Hoesl

**Obávané vysoké c Aidy v nílskej scéne zaznelo v Stikhinovej podaní fascinujúco prirodzene a nenútene, v priam éterickom pianissime.**

pobozkal a navliekol jej na prst zásnubný prsteň. Milencov v hrobke síce pohltila tma, no zostala im šťastná vízia a láska, silnejšia ako strach z blížiacej sa smrti. Intrigánsku Amneris, ktorá si lásku chcela vynútiť násilím, pohltilo zlo: jej zostala už len vidina nešťastného života.

Ostatná mníchovská *Aida* s pacifistickým posolstvom publikum prekvapivo polarizuje. Bučanie si z klaňačky po premiére odniesol nielen v Mníchove debutujúci Michieletto, ale aj prvý hostujúci dirigent Bavorskej štátnej opery Rustioni. Najväčšie ovácie si vyslúžili sólisti, čím Mníchov opäť potvrdil svoju povest mekky speváckej interpretačnej praxe. Clémentine Margaine je popri Anite Rachvelishviliovej (v Mníchove odriekla po premiére všetky reprízy pre chorobu) momentálne najžiadanejšou Amneris. Jej jadrný mezzosoprán tmavej farby obdivovali diváci aj vo Verone či newyorskej MET. V Mníchove nadchla nielen precíteným a dynamicky nuansovaným spevom, ale aj herectvom plne oddaným Michielettovej komornej koncepcii. Aj Elena Stikhina bola ideálnym obsadením: Aidu, ktorá v zdevastovanej telocvični pomáha nalievať polievku či zabávať deti, kreovala s úprimnou emóciou a v redukovanom geste. Bez zbytočne načiernenej tváre bola nesmierne uveriteľná. Lyrizmus a dráma sa v jej interpretácii snúbili vo vzácnej harmónii. Obávané vysoké c v nílskej scéne zaznelo v Stikhinovej podaní fascinujúco prirodzene a nenútene, v priam éterickom pianissime.

Radamès Briana Jagdeho veľa pianissím v repertoári nemal. Už vysoké b vo finále úvodnej árie *Celeste Aida* vyznelo v interpretácii tohto Američana s kovovo sa lesknúcim tenorom atraktívneho zafarbenia ukážkovo opulentne. Škoda, že sa mu nepodarilo znútorniť psychológiu charakteru egyptského princa, meniaceho sa z naivného milovníka na oddaného a verného partnera, ktorému by v závere pristalo viac reflexie pri tvarovaní jednotlivých fráz. George Petean neobsiahol presvedčivo tragickú hĺbku postavy. Amonasra spieval s relatívne skromným volúmenom a príliš jednotvárne. Alexander Köpeczi, čerstvý držiteľ Ceny Herberta von Karajana, uchopil intrigánskeho Ramfisa s pochmúrnou eleganciou. Atraktívny Rumun s flexibilným sonórnym basom exceloval nielen javiskovou prezenciou, ale aj emocionálne presvedčivým hereckým nervom a zmyslom pre dramatickú gradáciu. Za zmienku stojí aj delikátne šaljapinovsky zafarbený bas Alexandrosa Stavrakakisa v role Kráľa.

Na sociálnych sieťach už niekoľko týždňov vrie debata o zneuctení Verdiho a o moralizujúcej réžii, a to je dobre. Operné divadlo nemá byť módnou prehliadkou, ale priestorom pre aktívnu konfrontáciu s dielom podnecujúcu aj kultivovanú výmenu názorov. Inscenácia bude streamovaná 23. 7. 2023 na internetovej stránke Bavorskej štátnej opery: [www.staatsoper.de](http://www.staatsoper.de). II

**Giuseppe Verdi**

*Aida*

**Réžia:** Damiano Michieletto

**Hudobné naštudovanie:** Daniele Rustioni

**Scéna:** Paolo Fantin

**Kostýmy:** Carla Teti

**Video:** rocafilm

**Svetlá:** Alessandro Carletti

**Zbormajster:** Johannes Knecht

**Amneris:** Clémentine Magraine

**Aida:** Elena Stikhina

**Radamès:** Brian Jagde

**Ramfis:** Alexander Köpeczi

**Amonasro:** George Petean

**Kráľ:** Alexandros Stavrakakis

**Bavorská štátna opera, Mníchov**

15. 5. 2023 (premiéra)

28. 5. 2023 (recenzovaná repríza)

# Nobelovka za hudbu

ROBERT BAYER



George Benjamin  
Foto: Rui Camilo  
© EvS Musikstiftung

Medzi držiteľov prestížneho ocenenia udeľovaného každoročne od r. 1974 patria napr. Benjamin Britten, Mstislav Rostropovič (1976), Herbert von Karajan (1977), Pierre Boulez (1979), Dietrich Fischer-Dieskau (1980), Yehudi Menuhin (1984), Karlheinz Stockhausen (1986), Leonard Bernstein (1987), Hans Werner Henze (1990), György Ligeti (1993), Nikolaus Harnoncourt (2002), Daniel Barenboim (2006), Anne-Sophie Mutter (2008), Mariss Jansons (2013), Per Nørgård (2016), Beat Furrer (2018), Rebecca Saunders (2019), Tabea Zimmermann (2020), Georges Aperghis (2021) či Olga Neuwirth (2022).

Nadáciu založil v r. 1972 Ernst von Siemens, vnuk zakladateľa technologického koncernu Wernera von Siemens. Firma Siemens mala vždy blízko k hudbe. Angažuje sa v niekoľkých veľkých hudobných vydavateľstvách, v Mníchove vlastní štúdio pre elektronickú hudbu. Sám Ernst von Siemens bol náruživým milovníkom hudby, vo svojom dome vo švajčiarskych Alpách mal zariadenú miestnosť na počúvanie na vysokej akustickej a technickej úrovni.

Od r. 1990 udeľuje nadácia aj tri ročné skladateľské štipendiá, každé vo výške 35 000 €. Okrem toho, tiež každoročne, dve štipendiá pre ansámblové zoskupenia a dve rezidenčné štipendiá v Casa Orfeo v Positano. Nadácia ďalej podporuje študentov hudby, hudobných vedcov, hudobníkov z Ukrajiny, no predovšetkým početné podujatia, projekty, koncerty, kompozičné objednávky, sympóziá, sprostredkovateľské iniciatívy

**Hudobná nadácia Ernsta von Siemensa je najprominentnejšou organizáciou podporujúcou aktivity na poli súčasnej hudby. Okrem finančnej podpory projektov a osobností hudobného života udeľuje medzinárodnú cenu, dotovanú 250 000 eurami, ktorá je považovaná za Nobelovu cenu klasiky. Tohto roku ju kuratórium nadácie udelilo britskému skladateľovi GEORGEVI BENJAMINovi.**

či publikačnú činnosť. Pre hudobný život na celom svete je Hudobná nadácia Ernsta von Siemensa už nepostrádateľná.

Slávnostný akt odovzdávania cien nadácie sa pri príležitosti 50. výročia jej založenia uskutočnil po prvýkrát verejne. V mníchovskej koncertnej sieni Herkulesaal si George Benjamin (1960) vyzdvihol hlavné vyznamenanie nadácie „za život venovaný hudbe“ 26. 5. osobne. Jeden z najoslavovanejších súčasných skladateľov je bežec na dlhé trate. Benjamin bol už ako sedemročný skalopevne rozhodnutý pre dráhu skladateľa. Veľmi skoro sa v Paríži stal žiakom Oliviera Messiaena – mimochodom, držiteľa Ceny nadácie z r. 1975 –, ktorý talentovaného šestnásťročného Benjaminu nadšene porovnával s Mozartom. Na rozdiel od bleskového Mozarta však Benjaminovi kompozícia nejde od ruky tak rýchlo. V tohtoročnom rozhovore pre Bavorský rozhlas priznal, že vždy pred začatím práce na novom diele sa cíti dosť bezradný a v zápätí sa ocitá akoby v tuneli. Tisíce hodín trávi čítaním, štúdiom a premýšľaním.

V r. 1980 sa iba dvadsaťročný Benjamin predstavil s dielom *Ringed by the Flat Horizon* ako najmladší skladateľ v dejinách londýnskych Proms. Čoskoro sa dostal aj do povedomia širšej britskej verejnosti a v r. 2017 ho kráľovná Alžbeta II. povýšila do rytierskeho stavu. Používania titulu „sir“, ktorý sa po šľachtickej investitúre stáva súčasťou mena, sa však skromný Benjamin zriekol.

Benjaminovou slabosťou je opera. Považuje ju za najvzrušujúcejšiu umeleckú formu. Jeho prvé celovečerné hudobnodramatické dielo *Written on Skin* vychádza z brutálnej stredovekej legendy: podvedený trubadúr naservíruje svojej manželke z pomsty srdce jej milenca, ktorá preto spácha samovraždu. Svetová premiéra v r. 2012 bola obrovským úspechom, inscenácia Katie Mitchellovej v hudobnom naštudovaní Kenta Nagana putovala niekoľko divadelných sezón po európskych operných divadlách (recenziu sme priniesli v HŽ 7-8/2013). Kritici oceňovali Benjaminovu schopnosť navodiť magickú atmosféru v jednom jedinom mystickom akorde orchestra, zmysel pre rytmické cítenie či dramatický talent. *Written on skin* je dodnes jedna z najhrávanejších opier súčasných žijúcich skladateľov.

Zoznam diel Georgea Benjaminu nie je dlhý. Pozostáva asi zo 40 majstrovských skladieb. Každá z nich vyniká opojnou krásou bohatou na kontrasty a vysokou precíznosťou hudobnej myšlienky. Z tohto pohľadu Messiaenovo porovnanie Benjaminu s Mozartom sedí. ||

*Informácie o podporovaných projektoch a štipendiách Hudobnej nadácie Ernsta von Siemensa je možné nájsť na <https://www.evs-musikstiftung.ch>, ďalší termín podania žiadosti o podporu projektov je 15. 9. 2023.*

**Benjaminovou slabosťou je opera. Považuje ju za najvzrušujúcejšiu umeleckú formu.**



Eva Šušková  
Foto: Martina Šimkovičová

# Prekonávať prekážky a rozdiely medzi nami

pripravila JANA DEKÁNKOVÁ

**Medzinárodná organizácia Superar pôsobí na Slovensku už 10 rokov. Jej cieľom je nielen zmeniť výučbu hudobnej výchovy, ale aj vytvárať pozitívne vzťahy medzi majoritnou detskou populáciou a deťmi z vylúčených komunít. Slovensko do programu inšpirovaného známym projektom El Sistema prispieva nielen aktivitami v štyroch lokalitách, ale aj odbornou metodickou prácou. 9. mája účinkovalo 150 slovenských detí spolu s deťmi z partnerskej viedenskej školy na reprezentatívnom výročnom koncerte Superaru so Slovenským komorným orchestrom v bratislavskej Redute. Bola to aj príležitosť porozprávať sa o projekte, ktorý nehľadá talenty, ale prebúdza potenciál a tvorivosť v každom dieťati – s umeleckou riaditeľkou EVOU ŠUŠKOVOU a špecialistom na tvorbu metodík TOMÁŠOM BOROŠOM.**

## Obligátna otázka, ako sa to všetko začalo?

TB: Asi pred ôsmimi rokmi, keď som pôsobil na Pedagogickej fakulte UK, na Katedre Hudobnej výchovy, sme mali také pravidelné večery pre študentov so špeciálnymi hosťami. Raz Eva Šušková pozvala Mareka Kapustu, ktorý nám predstavil projekt Superar. Marek nie je hudobníkom, vlastnil kaviareň v Banskej Štiavnici a sám ako dieťa zažil hudobnú ako strašiaka. Stretol sa so Superarom vo Viedni, nadchol sa preň a oslovil v Banskej Štiavnici učiteľku Oľgu Bystriansku, s ktorou na Slovensku spustili pilotný projekt. V Štiavnici Superar veľmi dobre zafungoval, deti sa napríklad zlepšili v prospechu. A ja som sa stále pýtal, akú metódu používajú, či idú podľa Orffa alebo Kodály, a on odpovedal, že proste spievajú. Ivan Šiller, tiež pôsobiaci na katedre, videl v projekte veľký potenciál a začal hľadať cesty, ako by sme sa k Superaru mohli pripojiť. Mimochodom, Oľga bola v najlepšej desiatke ocenenia Učiteľ Slovenska a získala cenu Zastúpenia Európskej komisie na Slovensku.

EŠ: Superar má v Európe dlhšiu tradíciu, vo Viedni ho založil umelecký riaditeľ Viedenského chlapčenského zboru Gerald Wirth. Oslovil komunitu osvietených pedagógov, väčšinou detských zbornajstrov, s víziou aplikovať metódy venezuelského programu El Sistema (deti na

základných školách hrajú na hudobných nástrojoch v školských orchestroch). Keďže máme v stredoeurópskom priestore tradíciu postavenú skôr na zborovom spievaní, tak chcel myšlienky a princíp prepájania El Systemy aplikovať na zborové spievanie. Superar však nie je v Európe iba vo forme zborov, napríklad v Maďarsku majú gitarový súbor alebo v iných krajinách sláčikový či dychový súbor.

## Začalo sa to teda niečím ako krúžok zborového spievania, čo na Slovensku nie je nič zvláštne. Čo teda ponúka Superar navyše?

TB: Nechceme, aby deti iba spievali a nevedeli nič o hudobnej štruktúre, aby neprenikali do hudby. Nám ide aj o základnú hudobnú gramotnosť. Pre nás je alfou a omegou aktívna účasť detí, pretože hudba sa nedá vysvetliť, hudba sa dá len zažiť a potom následne všetko uviesť nejak do kontextu vedomostí.

## Pôsobíte na klasických základných a materských školách. V čom sa Superar odlišuje od oficiálnych vzdelávacích štandardov výučby hudobnej výchovy?

TB: Som spolutvorcom štandardov Štátneho vzdelávacieho programu hudobnej výchovy a zároveň metodikom Superaru, takže strážim, aby bol obsah vzdelávania našich pedagógov v súlade s oficiálnymi

mi štandardmi a zároveň, aby ich naše špecifická rešpektovali, ale aj pridávali niečo navyše. Kým som sa do Superaru nezapojil, nebola v ňom rozvinutá žiadna špecifická metóda, a to je práve moja úloha, v ktorej mám voľné pole pôsobnosti.

## Ako je tento koncept implementovaný v praxi do škôl?

EŠ: V prvom rade bolo treba presvedčiť samotné školy, a hlavne rodičov, aby vo svojom kurikule rozšírili vyučovanie nie o hodinu matematiky či jazykov, ale o hudobnú výchovu. So školami má naše občianske združenie podpísané memorandum, kde škola deklaruje, že hudobná výchova bude mať zvýšenú dotáciu na prvom stupni na 2 hodiny týždenne a navyše možnosť grátis navštevovať popoludňajší záujmový krúžok. Je ním Superar zbor, kde sa venujeme rozšírenému repertoáru. Snažíme sa, aby bol náš pedagóg zamestnaný v rámci lokality, či už na dohodu alebo na úväzok. Vo Viedni majú model až 4 hodín týždenne, ale to sa u nás nedalo implementovať.

## Zatažuje projekt školský rozpočet?

EŠ: Škola platí jedného lektora Superar v rozsahu dvoch vyučovacích hodín týždenne za triedu, ale my sa snažíme mať na hodine prítomných dvoch pedagógov, keďže triedy sú dnes početné a je v nich aj vysoké percento žiakov s rôznymi

**Nechceme, aby deti iba spievali a nevedeli nič o hudobnej štruktúre, aby neprenikali do hudby. Nám ide aj o základnú hudobnú gramotnosť.**

poruchami či asociálnym správaním. Tohto druhého pedagóga financujeme z našich zdrojov. Jeden z pedagógov hodinu vedie a druhý pomáha asistovať deťom pri aktivitách, čo pokladáme za veľmi dôležité. Do budúca by sme chceli tento spôsob zmeniť, aby sme nebrali úväzky učiteľom tak, že by bol náš lektor financovaný zo zdrojov Superar a učiteľ detí bude prítomný na hodinách, postupne by sa v procese zaučal do našich metódik a náš lektor by mohol po čase školu opustiť a ísť ďalej sprevádzať nových učiteľov. Financie od donorov sú pre nás životne dôležité, pretože ich nepoužívame iba na naše pôsobenie v školách, ale aj na koncertnú činnosť detí, na vytváranie metódik, ich overovanie, workshopy pre pedagógov atď. Práve z dôvodu limitovaných zdrojov už nechceme rozširovať lokality Superaru, pretože sa to pre nás stáva finančne neúnosné. Lepší efekt má fokusovať sa na vzdelávanie pedagógov a rozširovať naše know-how a metódiky medzi učiteľov.

#### **Prečo ste sa rozhodli začať tvoriť metódiky a inštruktážne videá?**

EŠ: V rámci medzinárodného Superaru prebehol prieskum medzi učiteľmi hudobných výchov, aké sú ich preferencie a potreby, v čom by im Superar mohol pomôcť. Z neho vyplynulo, že najmä v predprimárnej a primárnej pedagogike dostávajú budúci učitelia len veľmi málo informácií, akým spôsobom majú hudobnú výchovu učiť. Pokiaľ to nie sú učitelia, ktorí chodili na ZUŠ, hrajú na nejakom nástroji, spievajú alebo majú vzťah k folklóru, tak si často nevedia rady. Cez Tomášove metódiky im ukazujeme, že aj na základe veľmi elementárnych a jednoduchých prvkov, ktoré sa rôznymi spôsobmi kombinujú a prepájajú, dokážu krásne muzicírovať bez toho, aby boli oni sami zdatnými hudobníkmi. Práve v tom vidíme možnosť, ako hudobnú výchovu posunúť a zefektívniť.

TB: Okrem spevu a hry na nástrojoch zapájame do výučbového procesu aj veľmi veľa pohybu, hudobno-dramatickú vizualizáciu. Pritom ide o metódy, ktoré

poznáme takmer sto rokov, veď Orff s tým prišiel už v 30. rokoch minulého storočia, no napriek tomu sú vnímané ako veľmi progresívne a nové.

Superar je živý projekt, ktorý sa vyvíja a aktuálne stojíme na rozhraní; uvedomujeme si, že je síce dôležité vyučovať spontánnymi a krásnymi nápadmi, ale treba zároveň vytvoriť aj metodickú cestu a definovať, v čom sa Superar odlišuje od iných hudobných výchov. A v tom je práve Slovensko lídrom v našom medzinárodnom spoločenstve, my sme prišli s touto myšlienkou a istý čas sme boli jediní, ktorí mali vypracovanú metodiku/systém. Teraz si to osvojujú aj ostatné krajiny a spolu so zahraničnými kolegami sme vypracovali medzinárodné štandardy organizácie. Doteraz sme vydali dva z piatich dielov metódiky, oba sú určené sú na rozvoj intonácie – *Mesiace/Months* a *Číslo/Numbers*). Tretí diel *Slabiky/Alphabet* na rozvoj rytmickej výchovy je už hotový a aktuálne je v procese overovania v praxi. Všetky naše metódiky prechádzajú ročným procesom testovania u našich pedagógov, ktorí ich pripomienkujú, a tak sú vlastne aj ich spolutvorcami.

#### **Sú tieto metódiky prístupné aj pre učiteľov mimo projektu Superar?**

TB: Dajú sa zakúpiť vo vydavateľstve In-Music. V knižnej verzii sú QR kódy, ktoré presmerujú na inštruktážne videá natáčané priamo s deťmi. S Ivanom Šillerom, našim ďalším členom, a Evou Šuškovou k nim robíme po celom Slovensku školenia pre učiteľov hudobnej výchovy.

#### **Tým sa vaše inovácie nekončia...**

EŠ: Našou ďalšou víziou je neuzavrieť Superar v sebe, ale otvoriť ho všetkým učiteľom, ktorí majú oň záujem, a zmeniť tak celkovo vyučovanie hudobnej výchovy. Preto spúšťame vzdelávanie pedagógov, ktoré bude prebiehať tromi spôsobmi: jednak už spomínanými jednorazovými workshopmi s prezentáciami našich metódik, potom intenzívnejším 5-dňovým programom (dva víkendy) a potom 1,5-ročným mentoringovým programom. Takto vychováme ďalších supervízorov,

### **Hudobná výchova má obrovský potenciál v medzipredmetových vzťahoch, na ktoré sa dnes v školstve kladie stále väčší dôraz.**

ktorí budú ďalej rozširovať náš prístup. Programy sú aktuálne v štádiu schvaľovania akreditácie na ministerstve.

#### **Prečo je literatúre v systéme venovaný taký veľký priestor, no hudobnej a výtvarnej výchove sme prisúdili len roly akýchsi popolušiek?**

TB: Ľudia vo všeobecnosti vôbec nevedia, čo to hudobná výchova je. Je to aj historicky dané. Kedysi sa ten predmet volal spev, čo hovorí za všetko. Väčšina ľudí na Slovensku ani samotní učitelia, ktorí nezískali elementárne hudobné vzdelanie, častokrát netušia, že hudobná výchova nie je len o rozvoji emócií a duchovných schopností, ale že hudba je rovnako komplikovaný systém ako matematika a mohlo by sa k nej pristupovať rovnakým spôsobom. Že je tam pevná logická štruktúra, systém, gramatika, podobne ako v jazyku. Toto vedomie v spoločnosti nejestvuje.

EŠ: Hudobná výchova má obrovský potenciál v medzipredmetových vzťahoch, na ktoré sa dnes v školstve kladie stále väčší dôraz. Na hudobnej výchove riešime paralelne aj matematiku, ľudovú slovesnosť, literatúru, cudzie jazyky, výtvarný prejav, pohyb, geografiu... Rozprávame sa o každej novej skladbe, o jej historickom i geografickom kontexte, riešime veľa etických, náboženských otázok, otázok z občianskej spoločnosti, chúlостivé témy, pretože poézia v piesňach je často o silných životných príbehoch a deti to zaujíma.

#### **V tejto súvislosti ma zaujala interpretácia perzskej tradičnej piesne *Gole gandom* na vašom výročnom koncerte v Redute, do ktorej vložila Olga Bystrianska pohybovú kreáciu so šatkami ako symbolom neslobody žien v Iráne...**

EŠ: Áno, Olga prváčikom prostredníctvom šatky priblížila práva, resp. nepráva moslimských žien v niektorých štátoch. Táto pieseň je aj v medzinárodnom repertoári Superaru, ale priznám sa, že mi jej aranžmán prišiel veľmi gyčový a nabubrelý, preto sme ju chceli zjednodušiť



Záverečný koncert Superar 2023 v bratislavskej Redute  
Foto: Martina Šimkovičová

a použili sme iba perkusie a píšťalku, aby sme nechali vyniknúť samotnú pieseň, príbeh a deti.

**Deti vo „vašich“ školách nacvičia každoročne spoločný program na výročný koncert. Tento rok ste ho v Slovenskej filharmónii pripravili spolu so Slovenským komorným orchestrom. Na programe bola zbierka piesní Eugena Suchoňa *Varila myšička kašičku* v krásnej úprave Petra Zagara, výber zo zbierky *Deťom Bélu Bartóka* v aranžmáne Vladimír Godára a piesne z medzinárodného „songlistu“ Superaru v ôsmich jazykoch. Niektoré aranžmány boli na nevýberový zbor rytmicky celkom náročné, no deti to zvládli úžasne. Ako ste postupovali pri príprave programu?**

EŠ: Tým, že sme dostali k dispozícii Slovenský komorný orchestr – čo bola pre nás nesmierna pocta –, sme prvú polovicu programu vystavali výlučne zo slovenskej hudby. Obe zbierky zazneli v tejto podobe

prvýkrát. Medzinárodný repertoár pre Superar vyberal náš riaditeľ Andy Icochea a tento rok bol akcent na posolstvo mieru – mali sme tam Andyho autor-skú skladbu *Hope* na slová Emily Dickinsonovej, tradičnú ukrajinskú pieseň *Šum*, spomínanú perzskú pieseň, *Sambu de paz* od Villiho Lópeza, hebrejskú pieseň *Hevenu shalom aleichem* sme spievali v hebrejčine, maďarčine, rumunčine, nemčine a slovenčine a na záver sme zaspievali *Imagine* Johna Lennona a Yoko Ono. Sme veľmi vďační riaditeľovi Slovenskej filharmónie Mariánovi Turnerovi, ktorého náš projekt nadchol, dal nám k dispozícii SKO a bol nám veľmi nápomocný.

**Aké ďalšie koncerty ešte organizujete?**

EŠ: Každoročne robíme ešte jeden veľký koncert vo vlastnej réžii, tento rok to bolo v Detve. Vystupujeme aj na rôznych charitatívnych podujatiach, ako napríklad Mier pre Ukrajinu, a potom máme lokálne vystúpenia v rámci našich obcí, ktoré považujeme za veľmi dôležité, pretože

majú silný komunitný rozmer; napríklad na Medzinárodný deň detí, Deň matiek a podobne. Pravidelne spolupracujeme aj s festivalmi, teraz nás čaká koncert na festivale Pohoda a potom na budapešťianskom Szigete, kde budú spolu účinkovať Superar zbory zo štyroch krajín.

TB: Zúčastňujeme sa niekedy aj výročného koncertu vo Viedni, ktorý má Superar každoročne v Konzerthause, čo je nesmiernym zážitkom pre deti aj pre nás. Je ale dôležité nepodľahnúť čaru krásnych verejných prezentácií, dbáme na to, aby deti nešli z koncertu do koncertu, netrúfali čas len na nácvičkách na koncerty, ale aby sme mali vždy priestor na hudobné vzdelávanie.

**Ako Superar mení školy?**

TB: Výborným príkladom je Základná škola s materskou školou A. Vagača v Detve, o ktorej v istom čase rodičia veľmi zvažovali, či do nej zapísať svoje deti. Odkedy v nej pôsobí Superar, záujem o túto školu sa veľmi zvýšil.

**Podľa akých kritérií ste si vybrali školy, na ktorých pôsobíte?**

TB: Nie je na to jednotný kľúč, ale je tam podmienka, že by to mal byť región, kde sú aj deti z minorít. Snažíme sa mať školy v takých klastroch, kde môžu byť naše princípy spájania čo najviac uplatniteľné. Bratislavská Narnia sa síce môže považovať za výberovú školu, ale aj medzi „deťmi z dobrých rodín“ je stále väčší podiel tých, ktoré potrebujú iný prístup, či deti z Ukrajiny, ktoré potrebujú pomocť napríklad v socializácii.

EŠ: Momentálne pokrývame po jednej základnej škole v Lozorne a vo Veľkom Krtíši, v Detve je to jedna základná a tri materské školy, v Bratislave spomínaná Narnia a od septembra otvárame triedu v ZŠ vo Zvolene a v súkromnej škole Rozmanitá v bratislavskej Cvernovke. Máme množstvo škôl, ktoré o náš program majú záujem, ale momentálne sme na maxime našej personálnej aj finančnej kapacity. Práve preto sa chceme orientovať viac na vzdelávanie pedagógov, aby sme mohli pomáhať efektívnejšie a rýchlejšie. ||

# Robert Schumann (1810–1856) Viedenské fašiangy op. 26

TAMÁS HORKAY

Romantická klavírna literatúra predstavuje nevyčerpatelné univerzum rozsiahlejších i drobnejších, náročných i menej náročných skladieb, pochádzajúcich z rôznych tvorivých konceptov od velikánov, prípadne aj epigónov najpopulárnejšieho sólového hudobného nástroja v 19. storočí. Jedným z géniov klavírnej tvorby romantizmu bol Robert Schumann, ktorý sa však skladateľom stal až „v druhom pláne“, po fokálnej dystónii pravej ruky a znemožnení dráhy klavírneho virtuóza.



Robert Schumann  
Foto: archív

## I. Allegro.

Sehr lebhaft.  $\text{♩} = 76$ .

Príklad č. 1

## III. Scherzino.

M. M.  $\text{♩} = 112$ .

Príklad č. 2

Príklad č. 3

Nie je úplne najjednoduchšie zaradiť Roberta Schumanna do kontextu heterogénnych tvorivých snažení v období romantizmu. Komponoval predovšetkým v rokoch 1830–1850, paralelne s rozkvetom poetík Felixa Mendelssohna Bartholdyho a Fryderyka Chopina, ako aj so štartujúcou dráhou generácie novoromantikov (Berlioz, Liszt, Wagner). Chopina a Schumanna niektoré učebnice dejín hudby zaraďujú do „čistého“ romantizmu, čo je pojem diskutabilný, až povážlivý.

Občas je Schumann spomínaný aj v súvislosti s raným alebo, naopak, vrcholným romantizmom. Je pravda, že novoromantickú programovosť odmietal, ale aj ako estét a hudobný kritik podporoval všetko nové a pokrokové. Rozvíjal tak netradičné a neobvyklé formové útvary, ako aj tradičné druhy (najmä v symfonickej a komornej tvorbe). Skladbám dával vlastné, často fantastické námety a názvy, a romantizmus zámerne presadzoval.

V snahe presnejšie vyjadriť želaný výrazový efekt svoje kompozície opatrili nemeckými tempovými a prednesovými pokynmi. Fantáziu a výrazu nechával voľnejší priebeh, logika a formová disciplína sa uňho viac podriaďovali vášňam a neraz bizarným nápadom, neskôr aj obsedantným manieram (bodkovaný rytmus) či špekulatívnosti. Harmónia nie je taká progresívna ako u Chopina, neraz prináša prekvapujúce až dojemné zvraty.

**Fokus na klavírny cyklus**

Schumannova klavírna tvorba zahŕňa 65 opusov, resp. neopusovaných kusov. Tie najvýznamnejšie a najhrávanejšie vznikli v rokoch 1830–1839 vrátane troch sonát, *Karnevalu*, *Symfonických etud* či *Kreisleriany*. Toto obdobie je z biografického hľadiska poznačené mladíckym rozletom, redakčnou a publicistickou prácou v *Neue Zeitschrift für Musik*, viacerými láskami, no od r. 1835 predovšetkým ku Clare Wieckovej a bojom o možnosť zosobášiť sa s ňou, ktorý musel zviest s jej otcom Friedrichom aj právne. Príznačné pre Schumannov tvorivý koncept bolo etablovanie rozsiahlejšieho klavírneho poloprogramového cyklu, pozostávajúceho z mnohých miniatúr (*Karneval*, *Motýle*, *Tance Dávidových spojencov*), prípadne vnútorne bohato členených kusov stredného rozsahu (*Kreisleriana*, *Novolety*, *Romance*).

Jednou z najfrekvencovanejších a najvydarenejších Schumannových klavírnych kompozícií v znamení plnej zrelosti sú *Viedenské fašiangy* (*Faschingsschwank aus Wien*, 1839), stojace na konci „klavírneho obdobia“ jeho tvorby. Neskoršie diela pre tento nástroj už nedosahujú porovnateľnú invenčnú sviežosť ani genialitu s výnimkou *Lesných scén*; tento fakt má priamu súvislosť so skladateľovou zhoršujúcou sa duševnou

chorobou, bipolárnou afektívnou poruchou, ktorá prispela aj k jeho predčasnej smrti.

I keď Schumannovo „trvalé bydlisko“ bolo až do r. 1844 v Lipsku, od októbra 1838 do apríla 1839 sa zdržiaval vo Viedni. Až koncom tohto, z hľadiska chceného etablovania jeho hudobného časopisu skôr neúspešného pobytu (i keď došlo aj k objaveniu poslednej, tzv. *Velkej symfónie C dur* Franza Schuberta u jeho brata Ferdinanda) začal komponovať nové dielo na hranici sonáty a suity; kompozičný proces sa však natiahol až do nasledujúcej zimy. O vydanie sa postaralo v r. 1841 viedenské vydavateľstvo Mechetti. Adresátom venovania je belgický statkár a Schumannov obdivovateľ Simonin de Sire.

### Fašiangy vo Viedni

Podtitulom partitúry *Viedenských fašiangov* sú „fantazijné obrazy“ (*Phantasiabilder*). Tieto obrazy sa môžu týkať všeobecných karnevalových a tanečných výjavov, u autora takých obľúbených, ale aj charakterových hier jeho fantazijných postáv Florestana, Eusebia a Rara alebo aj fascinácie dunajskou metropolou: „*Je to naozaj tak, že Viedeň so Štefanskou vežou, peknými ženami, svojou vonkajšou nádherou, tým, ako opášaná nespočetnými stuhami Dunaja zabieha do kvitnúcej roviny, ktorá sa postupne dvíha k čoraz vyššiemu pohoriu, táto Viedeň so všetkými spomienkami na najväčších nemeckých majstrov, musí byť pre fantáziu hudobníka úrodnou pôdou.*“<sup>1</sup>

Okolo 21 minút trvajúca skladba pozostáva z piatich častí, ktoré „beethovenovsky“ dialekticky prepracovanú štruktúru kombinujú s plnokrvnou romantickou vášnivou a virtuóznym rozletom. Prvá a posledná časť sú rýchle (s prevráteným formovým riešením: na začiatku je rondo a na konci sonátová forma), v strede stojí výsostne žartovné *Scherzino* (taktiež rondo), na druhom mieste kratučká „eusebiovská“ *Romanca* a na štvrtom mieste mimoriadne emotívne „florestanovské“ *Intermezzo* (svojím spôsobom opäť rondo). Vzniká tak svojrázny „mostový“ cyklus, anticipujúci Bartókove koncepcie o sto rokov neskôr. Od centrálnej tóniny B dur sa skladateľ odchyľuje len v *Romanci* a *Intermezze*.

**1. Allegro – Sehr lebhaft, Vivace assai.** Mottom celého diela je úvodná téma v rozsahu 24 taktov a v malej trojdielnej forme aba'. Ide o živú, radostnú hudbu plnú nefalšovanej energie a pravidelnej periodicity v hustej akordickej faktúre, pričom mnohí zdôrazňujú inšpiráciu Schubertovými valčíkmi. (Príklad č. 1)

Táto téma je základom rozsiahleho ronda fažiskovej prvej časti (približný čas trvania je 9 minút). Formová schéma je nasledujúca: ABACADAEX-FAK, pričom A je téma ronda (vracia sa v nezmenenej podobe), B, C, D, E, F sú medzivyety, X je spojovací úsek a K kóda. Medzivyety zabezpečujú nevyhnutné kontrasty motívického, dynamického, výrazového a texturálneho charakteru, no ako už z označenia vyplýva, nedochádza v rámci nich k návratu, štruktúrne teda ide o tzv. reťazové rondo. Medzivyeta B (g mol, 38 taktov) je nepokojnejšia, priezračnejšia, evolučnejšia s rozťúženou melódiou; základom medzivyety C (Es dur, 40 taktov) je, naopak, pokojný akordický pohyb s pôdorysom aba'; jemne zrýchlená, naliehavo expresívna a opäť periodická medzivyeta D s umným trojhlasom (g mol) je sama osebe menším rondom v rozsahu 78 taktov.

Samostatnou kapitolou je nástojčivo modulujúca medzivyeta E (Fis dur) v rozsahu 72 taktov. Výrazovo sa posúva do polohy rezkého až parodicky vybičovaného pochodu, ku ktorému Schumann veľmi často siahal. Dynamika zostáva vo forte a melodická línia sa dostáva do úzadia v porovnaní s prevládajúcim rytmickým prvkom: ide o najdynamickejšia a najlabilnejšia úsek prvej časti. Možno si tu všimnúť inšpiráciu ľudovou piesňou *Es ritten*

*drei Ritter* a v neposlednom rade slávnú citáciu dnešnej francúzskej hymny *Marseillaisy*, ktorá bola vtedy vo Viedni údajne zakázaná.<sup>2</sup>

Napokon medzivyeta F prináša najvzdušnejšia, fantazijné bohatý, intímne lyrický úsek v rozsahu sto taktov. Rozsiahla kóda (89 taktov) spočiatku reflexívnym rozvíjaním rôznych motívických fragmentov graduje hudobný proces k uspokojivému výsledku.

**2. Romanze – Ziemlich langsam, Piuttusto lento.** Kratučká, len 25-taktová, zato harmonicky bohatá elegická epizóda v malej trojdielnej forme. Prostý, riedko texturovaný žalospev v g mol sa strieda s hymnicko-chorálovým stredným dielom v G dur.

**3. Scherzino.** Duchaplný, vtipný, ekonomicky skvele zhustený a myšlienkovonabíty „žartik“ v zahalenej malej rondovej forme ABACAK (128 taktov). Téma A je pravidelnou 16-taktovou periódou so separátne zopakovaným predvetím aj závetím; v prvej medzivyete nachádzame prvky modulačnej a motívickej práce a vzápätí zaznie téma vo vzdialenej tónine A dur, no čoskoro ústi do hlavnej tóniny. Po zvukovom a rytmickom kontraste rozhodnej druhej medzivyety sa dočkáme len predvetia témy a jej rozštiepenia s prekvapujúcim tonálnym vybočením do E dur (tritónový vzťah k centrálnej B dur). Pomerne závažná kóda sa člení na dva kontrastné úseky so zrýchlením a crescendom na konci. (Príklad č. 2)

**4. Intermezzo – Mit grösster Energie, Colla più più grande Energia.** Azda najpodmanivejšia časť z celej kompozície, naplnená ušľachtilo naliehavou vrúcnou emocionalitou. Predstavuje zvukovo, tonálne a tematicky jednotnú plochu, ale s obrysami malého ronda ABABAK. Všetko je podriadené jednotnému plynutiu šestnástinových triol v pravej ruke, nad ktorými sa rozlieha intenzívne deklamovaná expresívna melódia, citlivo podporená občasnými basovými oktávami. Celkom špecifickú výrazovosť dosahuje Schumann charakteristickou (samozrejme, akordicky podmienenou) konšteláciou intervalových vzťahov medzi sopránovou melódiou a basom, najmä ak sa strieda veľká nóna a prípadne veľká septima s kvartou. Príznačná je tiež oscilácia medzi tonálnymi centrami es mol, b mol, B dur a v závere Es dur. Hoci toto *Intermezzo* znie vskutku veľkolepo, pianisticky nie je určite náročné, skvele „ide do rúk“. (Príklad č. 3)

**5. Finale – Höchst lebhaft, Il più vivace possibile.** Záverečná časť v sonátovej forme (a úvodná časť v rondovej forme) stavajú dole hlavou zaužívané normy formového stvárnenia sonátového cyklu, čiže dochádza tu k rolovej premene: posledná časť sa tvári ako druhá v zmysle „karnevalových“ úzusov. Okrem toho je to hudba ohnivá, erupívna, turbulentná, niečo ako živelnou radosťou sršiaci hudobný ohňostroj. Tak virtuózna hlavná ako spevná vedľajšia téma predstavujú motívicky a harmonicky komplementárne plochy. V rozvedení sa stretne široko rozvinutou novou témou; na regulárnu reprízu nadväzuje výbušná atematická kóda, ktorá u poslucháčov takmer zaručene vyvoláva na konci tejto vyhranene pozitívnej a vďačnej kompozície ovácie.

*Viedenské fašiangy* dnes patria k najčastejšie hrávaným klavírnym skladbám Roberta Schumanna a sú dostupné na nespočetných nosičoch a v nespočetnej verzii videozáznamov. Z množstva videí som na YouTube napokon siahol po live verzii významného amerického klaviristu Murraya Perahiu, ([www.youtube.com/watch?v=fJcPWms32Nw](http://www.youtube.com/watch?v=fJcPWms32Nw) & [ab\\_channel=C-llassicalVault3](https://www.youtube.com/channel/UC-llassicalVault3)), ktorá vyniká analytickým, substanciálnym prístupom a sugestívnou citovosťou. II

1 Citácia z časopisu *Neue Zeitschrift für Musik* z ročníka 1840, pozri Karl Laux: *Schumann*, Bratislava 1986, str. 76

2 Podľa Hermanna Aberta citovanie *Marseillaisy* znamenalo ironickú poklonu metternichovskému režimu. Pozri Laux: *Schumann*, str. 77

# Peter Palaj

## Beyond The Clouds

**Analýza sóla a improvizáčne prístupy hrania na akordickú schému originálnej jazzovej kompozície**

MARTIN UHEREK

Ide o skladbu harmonicky inšpirovanú moderným hardbopom, ktorá svojimi sústavnými zmenami tonálnych centier poskytuje vynikajúci základ pre improvizáciu.

Palajove sólo sa začína breakom – dvojtaktím, v ktorom najprv využíva nadstavbový kvintakord na kvinte As dur (es, g, b) a následne prostredníctvom D mixolydického b9 b13 módu harmonicky naznačuje dominantu D<sup>7</sup> smerujúcu do toniky g mol A dielu (Palaj v druhom takte anticipuje nové tonálne centrum naznačením jeho dominanty).

Prvý A diel sa začína motivickou prácou s dvomi tónmi a takmer celý využíva doškálne módy (tými v tomto kontexte myslíme 7 tónov, ktoré obsahuje mód, prislúchajúci práve znejúcemu akordu). Zmena nastáva v 9. takte, kde po opisani akordu Am<sup>7b5</sup> tónmi g, c, es už od tónu f využíva D alterovanú stupnicu (mód na 7. stupni es mol melodickéj), ktorá sa končí na prelome 10. a 11. taktu tónom d, spoločným pre obe stupnice. Princíp využívania „common tones“ pri zmene akordov, teda tónov, ktoré sa nachádzajú ako doškálne v oboch módoch, je v Palajovej hre pomerne častý a zjemňuje spoje harmonicky vzdialenejších akordov.

Takt č. 12 obsahuje rytmicky aj melodicky charakteristický motív, v taktoch 13 a 14 s týmto motívom Palaj ďalej pracuje. V 15. takte sa nachádzajú tóny A lokrického módu ♯2 (mód na 6. stupni c mol melodickéj), 16. takt využíva D alterovanú stupnicu.

20.–22. takt obsahuje motivickú prácu využívajúcu princíp „common tones“ módu Ges jónskeho a B dórskeho – tie vytvárajú Des dur pentatonickú stupnicu (des, es, f, as, b). Takty 23 a 24 predstavujú rozvinutie motívu v novej harmónii Amaj<sup>7</sup>. Takt č. 27 obsahuje typický bebopový obal s použitím chromatic approach – obal dis e fis dis e je obohatený o chromatický prie-

ťažný tón f zadelený ako osminová triola. Sekvencia taktov 31–34 používa striedanie chromaticky klesajúcich durovo veľkých (maj<sup>7</sup>) a dominantných (7) septakordov, Palaj šikovne využije podobnosť príslušných módu v kontexte tohto chromatického klesania. G alterovaná stupnica (g, as, b, h, des, es, f) je v podstate as mol melodická stupnica, postavená na jej siedmom stupni, preto je možné vnímať 31. takt ako As durovú a 32. takt ako as molovú melodickú stupnicu. Keďže sa stupnice líšia iba jediným tónom, a to terciou, tento na prvý pohľad zložitý harmonický postup sa dá chápať ako stupnica As dur, ktorej sa v polovici dvojtaktia zmení tónorod z durového na molový. S ohľadom na princíp „common tones“ sa v 32. takte vyhyba tónom f, g, využíva len tóny, ktoré sa objavujú aj v nasledujúcej stupnici Fis dur.

Taký istý princíp uplatnil aj v taktoch č. 33 (Fis dur) a 34 (F alterovaná stupnica = fis mol melodická). Okrem prvého tónu f sú tu použité iba tie tóny, ktoré má fis mol melodická spoločné s nasledujúcou stupnicou E dur, čo vytvára plynulé prepojenie týchto zložitých harmonických štruktúr.

V 36. takte zahrá Palaj na Amaj<sup>7</sup> nedoškálny tón g. Nejde však o chybu – ide o reharmonizáciu akordom A<sup>7</sup>, ktorým naznačuje dominantu Eb<sup>7</sup> (ako tritónovú substitúciu A<sup>7</sup>) do toniky Abmaj<sup>7</sup>. Použil tu A podhalanskú stupnicu, teda mixolydický mód so zväčšenou kvartou.

V 38. takte je anticipovaný akord Gm<sup>7</sup>, ktorým sa začína druhý chórus sóla. Takty 39–42 opäť predstavujú motivickú prácu, tentokrát o niečo voľnejšiu. V 43.–44. takte je použitá dominantná bebopová stupnica Fis dur (mixolydická s pridanou veľkou septimou) v rámci celej štruktúry II-V<sup>7</sup>. V druhej polovici 47. taktu používa Palaj obal s chromatic approach tónmi cis +

**Gitarista PETER PALAJ sa vo veku 29 rokov ešte stále radí k mladej generácii slovenských jazzmanov. Zároveň ho však vnímame aj ako dlhoročného profesionála, keďže sa na hudobnej scéne aktívne pohybuje už 15 rokov. Ako štrnásťročný člen kapely Martin Uherek Quartet si v roku 2008 odniesol z medzinárodnej jazzovej súťaže v poľskom Tarnowe 2. miesto v mladšej kategórii. S týmto zoskupením sa stal aj laureátom súťaže Nové tváre slovenského jazzu 2008 a získal špeciálnu cenu pre „objav roka“. V roku 2019 nahral svoj debutový album *News For Peter*, na ktorom sa okrem ďalších jeho kompozícií objavila aj skladba *Beyond The Clouds*.**

es. Oba takty 49.–50. naznačujú Ebm<sup>7</sup>, namiesto očakávanej tercie Ab<sup>7</sup> (tónu c) ďalej zaznieva rozklad nónakordu Ebm<sup>9</sup>. V 51. takte použije Palaj na akord Am<sup>7b5</sup> anticipáciu D<sup>7</sup>. Používa tu D alterovanú stupnicu, tentokrát s pridaním veľkej septimy cis ako chromatického prieťažného tónu.

B diel druhého chórusu sa začína už na konci 54. taktu stúpajúcim stupnicovým motívom, zloženým z 3 osminových nôt, ktorý vytvára zaujímavú rytmizáciu. Palaj s týmto motívom pracuje a na konci taktu č. 56 ide tzv. out – 2. a 3. tón motívu zdvihne o poltón a tým sa dostáva mimo predpísanej harmónie. Tóny e + fis sú vzhľadom na Bbm<sup>7</sup> nedoškálne, vytvárajú napätie (tension). 58.–59. takt prináša uvoľnenie formou plynulej doškálnej frázy v novej tonalite Amaj<sup>7</sup>. Takt č. 60 je zaujímavý vďaka využitiu nepriameho rozvedenia – jazzového obalu s chromatickými prieťažnými tónmi. Takto vznikne As dur bebopová stupnica, čo je durová stupnica s pridanou malou sextou.

61.–62. takt sú jasným odkazom na princíp použitia harmonických substitúcií na základe symetrie zmenšeného septakordu. Je to súčasne miesto, ktoré sa mi na Palajovom sóle páči najviac. V rámci II-V<sup>7</sup> zaznievajú kvintakordy F dur, D dur, H dur a Gis dur, pričom všetky ich tóny sú zo zmenšenej stupnice gis začínajúcej sa poltónom.

Takty č. 63 a 64 obsahujú tón c a teda využívajú cis molovú melodickú stupnicu a nie cis dórsky mód (ten obsahuje malú septimu). V taktoch 65 a 66 Palaj opäť používa princíp „common tones“ a obmedzuje sa na celej tejto ploche na tóny, ktoré obsahuje aj predchádzajúci C#m<sup>7</sup>. Jedinou výnimkou je „out“ tón d v 66. takte.

V 67. takte Palaj využíva doškálne tóny As durovej stupnice zorganizované do čistých kvárt – tzv. So What voicing, teda intervalovú sadzbu troch čistých kvárt s veľkou terciou vo vrchnom hlase. V druhej polovici taktu je motív 3-1-2-3 (zo stupnice Es dur), s ktorým Peter ďalej pracuje v rámci G<sup>7</sup> použitím G alterovanej stupnice (tóny dis, h, cis, dis pripomínajú H dur) aj počas F#maj<sup>7</sup> – tu zaznieva obmena pôvodnej štruktúry vo forme 5-3-4-5 (zo stupnice Fis dur).

Takty 71 a 72 používajú typické bebopové frázy s použitím princípu „common tones“ (na Amaj<sup>7</sup> tu využíva A lydický mód). Posledné 2 takty sóla parafrázujú prvú frázu zo vstupného breaku, ibaže v inom rytmickom zadelení a s niekoľkými pridanými tónmi – úžasný moment na záver, ktorý logicky uzatvára celé sólo do jedného súvisiaceho celku.

Recenziu albumu *News For Peter*, na ktorom je aj toto Palajove sólo, nájdete v *Hudobnom živote* 7-8/2020. ||

# Beyond The Clouds

Fast Swing ♩ = 220

Peter Palaj - gitara

**A1** Abmaj7 (5 7 9) (D7alt) Gm7 (9) 1 C7 6 5 6 5 7 Ebm7 5 4 5 1 9) Ab7

D mixolydická b9b13 | G dórska | C mixolydická | Es dórska | As mixolydická

6 C#m7 F#7 Am7b5 D7

Cis dórska | Fis mixolydická | A lokrická | D alterovaná

**A2** 10 Gm7 C7 Ebm7 Ab7

G dórska | C mixolydická | Es dórska | As mixolydická

14 Am7b5 D7 Gm7 Db7

A lokrická ♯2 | D alterovaná | G3 dórska | Db mixolydická

**B** 18 Gbmaj7 Bbm7

Db durová pentatonická

22 Amaj7 D#m7 G#7

A iónska (prirodzená durová) | Dis lokrická | Gis mixolydická b9b13

26 C#m7 C#m7/B Bbm7b5 Eb7

Cis dórska | B lokrická ♯2 | Es mixolydická

**C** 30 Abmaj7 G7 F#maj7 F7

As iónska | G alterovaná | Fis iónska | F alterovaná

34 Emaj7 Amaj7 (A7#11) Abmaj7

E iónska | A podhafanská | anticipácia g mol

**A1**  
38 **Gm7** **C7** **Ebm7** **Ab7** (#11 5)

G dórska C mixolydická Eb dórska As podhaľanská

42 **C#m7** (v7 m7) **F#7** (v7 m7) **Am7b5** **D7**

Fis dominantná bebopová A lokrická D alterovaná

**A2**  
46 **Gm7** **C7** **Ebm7** **Ab7**

G dórska C mixolydická Eb dórska As mixolydická

50 **Am7b5** (1 v7 m7 b13 5 11 3 5) **D7** **Gm7** **Db7**

A lokrická D mixolydická b9b13 s pridanou v7 G dórska Des mixolydická

**B**  
54 **Gbmaj7** **Bbm7**

Ges iónska chromatické napätie B dórska

58 **Amaj7** (9 1 7 1 3 5 m6 1 7 m6 v6 3) **D#m7** **F dur** **G#7** **D dur** **H dur** **Gis dur**

A bebopová durová (s pridanou m6) Gis zmenšená (v poradí pol tón celý tón)

62 **C#m7** **C#m7/B** **Bbm7b5** **Eb7** (v7)

Cis melodická molová B lokrická Es alterovaná

**C**  
66 **Abmaj7** so what voicing **G7** **F#maj7** **F7**

As iónska G alterovaná Fis iónska F mixolydická b9

70 **Emaj7** **Amaj7** **Abmaj7** **(D7alt)** **Gm7**

E iónska A lydická As iónska D mixolydická b9b13

# Nikola Bankov a Martin Uherek

„Na to, aby si riskoval,  
musíš mať odvahu.“



N. Bankov  
Foto: archív NB



M. Uherek  
Foto: archív MU

**Melodické hranie mi prináša pocit slobody a pevne verím, že aj moji poslucháči sa s ním vedia lepšie stotožniť a spojiť.**

**MU:** Ahoj, Nikola, som rád, že sme dostali možnosť aj takýmto spôsobom pokračovať v našej diskusii o melodických princípoch v improvizácii.

Asi sa zhodneme v tom, že začínajúci jazzmani sa najprv zoznamujú s princípom stupníc/módov, akordických tónov, potom cez transkripcie alebo štúdium na školách začnú hľadať nové cesty a následne prístupovať k improvizácii a jazzovému jazyku trochu inak. Mňa zaujíma, ako si sa ty prepracoval tam, kde si teraz. Čo a ako menilo tvoj štýl a pohľad na improvizáciu?

**NB:** Každý, kto sa o improvizáciu zaujíma, si musí prejsť základnými vecami. Ja som začínal improvizovať čisto podľa sluchu a používal som len pentatoniky. Na začiatok mi to stačilo. Neskôr, keď som nastúpil na konzervatórium, som sa naučil čítať akordické značky a zisťoval som, aké stupnice na ne môžem používať. Začal som cvičiť Parkerove sóla a učil som sa jeho frázy v 12 tóninách. Ako to vyzeralo u teba?

**MU:** Tiež takisto. Následne som začal veľa transkribovať a analyzovať rôzne sóla. Postupne som objavoval princípy, ktoré sa v nich používali a učil som sa z toho indirect resolutions (nepriame rozvedenia), chromatické prietážne tóny (approach notes), tritónové substitúcie, neskôr pentatoniky, hexatoniky, zmenšené, celotónové a zväčšené stupnice, hranie outside, teda mimo pôvodnej harmónie... Zároveň som si začal všimnúť, že mnohí hráči využívali voľne tvorené melódie, ktoré nemali zjavné vysvetlenie cez vyššie uvedené princípy. Spájala ich len motivická práca a koncept otázky a odpovede (call & response). To ma v poslednom čase fascinuje najviac, nazval som to sám pre seba „melodický koncept“ a práve tomu sa teraz venujem.

Altsaxofonista NIKOLA BANKOV (1998), rodák z Humenného, žije aktuálne v Zürichu a študuje na Zürcher Hochschule der Künste u saxofonistu Christoha Graba. Študoval a pôsobil aj v Dánsku, kde v roku 2020 získal najvýznamnejšie hudobné ocenenie Danish Music Awards ako objav roka v jazzovej kategórii. Predtým dostal za svoj debut *Bright Future* slovenskú cenu ESPRIT za najlepší album roka. Na svojom novom albume *Dream Chaser*, ktorý vznikol v spolupráci s hosťujúcim trubkárom Randym Breckerom, spája prvky jazzu, rocku a elektronickej hudby.

Saxofonista, skladateľ a aranžér MARTIN UHEREK (1987) vyučuje hru na saxofóne a jazzovú improvizáciu na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici. Na slovenskej jazzovej scéne sa etabloval debutovým albumom *Walkin' My Own Way* (2015), je tvorcom série hudobno-edukačných albumov *Príbehy jazzu*.

**V kolegiálnej debata odhaľujú zákulisie svojho jazzového myslenia a klukaté cesty k prirodzene znejúcemu improvizovanému sólu.**

**NB:** U mňa sa to vyvíjalo podobne. Cvičil som rôzne licky a vytváral som k nim rôzne variácie – menil som rytmus, začínal som na inej dobe alebo si časti fráz dopĺňal podľa seba. Cvičieval som rôzne chromatické obaly, hral som s nahrávkami a sóla som sa učil hrať naspamäť. Dlhú dobu ma zaujímali hexatoniky (využívanie 2 kvintakordov, napr. C dur kvintakord + D dur kvintakord = lydický zvuk) a tiež pentatonic shifting, kde vlastne miešam dve rôzne pentatoniky, čo je výborná stratégia pri hraní mimo tonality. Posledné roky ma, tak ako aj teba, fascinuje melodický prístup. Pri hľadaní svojej hudobnej identity som zistil, že mám pevné základy na vytváranie silných melódií. Melodické hranie mi prináša pocit slobody a pevne verím, že aj moji poslucháči sa s ním vedia lepšie stotožniť a spojiť. Obdivujem hudobníkov, ktorí hrajú improvizované melódie a nielen naučené frázy. V poslednej dobe keď improvizujem, zabúdam na všetko, čo som sa naučil a často si ani nevšímam harmóniu. Jediné, o čo sa snažím, je hrať melódie, ktoré „počujem“ a byť sám sebou. Neposudzujem to, čo hrám a nemám žiadne očakávania. Ako to vnímaš ty?

**MU:** V momente, keď improvizujem, zabúdam na naučené veci. Dokonca sa snažím vedome si pripomínať, aby som sa pokúsil vybrať sa inou cestou než tou, ktorá vychádza z niečoho nacvičeného, čo sa tam má tendenciu objaviť ako prvé. Radšej spravím pauzu a potom sa vyberiem inam. Myslím na vnútornú štruktúru sóla, snažím sa ho niekam smerovať a používať motivickú prácu. Veľa sa nahrávam a hodnotím čo a ako som zahral.

**NB:** Bez sebakritiky či reflexie sa nedá posunúť vpred. Ale v momente, keď improvizujem, nerozmýšľam nad tým ako by som mal znieť alebo čo by som mal zahrať. Nechávam to plynúť. Ľudia

N. Bankov  
Foto: Filip Figel



### Milujem ten pocit slobody a jemného napätia, ktorý ma motivuje hľadať a skúšať...

vedia vycítiť, či hráš naučené frázy a si v „safe zone“ alebo či pri hraní riskuješ a chceš niečo dosiahnuť. Riskovanie však vyžaduje odvalu. Milujem ten pocit slobody a jemného napätia, ktorý ma motivuje hľadať a skúšať... Na čom momentálne pracuješ a čo by si chcel zlepšiť alebo pridať do svojej improvizácie?

**MU:** Mám také zvláštne obdobie, skúšam veľa vecí naraz. Hľadám spôsob, ako si pre to všetko vytvorím vnútornú štruktúru. Intenzívne sa venujem melodickému práci s módmi v nediatonickom jazze. Jednoducho na každý akord, čo mám, priradím mód/stupnicu a tvorím melódie striktne iba z toho – či už je to niečo priamočiare ako Cmaj7 (c durová stupnica, c lydická stupnica), zložitejšie ako Dsus<sup>b2</sup> (d frygický mód) alebo A-maj7/E (e harmonická durová). K tomu cvičím intervalové štruktúry, napríklad v poslednej dobe sekvenciu intervalov č. 1-v. 3-zv. 4-v. 7, ktorú sa snažím nájsť vo všetkých možných akordoch – tóny c(1) e(3) fis(#4) h(7) môžem hrať na Cmaj7, Am7, D7, Ab7alt, F#m<sup>7b5</sup>, B7sus<sup>b2</sup>, A-maj7/E... A, samozrejme, common tones (použitie spoločných tónov akordov, ktoré na seba nadväzujú). Ale vo všetkom, čo skúšam, musím nájsť melódiu alebo vnútornú štruktúru, inak to hádzem za hlavu...

**NB:** Ja sa momentálne venujem rytmu a cvičeniu s metronómom na zlepšenie rytmickej stability. Cvičím veľa voicingov pre klavír v celom registri nástroja (momentálne cvičím voicing na major #11 akord – 1, 3, 7, 9, #11, 13) a rôzne motívy, pri ktorých používam len jeden určený interval (napríklad len kvinty alebo molové tercie). Tieto cvičenia mi poradil výborný altkár Ben van Gelder. Cvičím to tak, že si vezmem jeden interval, napr. kvintu, potom stupnicu, interval alebo akord a od každého tónu hrám

kvintu. Napríklad si poviem, že dnes hrám zmenšený septakord od tónu D (D, F, As, Ces) a od každého tónu vytvorím kvintu (D-A, F-C, As, Es, Ces, Ges). Je to tvar, ktorý cvičím v celom registri nástroja a chcem ho mať čo najlepšie v prstoch. Potom tie 4 páry kvínt miešam a robím si z nich vlastné frázy a nakoniec si sadnem za klavír a hľadám akordy, kde to relatívne sedí a kde to môžem použiť. Cvičím aj štandardy v 12 tóninách. Hlavne sa snažím cvičiť efektívne a pracujem len na veciach, v ktorých mám medzery.

**MU:** Ako zapadajú van Gelderove cvičenia do mainstreamového tonálneho kontextu?

**NB:** Používam to abstraktne a zameriavam sa hlavne na spoločné tóny. Improvizovanie, kde používam len jeden konkrétny interval, ma limituje a zároveň núti k tomu, aby som bol kreatívnejší a nehral bežný saxofónový language.

**MU:** Tak potom to robíme veľmi podobne! Fascinuje ma, ako rôzni ľudia často prídu na rovnaké koncepty.

**NB:** Obaja máme radi melodický koncept. Čo by si odporučil ľuďom, ktorí chcú hrať viac melodicky?

**MU:** Ja to robím takto – určím si pravidlá alebo štruktúru (napr. určité intervaly, obmedzený počet nôt v takte, dĺžku, štruktúru motívu), čím oklieštim svoje možnosti, a to ma prinúti hrať inak. Vtedy mám viac otvorené uši a nechávam sa viesť inštinktom. Ak sa mi niečo z toho páči, tak s tým skúšam pracovať ďalej, pričom musím naozaj vedieť chcieť ísť do neznáma a byť kritický voči tomu, čo tvorím.

**NB:** Keď rozmýšľam nad melódiou, tak to musí mať jasný začiatok a koniec. Často nerozmýšľam ani nad tempom alebo v akom takte sa nachádzam. Začnem hrať, keď cítim, že je správny moment a skončím, keď mi to znie správne alebo naopak, ak nie som spokojný s tým, čo z nástroja vyšlo. Kto ťa najviac ovplyvňuje svojím melodickým hraním?

**MU:** Ešte stále tenorsaxofonista Andy Middleton. To, čo hrá, je pre mňa neuveriteľné, čo fráza, to silná nosná melódia. Ani nejde o to, že by hral niečo inak ako ostatní, ale tá sila invencie ma obzvlášť oslovuje. A teba?

**NB:** Mňa veľmi ovplyvnil Lee Konitz a jeho album *Motion*. Zo súčasnej scény je to určite Ambrose Akinmusire alebo Chris Cheek. Viem, že si mal s Andym aj hodinu. Ako uvažuje o melódiách a aký je jeho spôsob uvažovania pri improvizácii? Bavili ste sa o tom?

**MU:** Áno, zaujímavé je, že ani jednu z tých vecí, ktoré hrá s geniálnou logikou, nemá vopred premyslené, všetko je to inštinktívne. Povedal mi, že pri hre na nič nemyslí. Pritom je v jeho hre citeľná obrovská melodická práca s množstvom veľmi logických postupov. Má toho určite veľmi veľa odcvičeného, fascinuje ma to. Kedy si začal menej riešiť harmóniu a licky a viac sa začal zamýšľať nad melodickým hraním?

**NB:** Pohľad na improvizáciu sa mi zásadne zmenil, keď som odišiel zo Slovenska do Dánska. Keď som bol na Slovensku, tak som si myslel, že ak nehrám rýchlo, hlasno a „out“, tak nie som kráľ. Bol som dosť ovplyvnený hraním na „efekt“. Až v Škandinávii sa mi začal meniť pohľad na vec a zamiloval som si hranie, ktoré má logiku a zmysel. Začal som hrať menej, používať viac priestoru na komunikáciu a uvažovať nad melodickým hraním. Kedy sa to zmenilo u teba?

**MU:** Obdobie kovidu bolo veľkou zmenou, veľa som rozmýšľal, prečo vlastne hrám a aký to má zmysel. Doslovné opakovanie lickov a vecí na efekt mi vtedy začalo pripadať nezmyselné, a tak som začal pracovať na melodickom koncepte. Necháp ma zle, jazzový language je stále neoddeliteľnou súčasťou mojej hry, ale už ho používam skôr podvedome, melodicky – každý raz trochu inak. Keď ťa počujem hrať, mám pocit, že to máš s lickmi podobné.

**NB:** Áno, hoci každý deň cvičím jazzové frázy a prepisujem bebopové sóla, vždy myslím na to, aby som to pri hraní používal čo najmenej. Cvičenie jazzových lickov v 12 tóninách mi naozaj pomohlo pospájať myšlienky pri improvizácii a získať super základ, na ktorom už môžem voľne a kreatívne pracovať. Samozrejme, aj v mojom hraní sa objavia bebopové frázy ale vždy, keď zahrám niečo čo už viem, tak prestanem hrať a chvíľu počkám na novú myšlienku.

Ako cvičíš melodické hranie? Ja to skúšam so živou kapelou, s ktorou sa výborne komunikuje a môžem nechávať priestor. Keď cvičím sám, tak mám tendenciu zaplňovať celý priestor hraním a popritom zabúdam na tvorenie melódií, ktoré majú jasný začiatok a koniec...

**MU:** Ja tiež stále bojujem s prepĺňaním priestoru. Najčastejšie cvičím, žiaľ, len s nahrávkami, backing trackmi, alebo len s metronómom a harmóniu si predstavujem. Alebo hrám free, bez toho, aby som vnímal konkrétnu harmóniu, a rozvíjam iba melódiu.

Nikola, mohli by sme sa baviť donekonečna (dúfam, že sa aj budeme), ale v časopise máme obmedzený priestor, takže ti chcem poďakovať za túto debatu. Veľmi ma potešilo, že sme objavili tak veľa spoločných prienikov. Držím ti palce, nech máš ďalej silu objavovať sám seba prostredníctvom muziky!

**NB:** Aj ja ti, Martin, ďakujem za skvelú konverzáciu! ||

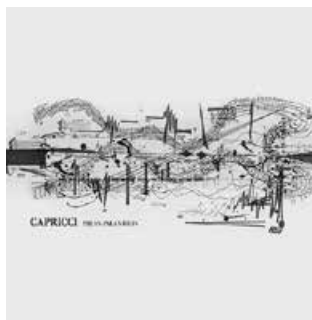
Spevácky zbor **ADOREMUS** vyhlasuje nábor spevákov do všetkých hlasových skupín. Požiadavkami náboru sú: základné umelecké vzdelanie a individuálna príprava. Zbor bol založený v r. 1992 ako celoslovenské vokálne teleso dramaturgicky zamerané na sakrálnu hudbu, ktorého cieľom je šíriť duchovnú hudbu a napomáhať jej zveladeniu. Zbor pracuje pod umeleckým vedením dirigenta Dušana Billa. Zájemcovia sa môžu prihlásiť do 30. 6. na adrese: [adoremus@adoremus.sk](mailto:adoremus@adoremus.sk), prípadne na telefónnom čísle 0905420360. Viac informácií na: [www.adoremus.sk](http://www.adoremus.sk)

**Jozef Chabroň** v auguste končí na poste zbormajstra Slovenského filharmonického zboru, od septembra 2023 bude zastávať post hudobného asistenta riaditeľa zboru Viedenskej štátnej opery. V máji sprevádzal zbor v tureckom Istanbule a v júni ho čaká umelecký zájazd do Litomyšle a Prahy. V nadchádzajúcich koncertných sezónach bude so Slovenským filharmonickým zborom pokračovať ako hosťujúci zbormajster. Najvýznamnejšie umelecké počiny v jeho doterajšej kariere predstavujú naštudovanie Schönbergovho diela *Mojžiš a Áron* pre Operný dom v Zürichu (2011), pod taktovkou Ch. von Dohnányiho, ako aj príprava SFZ na účinkovanie v produkciách *Chovančiny* M. P. Musorgského a *Trójanov* H. Berliozu pre Viedenskú štátnu operu. Spolupracoval tiež s BBC Singers. V sezóne 2021/2022 pripravil SFZ na koncerty v Nemecku, Srbsku a Švajčiarsku. Na jar spolupracoval s festivalom v Baden-Baden pri naštudovaní Čajkovského oper *Piková dáma* a *Jolanta* (dir. K. Petrenko). Za produkciu *Pikovej dámy* s Berlínskymi filharmonikmi získal

SFZ medzinárodné ocenenie Oper! Awards 2023 v kategórii Najlepší spevácky zbor.

Vo veku 75 rokov v Bratislave 24. 5. zomrel huslista, dirigent a organizátor **Jack Martin Händler**. Hru na husliach študoval na VŠMU v Bratislave a na Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Moskve (u Davida Oistracha). Ako dirigent spolupracoval s orchestrami v Bayreuthe či Hamburgu; bol zakladateľom Solistes Européens Luxembourg, v ktorom pôsobil ako dirigent a umelecký riaditeľ až do roku 2009. Počas tohto obdobia orchester vystúpil v mnohých krajinách Európy aj v USA. V r. 1989 stál aj pri vzniku orchestra, z ktorého sa neskôr vyvinul komorný orchester Cappella Istropolitana. Bol taktiež zakladateľom Orchestra Bruna Waltera, pôsobiaceho v stredo európskom okruhu. Za svoje aktivity získal množstvo ocenení, v r. 2023 mu prezidentka Zuzana Čaputová udelila Rad Ľudovíta Štúra II. triedy za mimoriadne zásluhy o rozvoj v oblasti kultúry a umenia, ako aj za mimoriadne šírenie dobrého mena SR v zahraničí.

Vo veku 70 rokov 2. 6. zomrela vo Francúzsku pôsobiaca finska skladateľka **Kaija Saariaho** (1952–2023). V Bole výraznou predstaviteľkou skladateľského hnutia Korvat auki, po odchode do Paríža sa zaoberala kompozíciou spektrálnej hudby, pričom si však jej tvorba zachovala osobitú identitu. Je autorkou množstva komorných, orchestrálnych aj javiskových diel, v ktorých často prepája živých interpretov s elektronikou. V r. 2013 bola hlavnou hostkou festivalu Melos-Étos, v Bratislave vtedy vo svetovej premiére zaznela prepracovaná verzia jej scénického diela *La Passion de Simone*. (red.)



## Capricci

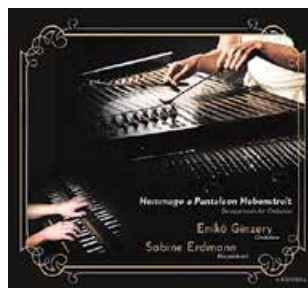
M. Pala  
Pavlik Records 2022

Keď v r. 2010 vyšiel vo vydavateľstve Pavlík Records dvojalbum *Violin solo 1 in the works of Slovak composers* s dielami Zeljenku a Burlasa, málokto mohol tušiť, že sa projekt nahrávania diel pre husle slovenských skladateľov rozrastie do nebyválnych rozmerov a Milan Pala zrealizuje bezprecedentnú antológiu piatich dvojalbumov mapujúcich kompletnú dostupnú literatúru pre sólové husle: 35 autorov, 62 diel a viac ako 11 hodín hudby. O 5 rokov neskôr vydáva obdobný album s tvorbou moravských skladateľov s názvom *Cantus Moraviae I*. Medzičasom štartuje ďalšie projekty a uvádza nové diela, resp. diela, ktorých vznik priamo iniciuje a často vo svetových premiérach aj nahráva. Milan Pala neúnavne, s energiou a sebe vlastným zápalom spolupracuje so skladateľmi doma i v zahraničí a inak tomu ani nebolo minulý rok. V čase, keď sa hudobný svet pomaly zviechal po dvoch kovidových rokoch, inicioval projekt, ktorým chcel motivovať skladateľov strácajúcich v období koncertnej stagnácie akúkoľvek možnosť autorskej realizácie. „*Krátke, okolo jednej minúty*“ – znelo Milanovo zadanie a je zaujímavé sledovať, akými spôsobmi k nemu jednotliví autori pristúpili. Na mimoriadnom albume huslových *Capriccií* spája Pala dovedna 11 slovenských (Borzík, Buffa,

Demoč, Iršai, Klačanský, Kmitová, Kolář, Lang, Lejava, Palúchová, Steinecker) a 10 českých skladateľov (Bartoň, Bednařík, Dřízal, Hanzlík, Hořínska, Matoušek, Mrkvička, Peloušek, Rataj, Zemek Novák). Tí odpovedajú v rozsahu od 20 sekúnd po takmer 7,5 minúty pestrou paletou virtuózných diel prezrádzajúcich dva základné prístupy k téme: až 13 skladateľov nadväzuje na historickú formu capriccia s jeho charakteristickými znakmi a v kompozíciách vopred počíta s exaltovanou expresivitou, ktorou bohatý interpretačný vokabulár Milana Pala disponuje. Umelec je už roky známy schopnosťou zhostiť sa tvarov zdanlivo neuchopiteľných v technickej i výrazovej rovine, vtlačiť im pečať nekompromisného ťahu k ich prapodstate a vyťažiť z nich často potenciál, ktorý býva mnohokrát iba tušený. Jeho interpretačné predispozície sú v skladateľskej komunite predmetom obdivu a neustálou prítomnou hnacou silou k tvorbe a inšpirácii prekračovať hranice vlastnej predstavivosti. Vlastnosťou projektu *Capricci* však nie je len prvoplánová virtuosita ponúknutých kúskov – mnoho z nich ide ďalej, za hranicu štandardne chápanej formy, a ponúka mikrodrámy hodné väčších plôch s honosnejšími formovými pomenovaniami. Kontrastnou druhou skupinou 8 autorov sú monolitné dielka vychádzajúce z jednej základnej idey. Dramaturgia albumu sleduje prerod zo štandardného hudobného materiálu do vôd experimentálnejších prejavov, ktorú, počnúc extrémnou virtuositou u Steineckera, majestátne uzatvára cyklus piatich capriccií Jany Kmitovej. Práve notografické záznamy jej cyklu sa stali základom grafického dizajnu albumu a tvoria kvintesenciu projektu.

Milan Pala opäť raz zaťal do živého a obdaril nás vzorkou súčasnej, živej slovenskej a českej skladateľskej scény. Album hodný záujmu nielen zúčastnených autorov, od interpreta, ktorého odkaz už dnes uživí celé ďalšie generácie hudobníkov či muzikológov. Interpreta, ktorý ako jeden z mála vytvára hodnoty, s ktorými sa môžeme identifikovať, na ktorých môžeme ďalej stavať a ktoré už dnes môžeme pokladať za súčasť slovenskej hudobnej tradície. História sa píše každou novou notou znejúcou v podaní jedinečných interpretov, medzi ktorých Milan Pala už roky bezpochyby patrí. Musíme mu v tomto umeleckom ťažení pomôcť tak, ako on pomáha nám. Žiť a tvoriť denne našu hudbu.

MARIÁN LEJAVA



## Hommage a Pantaleon Hebenstreit

E. Ginzery, S. Erdmann  
Hevhetia 2022

Cimbal, ktorý vnímame v našich zemepisných šírkach prevažne ako nástroj ľudového inštrumentára, sa na tomto CD ponúka v iných umeleckých kontextoch. Prešiel vyše tritisícročným rozmanitým vývojom, bol súčasťou helénskej, latinskej aj mimoeurópskej kultúry a rovnako tiež regionálnej folklórnej a európskej hudobnej tradície (od stredoveku po súčasnosť). Získal rozličné názvy (cimbal, cimbaliky, cimbalom, hackbrett, hammered dulcimer, jangqin, psalterium, salterio, santour, santur,

tympanon, zymbal a i.), stal sa nástrojom sakrálny i sekulárnej hudby, skladatelia preň skomponovali viacero pozoruhodných sólových a komorných skladieb, tí súčasní ho vnímajú ako plnohodnotný koncertný nástroj. Preslávil ho nemecký klávesový virtuóz, cimbalista, huslista, tanečný majster a pedagóg Pantaleon Hebenstreit v 1. polovici 18. storočia. Skoro až „akrobatický“ výkon Hebenstreitových paličiek na cimbele ovplyvnil aj ďalší vývoj klávesovej hudby a tiež jeden z najpopulárnejších nástrojov baroka: čembalo a jeho virtuositu. Na jednej zo svojich koncertných ciest počul Hebenstreitovu improvizáciu na prototyp veľkého cimbalu Ľudovít XIV, ktorý navrhol nazvať nástroj podľa neho: pantaleon/pantalon. Okolo r. 1750 sa takto nazývali nástroje nielen cimbalové, ale aj klávesové. Túto terminologickú nejednoznačnosť neskôr „rozsúdila“ technika úderu, ktorá sa inšpirovala kladivkovou mechanikou Hebenstreitových nástrojov a bola inštalovaná s vylepšeniami do dobových „clavierinstrumentov“. Všetko toto zohľadnili interpretky vo svojom dramaturgickom zámere albumu – vybrali diela s muzikantským citom pre starú hudbu a kvalitu barokovej literatúry a vzdali hold Hebenstreitovi, ktorého skladby sa nezachovali.

Stretnutie dvoch akordických nástrojov zoči-voči vyvolávalo sprvoti otázniky, ktoré sa rozplynuli pri prvej skladbe: cimbal a historický cimbal ovládla ako sopránový nástroj melodickéj povahy Enikó Ginzery, čembalu ako akordickému a komornému nástroju kraluje Sabine Erdmann, s jemným pripojením barokového violončela Inky Döringovej ako posilnením bassa continua. Telemannova *Sonatina č. 4 G dur TWV 41:G3* (pôvodne pre husle

a čembalo) zaujala vyšperkovými melodickými ozdobami v pomalých častiach a priam cimbalová horúčka na francúzsky spôsob (v dobrom slova zmysle) plynie z diel J. B. Lullyho *Alceste Suite: Airs propers pour le Tympanon*. V pôvodne husľovej *Sonáte G dur BWV 1021* od J. S. Bacha objaví poslucháč svietivé farebné línie cimbalu, rokokovo ladené harmonické väzby zasa v *Sonáte G dur* Angela Contiho. Variačná a sekvenčná technika „kleinmajstrov“ vanie z anonymných španielskych rukopisov pre cimbal neskorého baroka. Dramaturgiu rámcujú dve uhorské barokové zbierky piesní a tancov: levočský *Pestrý zborník* a *Linusova zbierka*, kde interpretky vytvorili z jednotlivých skladieb (saltus hungaricus, slavonicus, polonicus a chorey) tzv. rundy, doslova konkurujúce svojou melodicou a harmonickou krásou závažným dielam. Snáď len malá výčitka k obalu CD, kde by som ocenila zachovanie anglického a nemeckého názvu aj pre cimbal.

RENÁTA KOČIŠOVÁ



### Bartók, Casken, Beethoven

R. Killius, T. Zehetmair  
Royal Northern Sinfonia  
ECM New Series 2023

Vynikajúci rakúsky huslista a dirigent Thomas Zehetmair bol dlhoročným šéfdirigentom Royal Northern Sinfonia v severoanglickom Newcastle. V sezóne 2013/2014 svoje účinkovanie na tomto poste ukončil

a dnes, po deviatich rokoch, priniesla spoločnosť ECM záznam jeho „rozlúčkového“ koncertu z júna 2014 v domovskej sále orchestra The Sage Gateshead.

Symbolická udalosť si žiadala aj symbolický program. Nesmela chýbať súčasná hudba miestnej proveniencie, za ktorú sa Zehetmair počas svojho účinkovania vehementne zasadzoval. John Casken bol taktiež dlhoročne spätý so severoanglickými symfonikmi ako rezidenčný skladateľ a pre Zehetmaira a jeho manželku, violistku Ruth Killiusovú, v r. 2013 skomponoval dvojkonzert pre husle, violu a komorný orchester *That Subtle Knot*. Názov pochádza z básne *The Ecstasy* renesančného anglického básnika Johna Donneho, ktorá predostiera obraz milencov, putujúcich ruka v ruke k ústiu rieky. Podobným spôsobom sú vzájomne previazané party oboch sólových nástrojov; ich vrúcnu lyriku nasýtené línie sa prepletajú v roztúženom kontrapunkte, inde súznejú v oktávových unisonách. Orchester typu sinfonietta (s drevami, trúbkami a lesnými rohmi po dvoch, s tympanmi ako jediným zástupcom skupiny bicích) do ich dialógu vnáša v 1. časti citelné napätie, dráma však neprekročí hranicu exaltovanosti. Druhá časť je lyrickejšia, otvára ju stúpajúci tetrachord vyrastajúci z finálneho akordu predchádzajúcej časti a jeho akoby nekonečný kánon charakterom vzdialene pripomína *Tevot* Thomasa Adèsa. Darmo, lokálny kolorit sa nezaprie ani tu... Tým sa však podobnosť končí, Casken je tradičnejšie založeným autorom, jeho dikcia aj tektonika majú priam klasické črty. To však neznamená, že by jeho hudba neznela svojím spôsobom súčasne a aktuálne. Navyše, vedomie, že je komponovaná pre dôverne

známych sólistov aj orchester, jej dodáva iskru a rozlet. Interpretáciu teda možno označiť za autentickú, dokonale zodpovedajúcu komornému ladeniu partitúry a jej decentnej expresivity. Pre nášho poslucháča sa odkrýva zaujímavá možnosť spoznať hudbu výrazne naviazanú na geografický kontext, ktorému sa na našich pódiiach dostáva pramálo pozornosti.

Na Caskena s podivuhodnou plynulosťou nadviažu úvodné tóny *Koncertu pre violu a orchester* Bélu Bartóka, posledného diela maďarského veľikána, ktoré zavŕšil jeho žiak a priateľ Tibor Szerly. Napriek istej fragmentárnosti kompozície, ktorú autor už nemal síl dotiahnuť do finálnej podoby, ide o jednu z najdôležitejších položiek koncertného repertoáru pre violu, a tak nie div, že sa zjavuje na stále nových nahrávkach. Viola v posledných dekadách zaznamenáva veľkú renesanciu, z čoho sa možno len tešiť. Ruth Killius sa sólového partu chopila s najvyššou mierou zodpovednosti. Jej živý výkon síce poznačili drobné intonačné zakolísania (čo je najmä v „husľových“ polohách violy pri live nahrávke celkom prijateľné), nijako však neovplyvnili jasnosť interpretačnej koncepcie, ktorá prezrádza vynikajúce pochopenie pre bartókovský temperament, ale aj nostalgiiu dýchajúcu kantilénu. Vyzdvihnúť treba aj transparentný a vyslovene komorný zvuk orchestra (až na tie príliš ostré tympany pri prechode medzi 2. a 3. časťou...), s krásne znelým a farebným zvukom drevených dychových nástrojov. Neskorému Bartókovi takýto zvukový šat vyslovene pristane.

Individuálne výkony „dychárov“ sú výraznou pridanou hodnotou aj v záverečnom čísle programu, Beethovenovej *Piatej symfónii*. Dôverne známe dielo zaznieva v historicky

poučenej podobe – s veľmi redukovaným vibratom, hranične svižnými tempami (aj v niektorých variáciách 2. časti, napríklad tam, kde Beethoven siahol po starej, osvedčenej folii), chladným leskom plechov a dôsledne artikulovaným rytmom. Zehetmair tu vyslovuje jasne formulovaný interpretačný názor; vo zvuku orchestra, v závere efektne doplneného o trombóny a pikolu, síce cítiť trocha onoho severoanglického chladu a slaným morským nádychom oplývajúceho štipľavého morského vetra, Beethovenovi rozhodne nechýba švih ani dávka charizmy. Vzhľadom na živý záznam je hra orchestra obdivuhodne čistá, takmer bezchybná, no našťastie, nie mechanická a rutinárska.

ROBERT KOLÁŘ



### Kabeláč/Smetana

J. Bartoš  
Supraphon 2023

Meno klaviristu Jana Bartoša pravdepodobne nepríde prvé na jazyk pri debate o súčasnej českej pianistike. Absencia umeleckého životopisu v bocklete CD však seabedomo naznačuje, že Jana Bartoša nie je nutné podrobnejšie predstavovať; patrí medzi najvýraznejšie zjavy mladej generácie klaviristov nášho západného suseda. Z jeho doterajších nahrávacích počínov českej tvorby vyniká nahrávka *Klavírného koncertu* Vítězslava Nováka s dirigentom Jakubom Hrušom a Symfonickým orchestrom Českého rozhlasu či kritikou velebené súborné dielo Leoša Janáčka.

Na svojom najnovšom albume predstavuje Bartoš klavírne cykly Miloslava Kabeláča (1908–1979) a Bedřicha Smetanu (1824–1884). Kabeláčova tvorba sa na koncertných pódiumoch etablovala iba nedávno, počas totalitných režimov bolo vydávanie a predvádzanie jeho diel prakticky zakázané. Album otvára Kabeláčov cyklus *Osm prelúdií pro klavír op. 30*. Premiéra tohto diela sa odohrala v Dvořákovskej sieni pražského Rudolfinu, na rovnakom mieste, ako sa realizovala aj súčasná nahrávka. Je dôležité dodať, že album je kompiláciou nahrávok z koncertov, čo najmä v prípade prelúdií umocňuje súdržnosť a prepojenie jednotlivých častí cyklu. Pri klasickej štúdiovej nahrávke môže totiž honba aj za tými najmenšími detailmi v spojení s komfortom opakovaných pokusov spôsobiť stratu istej výrazovej kontinuity. Prelúdiá sú vystavané na jednoduchých motívoch, resp. klastroch odkazujúcich zrejme na starú lutnovú prax. Kabeláč tým vychádza z prapodstaty prelúdiá ako formy a snaží sa svoju invenciu rozvíjať vždy len z jednej idey, záblesku, iskry. Aj z malej iskry však veľký oheň býva a ten pod Bartošovými prstami naplno vzplanie v č. 4 – *Preludio corale. Allegro*, č. 6 – *Preludio volante. Prestissimo* či záverečnom syntetizujúcom *Preludio impetuoso. Maestoso*. Z pomalých častí vyniká č. 5 – *Preludio notturno. Adagio. Delicatamente* a č. 7 – *Preludio arioso. Molto lento*, v ktorých Bartoš okrem dokonalej zvukovej kontroly a širokej palety farieb a odtienkov aj v najnižších dynamických hladinách ukazuje tiež svoj rozprávačský talent a zmysel pre naratívny štýl, podobne ako sme ho mohli počuť na nahrávke diel Janáčka. Cyklus Kabeláčových *Ósmich prelúdií* je náročným a ponurým dielom, no Bartošov

zmysel pre detail, naplnenie každého intervalu, motívu, vzťahu, mu dodáva magnetizmus, ktorý vás donúti púšťať si ho znova a dokola.

Cyklus šiestich charakteristických skladieb pre klavír pod názvom *Sny* skomponoval Smetana v období postupnej straty sluchu. Názov symbolizuje spomínanie na šťastné chvíle a hľadanie útechy. V kontexte dramaturgie CD to môžeme vnímať podobne – spomienku na svet dávny, zdanlivo jednoduchší, idealizujúci. Bartoš prechádza jednotlivými kusmi s ľahkosťou, jeho hra je virtuózna, brilantná, extatická, nikdy však zbytočne okázalá. Po prechode v čase prichádza presun v priestore – CD uzatvára Kabeláčov cyklus *Cizokrajné motívy pro klavír op. 38*. Jednotlivé skladby, akési skice, krátke záblesky, pramena z Kabeláčovej fascinácie orientálnou hudbou. Súčasný poslucháč a „moderné uši“ už zaiste nezažijú taký šok, ako tomu bolo ešte pred niekoľkými desaťročiami. Odklon od európskej tradície v podobe voľného plynutia času či, naopak, ostentatívnych perkusívnych rytmov však podáva Jan Bartoš maximálne sugestívnym a strhujúcim spôsobom.

PETER NÁGEL



### Básne Múzické

František Báleš ansámbl  
Hevhetia 2023

„Dokonale tvary melódií, harmónií a rytmov už predomnou vytvorili Hviezdoslav, Dilong, Smrek, Kostra, Král a Ráfus. Mojou túžbou bolo

iba citlivo ich preniesť do podoby piesní,“ týmito slovami opisuje František Báleš v bookletu albumu *Básne Múzické* víziu svojej tvorby.

V slovenskom jazzovom kontexte je zhudobňovanie poézie unikátnym javom. Báleš poéziu neznásilňuje, netlačí ju nikam, kam ho prirodzený rytmus a melódia básní nevedú. Hudba tu sprevádza básne, nie naopak.

Rovnaký prístup, aký má Báleš k poézii, majú aj hudobníci k jeho aranžmánom. Citlivo básne sprevádzajú a nič zbytočné k nim nepridávajú. Juraj Šušanič a Vladimír Máčaj spolupracujú s Bálešom dlhodobo, na ich hre je cítiť, že tejto umeleckej vízii rozumejú do hĺbky a vedia, ako ju podporiť. Spoločne pracujú s dynamikou, farbami, občas aj textúrami. Zvlášť Šušanič hrá veľmi farebne, cieľene podporuje význam textov a v dramatickej básni *Moja pieseň* Janka Kráľa umne využije aj perkusie. Klavirista Báleš svojou hrou podporuje speváka Matúša Uhliarika a vyplňa voľný priestor, avšak v jeho hre rozhodne nenájdete prázdne egocentrické vyhrávky, každá je reakciou na Uhliarika a na text. Na vokálnu interpretáciu Bálešovej hudby si zo slovenskej scény viem ťažko predstaviť niekoho vhodnejšieho ako práve Matúša Uhliarika. Technicky je nesmierne kompetentný, svoj barytón ovláda v plnom rozsahu, bez akéhokoľvek náznaku tlaku alebo diskomfortu. Do extrémnych polôh, alebo neštandardných hlasových techník či zvukov v tomto type repertoáru zrejme zámerne nezachádza. Jeho melizmy sú veľmi vkusné, rovnako ako občasné krátke scat. Zrozumiteľne artikuluje a muzikálne frázuje i v rýchlejších tempách, kde je to pri viazanom poetickom jazyku skutočnou výzvou. Miestami Uhliarikova farba hlasu a in-

terpretačný štýl pripomína Kurta Ellinga, ktorý v minulosti tiež pracoval s poéziou Allena Ginsberga a Jacka Kerouaca.

Rovnako ako tvorba zahraničných jazzových skladateľov zhudobňujúcich poéziu (napr. Luciana Souza, Michal Tokaj a i.), je aj tá Bálešova skôr lyrická, s jemnými grooveami. Objaví sa aj swing alebo silnejší groove, ale je skôr raritou. Báleš pracuje s tichom a priestorom, nenájdete tu extrémne rýchle tempá alebo prehustené extravagantné sóla. Prím hrá náročný jazyk, ktorý Báleš necháva v poslucháčovi doznieť. Pracuje s modernou jazzovou harmóniou, nevyhýba sa disonancii, ale používa ju len vtedy, keď si ju temný poetický text vyžaduje. Osviežením boli ostinato v Smrekovej básni *Dnes milujem svoj deň* a inštrumentácia v básni *Moja pieseň* Janka Kráľa. Hostuje v nej Katarína Baarová na violončele a vokálne zoskupenie WAF Band. Klavír tu nezaznie a hneď v nasledujúcej skladbe ho prekvapivo vystrieda zvuk Fender piana. Ďalšími hosťami sú Pressburg Saxophone Quartet – ich úvod v *Bloody Sonnet 1* mi pripomenul kompozičný štýl Kennyho Wheelera, kým v *Bloody Sonnet 32* sa stretávajú aj s hovoreným slovom Vladimíra Jedlovského. Ondrej Juraši na krídlovke atmosféricky dopĺňa šestosminovú *Drámu na počiatku* Rudolfa Dilonga.

V porovnaní s prvým albumom ansámblu Františka Báleša *Sonety* s ťažkým Hviezdoslavovým jazykom je tento zrejme ľahšie stráviteľný pre bežného poslucháča. Okrem viacerých hostí a hovoreného slova boli na tomto albume aj dve ďalšie prekvapenia, preklady dvoch Hviezdoslavových sonetov do angličtiny a Bálešova vlastná tvorba. V angličtine nie je cit pre jazyk,

pochopiteľne, taký silný ako v slovenčine, no Báležov zmysel pre slovenský jazyk sa naplno prejavil v autorskej piesni *Tisíc atmosféer*, venovanej Hviezdoslavovi. Jeho vlastná tvorba ma nadchla, snáď sa jej dočkáme viac na ďalšom albume. Veľmi ma teší, že sa František Bálež a jeho ansámbl podujali na ťažkú úlohu zhudobnenia slovenskej poézie, robia to dôkladne a s citom, bez potreby presadzovania vlastných hudobníckych ambícií či exhibícií, vždy s pokorou a úctou k textu, ktorý chcú „iba“ sprevádzať.

ESTER WIESNEROVÁ



### Gianluigi Trovesi Stravaganze consonanti

S. Montanari  
ECM 2023

Extravagantné súzvučky a spojenia, to by mohol byť priliehavý voľný preklad názvu CD talianskeho jazzového saxofonistu a klarinetistu Gianluigiho Trovesiho, ktorý spolu s výnimočným barokovým huslistom Stefanom Montanarim vytvoril fúziu jazzovej, renesančnej a barokovej hudby. Paralely barokovej a jazzovej hudby môžeme sledovať vo viacerých vrstvách: spôsob a realizácia zápisu generálbasu, improvizácia, virtuoza, frázovanie a i. *Stravaganze consonanti* predstavujú prieniky starého a nového, prenikavého a nenápadného, dialektiku kontrastu a jednoty. Oba skúsení hudobníci (na vymenovanie ich všetkých úspechov tu nemáme priestor) pristúpili k tomuto

konceptu veľmi tvorivo. Na pôdoryse 15 skladieb nachádzame prepracované diela barokových a renesančných majstrov – Henryho Purcella, Giovanniho Battistu Buonamenteho (jeho hudba znela v 17. storočí aj v Bratislave), Andreu Falconieriho, Josquina Despreza, Giovanniho Mariu Trabacchio, Guillaumea Dufaya – a kompozície Gianluigiho Trovesiho a Fulvia Marasa.

Samotný barokový súbor na CD nie je ustáleným zoskupením, ale zrejme bol pre tento účel zložený z jednotlivých hudobníkov v nástrojovom obsadení – husle, viola, violončelo, kontrabas, dva hoboje, fagot/dulcian, perkusie, arciľutna, čembalo a elektronika (Fulvio Maras). Hlavný protagonista Trovesi obsluhuje na albume piccolo clarinet, altklarinet a alt saxofón. Purcellove *Tance čarodejníka* z opery *Dido a Aeneas* otvárajú úvodnú barokovú atmosféru CD s idiomatickým zvukom orchestra. Vystriedajú kontrastnú Trovesiho kompozícia *Dissolvenze convergenti*, v ktorej nachádzame prvky serializmu. Podobne aj v nasledujúcich skladbách sledujeme kombináciu jazzového frázovania a improvizácie s typickým zvukom barokového orchestra (*For a While*, *L'ometto disarmato*, *Dido's Lament* „When I am laid in earth“, *Sonata decima sopra* „Cavalletto zoppo“ a i.). Trovesiho skladby *Karaib's Berger* (spoluautorstvo s Fulviom Marasom) a *De vous abandonner* obsahujú výraznú rytmickú zložku, navodzujúcu charakter pop music, dokonca pri saxofónových pasážach počujeme efekt delay na opakovanie fráz. Jeho posledná skladba s názvom *Bergheim* predstavuje alúziu na slávnu Uccelliniho *Bergamascu* a kontrastom k nej sú kompozície *The Triumphant Dance* H. Purcella a šanson *Mille regretz* Josquina Despreza, ktoré nás vracajú

do čias renesancie a baroka s ich prekrásnou hudobnou idiomatikou.

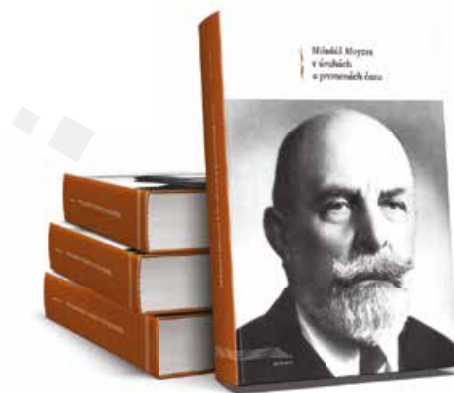
Spoločné CD dvoch popredných interpretov jednotlivo jazzovej a barokovej hudby, Trovesiho a Montanariho, prinieslo do hudobného portfólia vydavateľstva ECM veľmi zaujímavý projekt, ktorý vhodne spája dva nie až také vzdialené hudobné brehy. Pre svoju kontrastnosť, pestrosť, vyváženosť dramaturgie a výrazné interpretačné výkony hudobníkov tvorí vhodný most pre poslucháčov z oboch brehov „starej“ a „novej“ hudby.

MICHAL HOTTMAR



## MIKULÁŠ MOYZES V ÚVAHÁCH A PREMENÁCH ČASU

Snahou editora Vladimíra Godára bolo sústrediť do jednej publikácie premeny reflexie spätej s osobnosťou a tvorbou Mikuláša Moyzesa (1872 – 1944) v čo najväčšej šírke, pri príležitosti 150. výročia narodenia Mikuláša Moyzesa. Nezamýšľaným dôsledkom tejto snahy sa stali objektom publikácie aj samotné dejiny slovenskej hudobnej hermeneutiky, a to nielen vo vzťahu k Moyzesovmu dielu. Východisková pozícia Moyzesa – uhorského organistu, cirkevného hudobníka a skladateľa – sa postupne menila na pozíciu Moyzesa – slovenského pedagóga a skladateľa. Celok dopĺňajú dôležité informačné zoznamy.



Bratislava 2022  
ISBN 978-80-89427-85-7



Nájdete vo vybraných  
kníhkupectvách  
alebo na [www.hc.sk](http://www.hc.sk)

# Veronikin hobo

VANDA ROZENBERGOVÁ

„Úbohý!“ herečka vošla do nahrávacieho štúdia a so slovom úbohý sa rovno posadila na jedinú stoličku v miestnosti. „Som zvukový majster,“ podal som jej ruku, ani sa na mňa nepozrela. Za chrptom mi zazrela čierny kábel, visel zo steny. „Nebudem to robiť. Ani zmluvu sme nepodpísali, idem preč,“ postavila sa. Po chodbe sa rozbehol náš zvukový režisér: „Pani Kozáková, počkajte, prosím. Nevedeli sme, v akom stave je štúdio tri, už-úž sa presúvame do päťky, tam je všetko dokonale pripravené, aj technika, aj my. Budete spokojná a nahráme to krásne, uvidíte. Sľubujem! Pravda, Mirko?“ otočil sa ku mne.

„Určite.“

Na raňajky som mal dva spišské párky a chlieb. Kávu bez cigarety. Do roboty som prišiel stošestnástkou a na rozpise som našiel, že namiesto päťky nám dali štúdio tri, tak to je nariť, pomyslel som si. Nejednalo sa o nič veľké, ale ja tieto malé formáty robím rád, a neviem, prečo to máme robiť s najstaršou technikou a najstaršou divou. Krátke filmy o prírode.

Dokumentarista snímal líšky, vybral si jednu a pomyselne s ňou žil, dokumentarista vytvoril extrakt a dva roky s líškou zhrnul do dvadsiatich šiestich minút, lebo tak je to najlepšie, treba škrtáť. Autor napísal k filmu komentár a neznáma, vzdialená hobojsťka zložila aj nahrála hudbu. Nahrávala ju v štúdiu v inom meste pod vedením iného zvukového majstra – a dobre urobila. Dív a divov som si užil nad hlavu a na hudobné nahrávky už nemám nervy, poviem, ako je. Som starý.

Ale aj diva Kozáková je stará, kto ju vôbec vybral? Úlohou herečky Kozákovskej bolo nahráť hovorené slovo. Úlohou herečky Kozákovskej bolo vopred sa pripraviť, prečítať si šesť strán lyrického textu o krásnom zvierati. Kolkí už potvrdili, že čím väčšia je osobnosť, tým menej o sebe dáva vedieť, je skromná, erudovaná a z davu vyčnieva len svojou tichou silou. „Nemožno to však očakávať automaticky,“ poznamenal som, keď sa Diva pomýlila štvrtý raz za sebou. Papiere na zem, text je vraj nemožný, slovné spojenia sú neprírodné. Napokon sme slovné spojenie nežný štít museli vymeniť za nežný vrchol.

Nasledujúce dni som dával dokopy dynamické a liečivé obrazy líščích životov, k tomu som nasadzoval pôvodnú hudbu – hobojsťka a napokon hovorenú reč. Nemusel som nasadzovať umelé zvuky ani atmosféru, alebo bolo slovo, alebo hudba, neprelínali sa. Po dohode s dokumentaristom som zvuky prírody nesimuloval, on ich nahrál zvlášť, svojou technikou. Ľahká práca. Všetko malo ladiť ako pri každom inom filme, ale nie. Nelaďilo to. Nasadenie herečkinho hlasu bolo stále vysoko, prejav afektovaný s náznakmi hystérie. V štúdiu päť už nebol mixážny pult z deväťdesiatych rokov ani pavučiny po kútoch, mohla sa upokojiť, mohla sa sústrediť, nechcela.

Dokumentarista svoj film prihlásil do súťaže krátkych filmov o prírode. Každý jeden raz som bol nedočkavý a zvedavý, ako naša spoločná robota vyznie na veľkom plátne, len teraz nie. Som starý. Môj otec bol hobojsťka, hrával v izbe a ja ako decko som pri tom driemal. Tiež som to chcel vedieť, začal som sa učiť, ale nevydržal som. Ani po troch rokoch som nedokázal hladko prepájať tóny, modravel som po každom výdychu nosom, myslel som, že to tak má každý, že musí prísť o všetok kyslík. Otec ma pozoroval, no nestaral sa do mojej hry.

Pochopil som, že nikdy nedosiahnem takú úroveň zvládnutia hry ako on. Jeho ovládanie nástroja a technika boli neuveriteľné, ako sa vôbec dostal *až tam*? Prvý rok som chodil do hudobnej s predstava, že to už-úž príde, cvičil som každý deň, otec mlčal. Neskôr som začal vynechávať hodiny a napokon, mal som trinásť, som chodil poza ľudovú školu umenia a nie

do nej. Postávali sme aj s dvoma huslistami na schodoch za potravinami a fajčili sme. Pred Vianocami u nás doma niekto zaklopal. Bol to učiteľ hobojsťka, pán Zacharík, mal klobúk a kožené rukavice, košelu s kravatou, kabát, aktovku, všetko si to pamätám, lebo som mu otvoril. „Sú rodičia doma?“ opýtal sa bez náznaku prekvapenia, že ma vidí.

Zavolať som na otca.

„Bude váš chlapec ešte chodiť na hobojsťku? Neprišiel od konca septembra, tak aby som vedel,“ zložil si klobúk.

„Budeš?“ otec sa otočil ku mne.

„Noo – nie,“ povedal som zahanbene.

„Škoda. Má na to ústa aj prsty,“ odvetil pán Zacharík, nasadil si klobúk a odišiel. Na toto myslím vo chvíli, keď sedíme v sále. Už sa musím stíšiť, odoprieť si myšlienky a len sa dívať. Zhasli. Na plátne sú líščie oči vo vysokej trávě, film mlčí, obrázky idú a v osemnástej sekunde začína hrať hudba. Áno, práve mal začať komentár, ale vymazali sme ho. Periférnym zrakom pozorujem ľavú aj pravú stranu publika a zovrie mi žalúdok. Čo si pomyslia? Nikto v tme predomnou sa nehýbe. Plavné líščie skoky a ľahučké tóny, ktoré celkom bez námahy prechádzajú od horných oktáv dolu a naopak, sú v dokonalej súhre.

Urobili sme to naschvál. Dokumentarista trval na tom, nech ten komentár odstránime, ja som mal obavy a tvrdil som, že film bude nahý a režisér mal obavy, že herečke Kozákovskej pokazíme renomé, v jej veku sa to vraj nerobí. „V jej veku sa pracuje profesionálnejšie než tých štyridsať rokov predtým,“ povedal autor komentára a spokojne odsúhlasil, že film bude nemý. Tak sa dívame. Dojímavý zvuk nebeského hobojsťka sa znásobuje každým pohybom malého líščáča, melódia je miestami pevná ako dialnica a celkom hladko prechádza do meandrov lesných chodníčkov, vlní sa plynulo ako šatka vo vetre, hobojsťka má šatku na útlych ramenách a sedí v rade predomnou. Jej silueta je úplne bez pohybu, akoby ani nedýchala, neviem, či je nervózna, ale už je to jedno, je dokonané. Urobili sme film bez slov. Možno o tom budú hovoriť ako o novej koncepcii, o dlho premýšľanom zámere. Tobôž, keď hudba je pôvodná.

Kedy sa môj život zmenil na opak toho, čím som chcel byť? Prečo ma otec nedonútil, aby som neprestával? To, čo je teraz v tomto priestore, čo sa odráža v líščích očiach a dotýka sa nežných vrcholov jej srsti na šiji, to je cit. Hobojsťkina hudba sprevádza zviera, jej hobojsťka je hodvábne krásny, hreje a rozumie. Och, Bože, mohol som to aspoň skúsiť. Takto ovládať najnižšie tóny a ľahučko nimi vedieť preplávať do vyšších sfér, to je do plaču, zbláznim sa. Strašne som dojatý. Autor komentára sedí o dve miesta odo mňa, pozrie sa na mňa a povzbudivo sa usmeje. Akoby bolo od začiatku jeho úlohou napísať a potom vymazať. Napísať a potom vziať späť. Nedozvedeli sme sa, kedy líška rodí mladé, prečo sa občas jej stopy dokážu stratiť v snehu z ničoho nič, prečo ju považujú za škodnú. To všetko nevieme, alebo aj vieme, pretože sme vnímaví a to natočené prijímame s porozumením, s vnútorným monológom a s vedomím, že žijeme v tomto svete.

Keby to Kozáková nenahovorila tak hnusne a keby nebol ten výsledok na zaplakanie, ako aj bol, nezažili by sme to. Film sa skončil a nikto neodišiel, dokumentarista vykročil na pódium. Tlieskame. Volá k sebe hobojsťku. Tlieskame a ľudia kričia „bravó“ ako v divadle. Dokumentarista a hobojsťka sa dohovárajú očami, ona má tmavé vlasy s ofinou a nežnú tvár, plnú jemných vrások, točia sa jej okolo úst dolu ku krku, z výšok dolu a naopak. Nepatrne kývne hlavou. Hlavný motív jej melódie má tri minúty dvanásť sekúnd. Dokumentarista sa pozrie do zákulisia a malý chlapec ho nesie na pódium. Veronikin hobojsťka. ||

# XXXII.

medzinárodný hudobný festival  
32<sup>th</sup> International Music Festival

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY  
SLOVAK HISTORIC ORGANS

# Slovenské historické organy

14.7.-23.7.  
2023

## PIATOK

SLOVAK HISTORIC  
ORGANS IN PRESSBURG  
BRATISLAVA - JAROVCE

14. júl 2023, 19.00

Rímskokatolícky farský kostol  
sv. Mikuláša

## SOBOTA

MOČENOK

15. júl 2023, 19.00

Rímskokatolícky farský kostol  
sv. Klimenta

## PIATOK

HUNCOVCE

21. júl 2023, 19.00

Evanjelický a. v. kostol

## SOBOTA

KOVARCE

22. júl 2023, 19.00

Rímskokatolícky farský kostol  
sv. Mikuláša, biskupa

## NEDEĽA

SLOVAK HISTORIC  
ORGANS IN PRESSBURG  
BRATISLAVA - ČUNOVO

23. júl 2023, 19.00

Rímskokatolícky farský kostol  
sv. Michala Archanjela

USPORIADATEĽ

## ORGANyBOF

www.festivalsho.sk

**VOĽNÝ VSTUP NA  
VŠETKY KONCERTY**

# 25. ročník

Medzinárodná spevácka súťaž  
Mikuláša Schneidera-Trnavského

Trnava – Slovenská republika  
15. – 21. október 2023

Hudobné centrum  
Trnavský samosprávny kraj



Súťaž je otvorená  
pre spevákov narodených po  
ženy – 1999, muži – 1997 / 1. kategória  
ženy – 1990, muži – 1987 / 2. kategória

CENY

I. kategória II. kategória  
1. cena 2 000,- € 1. cena 3 000,- €  
2. cena 1 500,- € 2. cena 2 000,- €  
3. cena 1 000,- € 3. cena 1 500,- €

**Uzávierka prihlášok:** 15. júl 2023

INFORMÁCIE:

e-mail: zuzana.mikulcova@hc.sk,  
www.hc.sk

ADRESA:

Zuzana Mikulcová / výkonný manažér,  
Hudobné centrum, Michalská 10,  
815 36 Bratislava.

FESTIVAL Z VEREJNÝCH  
ZDROJOV PODPORIL  
FOND NA PODPORU UMENIA

u. fond  
na podporu  
umenia

FESTIVAL  
PODPORILI:

BRATISLAVSKÝ KRAJ

BRATISLAVA

MEDIÁLNI  
PARTNERI:

hudobný život

UX  
TELEVÍZIA

rtv:

HISTORIE MARIÁ